



Narrar,

un ensayo reflexivo sobre el acto de escribir

Alejandro Montes

Narrar,
un ensayo reflexivo sobre el acto de escribir

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Dra. Tania Hogla Rodríguez Mora
Rectora

M. en I. Raúl Amilcar Santos Magaña
Coordinador Académico

Mtra. Marissa Reyes Godínez
Coordinadora de Difusión Cultural y Extensión
Universitaria

Equipo de la Biblioteca del Estudiante

Ángeles Godínez Guevara
Responsable

Ana Beatriz Alonso Osorio
Florina Piña Cancino
Miguel Napoléon Estrada Serrano
Sergio Javier Cortés Becerril
Verónica Durán Carmona

Narrar,
un ensayo reflexivo sobre el acto de escribir

Alejandro Montes

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

Montes Vázquez, José Alejandro, autor.

Narrar : un ensayo reflexivo sobre el acto de escribir /
Alejandro Montes. — Primera edición. -- México : Universidad
Autónoma de la Ciudad de México, 2021

141 páginas ; 21 cm.

ISBN 978-607-8692-67-5

1. Narración (Retórica). — 2. Análisis del discurso, Narrativa.
-- I. título

LC P302.7

Dewey 808.543

Narrar, un ensayo reflexivo sobre el acto de escribir

Primera edición, 2021

D.R. © Alejandro Montes

D.R. © Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Dr. García Diego núm. 168. col. Doctores

del. Cuauhtémoc

06720, Ciudad de México

ISBN: 978-607-8692-67-5

Imagen de portada: "*El bohemio o Erik Satie en su estudio*" de Santiago Rusiñol

<https://www.uacm.edu.mx/BibliotecadelEstudiante>

Material educativo universitario de distribución gratuita para
estudiantes de la UACM. Prohibida su venta

Impreso en México

Una antigua alegoría árabe representa al narrador como a un hombre de pie sobre una roca y mirando al océano. Entre historia e historia, apenas se toma el tiempo necesario para beber un vaso de agua. El mar le escucha, fascinado. Y las historias se siguen unas a otras interminablemente.

La alegoría añade:
—Si un día el narrador callara, o se le hiciera callar, quién sabe lo que haría el océano

Jean-Claude Carrière

Presentación

Una de las formas más claras donde el ser humano ha cristalizado su pensamiento y razón, al igual que su imaginación, es en la narrativa. Hablar del acto humano de narrar es, en sí mismo, sondear el conocimiento que miles de personas, desde la antigüedad más remota hasta el presente más inmediato, han elaborado a lo largo de la historia de la humanidad a partir de la narrativa. De ahí la aceptación de que la narración, primero oral, luego escrita, después audiovisual y ahora con nuevas tecnologías, al tener como base el lenguaje, representa un sistema simbólico que ha permitido materializar los ámbitos racionales, espirituales, culturales, literarios, de todas las civilizaciones.

No es asunto menor explorar el tema de la narración, pues implica examinar el desarrollo de la humanidad por medio del lenguaje, de la palabra recursiva y articuladora de ideas. ¿Recursiva? Sí, porque gracias a la capacidad del lenguaje escrito de repetirse indefinidamente a partir de la lectura, los seres humanos tenemos la facultad de reflexionar sobre lo que pensamos, decimos y hacemos. La naturaleza del ser humano se caracteriza por poder comunicarse con el lenguaje para expresar emociones, necesidades, inquietudes,

así como para poder describir el mundo y explicarlo desde concepciones cosmológicas, metafísicas, antropológicas, históricas, científicas, estéticas... Rafael Echeverría, filósofo chileno, menciona que el ser humano se constituye dentro de fenómenos lingüístico–sociales porque:

Hemos postulado que los seres humanos son seres lingüísticos. Examinemos el significado de este postulado. Un aspecto importante de lo que estamos diciendo tiene que ver con que el individuo, en términos de la persona que somos, es un fenómeno lingüístico. En tanto individuos, somos un tipo de ser vivo que, como condición de su propia existencia, vive constreñido a su capacidad de generarle un sentido a su vida, siempre interpretándose a sí mismo y al mundo al que pertenece. Ello lo hacemos en cuanto operamos en el lenguaje.

La forma en que damos un sentido a nuestras vidas, es obviamente lingüística. Basta preguntarle a alguien: «¿Quién eres?», para reconocer que lo que obtenemos de vuelta es un relato, una historia en la que «relatamos» quiénes somos. Nuestra identidad está directamente asociada a nuestra capacidad de generar sentido a través de nuestros relatos. Al modificar el relato de quiénes somos, modificamos nuestra identidad.

Se podría objetar lo que estamos diciendo y argüir que no podemos confundir la historia que tenemos de nosotros (o de otros) con el sujeto al que se refiere el relato en cuestión. Una cosa es, se nos podría contradecir, el relato y, otra cosa muy diferente, el sujeto del relato. Pero el punto es precisamente que el individuo no puede ser separado de su relato. Ese relato es constitutivo de lo que el individuo es, ya que es, en los relatos que hacemos de nosotros y de otros, donde generamos lo que somos. La gente con diferentes relatos sobre ellos mismos son diferentes individuos, aunque puedan haber pasado por

experiencias muy similares. Somos el relato que nosotros y los demás contamos de nosotros mismos. Reiteramos, al modificar ese relato, modificamos lo que somos.¹

La narración nos permite entender mejor la evolución del ser humano porque es un instrumento de comunicación que nos ha ayudado a humanizarnos. Narrar es una actividad exclusiva de mujeres y hombres de todos los tiempos, y por ella realmente nos hemos humanizado.

En la época actual, donde la realidad televisiva de los medios masivos de comunicación, la lógica consumista que se superpone socialmente y el sistema económico desigual se han impuesto brutalmente, parecería que narrar es una actividad pueril, sin importancia, que sólo sirve para contar historias superficiales a los niños antes de dormir. Pero definitivamente es una necesidad social, cultural, racional y estética totalmente vigente. Narrar para tener una identidad que dé cuenta de las formas de organización. Narrar para explicar y comunicar los procesos históricos. Narrar para tener claridad de la pluralidad de los modos de vida y costumbres. Narrar para significar e imaginar el mundo...

Este breve trabajo tiene la principal intención de introducir a quien esté interesado por comprender la narrativa, pues le permitirá obtener una idea más clara de la importancia, los fundamentos y los elementos generales de esta actividad humana. La división capitular ha sido organizada de tal manera que la claridad de las ideas, la argumentación y la ejemplificación de éstas, sean la pauta principal. En el

¹ Rafael Echeverría, *Ontología del lenguaje*, Chile, Lom Ediciones, 2005, pp. 33-34.

apartado de «La narrativa como hecho humano» se hace hincapié en la narración como fundamentación de lo humano. En «Narrativa ficcional y no ficcional» se distinguen las diferencias y relaciones entre ficción y realidad. En «Mundo narrado, mundo imaginado» se pondera la actividad narrativa como realización y conformación de nuestras ideas. Y, por último, en «Categorías narrativas desde el punto de vista narratológico» se hace un breve recorrido de los principales elementos consustanciales de la narrativa para su creación.

Es importante señalar que, aunque no se trata en ningún capítulo, en este texto no se ignora la importancia de la narrativa actual donde, en gran medida, los avances científicos y tecnológicos, los medios de comunicación, la sobre proyección de imágenes audiovisuales y las redes sociales, así como las últimas expresiones artísticas, entre otras cuestiones, han influido en las maneras en cómo se narra al día de hoy. Basta mencionar como simple ejemplo de lo anterior la capacidad de alcance que tienen los *tweets* o el *chat* para interconectar en gran escala a grupos de personas en diferentes partes del mundo, donde la brevedad de la información pareciera la pauta principal, donde la narración sintética pudiese coincidir o no con la realidad y, en consecuencia, provocar efectos sociales no del todo éticos. En todo esto surge una pregunta: ¿El cambio de época provoca también el cambio de la narrativa? Las palabras del parisino George Steiner ayudan a responder:

La despedida mira hacia atrás. En nuestra era de transición hacia nuevos mapas, nuevas formas de contar la historia, las ciencias naturales y «humanas» (*sciences humaines*) presentan un movimiento en espiral. Son imágenes de este movimiento el

«eterno retorno» nietzscheano y los «grandes giros» de Yeats. Por sus métodos y por el terreno que abarca, el conocimiento procede técnicamente hacia adelante, aunque a la vez busca sus orígenes; identifica y llega a su fuente. Sorprendentemente en ese movimiento hacia lo «primario», las diferentes ciencias, los distintos cuerpos de investigación sistemática, se aproximan unos a otros.²

Es un hecho que la narrativa cambia a partir de las mudanzas de la realidad. Esto implica afirmar su carácter histórico y social, pues la mutación narrativa se corresponde con la transformación de las pautas sociales y, en consecuencia, de las formas de vida a partir de la cultura, los acontecimientos históricos, los usos del lenguaje, las nuevas formas de expresión o la simple organización económica. Pero dentro de esta espiral cambiante, como plantea George Steiner con respecto al conocimiento, la narrativa siempre regresa a su origen funcional: Contar una historia donde el carácter humano sea el principal motivo. La narrativa actual podrá tener soportes digitales y tecnológicos que en apariencia rebasan el papel o el libro, pero siempre contará historias donde el ser humano se proyecte en ellas. Por ello, hacemos nuestra la defensa del libro ante la ola de lo novedoso que menciona Umberto Eco porque se aplica en su totalidad con la narrativa:

Ante la disyuntiva, hay una sola opción: o el libro sigue siendo el soporte para la lectura o se inventará algo que se parecerá a lo que el libro nunca ha dejado de ser, incluso ante la invención de la imprenta. Las variaciones en torno al objeto libro no han modificado su función, ni su sintaxis, desde hace más

² George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2010, p. 20.

de quinientos años. El libro es como la cuchara, el martillo, la rueda, las tijeras. Una vez que se han inventado, no se puede hacer nada mejor. No se puede hacer una cuchara que sea mejor que la cuchara [...]. El libro ha superado sus pruebas y no se ve cómo podríamos hacer nada mejor para desempeñar esa misma función. Quizá evolucionen sus componentes, quizá sus páginas dejen de ser de papel, pero seguirá siendo lo que es.³

Parafraseando al maestro italiano, nosotros decimos que la narrativa quizá evolucione en sus soportes y componentes tecnológicos o digitales pero su función principal siempre «seguirá siendo lo que es»: Relatar historias donde lo humano sea el motivo principal.

Sea, pues, este texto de reflexión que, con algunos ejercicios narrativos al final de cada apartado, aumente el provecho y gusto de leer y, principalmente, de escribir narrativa para aquellos estudiantes de nuestra querida UACM que así lo deseen.

³ Umberto Eco y Jean-Claude Carrière, *Nadie acabará con los libros*, México, Lumen, 2010, pp. 20–21.

I. La narrativa como hecho humano

Cuando un día pasa, deja de existir. ¿Qué queda de él? Nada más una historia. Si las historias no fueran contadas o los libros no fueran escritos, el hombre viviría como los animales: sin pasado ni futuro, en un presente ciego.

Issac Bashevis Singer

Narrar es significar el mundo. Siempre que se cuenta algo a alguien, en realidad, se están significando los hechos que pasan, las cosas que nos rodean, las personas que conocemos. De niños, cuando en casa nos preguntaban cómo nos había ido en la escuela, respondíamos narrando nuestro día en clase, en el recreo, a la hora de la salida; de jóvenes era muy común que narráramos nuestras primeras emociones sobre todo lo que nos acontecía e impresionaba para explicárnoslo y no dejarnos sorprender tan fácilmente; de adultos, cuando llega la noche, es muy común que nos narremos cómo fue el día, qué hicimos y qué nos faltó por

hacer. Siempre estamos narrando y, por ello, construimos e interpretamos nuestra experiencia con nosotros mismos y con los demás; entrelazamos nuestra vida con el mundo, pues al referir algo, una acción, una anécdota, un hecho real o imaginario, lo hacemos nuestro: nos apropiamos de *eso* que damos cuenta por medio de la narración. Por ello, narrar nos ayuda a saber quiénes somos. De ahí surge una relación innegable entre lo vivido y lo narrado que nos articula como seres significantes del mundo.

El narrar se hace con palabras, esto es, con el uso del lenguaje como un acto creador que nos permite imaginar y reinventar lo que podemos entender. «El humano es un ser de lenguaje» es una afirmación que se sostiene por sí misma. Y más cuando ese lenguaje se vierte en conocimiento del mundo. Conocer el mundo por medio del acto de narrar no es ninguna presunción, más bien es acceder al mundo no exclusivamente desde la percepción sino desde la significación. En el *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Emile Boisacq se ratifican nuestras afirmaciones, pues menciona que «Los términos narrativa, narración, narrar, etc., derivan del latín *glarus* (“conocedor”, “familiarizado con”, “experto”, “hábil”, etc.) y *narro* (“relatar”, “contar”) de la raíz sánscrita *gná* (“conocer”). La misma raíz forma “cognoscible”». ⁴ Narrar el mundo es relacionarnos activamente con él y con lo que pasa; es comprenderlo y construirlo al mismo tiempo. La narrativa es una bisagra que enlaza nuestras facultades intelectuales y emocionales.

⁴ Cfr. Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 17.

El acto de narrar ha sido inherente al hombre pues éste es un *zoon lógon éjon*, esto es, un animal provisto de palabra. El hecho biológico que permite entender las razones naturales para que el humano hable es múltiple. Por ejemplo, Noam Chomsky considera que la selección natural no es suficiente para aclararlo, pues más bien se asemeja a «ser el resultado de un accidente histórico hecho posible gracias al grado de complejidad alcanzado por el cerebro».⁵ Otras posturas enfatizan la importancia del proceso evolutivo del pre homínido al ser humano porque el transcurso antropológico permitió las condiciones para que el lenguaje también se fuera gestando de manera gradual y progresiva. Más bien, la capacidad de lenguaje hablado del ser humano reúne, al menos, dos aspectos: uno físico y otro mental. El físico radica en la postura bípeda que alcanzó el homínido en algún momento de su desarrollo biológico. Sostenerse en dos extremidades y no cuatro como aún lo hacen los simios permitió cambios en su cuerpo y la expansión craneana. Como lo menciona la psicolingüística Bénédicte de Boysson-Bardies:

[...] modificaciones de los sistemas respiratorio y fónico, así como el incremento del volumen cerebral y el cambio de conformación del cerebro. La evolución del tracto vocal y el incremento de la capacidad cerebral bajo la influencia de una vida en grupo cada vez más estructurada y demandante de información desembocaron en el surgimiento de sonidos que se organizaron en habla articulada; y esa capacidad para el

⁵ Bénédicte de Boysson-Bardies, *¿Qué es el lenguaje?*, México, FCE, 2007, p. 25.

lenguaje hablado terminó formando parte de nuestro código genético gracias a los procesos de selección.⁶

Ahora bien, en el aspecto mental, sin esa expansión craneana, el cerebro jamás hubiera crecido lo suficiente para realizar las tareas propias que lo caracterizan: identificar, distinguir, asociar, calcular, pensar, hablar, escribir y, lo que a nosotros nos atañe, narrar... Pero en este apartado no podemos caer en la simple idea que sostiene que entre mayor espacio craneal más número de zonas cerebrales, como la del lenguaje, se forjaron. Pues si bien las modificaciones físicas en los homínidos permitieron el paso al *Homo sapiens*, también el entorno social favoreció el paso firme de este proceso cultural:

Fueron necesarios millones de años de evolución biológica para dar forma a los modos de percepción y reproducción del habla en la especie humana; sin embargo, no se puede reducir el lenguaje a la evolución biológica de los órganos de percepción y reproducción. Dicha evolución únicamente pudo llegar a ser funcional para el habla en unión con la evolución cualitativa del cerebro, la cual, a cambio, adaptó el cuerpo para responder a las exigencias de una vida social cada vez más elaboradas.⁷

Este mínimo repaso antropológico nos permite encuadrar que el origen del lenguaje consta de, por lo menos, unos 100,000 años. Primero fue el lenguaje oral, luego el escri-

⁶ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

to. De hecho, la narración oral ubica, mínimamente, dos personas frente a frente donde una narra (narrador) y la otra escucha (narratario). Imaginemos, por un momento, cuando las arcaicas tribus de cazadores se reunían a escuchar cómo los hombres habían atrapado algún animal para comer: realizaban actos narrativos orales para comunicar su experiencia ante los demás. Había un narrador (el hombre que relataba cómo dio alcance y muerte a algún animal) y varios narratarios (los demás integrantes de la tribu que lo escuchaban). Este tipo de narración se da en presencia; los interlocutores están presentes uno frente del otro. El acto de narrativa oral es vivo: interactúan el narrador y el narratario de manera directa, inmediata, esto es, sin intermediarios. Después vendrían las primeras formas de expresión gráficas (que no son muy viejas con respecto a la edad de la humanidad). En el Paleolítico ya hay un empleo de sistemas gráficos que daría pie al surgimiento de la narración escrita: aquella que está basada en algún texto gráfico. La narración escrita, así como la oral, también tiene un narrador y un narratario, pero el primero, en vez de hablar, escribe y el segundo no escucha, lee. La comunicación no es inmediata sino diferida ya que, por ejemplo, cuando leemos un cuento de Juan Rulfo sabemos que no es Juan Rulfo de carne y hueso quien nos habla directamente sino que leemos lo que él ha escrito hace varios años a través de un texto verbal. Utilizamos un medio llamado libro para adentrarnos en sus historias. La narración escrita se da en ausencia del autor. Pero lo trascendental de todo esto apunta hacia la capacidad de evolución de la mente del hombre cuando empezó a vincular pensamiento y símbolo, es decir, cuando inventó el lenguaje.

La narrativa es producto del lenguaje, y su forma más natural la encontramos en la oralidad. Cuando el ser humano empieza a hablar y a narrar, entonces la sociedad se conforma de mejor manera. De hecho, la conversación origina relaciones sociales entre los seres humanos y su entorno social.⁸ El lenguaje construye y fija la individualidad humana y, en consecuencia, del grupo humano en sociedad. En esto hallamos un nexo innegable entre narrativa y pensamiento, pues gracias a la primera el segundo se estructura. Y es lógico lo anterior porque la narrativa ha servido como estructuración del razonamiento, pues, genéricamente, la narrativa contiene una organización básica: principio, desarrollo y final que contiene antecedentes, consecuentes, prospectivas, retrospectivas e introspectivas, las cuales no sólo son formas de organización textual sino de integración espacio-temporal y, sustantivamente, de construcción significativa.

José R. Valles Calatrava, catedrático español de teoría literaria, señala la importancia de la narrativa natural (aquella que se da en el habla) como una manera de estructurar el pensamiento a partir de formas simples:

Las posibilidades modales organizativas de la narrativa conversacional o natural se pueden relacionar fundamentalmente con aquello que, considerado en una perspectiva de capacidad mental o competencia universal e innata y de tipos de estructuración del pensamiento, denominó formas simples André Jolles. Según él, estas serían una serie de modelos mentales universales primarios y previos a su posible actualización lin-

⁸ Cfr. John Shotter, *Realidades conversacionales, la construcción de la vida a través del lenguaje*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

güística, «una especie de principio estructurador del pensamiento humano al expresarse en lenguaje».⁹

La narrativa, sin duda, es un constructor significativo que el ser humano ha sabido utilizar a lo largo de la historia. Como instrumento de conocimiento nos ha permitido elaborar un pensamiento mejor estructurado, secuencial, abstracto. Para ejemplificar lo anterior, Guillermo Cabrera Infante, narrador cubano, nos ayuda en su artículo «Y va de cuentos», donde sitúa históricamente la evolución de esta forma narrativa que nos permite apreciar cómo la narrativa —en este caso literaria— es parte incuestionable de la humanidad:

El cuento es tan antiguo como el hombre. Tal vez incluso más antiguo, pues bien pudo haber primates que contaran cuentos todos hechos de gruñidos, que es el origen del lenguaje humano: un gruñido bueno, dos gruñidos mejor, tres gruñidos ya son una frase. Así nació la onomatopeya y con ella, luego, la epopeya...

Aún antes de que aquel anónimo artista de Altamira pintara sus minuciosos murales, habría habido un autor anónimo en la zona que contara cuentos a sus compañeros de cueva sentados alrededor de la hoguera. El hombre, lo sabemos, es el único animal que hace fuego. El cuentista es el solo ser humano que hace cuentos. Esos cuentos serían, por ejemplo, narraciones de un día de caza perdido tras un ciervo blanco con un cuerno en la frente. Los cuentos no perduraron en los muros de la cueva, pero no se perdieron: fueron encontrados, contados, en la memoria colectiva.

⁹ José R. Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Vervuert, 2008, p.14.

Siglos más tarde otro cuentista con el mismo cuento embelleció al ciervo blanco y lo hizo mito al llamarlo unicornio. La experiencia sería ajena pero ya fue suyo el tema del unicornio perdido. Muchos siglos después otro cuentista adornó con metáforas (es decir, embelleció poéticamente) a ese animal único con su único cuerno. Cuando pasaron otros siglos ya el hombre que cuenta había aprendido a escribir (y por supuesto a leer) y otros animales y otros hombres que se convertían en animales poblaron con cuentos lo que llamamos mitología pero que eran para ellos esa trascendencia que es la religión. En otro siglo, cuando ya otros hombres no creían en esa religión de dioses tan humanos que se confundían con los meros mortales, uno de ellos, un poeta llamado Ovidio, escribió *Las Metamorfosis*. Allí de la religión no quedaba más que los cuentos que se contaron por primera vez alrededor de una hoguera en una cueva. Eso ha hecho del cuento el género literario más antiguo y más proteico [...].¹⁰

La anterior cita de Cabrera Infante nos permite entender que el cuento, como una primera forma narrativa, es producto directo del ser humano quien lo ha elaborado con el uso consciente del lenguaje. Otro autor que también sitúa la evolución histórica de la narrativa (y por lo tanto del lenguaje) es Walter Benjamin, filósofo alemán, en su ensayo «El narrador» donde mantiene la tesis sobre los tipos fundamentales de narradores: el campesino sedentario y el marino mercante (después llegará, junto con las ciudades, el narrador urbano). Según Benjamin, el campesino sedentario aborda en sus historias «noticias del pasado»; mientras

¹⁰ Guillermo Cabrera Infante, «Y va de cuentos» en *Letras Libres* (número 33), México, septiembre, 2001, p. 12.

que el marino mercante relata sobre «noticias distantes» y, como consecuencia sugerida, el narrador urbano abordará «acontecimientos de la ciudad»:

Es así que la figura del narrador adquiere su plena corporeidad sólo en aquel que encarna ambas. «Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo», reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias... La extensión real del dominio de la narración, en toda su amplitud histórica, no es concebible sin reconocer la íntima compenetración de ambos tipos arcaicos...¹¹

Cada uno de esos “tipos arcaicos” ha engendrado su propia estirpe, su propia genealogía que ha llegado hasta nuestros días. Recordemos las narraciones populares medievales o las de Marco Polo donde cada una distingue una visión concreta del mundo. El punto resaltado por Benjamin radica en sustentar la base de la narración en que «La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos».¹² Es decir, la experiencia vertida en lenguaje, oral o escrito, fundamenta el hecho narrativo y, al hacerlo, el lenguaje adquiere un doble logro: se enriquece a sí mismo y

¹¹ Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, Madrid, Taurus, 1998, p. 113.

¹² *Ibid.*, p.112.

enriquece a quien lo usa. Gracias a ello, con el lenguaje, podemos hacer múltiples operaciones mentales: identificar, describir, comparar, analizar, sintetizar, lo cual nos ha ayudado a estructurar mejor nuestro pensamiento. No es casualidad una de las proposiciones centrales de Ethel Krauze, escritora mexicana, que menciona en su libro *Desnudando a la musa: ¿qué hay detrás del talento literario?*, donde condensa lo que afirmamos: «El lenguaje es una llave que modifica radicalmente la conducta humana y hace posible el surgimiento de nuevos fenómenos, como el de la reflexión y la conciencia».¹³ Por ello, como fenómeno del lenguaje, narrar (de manera oral o escrita) también conecta pensamiento y símbolo, además de socializarnos con los demás, pues cristaliza la unión entre idea y palabra no sólo para describir algún aspecto del mundo o del hombre sino para simbolizarlo abiertamente y de allí detonar imágenes mentales que nos hagan reflexionar y adquirir conciencia de nosotros mismos.

La especie humana es la única que ha sabido utilizar el lenguaje como un instrumento verbal de comunicación. Con el lenguaje hemos hecho sociedad y gracias a ésta hemos perdurado en el mundo. En consecuencia, el narrar, el contar algo a alguien por medio de la palabra (primero oral, después escrita, aunque también las narrativas visual o sonora son válidas), ha acompañado el desarrollo histórico del hombre. Es clara la relación que hacemos: el narrar es un acto que se ha fundado y enriquecido con el lenguaje a lo largo del tiempo y, además, es parte fundamental de la comunicación. Por lo tanto, es un hecho social sobresaliente

¹³ Ethel Krauze, *Desnudando a la musa: ¿qué hay detrás del talento literario?*, México, Conaculta, 2011, p. 30.

para la realización de la cultura en cualquier grupo humano, pueblo o sociedad. No existe sociedad humana que no narre su propia historia, sus creencias, sus orígenes. Narrar tiene una gran importancia para varias culturas antiguas, pues es el medio que permite abstraer la realidad a un nivel simbólico. Mito, leyenda, fábula, cuento (todas son formas de narración aunque tengan fines diferentes) han sido utilizados por el hombre para simbolizar algo (valores, costumbres, creencias) que sea importante para la cohesión social. En consecuencia, narrar, desde un ángulo social, nos permite hacer un intercambio intelectual, cultural, por medio de la palabra oral o escrita. Narrar, pues, nos ayuda a definir el tiempo, el espacio, las distintas costumbres que habitan a lo largo y ancho del planeta, en fin, la propia cultura o culturas del hombre, dándoles un sentido discursivo. Hayden White, filósofo e historiador norteamericano, en «El valor de la narrativa en la representación de la realidad», menciona:

Plantear la cuestión de la naturaleza de la narración es suscitar reflexiones sobre la naturaleza misma de la cultura. Es tan natural el impulso de narrar, tan inevitable la forma de narración de cualquier relato sobre cómo sucedieron realmente las cosas, que la narratividad sólo podría parecer problemática en una cultura en la que estuviese ausente o bien, como en algunos ámbitos de la cultura intelectual y artística occidental, se rechazase programáticamente... Lejos de ser un problema, podría muy bien considerarse la solución a un problema de interés general para la humanidad, el problema de cómo traducir el conocimiento en relato, el problema de configurar la experiencia humana en una forma asimilable

a estructuras de significación humanas en general en vez de específicamente culturales...¹⁴

Las narraciones que se escriben hoy frente a una pantalla, así como las que se decían ayer frente a una fogata, son una creación verbal que concibe las cosas del mundo no para reproducirlas solamente sino para significarlas, para apropiarnos de ellas por medio de palabras. En ese sentido, somos creaciones de nuestras propias narraciones porque, con ellas, nos nombramos, nos significamos como seres humanos que dan cuenta de sus experiencias por medio de lo que se narra. Es clara nuestra tesis: No hay sociedad humana sin lenguaje, por tanto sin actos narrativos. Por ello, es válida la interpretación que se da del narrar como instrumento del lenguaje que puede dar forma a la realidad y, al mismo tiempo, nos ayuda a comprenderla. Narrar también da sentido al tiempo y al espacio que habitamos; produce voces narrativas que refieren historias imaginarias o no a partir de una perspectiva propia; refiere personajes históricos o literarios que, en ambos casos, están humanizados para provocar interés; utiliza al lenguaje para hacer un discurso que organice la información y sea comprendida por su carácter sucesivo. En fin, narrar es crear con palabras y, en consecuencia, confirmar lo que somos y nuestras relaciones con nosotros mismos, los demás y el mundo en general.

Aldous Huxley, novelista inglés, al responder la pregunta: ¿Qué es, a su juicio, lo que hace al narrador diferente de

¹⁴ Hayden White, «El valor de la narrativa en la representación de la realidad» en Alberto Vital (editor), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 2001, p. 75.

otras personas?, sintetiza perfectamente lo que hemos dicho hasta ahora:

Bueno, uno siente, antes que nada, el imperativo de ordenar los hechos que uno observa y de darle significado a la vida; y junto con eso va el amor a las palabras mismas y el deseo de manipularlas.¹⁵

¹⁵ Aldous Huxley, *El oficio del escritor*, (11^a reimpresión), México, Era, 2009, p. 143.

⊠ Actividades de reflexión y aprendizaje.

Después de leer el primer capítulo, realiza las siguientes actividades para que ponderes de manera puntual los aspectos más significativos del texto:

1. Identifica las ideas más importantes del texto, así como las ideas secundarias o de apoyo, los argumentos (razones) y los ejemplos (información que ilustra).
2. Después, realiza un cuadro donde organices la información que has identificado y escribe, con tus propias palabras, un comentario personal que exprese tu propia postura. (¿Estás de acuerdo o no con los planteamientos de este capítulo? ¿Por qué?):

Ideas más importantes	Ideas de apoyo o secundarias	Argumentos	Ejemplos	Comentario personal

3. Ahora, con base en los dos puntos anteriores, escribe un breve texto donde expliques las razones que, a tu juicio, expliquen si el narrar es verdaderamente un hecho humano y, si es el caso, cómo se podría aplicar en la actualidad.
4. Después de escribir tu texto, compártelo con algún amigo o amiga para que inicies un diálogo sobre este tema.

II. Narraciones ficcionales y no ficcionales

«[...] tanto mentira es mejor cuanto parece más verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, sorprendan, alborocen y entretengan.»

Quijote, I:47

Hay diversas formas de narraciones. Unas dan cuenta de hechos factibles, otras de hechos imaginarios, algunas más refieren ideas. Podemos narrar, por ejemplo, los acontecimientos de un hecho histórico donde la información sea comprobable por medio de una crónica periodística; también, si queremos, podemos construir una historia inventada por medio de un cuento; o, si es el caso, podemos narrar nuestras ideas sobre algún aspecto de la vida a través de un

ensayo. De tal forma encontramos dos tipos de narrativas: las ficcionales y las no ficcionales.

Hacemos esta distinción no para repetir el acostumbrado antagonismo entre realidad *versus* ficción donde, a la primera, se le otorga una cierta «superioridad» sobre la segunda por tener el carácter verídico. O, por el contrario, sustentar ingenuamente a la ficción como una mera «expresión idealista» sin importancia ni sentido. Más bien se trata de señalar las características principales de cada tipo de narrativa para comprender cómo es su naturaleza y configuración propias, además de valorar sus conflictos, contradicciones y relaciones en sí mismas.

Adelantamos, pues, que las narraciones ficcionales y no ficcionales, como producto de la actividad intelectual del ser humano, tienen diferentes tipos de referentes y, por lo tanto, diferentes intenciones o efectos de sentido. De hecho, lo ficcional, así como lo real, además de ser términos problemáticos, son dos construcciones que el humano ha elaborado para representarse el mundo a partir de la cultura dominante. Las nociones de realidad dependen directamente de la percepción y legitimización de lo que es real o no según sea el modelo de mundo a seguir. La explicación a esto nos la da Erich Auerbach, en su libro *Mimesis*, donde desarrolla la tesis de que la representación de la realidad por medio de la ficción tienen mucho que ver con el modelo de mundo imperante de la época: cada sociedad ha pre configurado con base en sus valores y plataforma ideológica la manera de cómo la realidad se lleva a cabo. Por ello, la narrativa no ficcional y ficcional no obedecen a la verdad ni a la mentira sino, simplemente, responden a mecanismos, propósitos y fronteras que representan lo humano.

2.1 Narración ficcional

La narrativa ficcional, que es la que nos interesa centralmente por ser literatura, crea un mundo imaginario propio. Un mito, una leyenda, un cuento, una novela, es más, una mentira, son ejemplos de narraciones ficticias, pues fingen una realidad no necesariamente verificable sino verosímil. Escribir de lo que no *es* sino de lo que *pudiese ser* hace una diferencia central, pues implica narrar hechos que sólo existieron en el mundo imaginado, planteado por el texto narrativo. Juan Rulfo lo imprime bien en su ensayo «El desafío de la creación»:

[...] uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad; recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación [...]

[...] Al mismo tiempo, se logra crear lo que se puede decir, lo que, al final, parece que sucedió, o pudo haber sucedido, o pudo suceder pero nunca ha sucedido. Entonces, creo yo que en esta cuestión de la creación es fundamental pensar en qué sabe uno, qué mentiras va a decir; pensar que si uno entra en la verdad, en la realidad de las cosas conocidas, en lo que uno ha visto o ha oído, está haciendo historia, reportaje.¹⁶

¹⁶ Juan Rulfo, «El desafío de la creación» en Lauro Zavala (editor), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, (2ª reimpresión), México, UNAM, 2008, pp. 167-168.

Octavio Paz, en su ensayo «La imagen», aborda este mismo tema pero desde la óptica de la poesía donde señala: «El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del “imposible verosímil”, de Aristóteles.»¹⁷ Por lo anterior, la narrativa ficcional se sostiene sobre el pilar de lo creíble, de lo posible. En este caso hay un acuerdo tácito en el lector de ficciones donde acepta que los hechos supuestos, narrados por el texto, son verdaderos pues aparentan ser parte de una realidad aunque ésta (¡y el lector lo sabe bien!) nunca haya existido.

Sergio Ramírez, novelista nicaragüense, reflexiona sobre este tema en su libro *El viejo arte de mentir*:

El escritor de ficciones, que es un relator de realidades fingidas o imaginadas, debe atenerse a una regla sagrada que es la verosimilitud. Así nos proponemos contar lo que ocurrió, como lo que no ocurrió, hechos verdaderos o hechos imaginarios, los datos que ofrezcamos para revestir la historia deben ser veraces bajo todo punto, de modo que el lector, al compararlos con su propia experiencia, concluya que son reales. Es lo que en literatura llamaremos realismo, que es cuando la imaginación surge como una emanación o transformación del material de la realidad.¹⁸

Sabemos bien que es imposible que el hombre viaje por el tiempo, pues leyes físicas impiden que uno pueda ir del presente al pasado o al futuro. Pero esa imposibilidad se niega

¹⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, (11^a reimpresión), México, FCE, 1988, p. 99.

¹⁸ Sergio Ramírez, *El viejo arte de mentir*, México, FCE-ITESM, 2004, pp. 19-20.

en la novela *La máquina del tiempo* del británico H. G. Wells. Es muy difícil, por no decir inadmisibles, que un niño solo, sin padres ni nadie que lo procure, en medio de la jungla, sea criado por animales salvajes. Pero en la novela *Tarzán* de Edgar Rice Burroughs esto es posible. Revivir un cadáver compuesto de tasajos de otros cadáveres, por medio de descargas eléctricas, no es cuestión de fácil proceder ya que la ciencia aún no lo ha podido demostrar, mucho menos realizar. Pero esa limitación científica es vencida en *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary W. Shelley ya que consigue dar vida a lo inanimado. Las tres novelas tienen su propio y particular «realismo», producido por la «transformación del material de la realidad» que hace cada uno de sus autores. Ahora surgiría una cuestión elemental: ¿Por qué la inteligencia del lector acepta los anteriores textos narrativos? Por su capacidad de hacer que algo falso parezca verdadero.

Nos surge una pregunta vital: ¿Cómo hace la narrativa ficcional para que la verosimilitud no se desplome y, en consecuencia, la ficción sea aceptada plenamente por el lector? Es preciso señalar que, desde la teoría literaria, esta cuestión ya se ha abordado. Varios autores modernos han hablado de ello (Culler, Hamburger, Genette, Pozuelo, Eco), así como autores clásicos (Aristóteles, Horacio, Goethe...). De cierta forma todos han coincidido en que la verosimilitud planteada en la narrativa ficcional es producto del campo de referencia interno al propio texto. La narrativa ficcional tiene un mecanismo textual y semántico que parte de la organización e integración interna de cada una de las palabras, frases, oraciones, párrafos, capítulos, ideas, temas o disertaciones del texto en cuestión. No hay contradicción alguna de lo que ahí se dice, pues todo se corresponde entre sí. La historia, los

personajes, las acciones, el tiempo, el espacio, la voz narrativa, el estilo, absolutamente todo, se interrelacionan coherentemente como si fuera una máquina donde cada una de sus piezas están diseñadas para funcionar en conjunto y cumplir su propósito: generar una historia supuesta, verosímil. Este punto nos invita a reflexionar sobre las redes significativas que habitan dentro de la narrativa ficcional, pues constituyen referentes internos que han sido construidos, *ex profeso*, por la propia narrativa. Benjamín Harsaw lo resume:

Los campos de referencia son conjuntos complejos de redes que se constituyen a partir de dos o más referentes de los que se habla: las redes pueden ser escenas, personajes, ideologías, una modalidad del suceder, por ejemplo, los celos, el otoño en Madrid, la Guerra del Golfo, etc. Esas redes forman campos de referencia mediante su cruce y relación constante: un campo de referencia pueden ser las guerras napoleónicas, la Filosofía, el mundo de *Guerra y Paz* de Tolstoi, la filosofía medieval, etc. La obra literaria ficcional crea su propio Campo Interno de Referencia al tiempo que se refiere a él, de modo que resulta imposible resolver qué ha ocurrido «realmente» en una novela fuera de su figuración. Ello deja sin sentido los «errores» del autor, o la reconstrucción de su pensamiento «real», quedando reducido éste a las posibilidades —abiertas— de la interpretación textual.¹⁹

La convención dramática planteada por los campos internos de referencia equivale a la aceptación social de que una historia como, por ejemplo, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe

¹⁹ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 147.

sea aceptada como verdadera porque el texto es coherente consigo mismo. Aún las obras surrealistas o experimentales son válidas, pues plantean una lógica interna que fundamenta al texto. Por ello, la ficción hace que la historia y todo lo que ahí surge (personajes, espacio, tiempo, voz narrativa...) sean, imaginativamente, creíbles.

Entramos a un terreno sustantivo para la narrativa ficcional: el de la facultad imaginativa del ser humano. La imaginación ha permitido al ser humano crear imágenes mentales donde ha transformado la realidad por medio de su pensamiento. *Fortis imaginatio generat casum* (Una imaginación robusta engendra por sí misma los acontecimientos) es una frase latina cierta. Por ello, no en vano la etimología de la palabra «imaginación», proveniente del latín *imaginatio*, *-ōnis*, refiere cuatro acepciones generales:

1. f. Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales.
2. f. Aprensión falsa o juicio de algo que no hay en realidad o no tiene fundamento.
3. f. Imagen formada por la fantasía.
4. f. Facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos, etc.

Es capacidad inherente al hombre hacer uso de la imaginación ya que gracias a ésta puede figurar un mundo interior para proyectarlo en el mundo exterior por medio de la imagen. Traemos a cuento lo que menciona Carlos Pereda en su ensayo «Imaginación y fantasía», pues refleja nuestra postura:

Por eso, podemos reconstruir otra capacidad que presupone-
mos en las prácticas con que los animales humanos simulan
que lo son, o han sido, o serán, o deben ser, o representan, o
fingen, o hacen como si fuesen, o pretenden, o suponen que,
o hacen creer, o se creen que han sido o son. Es la capacidad
de seguimiento imaginario.²⁰

En el caso concreto de la narrativa ficcional es primordial
representar, por medio de imágenes, las cosas reales o ideales,
así como generarlas por medio de la fantasía. H. G. Wells,
E. R. Burroughs y M. Shelley, como ejemplos anteriores, se
suscriben al principio de la verosimilitud y hacen que sus
novelas sean aceptables porque activan la capacidad del lec-
tor para formar en su mente imágenes sobre la ruptura del
tiempo, lo salvaje-social y lo humano-monstruoso por medio
de la palabra escrita que habita en el texto.

En nuestro caso atribuimos que la narrativa ficcional es
producto de la facultad imaginativa del humano y construye
historias inexistentes, pero sostenidas con elementos de vero-
similitud, que plantea una necesidad de expresión. ¿Expresión
de qué? De la vida y de sus cosas. El ser humano no se
conforma con ir pasando su día a día de manera repetitiva
ya que no es un autómatas que sólo se satisfaga con trabajar,
comer y dormir. También siente y sueña. Gusta salir de la
cotidianidad de las obligaciones para entrar a otros mundos
donde pueda ser otro humano, vivir otra vida. El filósofo
austriaco Ernst Fischer en su libro *La necesidad del arte*, para

²⁰ Carlos Pereda, «Imaginación y Fantasía» en *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconocidad* (colección a cargo de Diego Lizarazo), México, Siglo XXI, 2007, p. 29.

encontrar la función del arte en la sociedad, que en nuestro caso sería la de la literatura, se formula la siguiente pregunta: «¿Por qué este deseo de llenar nuestras vidas vacías con otros personajes, otras formas, de contemplar desde la oscuridad de una sala una escena iluminada donde algo que no es más que juego, representación, nos absorbe totalmente?», se responde algo central que sirve para ilustrar lo que decimos:

Es evidente que el hombre quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre *total*. No le satisface ser un individuo separado; parte del carácter fragmentario de su vida individual para elevarse hacia una plenitud que siente y exige, hacia una plenitud de vida que no puede conocer por las limitaciones de su individualidad, hacia un mundo más comprensible y más justo, hacia un mundo con sentido. Se rebela contra el hecho de tener que consumirse dentro de los límites de su propia vida, dentro de los límites transitorios y casuales de su propia personalidad [...]²¹

Ante esto, la narrativa ficcional ha servido para traspasar los límites del mundo; ha ayudado a explayar el conocimiento de la naturaleza de las cosas; ha permitido pensar y reflexionar nuestra propia esencia humana; nos ha dado placer al inventar historias donde lo humano se puede reflejar y profundizar. Walter Besant, narrador inglés de finales del siglo XIX, menciona en su artículo *El arte de la ficción* una pauta que nos ayuda a dimensionar mejor la narrativa ficcional: «La primerísima regla en la ficción es que el interés humano

²¹ Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Barcelona, Penguin Books, 1978, p. 6.

debe absorber, absolutamente, a todo lo demás». ²² Es cierta la anterior afirmación porque la narrativa ficcional no sólo tiene sustento en su capacidad de verosimilitud sino que, además, plantea algún problema humano que, al resolverse de alguna u otra manera por parte de los personajes de la historia en cuestión, provoca algún tipo de expectativa en el lector. Ya en el siglo XX, Juan Bosch, cuentista dominicano, abundaría sobre este mismo tema en su libro *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* y afirma que la historia en el cuento debe ser «un hecho que tiene indudable importancia». ²³ ¿Pero de qué tipo de «importancia» habla Bosch? No de una que sea sinónimo de extravagancia, rareza o absurdo sino la que comprenda algún aspecto humano que sea relevante para ser tratado por la ficción. La explicación: La ficción no es únicamente un reflejo de la realidad sino una visión de ésta desde un punto de vista literario, o sea, no busca la simple recreación de una anécdota o peripecia sino que persigue expresar algún rasgo de la condición humana con recursos estrictamente literarios.

El «interés humano» de Besant es equivalente a «un hecho con indudable importancia» de Bosch y, ambas afirmaciones son, para nosotros, el conflicto dramático, esto es, el problema humano que deviene en acción dramática. La narrativa ficcional, lo recordamos, contienen una historia donde hay personajes y acciones que se relacionan entre sí (no hay narrativa ficcional sin personajes que interactúen, que realicen actos para llegar a un fin). La acción, en este

²² Walter Besant, *El arte de la ficción*, México, UNAM, 2008, pp. 24-26.

²³ Juan Bosch, *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, México, UNAM, 2009, p. 17.

caso, no es de cualquier tipo sino es una donde cabe algún conflicto dramático. Se podría afirmar que la acción es alguna cuestión interna o externa al personaje que lo motiva a realizar actos para resolver de alguna forma el conflicto dramático en el que está inmerso. Por ello, la conjunción de personaje, acción y conflicto dramático son resultado de la narrativa ficcional. Besant habla de la ficción en general, Bosch del cuento en particular, pero ambos apuntan al conflicto dramático que se plantea en la narrativa ficcional. Es clara la intención de la narrativa ficcional al no recrear la realidad de manera idéntica sino dejar una impresión sobre ésta a partir de un problema que despierte las contradicciones humanas donde el autor ha impreso una lectura propia de las cosas y las expresa por medio de la palabra. En este caso concreto, José Revueltas, uno de los máximos narradores mexicanos del siglo XX, al hacer la introducción de su novela *Los muros de agua*, traza uno de los grandes problemas del narrador cuando tiene que discernir entre la relación de la ficción con la realidad:

Con todo, *Los muros de agua* no son un reflejo directo, inmediato de la realidad. Son una *realidad literaria*, una realidad imaginada. Pero esto lo digo en un sentido muy preciso: la realidad siempre resulta un poco más fantástica que la literatura, como ya afirmaba Dostoievski. Éste será siempre un problema para el escritor: la realidad literalmente tomada no siempre es verosímil, o peor, casi nunca es verosímil. Nos burla, nos «hace desatinar» (como tan maravillosamente lo dice el pueblo en este vocablo de prodigiosa precisión), hace

que perdamos el tino, porque no se ajusta a las reglas, el escritor es quien debe ponerlas.²⁴

De ese «poner las reglas» por parte del escritor surge la clara necesidad del narrar para adentrarse en lo humano, pues nos ayuda a enunciar lo que habita en nosotros, sin importar qué tan bueno o qué tan malo sea. La narrativa ficcional que, en el fondo, es una forma de despertar nuestra conciencia.

Una cuestión que surge cuando nos adentramos en la narrativa ficcional y que tiene que ver con eso de «despertar nuestra conciencia» es: ¿Cuál es el tipo de conocimiento que plantea la narrativa ficcional y hace, si es el caso, «despertar nuestra conciencia»? Al meditar sobre la condición humana por medio de ficciones se explora en los entendimientos y desentendimientos que nos han abrumado desde siempre: el dolor, la traición, la violencia, el odio, la crueldad, la injusticia, el terror, la muerte, pero también lo tierno, lo sutil, lo bello, el amor, la felicidad, lo magnánimo, lo inefable, por ejemplo, son algunas sinrazones que han acompañado al mundo desde que es mundo. Pero también son materia que la narrativa ficcional utiliza para crear y, al hacerlo, nos permite reflexionar sobre lo que estamos hechos. Así, la narrativa ficcional, deja hallarnos en nuestra naturaleza humana para encontrarnos por medio de la palabra. Harold Bloom, crítico neoyorquino, en su libro *Shakespeare: La invención de lo humano*, al señalar la vigencia de la obra shakesperiana, resume ágilmente lo que decimos hasta ahora: «la función de Shakespeare es llevar la vida a la mente, hacernos cons-

²⁴ José Revueltas, *Los muros de agua*, México, Editorial Novaro, 1973, p.10.

cientes de lo que podríamos encontrar [...]».²⁵ Y en ese encontrar ficcional nos hallamos a nosotros mismos como un proceso de la actividad humana.

El conocimiento planteado por la narrativa ficcional (que a final de cuentas es el de la sabiduría poética) abarca no sólo lo sensitivo sino también lo conceptual. Se ha sostenido que la literatura no aporta ideas comprobables, pues carece de un método científico riguroso, que está privada de razón lógica. Los detractores más ortodoxos de la literatura como forma de conocimiento argumentan que desde la etimología de la palabra ficción (que proviene de la voz latina *fictio*, que a su vez descende de *ingere*, esto es, fingir, aparentar), la narrativa ficcional es simuladora de realidades y encasillan al escritor de ficciones como un mentiroso. Ha habido posturas que han asociado a la literatura, a la narrativa ficcional, con lo no-verdadero, pues está sustentada de falacias, de discursos engañosos. De hecho, Platón exilió a la poesía de su república por no ser algo «verdadero» que conduzca positivamente a los hombres de sociedad. Si fuera cierto lo anterior entonces el cuento y la novela, por ser narraciones ficcionales, serían inválidas desde el punto de vista lógico-verdadero, además de carecer de utilidad práctica.

Pero como desde hace muchos años este tema se ha discutido, traemos a nuestro trabajo las reflexiones de tres autores que, con sus observaciones, han demolido aquellas afirmaciones que encuentran a la ficción igual que la mentira y al narrador ficcional como mentiroso. Aristóteles, en su *Poética*, datada en el siglo IV a. C., distingue un rasgo sustantivo de la ficción al comparar al historiador con el poeta:

²⁵ Harold Bloom, *Shakespeare: La invención de lo humano*, Colombia, Verticales de bolsillo, 2008, p. 27.

En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder.²⁶

Aristóteles marca lo que hemos venido diciendo desde las primeras líneas de nuestro trabajo: La narrativa ficcional se centra principalmente en *lo que pudiese ser* no en lo que *es*, y con esto se distingue que la ficción no es ninguna falsedad ni engaño alguno de nada, pues hace referencia al mundo creativo del hombre. Por su parte, en el siglo XVI, Sir Philip Sidney, en su *Defensa de la poesía*, desestima la injusta analogía de narrador-mentiroso:

Pienso de verdad que de todos los escritores bajo el sol el Poeta es el menos mentiroso [...] El Poeta no asevera nada, y por eso no miente nunca. Pues, tal como yo lo considero, mentir es aseverar como verdadero lo que es falso. Del mismo modo, los otros artistas, y en especial los historiadores, aseverando muchas cosas, difícilmente pueden, en el nebuloso conocimiento de la humanidad, evitar decir muchas mentiras. Pero el Poeta (como dije anteriormente) nunca asevera, el Poeta nunca hace círculos alrededor de tu imaginación para conjugarte a creer lo que escribe como si fuera verdadero: no cita ninguna autoridad de otras historias, ni siquiera en su debut como Poeta; apela a las dulces Musas para que inspiren en él una buena invención; en verdad, no trabaja para contarte lo que es o lo que no es, sino lo que podría ser o no. Y por eso, a pesar de que relata cosas que no son verdaderas, no miente, porque no las relata como si fueran verdaderas.²⁷

²⁶ Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Colihue, p. 157.

²⁷ Sir Philip Sidney, *Defensa de la poesía*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 52.

Pero un argumento más actual que ayuda a derribar la asociación de ficción con mentira es el de Mario Vargas Llosa que, precisamente, en *El arte de mentir*, nos dice:

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa—, pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es.²⁸

¡Curiosa relación donde la verdad se oculta en la mentira! Pareciera una falacia medieval como la que planteaba cuántos ángeles caben en la punta de un alfiler. Pero la ficción (y el arte en general) de ninguna manera es un engaño, pues, además de humanizarnos, nos proporciona la capacidad de la reflexión de nosotros mismos. Por ello, lo que no podemos soslayar es que la producción artística de la narrativa ficcional genera un conocimiento sobre la humanidad que nos permite penetrar en las cosas desde dos placeres: el estético y el intelectual, esto es, desde la conjunción del gusto con la reflexión. Tzvetan Todorov, lingüista búlgaro, lo colegia claramente:

Coloco a la literatura por encima de la filosofía y la ciencia. El pensamiento puede ser allí igual de intenso y agudo, pero se dirige a todos y atraviesa los siglos. Y no es sólo que la literatura participa de la elucidación del mundo, sino que también le agrega

²⁸ Mario Vargas Llosa, «El arte de mentir» en Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 270.

belleza y, de esa manera, lo hace mejor. Creo sinceramente que la humanidad es más feliz con la literatura que sin ella.²⁹

La literatura piensa con la imaginación y por ello es una forma de conocimiento que no necesariamente se sustenta sólo en el uso de la razón. Ya hemos mencionado que la imaginación es facultad exclusiva del ser humano que lo salva de ser un autómatas porque con ésta genera un mundo interior para proyectarlo en el mundo exterior. Gracias a este sentido humano podemos inventar nuevas posibilidades de las cosas sin caer en mecanicismo alguno donde nuestro actuar sea monótono, inerte. Esta potestad se cristaliza en la narrativa ficcional donde se crean imágenes, pensamientos, visiones de las cosas que nos han permitido inventar el mundo y reinventarnos en él. Lo dicho por el ensayista argentino Alberto Manguel, en *La ciudad de las palabras*, clarifica el asunto:

Bajo ciertas condiciones, las ficciones pueden ayudarnos. A veces, hasta pueden aliviarnos, iluminarnos y mostrarnos el camino. Sobre todo, pueden recordarnos nuestra condición, traspasar la apariencia superficial de las cosas, hacer que reconozcamos corrientes superficiales y corrientes subyacentes. Las ficciones pueden alimentar nuestra conciencia, lo cual puede generar la facultad de saber, si no quiénes somos, al menos qué somos, un conocimiento esencial que nace de la confrontación con la voz del otro.³⁰

²⁹ Citado por Matías Martínez y Michael Scheffel, *Introducción a la narratología*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011, p. 37.

³⁰ Alberto Manguel, *La ciudad de las palabras*, México, Almadía, 2010, p. 25.

Obviamente la «voz del otro» es la del escritor que se deja comunicar con el lector por medio de la lectura. Así, pues, al conjugar el placer estético y el placer intelectual, la narrativa ficcional se robustece porque no sólo nos divierte con historias profundas de sentido reflexivo que, por medio de la ficción, enlaza en un relato múltiples saberes de manera estética. Se forma una unidad integral (que es el término que ahora proponemos para ejemplificar la conexión entre idea y belleza). Idea de las cosas humanas determinadas en conflictos dramáticos. Belleza del lenguaje que las expresa por medio de la palabra. Unidad integral ya que complementa en un solo texto literario el plano ideológico con el plano expresivo. Alfonso Reyes, teórico literario regiomontano, remarca el círculo que hemos venido trazando con la narrativa ficcional:

La literatura posee un valor semántico o de significado, y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos valores está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Sólo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. Las llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma.³¹

La precisión teórica de Alfonso Reyes apunta que la narrativa ficcional se compone medularmente del significado y de la expresión, esto es, idea y palabra, mejor aún, conflicto dramático y narrativa, o sea, como la hemos llamado,

³¹ Alfonso Reyes, «Apolo o de la literatura» en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo XIV, México, FCE, 1983, p. 82.

unidad integral de qué se dice y cómo se dice. Tal vez en este tipo de acoplamiento, obviamente con una intensión literaria que la ampara, entre el significado y la expresión, surge la flexibilidad de la sabiduría poética, es decir, el tipo de conocimiento no subordinado a reglas fijas de la lógica ni a métodos milimétricos de comprobación exacta sino a la intención de revelar y representar, artísticamente, lo que vamos de humanos desde lo universal a lo particular. En síntesis: la narrativa ficcional comprende una intersección de contenido y de forma que fundamentan su naturaleza intensa entre la relación de las ideas y las palabras. Baste un ejemplo: José Saramago, novelista lusitano, que en su *Ensayo sobre la ceguera* armoniza la unidad integral de la sabiduría poética, en voz de uno de los personajes que reflexiona sobre su condición de ciego:

En un pasado remoto, razones y metáforas semejantes eran traducidas por el impertérrito optimismo de la gente común en dicitos como éste, No hay bien que siempre dure, ni mal que no se ature, o, en versión literaria, Del mismo modo que no hay bien que dure siempre, tampoco hay mal que siempre dure, máximas supremas de quien tuvo tiempo para aprender con los golpes de la vida y de la fortuna, y que, trasladadas a tierras de ciegos, deberían leerse como sigue, Ayer veíamos, hoy no vemos, mañana veremos, con una ligera entonación interrogativa en el tercio final de la frase, como si la prudencia, en el último instante, hubiera decidido, por si acaso, añadir la reticencia de una duda a la esperanzadora conclusión.³²

³² José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*, México, Alfaguara, 1998, p. 143.

Por ello, Umberto Eco, semiótico italiano, al reflexionar sobre la escritura creativa en *Confesiones de un joven novelista*, afirma algo que nos ayuda a superar el falso debate entre la narrativa ficcional, lo verdadero y lo falso:

Esto sucede —y aquí podemos identificar la verdadera diferencia entre la escritura creativa y la científica— porque un ensayo teórico, normalmente uno pretende demostrar una tesis determinada o dar una respuesta a un problema concreto, mientras que un poema o una novela, lo que uno pretende es representar la vida con todas sus contradicciones, haciéndolas evidentes y conmovedoras. Los escritores creativos piden a sus lectores que traten de encontrar una solución; no ofrecen una fórmula precisa (excepto en el caso de los escritores cursis y sentimentales, que lo que pretenden ofrecer son consuelos vulgares). Por este motivo, en las charlas que ofrecí sobre mi recién publicada primera novela, decía que, a veces, un novelista puede decir cosas que no puede decir un filósofo.³³

La narrativa ficcional es una de las más ricas entidades imaginarias que haya poseído el ser humano. No sólo es una representación mental del mundo por medio de la ficción sino que es una manifestación de la potestad creativa que permite hacer y rehacernos humanamente.

³³ Umberto Eco, *Confesiones de un joven novelista*, México, Lumen, 2011, pp. 13-14.

2.2 NARRACIÓN NO FICCIONAL

La narrativa no ficcional se caracteriza por referir sucesos basados en hechos reales que pueden ser verificables porque pertenecen a un universo concreto, perceptible y comprobable. Concreto porque está delimitado en el tiempo y en el espacio (tal cosa ocurrió tal día en tal parte); perceptible porque se puede distinguir por nuestros sentidos (lo podemos percibir de manera propia); comprobable porque se puede demostrar evidentemente a partir de datos, de información verídica, de hechos efectivos... Aunque esto ha sido llevado a debates quisquillosos que plantean si auténticamente hay «hechos reales» o sólo son un cúmulo de interpretaciones. Recordemos, por ejemplo, el mito griego de la «Alegoría de la caverna» donde el hombre sólo es capaz de ver sombras proyectadas en los muros del interior de una cueva y jamás la luz de la verdad que viene de fuera; o en el siglo XIV, Guillermo de Occam quien afirmaba que no podemos conocer el ser o la existencia de las cosas sino sólo por las denominaciones que las designan; Descartes, en el XV, y su duda metódica que desconfiaba hasta de él mismo; Berkeley que planteaba la inexistencia de objetos reales ya que lo que realmente existe es nuestra percepción subjetiva de las cosas; Arthur Schopenhauer quien sustentó que la realidad aparecida frente a nosotros no es la auténtica realidad *en sí* sino una representación de nuestra mente o, ya de plano, desde muchísimos años antes de toda la filosofía occidental, en la India, los *Vedas* que consideraban que el mundo que conocemos es una simple ensoñación de los sentidos, esto es, del velo de Maya. La mayoría de las veces se ha coligado a «la realidad» con «la verdad» como equivalentes e inmu-

tables. Es más, desde la lógica formal, se han ponderando tres leyes fundamentales (identidad, contradicción y tercero excluido) en donde descansan las proposiciones de los razonamientos juiciosos. Por lo anterior, si algo es real, entonces es verdadero. Esto marca una relación lógica (si *a*, entonces *b*) que filósofos como Hegel categorizaron en un totalitarismo racional: todo lo real es racional y todo lo racional es real. Pero no necesariamente tiene que ser así, pues la realidad y la verdad son mudables, frágiles. George Novak, filósofo norteamericano, ejemplifica la contradicción de la lógica formal de una manera ilustrativa:

Eso es decir que un hombre es esencialmente un hombre y nunca puede ser o ser pensado como si no lo fuese. Esto tiene que ser así sin duda según los preceptos de la lógica formal. Sin embargo, todos sabemos que en los hechos ocurre lo contrario. La teoría de la evolución natural enseña que el hombre es esencialmente animal y no puede ser otra cosa que animal. Hablando en lógica, el hombre es un animal. Pero también sabemos, por la teoría de la evolución social, que el hombre es más que un animal y distinto de él. Es decir, que no es esencialmente un animal, sino un hombre, que es una especie de ser completamente diferente de todos los animales. Somos, y lo sabemos, dos cosas diferentes y mutuamente excluyentes, a pesar de que Aristóteles y las leyes de la lógica formal digan lo contrario.³⁴

El filósofo norteamericano está haciendo un planteamiento dialéctico, esto es, contradictorio para resaltar los sentidos

³⁴ George Novak, *Introducción a la lógica*, México, Fontamara, 1992, p. 26.

opuestos resididos en la compleja relación entre realidad y verdad que se sintetizan en un devenir constante. Por ello, Fernando Vallejo, narrador colombiano radicado en México desde hace muchos años, en su ensayo «La verdad y los géneros narrativos», afirma que:

¡El amor a la verdad! ¡Pero a cuál de todas se refiere, si las verdades son muchas! La verdad cambia según las épocas, los idiomas, las religiones, las personas, y no bien basan los hechos, éstos se embrollan en las memorias, y las palabras que dijimos o que dijeron otros se las lleva el viento. La verdad no existe; existen muchas verdades, cambiantes, una para cada quien y según el momento. De todas formas, la preocupación por la verdad era cosa nueva en los tiempos de Herodoto, pues Homero nunca la tuvo.³⁵

¡Tema tremendo para la filosofía y la ciencia, el definir qué tan verdadera es la verdad! Pero no podíamos evitar señalar este conflicto, pues la narrativa no ficcional tiene como naturaleza principal la referencialidad directa de lo sucedido. Lo que pasó y lo que se dice que pasó o, en otras palabras, lo dicho y lo sucedido, albergan una relación entre lo objetivo y lo subjetivo. Es objetivo lo sucedido y subjetivo lo dicho. Un narrador no ficcional, aunque no quiera, escribe desde su particular punto de vista sobre lo que pasa. En «su particular punto de vista» cabe la subjetividad de quien escribe si tal cosa pasó de tal manera; trata de ser lo más

³⁵ Fernando Vallejo, «La verdad y los géneros narrativos» en Vital, Alberto (ed.) *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 2001, p. 471.

objetivo posible para no traicionar lo sucedido y, principalmente, no traicionarse a él mismo como narrador. Luis Villoro, en su ensayo «La significación del silencio», plantea el conflicto de alterar las cosas desde que son enunciadas por el lenguaje discursivo:

Dirijamos primero nuestra atención a la palabra discursiva. Como todo lenguaje, la palabra discursiva intenta designar el mundo circundante. ¿En qué medida, al designarlo, lo altera?³⁶

Es muy difícil tomar distancia de los hechos sin que inter venga nuestra propia apreciación que juzgue o interprete lo que acontece. Por ejemplo, si un hombre de setenta años que lleva de la mano a su nieto de siete años y, justo antes de atravesar la calle, un camión, que ha perdido los frenos, pasa rozándolos para estrellarse en el poste de luz más cercano, sin causarles milagrosamente un solo rasguño, entonces ¿el viejo y el niño tendrán la misma apreciación de lo sucedido? Obviamente cada uno dirá, desde su propia perspectiva, lo que vio y vivió.

En ese «ver y vivir» se aloja la subjetividad innata del narrador. Antes de ser escritor u observador del mundo y sus cosas, o tener mente analítica y científica, es, ante todo, un ser humano que se hace de su propia experiencia. Desde el significado de la palabra *experiencia*, «enseñanza que se adquiere con la práctica», ya se nos plantea un problema: ¿cuál experiencia es legítima para decir qué cosa es verdadera y objetiva y qué cosa no? Michell Montaigne, uno de

³⁶ Luis Villoro, *La significación del silencio y otros ensayos*, México, UAM, 2008, p. 49.

los más grandes escritores occidentales, desde el siglo XVI ya configura la cuestión que ahora abordamos:

Ningún deseo más natural que el deseo de conocer. Todos los medios que a él pueden conducirnos los ensayamos, y, cuando la razón nos falta, echamos manos de la experiencia. Nace el arte de la experiencia, por varios modos mostrando el camino por el ejemplo, que es un medio mucho más débil y más vil; pero la verdad es cosa tan grande que no debemos desdeñar ninguna senda que a ella nos conduzca.³⁷

El viejo zorro de Montaigne es inteligente y por ello nos habla del conocer como parte de la naturaleza humana. Pero cuando no hay método exacto para acceder al conocimiento, plantea Montaigne, pues entonces echamos mano de la experiencia (aunque sea «un medio mucho más débil y más vil» porque es producto de nuestras propias vivencias que no son garante de nada) para que, aunque sea imperfecta, nos acerque a algún tipo de saber. No se trata de descalificar la experiencia, pues Montaigne entiende que en ésta radica una de las más clásicas formas de conocimiento: el empírico (de hecho, sus *Ensayos* tienen como base su propia experiencia de vida). Pero lo que sí nos llama la atención es la no neutralidad de la experiencia y, por lo tanto, de quien ve y vive para escribir desde su propia interioridad.

Visto de forma simple, el asunto radica en que alguien escribe sobre algo que pasó, y en esa acción resalta la subjetividad y la experiencia innatas del sujeto narrador. Por ello, se cuestiona la objetividad de la narración no ficcional, ¿qué

³⁷ Michell Montaigne, *De la experiencia*, México, Axial, 2010, p. 15.

garantiza que lo ahí escrito corresponda con la realidad, esto es, que la subjetividad y la experiencia del narrador no modifiquen aquello que pasó? Sin duda hablamos de la credibilidad de la información que se aloja en este tipo de escritura que tiene como propósito central narrar hechos o acontecimientos verídicos, así como ideas no ficticias o que impliquen grados de fantasía o tipos de ilusión. Es un hecho que jamás encontraremos objetividad plena que se ciña con la realidad (de entrada porque no hay una sola realidad sino muchas realidades, ergo, muchas objetividades). El ser humano es un devenir constante que se deja influir por creencias: lo que creemos que somos y son las cosas, lo que creemos que los demás creen de nosotros y de las cosas, lo que creemos cierto o falso según sea el caso y la conveniencia del momento. ¿Qué queda entonces? ¿Relativizar el mundo? ¿Aislarnos en un solipsismo tipo búnker? ¿Reafirmar a Gorgias que, en una de sus aseveraciones nihilistas, apuntaba la incapacidad de comunicación veraz entre los hombres: «nada existe; pero si algo existiese, no sería cognoscible; y si de todos modos fuese cognoscible, no sería comunicable»,³⁸ pues en realidad, ¿no hay comunicación objetiva? Me parece que sería prudente ser humildes y atender el lado ético de la cuestión a partir de la honestidad de las propias palabras. El periodista español Juan Cruz Ruiz lo señala:

La objetividad no existe, es mentira. Miguel Ángel Bastener propone sustituir objetividad por honradez, y tiene razón. ¿Cómo vamos a ser objetivos si no somos objetivos? Somos la consecuencia de miles de influencias: nuestro origen, nuestra condición social, nuestras ideas sobre los demás, nuestros

³⁸ Franco Volpi, *El nihilismo*, Argentina, Biblos, 2011, p. 16-17.

prejuicios en suma... Igual que no existe la sinceridad, y si existe es tan sólo la expresión de una grosería, no existe la objetividad. A lo sumo, como explica el maestro Bastener, existe la honradez, la expresión pública de nuestros conocimientos con las dudas que uno establece en torno a cualquier convicción propia.³⁹

Acoger la ética de las palabras no es asunto menor cuando, históricamente, varios las han utilizado para conseguir algún interés particular o para conducir la voluntad de quien se deje convencer sin reparar en las consecuencias de aquello que se quiere imponer. Entonces surge un afán de dominio, de imposición de las ideas, de los significados, de los hechos, a partir del control, el uso y el abuso de las palabras. En nuestro caso, consideramos que la narrativa no ficcional detenta una responsabilidad social ineludible, pues tiene como base la fundamentación de las cosas que narra a partir de la consistencia de los argumentos, las razones, los datos, utilizados para decir que tal cosa ocurrió de tal manera o que tal idea es válida por tales y cuales razones. En consecuencia, la ética de las palabras de ninguna manera es una frase gratuita ni romántica, que haga un llamado a la buena voluntad de los individuos por el simple hecho de hacerlo, sino la exigencia concreta del empleo responsable de las palabras, de sus significados y sus múltiples sentidos que, al ser organizados, configuran un discurso para conseguir un consenso entre narrador y narratario. ¿Qué tipo de consenso? El que se basa en la aceptación sensata de lo narrado porque tiene como sustento de veracidad la validez de las

³⁹ Juan Cruz Ruiz, *Saber narrar*, México, Aguilar, 2012, p.135.

razones expuestas y, primordialmente, la capacidad de libre reflexión por parte del lector. Obviamente hablamos de una narrativa no ficcional dialógica, esto es, una construcción del significado no sólo por parte del escritor sino que también el lector contribuye, desde su pensamiento e interpretación, en la formulación de dicho significado y, por lo tanto, de su aceptación o no.

Desde la dimensión ética planteada hasta ahora vamos más allá del empleo utilitario de la narrativa no ficcional que limita sus propósitos al nivel del simple convencimiento informativo o como herramienta de control de la «realidad objetiva». Muy por el contrario, lo que nosotros proponemos es una narrativa no ficcional, de amplio criterio, que se oriente hacia la comprensión y el contraste valorativo de los argumentos, las razones y los datos utilizados para que el lector pueda participar activamente en la construcción del significado. He ahí el consenso entre quien escribe y quien lee lo escrito: Ante la carencia de una objetividad plena, entre ambos construyen y enriquecen el significado a partir del texto narrativo gracias a una intersubjetividad participativa. Noé H. Esquivel Estrada, filósofo mexicano, al explicar los fundamentos de la ética del discurso desde la perspectiva de Habermas, puntualiza que:

Así, el principio regulador de la consensualidad puede formularse de la siguiente manera: argumenta de tal modo que posibilites un consenso en materia de interés común.⁴⁰

⁴⁰ Noé H. Esquivel Estrada, *Viabilidad de la ética en los inicios del siglo XXI (enfoque desde la hermenéutica)*, México, Editorial Torres Asociados, 2008, p. 185.

Por ello, la pregunta ¿quién narra? es tan importante como la de ¿quién lee? Narrador y narratario, escritor y lector, relación indisoluble donde ambos participan en la construcción y aceptación del significado. Es claro que nuestro planteamiento se orienta hacia la figura de un lector activo que no sólo se conforma con lo dicho en el texto sino que, como lo dijimos líneas atrás, lo enriquece desde su postura analítica. La narrativa no ficcional, lejos de limitarse a la mención exclusiva de hechos «verdaderos y comprobables», es un viaje de significados que nos hablan desde la perspectiva del autor, y que tienen como base al texto escrito.

⊠ Actividades de reflexión y aprendizaje.

Después de leer el segundo capítulo de este libro, realiza las siguientes actividades para que reafirmes tus conocimientos adquiridos y los llesves a la práctica por medio de un ejercicio narrativo:

1. Encuentra cuáles son las semejanzas y las diferencias entre la narración ficcional y la narración no ficcional.
2. Ahora diseña un mapa mental donde señales cómo se relacionan la narración ficcional y la narración no ficcional para que asocies la información de manera más clara y ágil.
3. Por último, escribe una ficción como si fuera realidad y un hecho real como si fuera ficción. Para poder hacer este ejercicio narrativo puedes elegir un cuento fantástico del autor o autora que más te guste (si no conoces ninguno, quizá te podría servir el cuento «La pata de mono» del británico W.W. Jacobs o algún relato del norteamericano Philip K. Dick, los cuales puedes consultar en Internet).
4. Después de escribir tus dos relatos (la ficción como realidad y la realidad como ficción), dáselos a leer a algún amigo o amiga, luego escucha sus comentarios y, por último, reflexiona si tus relatos causaron algún tipo de efecto imaginativo.

III. Mundo narrado, mundo imaginado

En fin, yo no tuve esa fortuna de oír a los mayores contar historias: por ello me vi obligado a inventarlas y creo yo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación.

Juan Rulfo

Narrar es sinónimo de realizar. Realizar, según el diccionario, es conformar una cosa. La narrativa conforma nuestras ideas, pensamientos, emociones, anécdotas, sucesos, experiencias, en un texto escrito o, si es el caso, de manera oral como ya lo vimos en el primer apartado de este ensayo. Quien narra es un realizador que construye con palabras. Como actividad productiva no sólo sirve para hacer historias

con personajes verosímiles (narrativa ficcional) ni agrupar información que pueda ser comprobada cabalmente o argumentar razones lógicas (narrativa no ficcional), también construye una visión de las cosas que, con el lenguaje, da forma, profundidad, matices. Narrar, pues, nos permite configurar el mundo, hacer y rehacer lo que somos y queremos ser.

En ese *configurar el mundo* se encuentra el potencial de la narrativa. Al narrar establecemos un orden en las cosas, en los sucesos, en las acciones de los personajes, sean reales o no, que nos permite humanizar lo narrado. Narrar, como sinónimo de humanizar, de ninguna manera es un exceso sino una forma de colocar a la narrativa en su justo medio, esto es, como actividad plenamente humana que nos ayuda a concientizar las cosas y concientizarnos como *no* cosas. La narrativa, históricamente, nos ha dotado de palabras que, bien articuladas, provocan significados múltiples que interiorizamos culturalmente. Gracias a ello hemos avanzado al nombrarnos como sujetos capaces de observar, describir y representar el mundo externo e interno de nosotros mismos. La narrativa, pues, establece un intercambio de ideas y emociones, dimensiona imaginariamente el tiempo y el espacio, utiliza al lenguaje no sólo para comunicar o dar testimonio de algo que ocurrió sino para relacionarnos con el mundo de manera cognitiva e imaginativa.

Sabemos bien que hay diferentes modos de relación con el mundo. Existen formas prácticas, utilitarias, comerciales, jurídicas, políticas, científicas, artísticas, pero la que la narrativa nos ofrece se basa en la relación cognoscitiva. Por medio de lo narrado (sea ficcional o no) tratamos de comprender el mundo. No como asunto material, sólo cuantificable, sino como actitud de entendimiento e interiorización

del monstruo humano que habita en nosotros mismos. El narrador-realizador hace inteligible lo que siente, piensa y desea por medio de la escritura. Por sí mismas las palabras contienen significados que se han configurado históricamente y cuando el narrador-realizador las utiliza, al mismo tiempo de expresar emociones, ideas o deseos, reactiva los significados de las palabras y proporciona *ser* a las cosas. Esto nos demuestra que la narrativa es un medio pleno de creación. Hunter S. Thompson, narrador norteamericano, desde su periodismo *gonzo*, muestra una postura honesta sobre este oficio:

Y supongo que ése es uno de los auténticos objetivos de escribir, exponer las cosas (o la vida) tal como son y por ese camino descubrir la verdad que hay en el caos... Pues las palabras son sólo instrumentos y si se usan los indicados, entonces podemos poner en orden incluso nuestra vida, si es que no nos mentimos empleando las palabras que no proceden. Supongo que por eso escribo tantas cartas, porque es el único medio —aparte de ponerme en serio a escribir ficción— de ver la vida objetivamente.⁴¹

Con quien fuera uno de los principales periodistas norteamericanos en los años setenta, volvemos, una vez más, a pensar en la importancia de las palabras para hacer narrativa. Sí, verdad evidente: las palabras nos ayudan a poner orden en las cosas e, incluso, en la propia vida. Gracias a ellas hemos construido civilizaciones enteras; nos han ayudado a vincu-

⁴¹ Hunter S. Thompson, *El escritor gonzo. Cartas de aprendizaje y madurez*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 69.

larnos con nosotros mismos y los demás; nos han servido de guías de proyectos de toda índole; nos han permitido evolucionar del estado semisalvaje de cuando éramos homínidos a uno plenamente social, humano. Hunter S. Thompson comprende el valor intrínseco de las palabras y, en definitiva, del lenguaje. Sabe que sin él aún seríamos manadas de semi humanos vagando por el mundo. Él está en la misma sintonía de Alberto Manguel cuando, desde las primeras líneas de su ensayo «La voz de Casandra», apunta:

No existe sociedad humana sin lenguaje. Las palabras nos permiten establecer un intercambio intelectual y emocional, pero también un intercambio físico y material al identificar, describir y legislar. Las palabras definen nuestro espacio y nos otorgan un sentido del tiempo. Aquí y allá, como ahora, después y antes, son creaciones verbales, al menos en cuanto nos permiten concebirlas. Las palabras confirman nuestra existencia y nuestra relación con el mundo y con los otros. En este sentido, somos creaciones de nuestra lengua: existimos porque nos nombramos y somos nombrados, y porque damos testimonio de nuestra experiencia en palabras compartidas. Ese proceso de identificación y reconocimiento, de creación y de crónica no acaba nunca, siempre está por ser dicho enteramente.⁴²

Las palabras son la materia prima de cualquier narrador y, como tal, la base de su arte. El arte de narrar es el arte de representar con las palabras. En este sentido, Gustav Flaubert, novelista francés del siglo XIX, quien afirmaba categóricamente: «Todo el talento de escribir no consiste, después de todo,

⁴² Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 19.

más que en la elección de las palabras»,⁴³ no marca más que la reflexión que, como narradores, jamás debemos olvidar. La razón: las palabras nos permiten concebir (o al menos imaginar) mundos. Recordemos *Utopía* de Tomás Moro, *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, *1984* de Welles, son sólo algunos ejemplos brillantes de cómo, por medio de la narrativa, se pueden producir mundos alternativos. ¿Pero cómo es eso? Gracias a la capacidad de las palabras para construir un sentido que es interpretado, explicado, y, en consecuencia, representado, se pueden hacer presentes imágenes, ideas, ensoñaciones, que forjen otras realidades. ¿Qué es la *Utopía* de Moro si no una idea de un mundo con una organización diferente a la que conocemos de sobra? ¿Acaso no es un gran contraste el texto de Jonathan Swift cuando Gulliver narra las costumbres de los distintos países y lugares que conoció de náufrago? ¿Y *1984* no es una imagen literaria del capitalismo salvaje? Al elegir tal o cual palabra, en uno u otro contexto, el narrador decide una visión de las cosas que, en definitiva, construye (o destruye) el mundo que habitamos o quisiésemos habitar.

Umberto Eco, en su libro *Lector in fabula*, indica «Un mundo posible es una construcción cultural».⁴⁴ ¿Qué nos quiere decir con esto el semiólogo italiano? Más allá de detenerse en el contenido de la metáfora de Leibniz sobre «mundo posible», o en el sentido ontológico, Eco habla de las relaciones internas al texto narrativo que nos permiten aceptarlo como posible o no a partir de la información que el propio texto

⁴³ Citado por Eusebio Ruvalcaba, *La sabiduría de Gustav Flaubert*, México, Grupo Editorial Planeta, 1996, p. 15.

⁴⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 183.

nos proporciona. Según él hay dos niveles que ayudan para definir mejor el término de «mundo posible»: la explicitación semántica y la previsión narrativa. En la explicitación semántica se estima que las propiedades que hay en el mundo de la historia del texto corresponden al del mundo real; mientras que en la previsión narrativa se conjetura lo que acontecerá en el mundo expuesto por la historia del texto y, en consecuencia, se plantean posibilidades:

Vale la pena insistir en la diferencia existente entre la explicitación semántica y la previsión narrativa: actualizar, en presencia del lexema /hombre/, la propiedad del ser humano o de tener dos brazos significa suponer que el mundo de la historia es el mundo «real» (y, por consiguiente, el mundo en el que, hasta que el autor haga alguna afirmación contraria, valen las leyes del mundo de nuestra experiencia y de nuestra enciclopedia). En cambio, prever lo que acontecerá en la fábula significa proponer hipótesis acerca de lo que es «posible».⁴⁵

Por ejemplo, en el cuento «El visitante de la noche» de Naguib Mahfuz, el personaje es un menor que describe que el más grande de los anhelos de los niños de su barrio es «ver aparecer, mientras duermen, al visitante de la noche»,⁴⁶ para pedirle un deseo:

—Báñate y métete en la cama; luego, recita la *Fatiha* y expresa un deseo pidiendo lo que quieras, y duérmete; quizás tengas

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 172-173.

⁴⁶ Naguib Mahfuz, *Historias de nuestro barrio*, México, Diana, 1990, p. 131.

la suerte de que el visitante de la noche venga a verte y cumpla tus deseos...⁴⁷

Desde la explicitación semántica encontramos que hay coincidencia con la realidad en las acciones de bañarse, meterse a la cama y, para los árabes, recitar el *Fatiha* (capítulo introductorio del Corán). No hay nada extraño en los datos que se plantean en el cuento, pues tienen correspondencia con el mundo árabe de Naguib Mahfuz. Pero desde la previsión narrativa, que es la que más nos interesa, se producen expectativas como si realmente fuese cierta la existencia del visitante nocturno, si cumplirá los deseos de los niños o si es un simple engaño de los adultos para alimentar la fantasía infantil.

Ya hemos mencionado la importancia de la verosimilitud en la narrativa ficcional, pues lo verosímil marca un puente de credibilidad que, necesariamente, se da con respecto a algo o alguien. Quien narra toma decisiones desde el título que dará nombre a su trabajo narrativo. No sólo decide qué palabra va mejor o qué oración sirve más para describir tal cosa sino que las decisiones del narrador, además de incluir el carácter gramatical y sintáctico del escrito, son de contenido. Está obligado a definir una postura propia con respecto a su propio trabajo y al mundo que relata por medio de la significación narrativa. En esto, en la significación narrativa, está la clave de encarnar un sentido, un valor, a lo narrado. Con la significación narrativa cimienta el mundo que desea construir. ¿Cómo se aborda el problema de la soledad, del desamor, del odio, de la contradicción humana y social, desde la narrativa ficcional y no ficcional? Desde la significación

⁴⁷ *Ibid.*, p. 131.

narrativa que relaciona distintos tipos de vida, de hombres y mujeres, de historias y valores (o desvalores sociales), en fin, desde la desestabilidad humana, hace un entramado de posturas que resaltan algún tipo de ideología.

Decir que «Dios es quien elige nuestro destino», así como afirmar que «el hombre, por ambicioso, está incapacitado para trazar su propio futuro» o, por el contrario, afirmar lo opuesto: «Dios no existe» y «El hombre es el único que puede decidir sobre su vida», muestran una ideología que ha sido llevada a cabo por la significación narrativa. El mundo narrado conlleva necesariamente una óptica, una ideología, que marca la tendencia de lo que se narra. Implícitamente podemos encontrar en cualquier narrativa algún tipo de intención que pudiese ser interpretada políticamente. No hay narrativa cien por ciento neutra, pues no hay visión del mundo cien por ciento imparcial. Siempre habrá algún tipo de reflexión sobre los individuos o la sociedad que sea propuesto por la narrativa. De ahí que, en algunos pueblos, haya novelas prohibidas o, inversamente, sean utilizadas como difusoras de valores predominantes.

«Mundo narrado, mundo imaginado», también nos habla de una doble capacidad imaginativa en quien escribe: la de imaginar la estructura de la historia, capítulos, párrafos, oraciones, palabras y la de figurar la historia, el conflicto dramático, la psicología de los personajes, y unirlos. Volvemos de cuenta nueva al maridaje de la forma narrativa con el fondo de lo narrado. Escribir ficción, pues, conlleva a elaborar un andamiaje donde se intercepten el lenguaje con la idea, lo concreto con lo abstracto. El secreto de la narrativa es hacer de lo tangible (lenguaje) y lo intangible (idea) un mismo plano de intersección. Guillermo Samperio, en su

relato «Ella habitaba un cuento», en voz de uno de los personajes centrales, compara el oficio de arquitecto con el de escritor, y reflexiona exactamente sobre el entrecruzamiento que nosotros hemos anotado:

Además, iba entusiasmado a causa de un fragmento que sí recordaba y que podría utilizar para escribir un cuento. Se refería a esa juguetona comparación que había hecho entre un arquitecto y un escritor. «Desde el punto de vista de la creatividad, el diseño de una casa-habitación se encuentra invariablemente en el espacio de lo ficticio; cuando los albañiles empiezan a construirla, estamos ya ante la realización de lo ficticio. Una vez terminada, el propietario habitará su casa y la ficción del arquitecto. Ampliando mi razonamiento, podemos afirmar que las ciudades son ficciones de la arquitectura; a ello se debe que a ésta la consideren un arte. El arquitecto que habita una casa que proyectó y edificó es uno de los pocos hombres que tienen la posibilidad de habitar su fantasía. Por su lado, el escritor es artífice de la palabra, diseña historias y frases, para que el lector habite el texto. Una casa y un cuento deben ser sólidos, funcionales, necesarios, perdurables. En un relato, la movilidad necesita fluidez, por decirlo así, de la sala a la cocina, o de las recámaras al baño. Nada de columnas ni paredes inútiles. Las distintas secciones del cuento o de la casa deben ser inseparables y creadas con precisión. Se escribe literatura y se construyen hogares para que el hombre los habite sin dificultades.⁴⁸

⁴⁸ Guillermo Samperio, «Ella habitaba un cuento» en *Cuando el tacto toma la palabra*, México, FCE, 1999, p. 452.

◊ Actividades de reflexión y aprendizaje.

Para incursionar un poco más en el tema del mundo imaginado con base en la narrativa, te invito a que escribas un relato a partir de la siguiente situación: Se dice que el violinista italiano del siglo XVIII, Giuseppe Tartini, soñó que el Diablo tocó su violín para complacerlo:

Una noche, en el año 1713 soñé que había hecho un pacto con el diablo a cambio de mi alma. Todo salió como yo deseaba: mi nuevo sirviente anticipó todos mis deseos. Entre otras cosas, le di mi violín para ver si podía tocar. ¡Cuán grande fue mi asombro al oír una sonata tan maravillosa y tan hermosa, interpretada con tanto arte e inteligencia, como nunca había pensado ni en mis más intrépidos sueños! Me sentí extasiado, transportado, encantado: mi respiración falló, y desperté. Inmediatamente tomé mi violín con el fin de retener, al menos una parte, la impresión de mi sueño. ¡En vano! La música que yo en ese momento compuse es sin duda la mejor que he escrito, y todavía la llamo el *Trino del diablo*, pero la diferencia entre ella y aquella que me conmovió es tan grande que habría destruido mi instrumento y habría dicho adiós a la música para siempre si hubiera tenido que vivir sin el goce que me ofrece.

Giuseppe Tartini, en *Voyage d'un françois en Italie*

El resultado de todo esto fue la sonata llamada «Trino del diablo» que los mejores violinistas de todas las épocas la han interpretado con mucho respeto. Ahora tú deberás escribir un relato donde describas cómo fue el sueño de Tartini.

Para hacer de la mejor manera este ejercicio narrativo, después de escuchar la melodía «Trino de diablo» (que se

puede consultar en Internet) intenta describir los sonidos, los acordes, el ritmo, la armonía; imagina las imágenes que desfilaron por la mente de Tartini mientras duraba su sueño; investiga cómo era la época de ese entonces para que, si lo encuentras necesario, incluyas algún dato que ayude a fortalecer la verosimilitud; dale voz a Tartini y al propio Diablo para que tú mismo inventes un diálogo entre ellos donde la música y el sueño sean los motores principales... en fin, juega con las palabras para construir un mundo imaginado por ti mismo.

Después, dáselo a leer a algún amigo o amiga mientras escuchan la pieza de Giuseppe Tartini y reflexiona sobre las reacciones que tu narración ha provocado.

IV. Categorías narrativas desde el punto de vista narratológico

No hay que creer que la historia corresponde a un orden cronológico ideal. Basta que haya más de un personaje para que este orden ideal se aleje notablemente de la historia «natural». La razón de ello es que, para conservar este orden, deberíamos saltar en cada frase de un personaje a otro para decir lo que este segundo personaje hacía «durante ese tiempo». Pues la historia raramente es simple, la mayoría de las veces contiene varios hilos y sólo a partir de un cierto momento estos «hilos» se entrelazan.

Tzvetan Todorov

La narratología es la disciplina que estudia la narrativa. Este término, propuesto por el búlgaro-francés Tzvetan Todorov en 1969 y después recuperado por Gérard Genette,

teórico literario francés, en «Discurso del relato» de 1972,⁴⁹ nos permite analizar la organización interna de los elementos que constituyen al texto narrativo, sea ficcional o no. La manera en cómo Genette problematiza la narrativa llama la atención porque lo hace partir de lo que ésta no es:

Si aceptamos, por convención, atenernos al campo de la expresión literaria, definiremos sin dificultad el relato como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito. Esta definición positiva (y corriente) tiene el mérito de la evidencia y de la simplicidad; su principal inconveniente es quizá, justamente, el encerrarse y encerrarnos en la evidencia, el ocultar a nuestros ojos lo que precisamente, en el ser mismo del relato, constituye el problema y la dificultad, borrando en cierto modo las fronteras de su ejercicio, las condiciones de su existencia. Definir positivamente el relato es acreditar, quizá peligrosamente, la idea o la sensación de que el relato *fluye espontáneamente*, que nada hay más natural que contar una historia, combinar un conjunto de acciones en un mito, un cuento, una epopeya, una novela. La evolución de la literatura y de la conciencia literaria desde hace medio siglo ha tenido, entre otras felices consecuencias, la de atraer nuestra atención, por el contrario, sobre el aspecto singular, artificial y problemático del acto narrativo [...]. Sabemos hasta qué punto, bajo formas diversas y a veces contradictorias, la literatura moderna ha vivido e ilustrado este asombro fecundo, cómo ella se ha querido y se ha hecho, en su fondo mismo, interrogación, conmoción, controversia sobre el propósito narrativo. Esta pregunta falsamente ingenua: ¿por qué existe el relato?, podría al menos incitarnos a buscar o, más

⁴⁹ Cfr. Gerard Genette, *El discurso del relato*, París, Edition du Seuil, 1972.

simplemente, a reconocer los límites en cierta forma negativos del relato, a considerar los principales juegos de oposiciones a través de los que el relato se define y se constituye frente a las diversas formas de no-relato.⁵⁰

En consecuencia, la narratología señala cuáles son los aspectos más importantes que permiten la configuración, el diseño y el orden de las partes del texto narrativo para analizarlo y teorizarlo. Es una herramienta de estudio con amplias aplicaciones en diversas áreas de conocimiento. De hecho, el propio Genette marcó dos tipos de narratologías: una modal y otra temática. La primera se orienta a las formas de expresión del narrador, elementos concretos de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos...), niveles de narración, temporalidad y punto de vista del relato. La narratología temática, por su parte, se centra en la historia contada, las acciones, los tipos de personajes y sus relaciones como «actuantes».

En lo general, la narratología sitúa globalmente a la narrativa (películas, series televisivas, comerciales, noticieros, caricaturas, *comic's*, notas periodísticas, crónicas...) como un factor central para la cultura contemporánea. Robert Stam, teórico norteamericano de cine y adaptación cinematográfica, en sus «Estudios culturales y narratología» lo describe manifiestamente:

Según la narratología, los seres humanos usan historias como su principal medio para dar sentido a las cosas, no sólo las

⁵⁰ Gerard Genette «Fronteras del relato» en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 4ª edición, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p. 199.

ficciones escritas, sino en todo tiempo y en todas las situaciones. Los narratólogos ven en el cuento como una especie de material genérico o ADN que se manifiesta en el cuerpo de los cuerpos específicos. Hablan de núcleos narrativos que existen «debajo» de los medios específicos. La narración es proteica, toma varias formas, desde las narraciones personales de la vida diaria.⁵¹

De antemano advertimos que nuestro interés se finca en la narrativa ficcional ya que, como hemos visto con anterioridad, encierra una gran capacidad de imaginar y de entender, así como de configurarse uno mismo en otro para comprender las sinrazones humanas. Lo hacemos, pues, porque nos puede ayudar a encontrar cuáles podrían ser: la naturaleza, los elementos, los principios, los procedimientos básicos que la narrativa ficcional utiliza para su configuración. Por ello, partimos de una pregunta central para acercarnos a su forma de organización creativa: ¿Qué aspectos son recurrentes, desde el punto de vista de la creación, para que una narración ficcional pueda ser construida? La respuesta es amplia ya que hay una infinidad de narradores y narradoras que podrían hablar desde su experiencia en la escritura; en consecuencia, tendríamos que aceptar como válido que cada uno de ellos y ellas tienen su propio método de creación literaria. Pero antes de definir el método de escritura más viable sobre los demás, necesitamos fijar claramente que la narración ficcional tiene una forma de organización creativa donde hay elementos recurrentes que se interrelacionan entre sí y, en conjunto, la construyen.

⁵¹ Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM, 2009, pp. 29-30.

Exponer una forma de organización creativa nos obliga a revisar, aunque sea mínimamente, las interrelaciones textuales que pudiesen existir entre los elementos esenciales que la conforman. Nos parece importante describir cuáles son los principios generales, las pautas básicas, que imperan en la elaboración de una narración ficcional, pues nos ayudará a tener una comprensión mayor de ella no sólo desde una apreciación libresco sino desde una óptica reflexiva.

Aceptamos una forma de organización creativa, multidimensional, que articula la interrelación de los elementos esenciales de cualquier narración ficcional, esto es: a) la historia, b) los personajes, c) el discurso, d) el espacio, e) el tiempo y, f) la voz narrativa. Pensamos que estas seis categorías se ligan entre sí para generar una ficción elaborada a partir de una narrativa concisa; que estos seis aspectos son recurrentes, en mayor o menor medida, dentro de la literatura de este tipo. Creemos fielmente que un cuento o una novela, por medio de una estructura dramática, narran una historia donde hay personajes que interactúan en ella en un espacio y tiempo dados, y que una voz enunciativa relata de principio a fin el mundo de ficción que es planteado.

Hablamos de una forma de organización creativa de la narrativa ficcional porque creemos que sus bases son tres: a) la coherencia de sus partes, b) la finalidad en las relaciones de sus partes y, c) la aplicabilidad de sus partes. También lo hacemos porque consideramos que analizar por separado cada uno de estos seis elementos nos podría ayudar para saber claramente de qué están compuestos, cuál es su finalidad, cómo se relacionan entre sí y cómo se aplican. Es decir, entre los seis elementos arriba expuestos, hay coherencia interna porque cada uno de ellos tiene su propia naturaleza; hay una

finalidad cuando se relacionan entre sí, la cual genera algún vínculo que proyecta de mejor manera la narrativa ficcional; y hay aplicabilidad concreta en el momento en que la ficción es realizada creativamente.

¿Cómo se da la coherencia, la finalidad de relaciones y la aplicabilidad de sus partes? De múltiples maneras, pues cada narrador o narradora las ligan según su propio juicio con la finalidad de generar, en conjunto, una unidad en la construcción del texto en cuestión. Lo que importa aquí es analizar cómo son dadas las condiciones para que los seis elementos se puedan relacionar entre sí; ver cómo se interconectan conscientemente; valorar cómo se vinculan para conseguir su fin principal, esto es, la construcción de una ficción. Nos apoyamos en la idea de la coherencia de la narrativa ficcional a partir de la relación de sus partes porque:

[...] la coherencia —asimilable a la consistencia— es uno de los (tres) criterios fundamentales de la cientificidad de una teoría. Con uno de los significados que en el lenguaje ordinario posee el término coherencia se quiere caracterizar un sistema de pensamiento, una teoría, un texto, etc., cuyas partes se ligan solidariamente entre sí. Si se toma en cuenta estas acepciones, la coherencia entraña elementos de conexión, de entramado entre las partes.

De este modo, si no se vincularan solidariamente, si no se conectaran los distintos elementos que conforman un sintagma, una frase, el resultado sería, según la gramática generativa, una construcción inaceptable, agramatical. En cierto sentido,

esa agramaticalidad podría ser incluida en la categoría de no-coherente.⁵²

Admitimos que la «vinculación solidaria» de estos elementos es axial en la narrativa ficcional, es decir, fundamental, ya que se aplica sustantivamente para que consiga su materialización como tal. En mayor o menor grado, estos seis elementos consustanciales son ineludibles en el diseño textual, pues si la naturaleza de éste es la narración de historias ficticias, entonces deben de existir una base material que le permita fundirse realmente. Esta base marca las relaciones que el narrador o la narradora pudiesen generar a partir de la articulación arbitraria de la historia, los personajes, el discurso, el espacio, el tiempo y la voz narrativa. ¿Por qué arbitraria? ¿Al ser elementos de un sistema de creación su uso no es uniforme e indistinto en todos los casos? La respuesta es negativa, pues la relación entre los seis elementos consustanciales no necesariamente es la misma en todos los casos. Cada relato es diferente en sí mismo con respecto a los demás y, por ello, la presencia de los elementos varía según la intención autoral. Cada narrador o narradora, a partir de su experiencia, técnica propia, intereses particulares, aplicarán, según su conveniencia, estos elementos para diseñar de la mejor manera posible la narración que nace de sus manos. Es decir, si para efectos de la historia en tratamiento conviene minimizar la presencia de una narrativa lineal por una voz enunciativa subjetiva y así dar la impresión de tono confesional, pues el escritor adaptará los elementos consustanciales

⁵² Jorge Lozano, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 2004, pp. 19-20.

necesarios para conseguir su fin. Por otro lado, si nos encontramos ante una historia que quiere ser narrada desde una perspectiva testimonial, entonces la narrativa deberá de ser lineal y la voz enunciativa en tercera persona para promover una impresión de lejanía con cierta objetividad. Los elementos consustanciales que exponemos se ajustan flexiblemente a la medida de las intenciones literarias de la narración ficcional en cuestión y, en consecuencia, se realiza una forma de organización creativa que es multidimensional.

Así, pues, señalamos que nuestros elementos consustanciales ayudan a responder flexiblemente las siguientes cuestiones básicas para la creación de la narrativa ficcional: a) la historia: ¿qué es lo que pasa?, b) los personajes: ¿a quién le pasa?, c) el discurso: ¿cómo está organizada la información del texto?, d) el espacio: ¿cuál es la especialidad de lo que pasa?, e) el tiempo: ¿cuál es la temporalidad de lo que pasa? y, f) la voz narrativa: ¿quién cuenta lo que pasa? Claro está que cada uno de estos niveles se puede desdoblar mayormente; cada elemento consustancial está formado por diversos aspectos que los integran como unidad, como componentes literarios. Pero desde el punto de vista de la organización creativa multidimensional que proponemos, las anteriores cuestiones nos sirven para fijar marcas concretas de partida que son resueltas desde diversas maneras en la construcción de la narrativa ficcional.

Por ello, la forma de organización literaria puede tener diferentes perspectivas de análisis que van desde la creación hasta la crítica o recepción literaria. Nosotros tomamos principalmente la perspectiva de la creación, pues nos interesa señalar cómo los seis aspectos han sido definidos y utilizados por sus mismos creadores. En consecuencia, nuestros

autores consultados son, en mayor parte, autores que han reflexionado sobre este arte. Desde ahora aceptamos que nuestro método de análisis es ecléctico, es decir, a partir de la conjunción de diversos aspectos heterogéneos de la naturaleza del texto narrativo, los conjugamos para fundirlos en una propuesta de organización creativa donde se enlazan de manera multidimensional dichos elementos consustanciales.

Para evitar caer en ambigüedades o imprecisiones conceptuales, nos hemos impuesto como rigor de análisis hacer una selección crítica donde los seis aspectos por revisar sean, en primer momento, descritos desde la teoría de la narratología para, después, complementar su conceptualización desde la perspectiva de narradores y narradoras que se han preocupado por su arte para sintetizarlos en una sola propuesta de forma de organización creativa.

Advertimos también que nuestra finalidad no es hacer un recetario para elaborar cuentos o novelas sino una reflexión que nos ayude a entender bajo qué principios generales o pautas particulares se ha gestado nuestro objeto de estudio. Tratemos, pues, de responder nuestra pregunta: ¿Qué aspectos son recurrentes, desde el punto de vista de la creación, para que una narración ficcional pueda ser construida?

4.1 LA HISTORIA

Ahora bien, el primer aspecto consustancial es la historia. ¿Qué es lo que pasa? De ella entendemos una sucesión de acciones interrelacionadas entre sí que tienen algún tipo de interés humano. Se acepta que en esas acciones sucedidas haya un movimiento de causa y efecto, de antecedente y consecuente, donde los personajes juegan un rol dramático central. Por consecuencia, la sucesión de acciones necesariamente se desarrolla sobre un tiempo y un espacio específicos. Al término «historia» también se le ha denominado diégesis.

Tradicionalmente a la historia de ficción se le han atribuido elementos fundamentales: el principio, el desarrollo y el final, así como el nudo o el conflicto, el clímax y el desenlace. Cada una de sus partes han sido reflexionadas en diferentes épocas y desde ópticas muy personales por tres cuentistas muy importantes: Juan Bosch, Julio Cortázar y Edgar Allan Poe donde, como parte central, el escritor dominicano señala «una importancia del hecho» por narrar; mientras que el argentino muestra la razón de la tensión e intensidad para el desarrollo del cuento; y el bostoniano mira el final del relato como algo previamente planeado por el narrador. Veamos si es cierto.

Juan Bosch determina desde las primeras líneas de su libro *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* que nuestro género de estudio es «el relato de un hecho que tiene indudable importancia». ⁵³ ¿A qué se refiere con situar al cuento o a la narrativa ficcional como algo que «tiene indudable impor-

⁵³ Juan Bosch, *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, México, UNAM, 2009, p. 17.

tancia»? Sabemos que es muy relativo el uso de dicho término, pues cada quien puede considerar que algo es importante según su subjetividad. Por ello, más adelante, puntualiza que importancia no es sinónimo de «novedad, caso insólito, acaecimiento singular»,⁵⁴ más bien es aquello que tiene sustancia de sorpresa, de intriga:

Un niño que va a la escuela no es materia propicia para un cuento, porque no hay nada de importancia en su viaje diario a las clases; pero hay sustancia para el cuento si el autobús en que va el niño se vuelca o se quema, o si al llegar a su escuela el niño halla que el maestro está enfermo o el edificio escolar se ha quemado la noche anterior.⁵⁵

La sustancia de la historia de la narrativa ficcional es, pues, aquello que propicia incertidumbre, duda, interrogante. ¿Por qué razón el camión donde iba el niño se volcó? ¿Quién provocó, si fuera el caso, que el camión tuviera ese percance? ¿El niño es el autor del accidente? ¿A quién le conviene que la escuela se haya quemado? ¿Por qué? Entonces, por consecuencia, la sustancia de la historia radica en su capacidad de motivar incertidumbre en el lector, esto es, de interesarlo sobre la historia para que se aclaren sus dudas. Obviamente hay relatos que, en vez de despejar las posibles dudas del lector, las acentúan para provocar un efecto de misterio, de enigma. Pero en cualquiera de los casos la historia guarda una sustancia de intriga que dispara la atención del lector.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁵ *Ídem.*

Gran parte de la naturaleza de la narrativa ficcional se sustenta en la acción, esto es, en algún tipo de hecho que contenga un conflicto dramático. Por tanto, la sustancia de la historia planteada por Juan Bosch se da a partir del conflicto dramático producido por la acción; creemos, pues, que el interés de la historia es producto de la acción conflictiva que provoca expectativa en el lector. En consecuencia, la historia del cualquier texto de ficción no sólo se sintetiza en la sucesión de acciones sino en el conflicto generado por éstas y, por supuesto, en la resolución que pudiera haber. Eusebio Ruvalcaba, escritor mexicano, explica muy bien el asunto del conflicto dramático en su ensayo introductorio «Yo provengo del corazón de la música»:

El escritor se da cuenta de que es escritor cuando el mundo lo ha puesto contra la pared. Cuando se siente apabullado como una cucaracha a punto de ser aplastada. Yo comparo al escritor con el niño castigado en un rincón, por incumplimiento, mala conducta o lo que sea; ese niño, que en ese momento es escarnio de sus compañeros de clase y de la misma maestra, y que está solo contra el mundo, se parece mucho al escritor. De ahí que las mejores páginas de un autor —léase poeta, narrador, ensayista, como se guste— sean las escritas con el resto de la humanidad oprimiéndole el corazón. Entre más se acerquen esas líneas a las del suicida, las del hombre que sabe que esas palabras son su última comunicación con el mundo, mejor. Mucho mejor. También por eso las mejores páginas son las que nos transmiten la experiencia de la vida, el sufrimiento, el inmenso dolor que significa estar vivo.⁵⁶

⁵⁶ Eusebio Ruvalcaba, *Al servicio de la música*, México, Lectorum, 2007, p. 15.

Ahora bien, veamos dos narrativas ficcionales elementales: el cuento y la novela. El primero es intenso y el segundo es extenso. ¿En dónde radica la intensidad del cuento? En la exposición y resolución de manera directa de las acciones conflictivas por parte de los personajes (obviamente sabemos que cada acción llevada a cabo por el protagonista debe estar basada en decisiones entre dos o más alternativas). De ahí viene la tensión de las acciones. Julio Cortázar, por ejemplo, anota en «Aspectos del cuento» que hay una significación en las acciones y que el tratamiento literario de éstas es lo que genera la intensidad, la tensión en el cuento:

La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista...⁵⁷

Julio Cortázar habla de la importancia de la tensión porque sabe que, sin ésta, sería difícil construir una historia en el cuento y en la novela. En el *cómo* se desarrolla la historia hallamos que en sus partes, en sus acciones conflictivas, en sus concatenaciones dramáticas, donde la causa y el efecto son centrales, se forja la fuerza de la emoción. La tensión produce emoción dramática porque, al existir una dirección del tratamiento literario, también se provoca algún tipo de agitación del ánimo. Quizá, por ello, la tensión dispara el

⁵⁷ Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», en *Cuentos inolvidables según Julio Cortázar*, México, Alfaguara, 2008, p. 279.

misterio, la incógnita por resolver, la sorpresa esperada, pues liga los elementos de la historia para que se sucedan de manera fluida, sin elementos superficiales, sólo con lo necesario para que la historia sea emocionante. El chilango Guillermo Samperio lo resume muy bien:

Si en algo insistió Cortázar al hablar sobre la escritura del cuento, fue en la necesidad de una tensión firmemente sostenida. No la describió ni la definió, debido, con seguridad, a la manera ciega que le sobrevenían a él sus cuentos y a la tensión que él mismo experimentaba al crearlos. Buscando una sustancia del término, acudí a dos antecedentes: Chéjov pedía que el cuento debía mantenerse todo el tiempo en suspenso: tal vez la tensión tenga algo de suspenso. E. A. Poe menciona tres aspectos: designio preestablecido, impulso de movimiento y cierto efecto único y singular (unidad de efecto). La tensión con suspenso, en efecto, tiene un impulso de movimiento, que parte de un designio preestablecido: el Hecho Narrado; y tiende a proporcionar un efecto único y singular, al revelar o desocultar el fundamento, la base del Hecho Narrado; el cual se despliega a través de la tensión; por ello, la tensión es susceptible de percibirse en la lectura de los cuentos.⁵⁸

Por último, Edgar Allan Poe nos dice que, en materia de composición, él tiene como «propósito demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquélla avanzó hacia su terminación, paso

⁵⁸ Guillermo Samperio, *Después apareció una nave*. México, Alfaguara, 2007, p. 75.

a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático». ⁵⁹

¿Qué significan las palabras del escritor bostoniano? Nos parece que Edgar Allan Poe anticipa como elemento central en la construcción de una historia literaria la razón del término, es decir, del final de la historia. En sus palabras encontramos que la composición literaria no es producto de la casualidad ni del presentimiento sino que es efecto de una planeación previa, con exactitud y lógica rigurosas, donde el final de la historia está fijado previamente al acto de escritura. Sin duda, Edgar Allan Poe se opone a cualquier tipo de escritura automática, a cualquier forma de corazonada, más bien superpone el principio de que, previo al acto de escritura ficcional, el autor debe conocer cuál es el final de la historia y dirigir todos los aspectos del relato hacia ese punto fijado:

Si algo hay evidente es que un plan cualquiera que sea digno de este nombre ha de haber sido trazado con vistas al desenlace antes que la pluma ataque el papel. Sólo si se tiene continuamente presente la idea del desenlace podemos conferir a un plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad, procurando que todas las incidencias y en especial el tono general tienda a desarrollar la intención establecida. ⁶⁰

La razón del final en la narrativa ficcional ha sido una pauta aceptada por otros narradores. Por ejemplo, Horacio

⁵⁹ Edgar Allan Poe, *Escritos sobre poesía y poética*, Madrid, Hiperión, 2008, p. 123.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 125.

Quiroga, en el quinto punto de su «Decálogo del perfecto cuentista», dice: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas».⁶¹

Conclusión parcial: Técnicamente el propósito de la historia es trazar la ruta de las acciones que los personajes realizarán a lo largo de la narrativa ficcional. La historia, pues, es el camino por donde los personajes interactúan para resolver sus conflictos dramáticos. La historia es la base elemental por donde cualquier texto narrativo ficcional se realiza como tal. En fin, la historia en la narrativa ficcional es un elemento central que se construye a partir de la importancia del hecho, la tensión de éste y la razón de su culminación, o sea, del final.

⁶¹ Horacio Quiroga, «Decálogo del perfecto cuentista», en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala (comp.), México, UNAM, 2008, p. 30.

⊠ Ejercicio narrativo: Identifica la estructura de una historia de ficción a partir de las siguientes pautas:

1. Lee el cuento «El corazón delator» de Edgar Allan Poe (el cual se puede conseguir en Internet).
2. Analiza todo el cuento tratando de distinguir las acciones y las descripciones, cómo es el principio y cómo es el final, cómo es la voz narrativa y cómo es la psicología del personaje principal.
3. Encuentra cuál es el conflicto dramático del personaje y cuál es el clímax de la historia (ojo: el cuento tiene dos clímax: uno falso y otro verdadero).
4. Realiza una lista de acciones que recorran el siguiente orden: principio, conflicto dramático, desarrollo, clímax y conclusión.
5. Ahora, con base en los puntos anteriores, reescribe con tu propio estilo el cuento de Poe donde el personaje principal y el viejo sean comerciantes callejeros y vivan en alguna vecindad de la Ciudad de México.
6. Comparte tu relato con algún amigo o amiga.

4.2 EL PERSONAJE

Al personaje de ficción se lo ha dotado de tres aspectos centrales: 1. Sociológico, 2. Fisiológico y, 3. Psicológico. Estos tres ángulos promueven que sea una construcción integral donde coincidan elementos que puedan acercarlo lo más posible a un carácter humano. La causa: la narrativa ficcional trabaja con material humano que es transpuesto, desde una concepción literaria, a una expresión estética.

Por ello, Lajos Egri, dramaturgo polaco, nos dice:

Todo objeto es tridimensional; tiene: profundidad, altura y ancho. Los seres humanos poseen tres dimensiones más: fisiología, sociología y psicología. Sin el conocimiento de estas tres dimensiones adicionales no podemos comprender la complejidad de un ser humano.⁶²

Al hacer esta distinción planteamos que el personaje de ficción tiene una personalidad propia, la cual otorga una profundidad que le permite actuar de manera compleja. El personaje de ficción tiene una vida interior que, si bien, no se menciona explícitamente, sí se expresa implícitamente a lo largo del relato. Es evidente que el personaje de la narrativa ficcional, al dimensionársele desde lo fisiológico, sociológico y psicológico, tiene su propio lado humano, su propia vida interna que se construye dentro de la historia que el cuento plantea.

⁶² Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática*, México, CUEC-UNAM, 2009, p. 65.

Sabemos bien que la narrativa ficcional sólo narra fragmentos de vida, pues sería imposible abarcar todas las caras de la existencia humana en una sola obra de arte. Por ello, el personaje literario, al ser construido desde los tres aspectos arriba planteados, intenta reflejar algún talante de la naturaleza humana que esté en conflicto, en contradicción, y que pueda ser concebido desde la literatura. La estrategia utilizada para tal fin se basa en hacer pasar al personaje como un «verosímil ser humano»⁶³ ya que, lo que interesa en literatura, es la relación entre el personaje y la acción o conflicto dramático.

La narrativa ficcional trabaja una relación entre el personaje y la acción para obtener un resultado: la reacción, inusitada o no, del personaje ante la fuerza de la acción o conflicto dramático. Como lectores nos interesa saber cómo se comportará el personaje *humanizado* ante la acción propuesta. Dentro de este escenario hay una idea existencialista del personaje donde la acción lo determina, o sea, «se da más importancia a la acción que a la individualidad del personaje».⁶⁴ En esta postura lo central es ver cómo la acción configura el desarrollo del personaje, cómo éste sigue a aquella tratando de alcanzarla para resolverla:

Aristóteles, iniciador de este pensamiento, asegura que los personajes no actúan siguiendo su carácter, sino que tienen un carácter en función de sus acciones. El personaje, en este caso, es un agente y lo principal es mostrar las diferentes fases de la acción.⁶⁵

⁶³ Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1998, p. 49.

⁶⁴ Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático*, México, UNAM-Ed. Árbol, 2001, p. 69.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

Otra postura sobre el personaje es aquella donde se lo sitúa «por su esencia y no por sus acciones o situaciones»,⁶⁶ en consecuencia se llama concepción esencialista. Aquí lo que predomina es profundizar en la personalidad, el temperamento y el carácter del personaje para verlo actuar según sus impulsos. Por ello, en este caso, la acción es resultado de los deseos del personaje. A estas dos posturas también se les han llamado como menciona la crítica literaria sueca, María Nikolajeva: «Las diversas aproximaciones teóricas a los personajes literarios han oscilado entre dos extremos: los personajes como meros agentes de la trama y los personajes como entidades psicológicas en sí mismas».⁶⁷

Nosotros no consideramos las posturas anteriores (existencialista y esencialista u agentes de la trama o entidades psicológicas) como excluyentes una de otra sino como complementarias. El motivo: la narrativa ficcional, conocedora de la fisiología, sociología y psicología del personaje, lo coordina con la acción para que el resultado sea interesante, sorprendente, entrañable. No importa quién o qué vaya primero, si el personaje o la acción, pues sería ocioso darle importancia por separado a la personalidad de uno o a la fábula de la otra cuando ambas son necesarias. Consideramos que lo central es articular al personaje y a la acción para que se relacionen, para que interactúen, y en consecuencia produzcan un movimiento dramático pleno.

Sin profundizar más en corrientes dramáticas, hacemos nuestros los principios del *Modelo actancial* claramente

⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁷ María Nikolajeva, *Retórica del personaje en la literatura para niños*, México, FCE, 2014, p. 23.

expresados por Norma Román Calvo respecto al personaje de ficción:

Una tercera opinión, surgida en la segunda mitad del siglo XX, es el *enfoque funcionalista*, donde el personaje opera sólo como agente de una o varias fuerzas que se mueven dentro de la obra. El esquema actancial ayuda a determinar el sistema completo de acción, que comprende la obra y clarifica el lugar que ocupan los personajes dentro de las fuerzas; por consiguiente, no existe una separación entre acción y caracteres; en este caso, la teoría los complementa en vez de separarlos.⁶⁸

De donde se desprenden los siguientes puntos:

- a. Un personaje no es necesariamente sujeto si no está orientado hacia un objeto (real o irreal, pero textualmente presente).
- b. No se puede considerar como sujeto del deseo a alguien que tiene lo que quiere o que busca simplemente conservar lo que posee...
- c. El sujeto puede ser un sujeto colectivo. Un grupo que desea la conquista de un bien, o su propia salvación o su libertad, amenazadas o pérdidas...
- d. El sujeto nunca puede ser una abstracción, siempre será un ser animado, vivo y actuante en escena.
- e. El objeto de la búsqueda del sujeto puede ser individual (una conquista amorosa, por ejemplo), pero lo que se juega en esta búsqueda sobrepasa siempre lo individualidad en razón de los lazos que se establecen entre la pareja sujeto-objeto...

⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

- f. El objeto de la búsqueda puede ser abstracto o animado. Pero, en cierto modo, metonímicamente representado en escena.⁶⁹

Entendido el personaje desde esta perspectiva dramática como sujeto en búsqueda de un objeto de deseo, hemos de aceptar que los anteriores incisos no son una regla única o inamovible para la construcción de alguna narración ficcional. Más bien son una posible sintaxis de práctica, coordinadas de orientación, no necesariamente impositivas, para la construcción del relato, que nos pueden ayudar en una comprensión mayor de nuestro tema de estudio.

Ante lo planteado hasta el momento es importante señalar que el personaje tiene, además del grado de conexión con la acción dramática, tres relaciones implícitas: i. La relación con él mismo, ii. La relación con los demás personajes y, iii. La relación con la propia historia. Estas tres relaciones están presentes, tácitamente, en la narrativa ficcional y generan una dimensión mayor en el personaje para hacerlo complejo, intenso, profundo. Veamos la razón.

El personaje de ficción se relaciona consigo mismo porque, al haber un impulso que lo lleva a obtener o no el objeto deseado, necesariamente se produce un cambio en su interior. Su trayectoria dramática puede ser plena, exitosa, o, por el contrario, un fracaso, lleno de despropósitos, pero en ambos casos el personaje va realizando acciones que lo modifican interiormente. ¿Consiguió o no lo que quería?, es una pregunta que constantemente nos hacemos como lectores, pero más bien, creo, deberíamos preguntarnos: ¿Cómo

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 45-46.

fue su transformación interior: evidente u oculta? Hay relatos que nos sorprenden por lo contradictorio de sus personajes, por sus acciones cambiantes e indecisas o, por el contrario, personajes que no hacen nada, parecen planos, pero aún ahí, surge una transformación en el interior del personaje que lo obliga a tomar conciencia de ello.

Técnicamente, la toma de conciencia se le llama «anagnórisis» que es algún tipo de reconocimiento que puede ser del propio personaje, de un objeto o de algún suceso. La anagnórisis que planteamos es aquella que se da en el personaje cuando toma conciencia de sus actos y las consecuencias de éstos, de sus decisiones o indecisiones con respecto al conflicto dramático, de los hechos sucedidos que le favorezcan o no, de un objeto que le ayude o lo fastidie, de su propia identidad que puede ser, como hemos señalado líneas arriba, contradictoria, cambiante. En cualquiera de los casos, al existir toma de conciencia por parte del personaje, encontramos su grado de complejidad interior, así como su visión del mundo.

Es ahí, en esa complejidad interior, donde hallamos el modo que tiene el personaje de relacionarse consigo mismo. La razón: El personaje de ficción encarna algún aspecto humano que, a lo largo del relato, lo va transformando hasta que toma conciencia de éste. Desde nuestra concepción consideramos que ésa es la manera más clara de ver cómo el personaje hace anagnórisis con su propia individualidad. Aquí surge, pues, el principio de que el personaje tiene una idea propia de sí mismo, de lo que es y no es.

De lo dicho aceptamos que una de las mayores apuestas que hace la narrativa ficcional radica en construir una individualidad a sus personajes. Con lo anterior se consigue que

el personaje disponga «de una historia de su [propia] vida que lo respalda»⁷⁰ en las decisiones, en los actos, que toma a lo largo de la historia. En consecuencia no es extraño el efecto de vida que se provoca, pues dada la individualidad en el personaje se articula un movimiento que se asemeja al de la vida en alguna de sus múltiples dimensiones.

En algunos relatos, aparentemente, no ocurre que el personaje principal tome ningún tipo de consciencia de nada, pues no se revela ningún tipo de verdad oculta. O, por el contrario, todo se sitúa exclusivamente en lo que el personaje pueda pensar. A esto, algunos teóricos, lo han llamado «drama psicológico», pues todo se proyecta desde la individualidad del personaje. Nosotros consideramos que, si bien es necesario fijar al personaje desde su individualidad, no todo es psicología, interioridad en sus deseos, sino que es fundamental la coordinación con la acción, con la situación dramática, en un plano que permita tanto la evolución interior del personaje, así como la resolución de la trama de la historia. Por ejemplo, Todorov juzga como:

[...] *intolerable* la reducción del personaje a psicología. Según él, lo psicológico no se encuentra ni en los personajes ni en sus cualidades ni acciones; se trata más bien de una impresión que el lector extrae a partir del reconocimiento de ciertas relaciones entre las proposiciones del texto. El lector tiende a interpretar dichas relaciones a la luz del principio de causalidad: alguien hace algo respecto de otra persona —agresión, trampa, seducción, etc.— porque está dominado por un determinado *pathos*.⁷¹

⁷⁰ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 65.

⁷¹ A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 72.

La segunda relación que hemos juzgado para el personaje principal se da con los demás personajes ya que, en la identidad de éste, podemos valorar que en su actuar, en su comportamiento, en su conducta, se hacen los vínculos con otros personajes de la narrativa ficcional. Según nuestro juicio, sería imposible la narración de cualquier historia sin que hubiera relaciones entre los personajes donde se resaltara algún tipo de vínculo humano: amor, odio, solidaridad, desprecio, honestidad, hipocresía, amistad, hostilidad, interés, indiferencia...

A nuestro parecer, la narrativa ficcional no sólo se centra en la resolución de la acción, del conflicto dramático, sino que también construye conexiones humanas entre los personajes como parte de su propuesta literaria. Quizá, antes, cuando el relato sólo se basaba en la sorpresa de la anécdota, podría exceptuarse si los personajes tenían algún tipo de relación. Pero ahora es distinto, pues una de las dimensiones que más se trabaja en la narrativa contemporánea es la manera de cómo los personajes se orquestan entre sí, cómo se vinculan por lo que hacen o dicen y el tipo de consecuencias.

Sabemos bien que el personaje tiene varias esferas (física, psicológica, social, individualidad, tipo de carácter...), pero en su discurso es donde podemos apreciar más claramente sus formas de relacionarse con los demás. Por ello, es importante señalar, aunque sea de manera muy amplia, que el discurso del personaje no es un hecho separado del discurso general del relato ya que pertenece integralmente a toda la estructura narrativa que nuestro tema de estudio plantea. Marquemos, pues, de inicio, que el discurso en el personaje es un hecho verbal, un discurrir lingüístico que denota lo

que piensa, lo que cree, lo que quiere. El discurso cristaliza el pensamiento del personaje con una estructura gramatical a partir del sentido general de la historia. Por ello, el discurso del personaje está ceñido a la intención del relato por narrar la historia en cuestión. En fin, el discurso del personaje lo particulariza poniéndolo al descubierto.

En este apartado, el discurso del personaje se puede encontrar en el monólogo, el soliloquio o el diálogo que éste pudiera tener. Nosotros nos detendremos únicamente en el diálogo para fijar en él una de las formas que tiene el personaje para relacionarse con los demás. El diálogo, por su forma, es el ir y venir de la palabra que tienen los personajes entre sí para comunicarse. Es claro entender que los personajes hablan, dicen lo que piensan o creen, y en ese hablar expresan lo que son e instauran los modos de involucrarse dentro de la historia de ficción.

Cuando un personaje pregunta a otro sobre alguna cosa, cuando miente y oculta la realidad, cuando confiesa o descubre sus sentimientos, cuando finge no entender nada, cuando se hace el listo o el interesante, cuando es parco o emotivo, por medio del diálogo, se realiza una interacción entre los personajes que establece el modo de relación. El diálogo no es palabrería que sirva para rellenar los huecos de una acción a otra sino que es el dispositivo que permite al personaje exponer sus ideas de manera propia, esto es, no refleja como habla el autor o la voz narrativa ni como se plantea el discurso general de la historia sino como él mismo dice las cosas desde su individualidad. Por ello, en el diálogo, encontramos el espacio que permite hacer que los personajes se desenvuelvan y tracen puentes con los demás personajes literarios.

La última relación es la del personaje con la historia misma. Aquí podemos decir que lo que haga o deje de hacer el personaje determinará la historia de ficción. Comprendemos que el personaje es activo: hace algo para conseguir algo (aunque también haya personajes que aparentemente no hacen nada, pero en su “inactividad” quieren conseguir algo). De manera intrínseca, el personaje se relaciona con la historia y, al hacerlo, se produce algún tipo específico de clasificación. Hay varios tipos de personaje: i. Por su participación en la acción dramática, ii. Por su grado de complejidad y, iii. Por su significación. Nosotros nos detendremos en el primer tipo.

De entrada, concebimos al personaje principal de la narrativa ficcional como aquel que está en el centro de la acción dramática. Es el que, como dijimos líneas arriba, hace algo para conseguir algo. Con sus actos produce movimiento, transformación al interior de la historia. Por consecuencia, los actos que realice el personaje principal afectarán a todo lo demás. De esta manera se realiza un desenvolvimiento dentro de la historia planteada.

En una carta de finales del siglo XIX, del gran Antón Chéjov, podemos hallar ideas útiles para comprender de mejor manera el tema sobre el personaje literario:

Le pones poca atención a las pequeñeces en tus cuentos no obstante que, por naturaleza, no eres un escritor subjetivo. Dejar de lado esa subjetividad resulta tan fácil como tomarse una copa. Pero se requiere ser más honesto, lanzarse por la borda donde sea, no interponérsele al héroe de nuestra novela, renunciar a uno mismo aunque sea durante media hora. Escribes un cuento en el que una pareja de jóvenes recién

casados se besan durante toda la cena, se duelen sin razón y derraman torrentes de lágrimas. Ni una palabra sensata; puro sentimentalismo. No escribiste para el lector. Escribiste porque disfrutas ese tipo de parloteo. Pero imagínate que tuvieras que describir la cena, cómo comían, cómo era el cocinero, qué tan insípido era tu héroe, qué tan contento estaba con su negligente felicidad, qué tan insípida era tu heroína, qué tan ridículo resulta su amor por ese glotón con una servilleta amarrada al cuello. A todos nos gusta mirar a la gente contenta, es verdad, pero describirla, describir lo que dijeron y cuántas veces se besaron no resulta suficiente. Se requiere de algo más: libérate de la expresión personal que una plácida felicidad melosa produce en todos nosotros... La subjetividad es algo terrible. Es negativa sobre todo en esto: que deja ver las manos y los pies del autor. Te aseguro que todas las hijas de los ministros religiosos y las esposas de los oficinistas que leen tus obras deben estar enamoradas de ti, y si fueras alemán beberías gratis en las cervecerías donde sirven las mujeres. Si no fuera por esa subjetividad serías el mejor de los artistas. Sabes reír, punzar y ridiculizar, posees un estilo claro, has vivido, has visto mucho, pero lástima, has desperdiciado tu material...⁷²

Conclusión parcial: Lo interesante aquí es ver cómo se comportará el personaje ante la resolución de la historia. Si en un conflicto dramático será estático o dinámico, plano o redondo; si procederá de forma arquetípica o estereotípica, si actuará ciñéndose a la trama o no, si solucionará las cosas de manera evidente o velada, si dirigirá sus pasos para servir a la historia o servirse de ésta. Lo importante de la manera

⁷² Antón Chéjov, «La técnica del cuento» en Lauro Zavala (editor), *Teorías del cuento I*. 1ª reimpresión, México, UNAM, 2008, pp.19-20.

de participación del personaje dentro de la historia radica en que éste genera su propia caracterización que lo define por su actuar y, por resultado, el lector se hace una idea propia de cómo es él.

⊠ Ejercicio narrativo: A partir de las siguientes pautas, intenta construir un personaje literario que contenga los principales elementos abordados en el apartado anterior:

1. Lee el cuento «Un asesinato» de Antón Chéjov (el cual se puede conseguir en Internet).
2. Encuentra la estructura dramática (principio, conflicto, desarrollo, clímax y conclusión).
3. Analiza la construcción del personaje a partir de sus tres dimensiones (física, social y psicológica), así como por sus tres relaciones (con él mismo, con los demás personajes y con la historia).

Ahora, con base en la siguiente situación dramática, escribe un cuento a la Chéjov donde enfatices los aspectos del personaje: Una anciana de 80 años sueña que es una niña de 8 años. Cuando es una niña de 8 años se mira al espejo como una anciana de 80 años. Después dáselo a leer a algún amigo o amiga para preguntarle si el personaje de tu relato tiene vida propia.

4.3 EL DISCURSO

El tercer aspecto que también consideramos central es el tipo de narrativa. Por ello nos preguntamos: ¿Cómo es el discurso que organiza el texto? Lo primero por comprender es que el discurso de la narrativa ficcional contiene, al menos, dos niveles: a) una organización del texto (coherencia interna), y b) un acto discursivo (entendido en su sentido de significar, no de performatividad). Pensamos en la viabilidad de estos dos niveles porque, del primero, al organizar la información para que sea clara, comunicable, hace del relato un texto ordenado, conformado cabalmente entre todas sus partes para que funcione como tal, es decir, como obra literaria. Del segundo nivel señalamos de entrada que nuestro género de estudio, al utilizar arbitrariamente el lenguaje verbal para conformarse, hace una realización especial de éste donde activa distintas estrategias discursivas que tienen como fin construir de mejor manera la historia contada y que ésta signifique en totalidad.

La organización del texto es elemento central que nos ayuda a hacer de la narrativa ficcional un documento comunicable y, por consecuencia, entendible para el lector. Por ello, la organización del texto se puede sintetizar en la coherencia interna que hay entre la unión lógica de sus partes (palabras, frases, oraciones, párrafos, apartados...). Podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que la coherencia del relato no se da exclusivamente en verificar si la ficción corresponde con la realidad sino en las conexiones lógicas, verosímiles, que la organización del texto haga entre los elementos que lo conforman. Si las conexiones lógicas de la historia, de los personajes y sus decisiones, de las acciones, así como del

lenguaje, están bien planificadas, entonces seguramente la narrativa ficcional en cuestión será un texto consistente.

Pensamos, pues, que el discurso cristaliza al relato en lenguaje concreto, pues si bien la historia y los personajes tienen funciones muy destacadas para la producción de nuestro objeto de estudio (no olvidemos que sin historia ni personajes no hay relato posible), el discurso lo materializa en lenguaje y, al hacerlo, le da forma de expresión organizada dentro de un marco gramatical. Por ello nos parece oportuno resaltar que, como la narrativa ficcional está hecha de palabras, necesariamente hay un proceso lingüístico de construcción que el discurso establece plenamente y que sin él, nuestro género, no tendría un orden textual interno.

De lo anterior se desprende que el discurso presenta la información del relato según la intención narrativa que se busque imprimir. Sabemos bien que el discurso presenta las palabras una detrás de otra, pero no necesariamente la información la plasma linealmente, es decir, el discurso hace una disposición de la información para dar énfasis en lo que sea de mayor interés o sirva más para generar la tensión de la historia y reservar para el momento más oportuno aquello que sorprenda al lector. Por lo anterior, consideramos que el discurso también discrimina las acciones, las escenas, las descripciones, los diálogos, que conforman nuestro género de estudio para colocarlos en el lugar preciso dentro del texto. Al hacerlo, el discurso presenta la información no de manera natural sino artificial donde cabe una clara intención estética, o sea, una forma literaria de expresar las cosas. Dar orden lingüístico a lo que pasa en la historia, en los personajes, es tarea del discurso de la narrativa ficcional para que ésta se componga como un texto consistente.

Otro rasgo del discurso es que implica un acto concreto del lenguaje donde, además de dar orden textual interno, su fin es el de significar el texto como forma literaria. ¿Por qué significar como literatura a la narrativa ficcional? ¿Acaso no es evidente que una ficción narrativa es, en sí misma, literatura? Nos parece necesario recordar que la literatura tiene su propio tipo de discurso, o sea, su propia manera de expresión verbal donde, a diferencia de otros tipos de discursos (periodístico, histórico, político...) se caracteriza por utilizar el lenguaje no sólo con fines informativos sino estéticos. Al integrar diferentes estrategias discursivas como el diálogo, el monólogo, la descripción..., el discurso hace que la narrativa ficcional también adquiera un valor lingüístico que lo distinga de las demás manifestaciones del lenguaje. La razón: mientras que otros tipos de discursos utilizan centralmente el lenguaje para informar con claridad su mensaje, la narrativa ficcional lo hace no sólo para comunicar una historia sino para construir una expresión estética donde las palabras no sólo sirvan como medio sino como fin. En consecuencia, la narrativa ficcional no limita su valor en relatar una historia que le ocurre a algún personaje, sino también en su forma verbal.

Entonces, pues, al llegar al coevo del fondo y de la forma, de la ficción y del lenguaje, decimos que el discurso otorga identidad a la narrativa ficcional porque lo cimienta en una estructura verbal que lo caracteriza como literatura. Esto es, le proporciona rasgos que particularizan al texto narrativo para que sea interpretado como obra literaria, no como otra cosa. ¿Cuáles son esos rasgos? Son aquellos recursos verbales que sirven para conformar el texto no sólo en un plano informativo sino en una dimensión literaria donde el lenguaje

es utilizado como medio y como fin, esto es, como canal de comunicación y como propósito de belleza verbal.

Conclusión parcial: Entendido el discurso como una forma particular de expresión verbal, éste atribuye a la narrativa ficcional dos elementos valiosos para la configuración concreta de nuestro género de estudio: el orden textual interno y la significación del relato como tal. Del primero ya hemos señalado que la consistencia es clave para que la narrativa ficcional sea un texto lingüísticamente comunicable. Del segundo hemos destacado que el discurso lo caracteriza como literatura, pues hay un uso del lenguaje no exclusivamente informativo sino estético.

⊠ Ejercicio narrativo: A partir del siguiente relato del narrador mexicano Ricardo Garibay, «Cuento freudiano para alienados y alienistas», construye una crónica, una nota periodística, un relato fantástico y un reporte policiaco —los cuales son diferentes tipos de discursos que deberás investigar sus características principales— para que apliques los elementos abordados en el anterior inciso:

Había una vez un niño que vivía jugando siempre, horrorizado de sus juegos, en las entrañas de un hombre. El hombre sufría por esto y decidió matar al niño; mas para lograrlo tuvo que abrir su cuerpo con un pequeño cuchillo. Y creyendo morir gritaba, cuando vio que de sí salían muchos otros niños, sosegados, hermosos; y sentía que conforme lo abandonaban se hinchaba su pecho, aumentaba el grosor de sus músculos y sobre su cabeza caía buena frescura. Ésos eran sus hijos. Sonrió feliz y el odio por el muerto se le trocó en suave remembranza, y decidió hacer de su vida una historia dulce y triste, que moviera a meditación. Muchos la leyeron, e imitándole cortaron sus venas y rajaron sus vientres, para buscarse también algún infante rabioso que les molestara; unos nada hallaron, y de los otros, algunos salieron contentos a conversar a las calles y a los cafés, y a otros les llegó nostalgia y desasosiego y decidieron seguir a quienes ya no estaban y murieron. La ciudad quedó sin hombres, casi, pues los sanados faenaban alegremente; así que no había amargura. Al ver esto se levantó un anciano muy sabio y dijo: «Con tu palabra y tu tarea, que no con tus manos, matarás lo que en tu seno te atosiga». Y el gobierno dictó leyes prohibiendo a los hombres buscarse niños en sus adentros.

Los incrédulos fundaron una escuela y comenzaron a estudiar lo de allende la piel de los humanos. Cuando terminaron se

repartieron diplomas, almorzaron y se despidieron para ir por diferentes rumbos. Fueron los psiquiatras, que abrieron consultorios y pusieron en sus puertas este letrero: «Somos como los antiguos taumaturgos, que echaban fuera del hombre a los demonios». Y fue porque olvidaron muchas cosas; pero la voz del anciano siguió siendo valedera.

Después comparte dale a leer tus resultados a algún amigo o amiga.

4.4 EL ESPACIO

La pregunta que nos hacemos para abordar este apartado es: ¿Cuál es la especialidad de lo que pasa? Al hacer esta cuestión no nos referimos al lugar físico de la narrativa ficcional o a la página donde está escrito sino al espacio literario que surge gracias a nuestro tema de estudio. Sabemos, pues, que el concepto de espacio es muy complejo, amplio en perspectivas de tratamiento, que puede ir desde lo físico arquitectónico hasta lo abstracto sensorial o lo reflexivo filosófico, pasando por lo público, privado, histórico, social. También tenemos claro que el término espacio tiene una relación directa con el término de tiempo. De hecho, hay estudios muy avanzados sobre esta relación donde, por ejemplo, el *cronotopo bajtiniano* ha sido punto de partida. En esta ocasión nosotros nos orientamos exclusivamente al espacio literario, o sea, a la zona de significación donde la literatura y, en nuestro caso, la narrativa ficcional se concretan como espacio textual.

Partimos del punto donde:

La literatura parece revelarse como cosa de espacio, fundamentalmente. El espacio es el lugar donde se cristaliza, donde se vuelve tangible la acción narrativa: es el espacio textual. El espacio ya no es visto sólo como el marco de la acción, su punto de referencia; al contrario, el espacio es su verdadero motor.⁷³

⁷³ Norma Angélica Cuevas Velasco, *El espacio poético en la narrativa*, México, Editorial Juan Pablos-UAM, 2006, p. 31.

Lo hacemos porque creemos que el espacio no sólo es el soporte de la acción ni, en el peor de los casos, el escenario donde se desarrolla la historia. El espacio literario va más allá del lugar físico y se orienta hacia la significación literaria de las cosas, o sea, a la construcción de un espacio ficticio donde se genera una ilusión de realidad. De hecho es ahí, en la ilusión de realidad, donde encontramos que el relato nos plantea de manera concreta su apuesta de espacio ficticio, es decir, su capacidad de transportación de lo real a lo ficticio.

Señalamos todo lo anterior porque consideramos prudente radicar en el espacio literario una de las características más notables de nuestro tema de estudio, pues produce espacios ficticios que pueden o no tener semejanzas con espacios reales (de hecho, la referencialidad directa de las cosas pasa a un segundo plano siempre y cuando la ficción construida sea sólida); pero en el fondo son espacios que aceptan convenciones dramáticas donde se da, en totalidad, una significación literaria de las cosas. Sabemos, pues, que el texto narrativo produce con palabras una ficción donde hay una historia y personajes; tenemos presente que nuestro género crea un simulacro de realidad donde integra diferentes elementos para provocar una verosimilitud donde la ficción parezca realidad. Por ello, el espacio del que hablamos es aquel que se deja entender como:

Además de un concepto, el espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y demás convenciones artísticas. Se trata, pues, de un espacio ficticio, cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad...⁷⁴

⁷⁴ A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 208.

Conclusión parcial: La narrativa ficcional está facultada para producir ilusiones de realidad gracias al espacio literario que en él habita. A nuestro parecer ésta es una de las máximas virtudes del relato y de la literatura en su conjunto ya que la realidad supuesta, la ficción, la ilusión de realidad, el mundo posible, se dan gracias al espacio literario que es capaz de concebir una realidad imaginada que puede alojar lo que Sergio Ramírez sintetiza en *El viejo arte de mentir*:

[...], no debemos olvidar que a través del lenguaje estamos creando una realidad paralela. Es una realidad nueva, que en ningún caso será igual a lo que nosotros, como punto de partida, estamos identificando como realidad. Esta nueva realidad estará definida por dos elementos: su transformación en imaginación, y el lenguaje a través del cual se opera esa transformación.⁷⁵

⁷⁵ Sergio Ramírez, *op. cit.*, p. 45.

⊠ Ejercicio narrativo: Ahora deberás construir un espacio narrativo a partir del recurso de la descripción. Para ello imagina que caminas por una vieja calle del Centro de la Ciudad de México donde el tránsito vehicular, el ajetreo de la gente, los ruidos urbanos, el sol a plomo, se conjugan entre sí; luego observas un edificio colonial abandonado que, según las leyendas, fue escenario de un crimen pasional del siglo XVIII; ahora describe ese lugar tratando de construir un ambiente fantasmagórico en él.

Por último, dáselo a leer a algún amigo o amiga para que observes sus reacciones.

4.5 EL TIEMPO

El tema del tiempo es sustantivo para nuestro género de estudio. Así como el espacio es primordial, el tiempo es vital para que la narrativa ficcional adquiera mayor fuerza. De entrada nos preguntamos: ¿Cuál es la temporalidad de lo que pasa? Para contestar objetivamente la anterior cuestión es necesario deslindar desde un principio que el tiempo físico es diferente al narrativo porque aquel es de carácter cronológico, sucesivo, lineal, mientras que éste es figurado, manipulado, con el fin de construir la ficción literaria.

Identificamos una primera postura donde el tiempo tiene una relación directa con lo físico, o sea, con la observación del ser humano sobre la naturaleza. Por ejemplo, el día y la noche, los ciclos solares, las estaciones de los años, el movimiento de los astros, han dado lugar a que la humanidad relacione la medición del paso de la naturaleza con un tipo de tiempo físico. Otra postura indica que el tiempo es independiente de las cosas, de la propia naturaleza, pues ésta cambia y el tiempo no. Una posición distinta entiende al tiempo de manera relativa, es decir, éste no puede comprenderse independiente de la naturaleza que es influida por él. También hay un tiempo convencional donde lo crónico, lo referencial, organizan el tiempo en horas, minutos, segundos, para instaurar puntos de referencia sociales.

Un enfoque muy interesante que se puede conectar con la literatura es el del tiempo psicológico, pues aquí lo central radica en cómo sienten el tiempo los individuos. En palabras simples, la percepción del tiempo (supuestamente es igual para todos) no es vivida de la misma manera entre un sujeto ansioso o por otro despreocupado. En ambos casos hay

sensaciones distintas del paso del tiempo: quizá para uno las horas son eternas mientras que para el otro son fugaces, pues los estados de ánimo son diferentes. Este tipo de tiempo se puede conectar con la literatura ya que, al igual que ésta, el tiempo psicológico puede extender o sintetizar el tiempo físico o cronológico a partir del punto de vista interior de los sujetos. Mark Twain, el narrador norteamericano, al describir la muerte de uno de los personajes más interesantes de la literatura universal, el indio Joe, juega con el tiempo físico de manera literaria:

[...] Había logrado cazar algunos murciélagos, que se había comido igualmente dejando las garras. El pobre desgraciado había muerto de hambre. En un lugar próximo una estalagmita había crecido lentamente del suelo a través de los siglos, construida por una gota de agua de una estalactita del techo. El cautivo había roto la estalagmita y sobre el tocón había colocado una piedra, en la que había hecho un leve hueco, para recoger la preciosa gota que caía una vez cada tres minutos, con la monótona regularidad de un mecanismo de relojería, una cucharita de postre, una vez cada veinticuatro horas. Aquella gota debía estar cayendo cuando las pirámides de Egipto eran nuevas, cuando cayó Troya, cuando se pusieron los cimientos de Roma, cuando Cristo fue sacrificado, cuando el Conquistador creó el imperio británico, cuando Colón se puso en camino hacia el Nuevo Mundo. Está cayendo ahora, y caerá todavía cuando todas éstas se hayan hundido en el interior de la historia y en el crepúsculo de la tradición las haya engullido en la espesa noche del olvido. ¿Tienen todas las cosas una finalidad, una misión? ¿Cayó esa gota pacientemente durante cien mil años para satisfacer la necesidad

de aquel efímero insecto humano? ¿Y tiene otro importante objeto que cumplir dentro de diez mil años?...⁷⁶

Desde la literatura, el tiempo también ha tenido muchos acercamientos teóricos. Uno de ellos es el de Émile Benveniste, lingüista francés, quien equipara el tema del tiempo con la voz enunciativa del relato, pues el tiempo lingüístico se inserta a lo largo del discurso y da una sensación de temporalidad:

Por tanto, el eje regulador del tiempo es el sujeto de la enunciación; el tiempo se instaure cada vez que un hablante se apropia del código de la lengua para satisfacer sus necesidades comunicativas. Así, pues, en cuanto el hablante dice *Yo* y se instala en la lengua funda el tiempo de la enunciación, el presente, que puede coincidir o no con el del enunciado. En cualquier caso, el presente es la dimensión fundamental y desde ella se miden las otras dos: pasado y futuro (*lo que ya no está presente*, lo ya vivido, y *lo que va a estarlo*). Por lo demás, el tiempo lingüístico se diferencia de los otros tipos de tiempo en que se instaure en cada acto comunicativo y, sobre todo, por su naturaleza intersubjetiva.⁷⁷

Es importante el señalamiento de Benveniste, pues nos hace poner especial atención en el nivel lingüístico de la narrativa ficcional. Los tiempos verbales, las voces de la enunciación, en conjunto hacen que la historia transcurra de un punto a otro. Pero el tiempo literario no sólo se agota en el nivel lingüístico sino que atiende tareas más amplias como la de generar un tiempo figurado.

⁷⁶ Mark Twain, *Las aventuras de Tom Sawyer*, México, Salvat, 1979, p. 143.

⁷⁷ A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 161.

El tiempo figurado es el tiempo manipulado por el narrador. El escritor organiza lo que pasa según sea su interés de expresión artística. Un relato puede ser lineal (los acontecimientos se suceden cronológicamente) o no lineal (el orden de los acontecimientos no es igual al de la historia). En el primer caso, al ocurrir los acontecimientos de manera lineal, no podríamos hablar de una intención estética en el tiempo. Mientras que en el segundo caso sí, pues la no linealidad ocupa recursos como la prolepsis (anticipación) o la analepsis (retrospección) que establecen la subversión del orden lineal de la historia. Por ello, el tiempo adquiere un valor estético, producto de la invención literaria:

El *tiempo figurado* es la imagen del tiempo creada por la ficción literaria. Se trata, pues, de un pseudo-tiempo –Barthes y Genette se encargan de recordarlo–, un tiempo semiotizado y hecho a la medida del universo artístico, aprehensible únicamente a la luz de sus propias categorías y convenciones.⁷⁸

Es, pues, el tiempo figurado el que hace la temporalidad de la narrativa ficcional. Ahora la temporalidad ya es un concepto más amplio, no sólo reducible a la cronología de las cosas sino a la construcción de una ilusión de tiempo que es la que nos interesa porque tiene la capacidad de organizar, si es el caso, el orden de los sucesos de manera no lineal para que sean *sentidos* de tal forma. El tiempo ficcional muestra la intención estética que provoca una derivación amplia del potencial narrativo. Johan Peter Hebel, en una parte de su *Pequeño tesoro del amigo íntimo renano*, interconecta sucesos his-

⁷⁸ *Ibid.*, p. 161.

tóricos con la trama de la historia para suscitar ese tiempo figurado que hemos repasado:

Entretanto la ciudad de Lisboa en Portugal fue destruida por un terremoto, y la Guerra de los Siete Años quedó atrás, y el emperador Francisco I murió, y la orden de los jesuitas fue disuelta y Polonia dividida, y murió la emperatriz María Teresa, y Struensee fue ejecutado, América se liberó, y las fuerzas conjuntas de Francia y España no lograron conquistar Gibraltar. Los turcos encerraron al general Stein en la cueva de los Veteranos en Hungría, y también el emperador José falleció. El rey Gustavo de Suecia conquistó la Finlandia rusa, y la Revolución Francesa y la larga guerra comenzaron, y también el Emperador Leopoldo Segundo acabó en la tumba. Napoleón conquistó Prusia y los ingleses bombardearon Copenhague, y los campesinos sembraron y segaron. Los molineros molieron, y los herreros forjaron, y los mineros excavaron en pos de las vetas de metal en sus talleres subterráneos. Pero cuando los mineros de Falu en el año 1809 [...].⁷⁹

Desde un punto de vista muy particular, el narrador, al tener una gran facultad imaginativa, hace también un trabajo de edición de tiempo, esto es, produce movimientos por medio de la conjugación de los elementos principales de la historia y de los personajes. En este sentido, el narrador no sólo manipula, en el nivel lingüístico, las palabras, las frases, los párrafos; o en el nivel de contenido, el principio, el desarrollo y el final de la historia. El narrador diseña el tiempo específico que requiere el relato en cuestión. Por ello, es muy atinado

⁷⁹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 122.

lo mencionado respecto al cuento por Enrique Anderson Imbert con respecto a este tema:

El cuento, como cualquier otra creación humana, cobra sentido en el tiempo. Es tiempo concentrado. Sus palabras se suceden una tras otra: tiempo. Sus personajes sienten, piensan, quieren, se lanzan al porvenir, recuerdan el pasado: tiempo. La acción está entramada en la historia: tiempo. La acción está entramada en un proceso mental: tiempo. Se describe un paisaje como estado de ánimo: tiempo. Tiempo, tiempo, tiempo. Por donde lo analicemos, el cuento es tiempo [...].⁸⁰

Es importante entender que, en literatura, hay dos niveles de tiempo: el tiempo de la historia y el tiempo del relato. La historia y el relato son dos cosas distintas: la primera trata de los sucesos y la segunda de cómo son narrados dichos sucesos. La historia encierra los acontecimientos ordenados de manera cronológica, es decir, de forma lineal de principio a fin. El relato es la manera en cómo es narrada la historia donde los acontecimientos pueden ser modificados en su orden cronológico por el autor. Desde la teoría literaria, lo anterior se llama doble dimensión temporal. A partir de esto surgen tres modelos retóricos clásicos:

- *Natura res*: se puede narrar una historia de manera tradicional de principio a fin;
- *In media res*: se puede iniciar el relato desde la mitad de la historia;
- *In extrema res*: se inicia el relato desde el final de la historia.

⁸⁰ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, p. 182.

El investigador Alberto Carrillo Canán resume bien lo que nosotros hemos apuntado:

Una narrativa se distingue, entre otras cosas, por una doble dimensión temporal en la que se tiene tanto el tiempo de lo que pasó (la «historia») como el tiempo de la manera en la que se cuenta (el «discurso» [relato]) lo que pasó. Así, por ejemplo, la historia puede ser contada de la mitad hacia delante para luego regresar al principio de la historia; también es posible empezar a contar la historia por su final para luego regresar a su parte intermedia, etcétera.⁸¹

Conclusión parcial: En la narrativa ficcional hay una manipulación del tiempo que provoca que éste sea alterado para conseguir un fin estético. Literariamente, la manipulación del tiempo ha provocado historias lineales y no lineales donde el orden de los sucesos de la historia pueden ser alterados para conseguir un efecto de sentido mayor, esto es, una ilusión de realidad compleja, indirecta, donde el relato construye su propio universo.

⁸¹ Alberto Carrillo Canán, «¿Hay un límite para el criterio narratológico de la diferencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso?» en Angélica Tornero y Ángel Miquel (coordinadores), *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias*, México, Editorial Itaca-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2013, p. 120.

⊞ Ejercicio narrativo: Para que profundices el tema del tiempo narrativo es importante que realices la siguiente práctica: Escribe tres versiones de relato a partir de las tres fórmulas temporales: *Natura res* (el relato es lineal y cronológico), *In media res* (el relato inicia por la mitad de la historia) e *In extrema res* (el relato inicia por el final de la historia), con base en el siguiente cuento de origen sufi y adaptado, entre otros autores, por Jean Cocteau en «El gesto de la muerte»:

Un joven jardinero persa dice a su príncipe:

—¡Sálvame! Encontré a la Muerte esta mañana. Me hizo un gesto de amenaza. Esta noche, por milagro, quisiera estar en Ispahán.

El bondadoso príncipe le presta sus caballos. Por la tarde, el príncipe encuentra a la Muerte y le pregunta:

—Esta mañana ¿por qué hiciste a nuestro jardinero un gesto de amenaza?

—No fue un gesto de amenaza —le responde— sino un gesto de sorpresa. Pues lo veía lejos de Ispahán esta mañana y debo tomarlo esta noche en Ispahán.

Por último, dáselo a leer a algún amigo o amiga para que observes sus reacciones.

4.6 LA VOZ NARRATIVA

La narrativa ficcional, necesariamente, debe ser expresada desde un punto de vista. No es suficiente la enumeración de los hechos, la referencia de las acciones de los personajes, la organización textual de la historia, la descripción de un espacio o la manipulación de un tiempo figurado, para que nuestro género funcione. Necesita ser expresado por alguien que relate lo que pasa. Aquí no nos referimos al escritor que es el creador material de la obra sino a una entidad textual que habita dentro del propio relato. Ya ha habido explicaciones donde se distingue la diferencia entre el autor físico y el autor implícito del relato. No reeditaremos dicha versión, pues en nuestro caso nos interesa conocer el recurso literario que permite que la narrativa ficcional sea narrada de principio a fin desde el propio relato, no desde fuera de él. Por ello, nos preguntamos: ¿Quién cuenta lo que pasa?

Si hay un elemento que ha sido muy identificado dentro de la teoría y análisis literarios es el narrador. La razón: sobre el narrador se apoyan los demás elementos del relato, pues éste es quien los expresa, quien les da forma con palabras. Es un articulador de las partes del relato, sin él habría una desconexión de los elementos principales:

[...] el narrador aparece como el componente más importante de la estructura narrativa, ya que a través de él se filtra toda la información contenida en el relato. Así, pues, el narrador desempeña el papel de centro y foco del relato, esto es, actúa como elemento regulador de la narración y factor determinante de la orientación que se imprime al material narrativo.⁸²

⁸² A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 106.

En la anterior cita de Antonio Garrido Domínguez se ponen de manifiesto algunas características centrales del narrador: «filtro de información, centro y foco del relato, elemento regulador y factor de orientación del material narrativo.» Sin duda la anterior es una descripción cabal de la voz narrativa porque es un recurso plenamente literario que une las diferentes partes de la narrativa ficcional. Es una especie de organizador textual que conecta la historia con los personajes, así como con el tiempo y el espacio, desde su propia perspectiva.

Como filtro de información, se supone, la voz narrativa debe conocer todos los pormenores de la historia, los detalles de los personajes, para poderlos expresar en totalidad. Pero también hay voces narrativas que no conocen mucha información y así lo dejan ver a lo largo del relato. Esta diferencia ha provocado una distinción de la voz narrativa donde, por un lado, cuando conoce toda la información, datos de la historia y de los personajes, se le ha llamado narrador omnisciente; mientras que cuando habla desde un punto de vista parcial, desde un personaje que sólo sabe lo que él mismo puede saber, se ha convenido en nombrarlo narrador en primera persona o narrador testigo. Robert Stam, teórico de la narrativa y el cine, al comparar los narradores cinematográficos con los literarios, distingue distintos tipos de voz narrativa:

La historia de la novela ofrece un amplio espectro de narradores, desde el narrador reportero en primera persona de autobiografías ficcionales como *Robinson Crusoe* a los escritores de múltiples cartas de novelas epistolares como *Pamela*; al narrador amigable, digresivo y observador externo de novelas au-

torreflexivas como *Don Quijote* o *Tom Jones*; al narrador íntimo y a la vez impersonal que actúa desde una distancia variable, infinitamente flexible, de *Madame Bovary*; a los narradores que usan el flujo de conciencia en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, hasta los obsesivos narradores intensamente objetivos-subjetivos de Robbe-Grillet.⁸³

Al respecto, sin detallar en los tipos de narradores, pensamos que la voz narrativa refleja una percepción propia del relato, es decir, narra desde donde avista o comprende la historia. Por lo anterior podemos señalar que la voz narrativa relata los hechos de la historia ficcional desde donde ella está establecida y, por consecuencia, refiere lo que sabe desde el punto de vista que tiene. En este caso la voz narrativa es sinónimo de punto de vista. Mario Vargas Llosa, novelista peruano, define con sobrada claridad este punto:

Para contar por escrito una historia, todo novelista inventa a un narrador, su representante o plenipotenciario en la ficción, él mismo una ficción, pues, como los otros personajes a los que va a contar, está hechos de palabras y sólo vive por y para esa novela. Este personaje, el narrador, puede estar dentro de la historia, fuera de ella o en una colocación incierta, según narre desde la primera, la tercera o la segunda persona gramatical. Ésta no es una elección gratuita: según el espacio que ocupe el narrador respecto de lo narrado, variará la distancia y el conocimiento que tiene sobre lo que cuenta. Es obvio que un narrador-personaje no puede saber —y por lo tanto describir y relatar— más que aquellas experiencias que están verosímilmente a su alcance, en tanto que un narrador-omnisciente

⁸³ Robert Stam, *op. cit.*, p. 93.

puede saberlo todo y estar en todas partes del mundo narrado. Elegir uno y otro punto de vista, significa, pues, elegir unos condicionamientos determinados a los que el narrador debe someterse a la hora de narrar, y que, si no respeta, tendrán un efecto lesivo, destructor, en el poder de persuasión. Al mismo tiempo, del respeto que guarde de los límites que ese punto de vista espacial elegido le fija, depende en gran parte que aquel poder de persuasión funcione y lo narrado nos parezca verosímil, imbuido de esa «verdad» que parecen contener esas grandes mentiras que son las buenas novelas.⁸⁴

Nos parece que una de las grandes riquezas de nuestro género de estudio se encuentra en la diversidad de puntos de vista que pueden alojarse en la voz narrativa; ello no implica contradicción, confusión o ambigüedad alguna sino, más bien, una apuesta literaria de construcción de realidades múltiples. Ortega y Gasset, filósofo español, nos recuerda que:

La realidad (supuestamente una) se muestra inevitablemente múltiple, habida cuenta de que cada hombre se asoma al mundo desde el lugar de observación que le es peculiar, esto es, desde una perspectiva específica. Así, pues, la percepción —y conocimiento— de la realidad varía de acuerdo con la perspectiva adoptada en cada caso...

De este modo —prosigue Ortega— en cuanto elemento configurador de la realidad la perspectiva se presenta como un componente inseparable de ella y, por tanto, resulta congruente pensar que cada persona encarna un punto de vista propio sobre la realidad, es decir, una peculiar visión del mundo.⁸⁵

⁸⁴ Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, México, Alfaguara, 2014, pp. 61-62.

⁸⁵ A. Domínguez Garrido, *op. cit.*, pp. 122-123.

Lo dicho por Ortega y Gasset, transportado al terreno literario, da como resultado que la voz narrativa, el punto de vista, adquieran una mirada propia del relato donde podemos encontrar cómo expresa a la historia y sus componentes desde su propia percepción de la realidad (aunque ésta sea una ficción), desde sus propios intereses o participación dentro de la misma historia. Recordemos, por ejemplo, el cuento de «En el bosque» del escritor japonés Ryunosuke Akutagawa donde hay múltiples voces narrativas que expresan la historia del cuento desde su propia mirada y, en conjunto, construyen una visión múltiple de la realidad propuesta literariamente.

A partir de todo lo anterior surge en la voz narrativa un tipo de participación especial dentro del relato; pues cuando narra desde su punto de vista, desde su mirada que puede ser la de la primera persona o la de la voz omnisciente, no sólo refiere la historia en cuestión sino que le da una dimensión mayor de compenetración. Así, pues, la voz narrativa puede estar directamente relacionada con los sucesos narrados, con las acciones de los personajes, es más, hasta puede ser personaje central, o, por el contrario, permanecer lejana a lo que ocurre, no tomar postura de las acciones de nadie, decir sus juicios de valor sobre las cosas y saberlo todo, lo cual no necesariamente es lo más válido. De cualquier forma, la voz narrativa participa en la narrativa ficcional no sólo como amanuense del relato.

Sergio Ramírez, al hablar sobre este tema, divide la voz narrativa en cinco niveles, pues: «Quien narra una historia en literatura tiene una variada posibilidad de escogencias en cuanto a los puntos de vista que puede asumir».⁸⁶ Nosotros

⁸⁶ Sergio Ramírez, *op. cit.*, p. 46.

pensamos, así como el novelista nicaragüense, que la voz narrativa además de ser una herramienta plenamente literaria ayuda a construir al relato desde un ángulo que, como visor de palabras, nos acerca o nos aleja, según sea el caso, a la historia que se pretende narrar.

Los niveles que propone Sergio Ramírez son:

1. La clave omnisciente (es cuando la voz narrativa sabe todo de la historia; puede penetrar en el pensamiento de los personajes e introducirse también en sus sentimientos),
2. El yo nominado (es cuando se narra en primera persona para dar la impresión de que la voz narrativa sólo conoce lo que su percepción le permite),
3. La tercera persona (es una voz anónima que sigue a los personajes sin tener el conocimiento pleno de lo que piensan o sienten),
4. Las voces múltiples (son las que provienen de múltiples personajes y se cristalizan en diálogos, voces alternadas, y producen un mosaico de puntos de vista) y,
5. El yo introspectivo (es aquella voz narrativa que, desde el interior de su conciencia, expresa lo que piensa y siente no de manera lógica sino subjetiva, arbitraria, no lineal).

Cada uno se caracteriza por el efecto de intromisión que se tiene con respecto de la historia. Hacemos nuestros estos niveles porque ejemplifican cómo la voz narrativa no sólo tiene como fin relatar la historia sino construirla, participar en ella, ser parte de la ficción.

Conclusión parcial: Identificamos a la voz narrativa como punto de vista. Creemos que es sensata la comparación porque la mirada de la voz narrativa permite acercarnos o

alejarnos de la historia, de los personajes, del espacio y del tiempo, que habitan en la narrativa ficcional. Ahora podemos atender a la cuestión de inicio de este apartado, ¿quién cuenta la que pasa?, con la respuesta de que es un punto de vista el que relata lo ocurrido y que su tarea no sólo es la de decir la historia sino también la de participar en ella.

⊠ Ejercicio narrativo: Para que profundices el tema de la voz narrativa es muy recomendable que realices estos tres ejercicios:

1. Lee el cuento «En el bosque» de Ryunosuke Akutagawa (que se puede encontrar en Internet) y analízalo a partir de los siguientes puntos: Historia, Personajes, Discurso, Tiempo, Espacio y Voz narrativa.
2. Construye diferentes tipos de voces narrativas que hablen de un mismo hecho para que ejercites la diferencia que hay entre ellas. Por ejemplo, narra en primera y tercera persona un round de box donde la primera persona sea la voz del boxeador y la tercera sea la voz del comentarista; luego intercambia las voces para construir un relato con voces múltiples.
3. Escribe un ejemplo de voz narrativa de cada una de las categorías de Sergio Ramírez a partir de la siguiente situación dramática: Un niño descubre que su padre oculta un fajo de billetes en un rincón de la casa y decide tomar el dinero para comprar un juguete costoso. Para construir mejor los motivos internos de los personajes, respóndete las siguientes preguntas: ¿Por qué razón el padre ocultó el dinero? ¿Cuál fue su reacción al no encontrarlo? ¿El niño sintió algún tipo de remordimiento al tomar el dinero?

Por último, dáselo a leer a algún amigo o amiga para que observes sus reacciones.

V. Consideraciones finales

Narrar es un oficio intenso, dinámico, que se desarrolla día tras día con su práctica constante. Narrar implica tener una actitud abierta ante el mundo y los demás, pues uno escribe no sólo para divertirse sino para comprender, para explicarse la existencia humana y las cosas que de ella se desprenden por medio de historias y personajes. También involucra tener una clara disposición ante el lenguaje que sea capaz de identificar los elementos más específicos e importantes de la organización de las palabras para construir significados narrativos.

Es un oficio que exige plena responsabilidad de quien quiera ejercerlo. Se es narrador a todas horas, todos los días, no sólo por ratos libres o por mero pasatiempo ni para quedar bien con nadie. Es una labor que, cuando se acepta, se vuelve irrenunciable y habita toda nuestra vida. Por ello es importante conocer la naturaleza de nuestra profesión, es decir, narrar. Hay diversidad de áreas de conocimiento que alojan distintas profesiones con su respectivo grado de aplicabilidad, pero la nuestra tiene un nexo sólido entre la teoría y la práctica que es necesario comprender y experimentar. El mismo oficio de narrador exige revisar constantemente

aspectos teóricos, discursivos, lingüísticos, técnicos literarios, dramáticos, históricos, sociales, periodísticos, informativos, para fortalecer el ejercicio cotidiano de escribir lo que uno trae en mente. Con palabras sencillas: el estudio, acompañado del trabajo, o sea, la teoría sumada a la práctica, son los pilares inevitables de esta profesión. Leonardo da Vinci resume el propósito de este libro: «Aquel que ama la práctica sin la teoría es como un marino que se embarca en una nave sin timón y sin brújula».⁸⁷ Nuestro breve trabajo ha repasado globalmente algunos de los conocimientos básicos del oficio del narrador para que, si es el caso, después sean profundizados por aquellos que quieran hacerlo. En el libro *Escribir sobre mí. Cinco ensayos* del neoyorquino Leonard Michaels se encuentra un comentario elocuente sobre el ser del escritor que ayuda a entender mejor este asunto:

La habilidad para contar una historia, como la de seguir una melodía, es casi universal y tan misteriosamente natural como el lenguaje. Aunque he conocido a unas pocas personas que no pueden contar historias, siempre tuve la impresión de que en realidad podían hacerlo, pero se negaban a tener el suficiente interés o le tenían miedo a la generosidad, a la indiscreción, al malentendido (tema muy serio en estos días) o a la intimididad. Tienden a ser formales, presas del pensamiento dominante y aburridas a propósito. En lo personal no sé seguir una melodía, lo que en ocasiones ha sido motivo de vergüenza, como si se tratara de un defecto de carácter. Peor que la gente desentonada o sin historias es la que tienen el don de contarlas y que, como el Viejo Marinero (famoso asesino de pájaros), habla y habla en pleno e invencible narcisismo mientras los

⁸⁷ Leonardo da Vinci citado por Mítko Panov y Jan Wagner, *Narración natural / Narración visual*, México, CUEC-UNAM, 2016, p. 72.

oyentes mueren de muerte cerebral. Los mejores narradores apenas parecen saber que lo son y casi nunca imaginan que podrían escribir una historia.⁸⁸

Obviamente este texto no es un manual o instructivo de nada sino, simplemente, apuntes y ejercicios narrativos sobre lo que, desde mi experiencia, me ha permitido hablar sobre lo que implica estar metido en esto.

Cada vez estoy más convencido de que ejercer cualquier tipo de narrativa ficcional o no ficcional (o ambas) implica ser honesto con uno mismo, con lo que se escribe y con el lector. Los hipócritas jamás podrán ni querrán comprender los problemas del mundo ni de los que en él habitamos, pues hacer narrativa involucra penetrar en la condición humana para expresarla por medio del lenguaje que es, lo sabemos bien, la forma modelante de todos los fenómenos culturales, sociales, históricos y humanos que nos han acompañado desde siempre. El argentino Ernesto Sábato, autor de la novela *El túnel*, lo menciona con claridad: «la literatura no es un pasatiempo ni una evasión, sino una forma —quizá la más completa y profunda— de examinar la condición humana».⁸⁹

En este sentido, un narrador o narradora no sólo escriben desde su propia existencia sino desde la de los demás por medio de conflictos humanos que sean significativos por su capacidad de expresión de nosotros mismos. Cada vez comprendo mejor que la narrativa es espejo de palabras que

⁸⁸ Leonard Michaels, *Escribir sobre mí. Cinco ensayos*, México, UNAM, 2014, pp. 24-25.

⁸⁹ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Argentina, La Nación, 2006, p. 7.

refleja cómo somos o quisiésemos ser. Es una mentira narrar sobre algo o alguien que no se conoce realmente o que, al menos, no haya compartido con uno algún mismo rasgo. Un narrador no es indiferente al dolor, al hambre, a la miseria, ni a la felicidad, al goce o a la plenitud de los demás. Así como menciona Norman Mailer, novelista norteamericano, en *Un arte espectral*: «Lo ideal, y cuando te pones más viejo tratas de acercarte a lo ideal, es escribir sólo lo que te interesa».⁹⁰ Por ello uno escribe de lo que le inquieta. Se desprende de su propia vanidad para dar forma narrativa a aquello que lo angustia o lo regocija.

Quizá ser narrador sea una apuesta contra la imposición del lenguaje estandarizado y banalizado por los medios de comunicación, o correcto y puro de la academia. Al narrar se busca aquella prosa lo suficientemente flexible para que parezca conversación natural, pero que también tenga contenidos, ideas, visiones del mundo que pongan en aprietos la burbuja de tranquilidad y confort del lector. En este caso, el lector no es sólo el receptor frío y estandarizado del circuito comunicativo sino alguien que también piensa y siente. Quizá de ahí provenga la identificación entre narrador y lector. El narrador tiene la obligación de construir relatos inquietantes, bien escritos, que contengan preguntas, cuestionamientos de las cosas de la vida, de los conflictos humanos más elementales como amar u odiar, no para dar ni sugerir respuestas sino para relacionar al lector por medio de significados plurivalentes, nada ajenos a lo que le podría pasar a él, al lector de carne y hueso, en su vida cotidiana.

⁹⁰ Norman Mailer, *Un arte espectral. Reflexiones sobre la escritura*, México, Emecé, 2008, p. 64.

En ese sentido, narrador y lector, son autores colectivos que comparten el mismo texto pero desde diferentes momentos, y ambos lo llenan de su propia vida. J. M. Sevín, escritor mexicano que ha hecho cuento, novela, crónica y periodismo, cuando reflexiona sobre el escritor negro *Iceberg Slim*, abrevia muy bien lo que hemos mencionado:

El mejor arte es el que nos muestra algo de la vida con franqueza y sencillez. Y uno de los principales logros de un escritor es comprometerse con su particular entendimiento del mundo que eligió recrear. El escritor puede estar a favor o en contra, de un lado o del otro, sin posibilidad alguna de elegir por sí mismo ya que debe quedarse en el barrio en el que ha nacido, le guste o no. Se necesita de un gran talento para infundir emoción, color y sentido al relato. No todos los escritores lo consiguen. La empresa no es nada fácil...⁹¹

He mantenido la idea de que el narrador, en el fondo, es un realizador. Realizador de realidades imaginativas que proponen o, en su caso, disponen un mundo posible donde las historias, los personajes, el tiempo, el espacio, la voz narrativa y el discurso sean sus instrumentos de trabajo. Lo sabemos bien: el acto de narrar implica organizar, aprehender el tiempo y aprender de la propia naturaleza de la palabra. Narrador-Realizador que, con el lenguaje, hace, construye, crea. ¡Ésa es su actitud ante la vida!, pues ha decidido hacer de la narración su punto de partida para abordar el mundo. El oficio de narrar es el oficio de cristalizar la imaginación

⁹¹ J.M. Servín, *Del duro oficio de vivir, beber y escribir desde el caos*, México, Cal y Arena, 2012, p. 152.

por medio de la palabra para que ésta sea escuchada y recordada. Y esto sólo se puede conseguir si nuestro oficio está metido en nuestros cerebros y vive en nuestros corazones.

John Berger, escritor londinense, antes de entrevistar a Ryszard Kapuscinski, bien puede cerrar en este momento con todo lo que hemos dicho sobre narrar:

Pero ¿por qué es necesario relatar historias como éstas? ¿Por qué relatamos historias? ¿Para pasar el rato? A veces. ¿Para informar? ¿Para decir algo que no ha sido dicho todavía? Sí, a veces, sólo para ganarnos el pan de cada día o para hacer que la gente entienda lo afortunada que es, dado que hoy la mayor parte de los relatos son trágicos. A veces parece que el relato tenga una voluntad propia, la voluntad de ser repetido, de encontrar un oído, un compañero. Como los camellos cruzan el desierto, así los relatos cruzan la soledad de la vida, ofreciendo hospitalidad al oyente, o buscándola. Lo contrario de un relato no es el silencio o la meditación, sino el olvido. Siempre, siempre, desde el principio, la vida ha jugado con el absurdo. Y dado que el absurdo es el dueño de la baraja y del casino, la vida no puede hacer otra cosa que perder. Y, sin embargo, el hombre lleva a cabo acciones, a menudo valientes. Entre las menos valientes, y no obstante, eficaces, está el acto de narrar. Estos actos desafían el absurdo y lo absurdo. ¿En qué consiste el acto de narrar? Me parece que es una permanente acción en la retaguardia contra la permanente victoria de la vulgaridad y la estupidez. Los relatos son una declaración permanente de quien vive en un mundo sordo. Y esto no cambia. Siempre ha sido así. Pero hay otra cosa que no cambia, y es el hecho de que, de vez en cuando, ocurren milagros. Y vosotros conocemos los milagros gracias a los relatos.⁹²

⁹² John Berger, *El relato en un diente de ajo*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 100-101.

Bibliografía

- ALLAN Poe, Edgar, *Escritos sobre poesía y poética*, Madrid, Hiperión, 2008.
- ANDERSON Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia*, Madrid, Taurus, 1998.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós, 1998.
- BESANT, Walter, *El arte de la ficción*, México, UNAM, 2008.
- BERGER, John, *El relato en un diente de ajo*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- BOSCH, Juan, *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, México, UNAM, 2009.
- BOYSSON-Bardies, Bénédicte de, *¿Qué es el lenguaje?*, México, FCE, 2007.
- Bloom, Harold, *Shakespeare: La invención de lo humano*, Colombia, Verticales de bolsillo, 2008
- CABRERA Infante, Guillermo, «Y va de cuentos» en *Letras Libres* (número 33), México, Septiembre, 2001.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, *La película que no se ve*, Barcelona, Paidós, 1997.
- _____ y Umberto Eco, *Nadie acabará con los libros*, México, Lumen, 2010.
- CARRILLO Canán, Alberto, «¿Hay un límite para el criterio narratológico de la diferencia entre el tiempo de la historia y el

- tiempo del discurso?» en Angélica Tornero y Ángel Miquel (coordinadores), *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias*, México, Editorial Ítaca / Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2013.
- CRUZ Ruiz, Juan, *Saber narrar*, México, Aguilar, 2012
- CUEVAS Velasco, Norma Angélica, *El espacio poético en la narrativa*, México, Editorial Juan Pablos /UAM, 2006.
- CHÉJOV, Antón, «La técnica del cuento» en Lauro Zavala (editor), *Teorías del cuento I*. 1ª reimpresión, México, UNAM, 2008.
- ECO, Umberto, *Confesiones de un joven novelista*, México, Lumen, 2011.
- _____, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, España, Lumen, 1999.
- EACHEVERRÍA, Rafael, *Ontología del lenguaje*, Chile, Lom Ediciones, 2005.
- EGRI, Lajos, *El arte de la escritura dramática*, México, CUEC-UNAM, 2009.
- ESQUIVEL Estrada, Noé H., *Viabilidad de la ética en los inicios del siglo XXI (enfoque desde la hermanéutica)*, México, Editorial Torres Asociados, 2008.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Penguin Books, 1978.
- FLAUBERT, Gustav, *La pasión de escribir*, México, Ediciones Coyoacán, 2008.
- GARRIDO Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 2007.
- GENETTE, Gerard, *El discurso del relato*, París, Edition du Seuil, 1972
- _____, «Fronteras del relato» en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 4ª edición, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p. 199.
- HUXLEY, Aldous, *El oficio del escritor*, 11ª reimpresión, México, ERA, 2009.

- KRAUZE, Ethel, *Desnudando a la musa: ¿qué hay detrás del talento literario?*, México, CONACULTA, 2011.
- LOZANO, Jorge, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 2004.
- MAILER, Norman, *Un arte espectral. Reflexiones sobre la escritura*, México, Emecé, 2008.
- MAHFUZ, Naguib, *Historias de nuestro barrio*, México, Diana, 1990.
- MANGUEL, Alberto, *La ciudad de las palabras*, México, Almadía, 2010.
- MONTAIGNE, Michell, *De la experiencia*, México, Axial, 2010.
- MARTÍNEZ, Matías, *Introducción a la narratología*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2011.
- MICHAELS, Leonard, *Escribir sobre mí. Cinco ensayos*, México, UNAM, 2014.
- NIKOLAJEVA, María, *Retórica del personaje en la literatura para niños*, México, FCE, 2002.
- NOVAK, George, *Introducción a la lógica*, México, Fontamara, 1992.
- PANOV, Mitko y Jan Wagner, *Narración natural / Narración visual*, México, CUEC-UNAM, 2016.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, 11ª reimpresión, FCE, 1988.
- Pereda, Carlos, «Imaginación y Fantasía» en *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconocidad* (colección a cargo de Diego Lizarazo), México, Siglo XXI, 2007.
- POZUELO Yvancos, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- QUIROGA, Horacio, «Decálogo del perfecto cuentista», en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala (comp.), México, UNAM, 2008.
- RAMÍREZ, Sergio, *El viejo arte de mentir*, México, FCE/ITESM, 2004.
- REVUELTAS, José, *Los muros de agua*, México, Editorial Novaro, 1973.
- REYES, Alfonso, «Apolo o de la literatura» en *Obras completas de Alfonso Reyes. Tomo XIV*, México, FCE, 1983

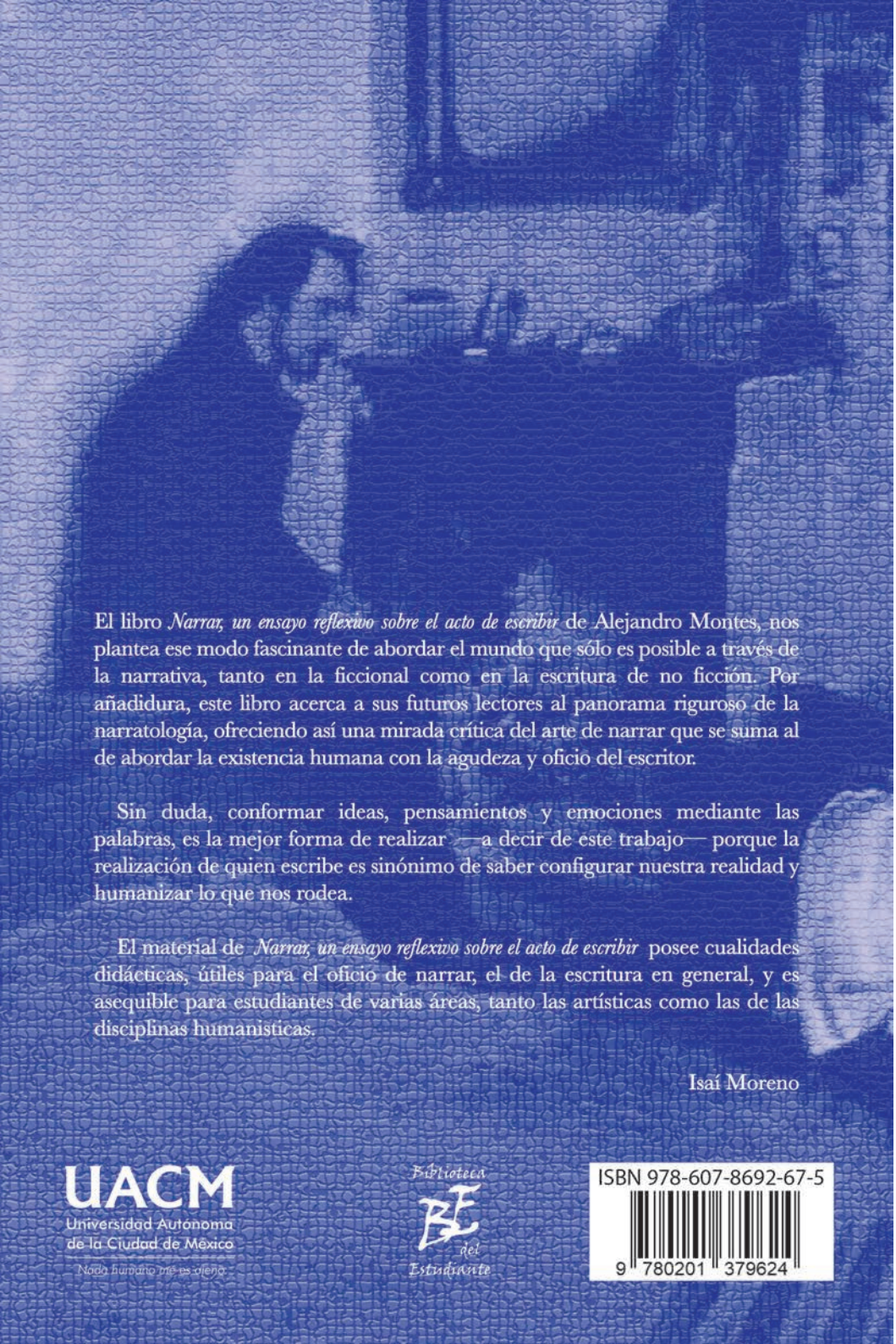
- ROMÁN Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático*, México, UNAM / Ed. Árbol, 2001.
- RULFO, Juan, «El desafío de la creación» en Lauro Zavala (editor), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, 2ª reimpresión, México, UNAM, 2008.
- RUVALCABA, Eusebio, *La sabiduría de Gustav Flaubert*, México, Grupo Editorial Planeta, 1996, p. 15.
- SÁBATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Argentina, La Nación, 2006.
- SAMPERIO, Guillermo, «Ella habitaba un cuento» en *Cuando el tacto toma la palabra*, México, FCE, 1999.
- _____, *Después apareció una nave*. México, Alfaguara, 2007.
- SARAMAGO, José, *Ensayo sobre la ceguera*, México, Alfaguara, 1998.
- SERVÍN, J. M., *Del duro oficio de vivir, beber y escribir desde el caos*, México, Cal y Arena, 2012.
- SHOTTER, John, *Realidades conversacionales, la construcción de la vida a través del lenguaje*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- SIDNEY, Sir Philip, *Defensa de la poesía*, Madrid, Cátedra, 2003.
- STAM, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM, 2009.
- STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Siruela, 2010.
- TWAIN, Mark, *Las aventuras de Tom Sawyer*, México, Salvat, 1979.
- Thompson, Hunter S., *El escritor gonzo. Cartas de aprendizaje y madurez*, Madrid, Anagrama, 2012.
- VARGAS Llosa, Mario, «El arte de mentir» en Enric Sullá (editor), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 270.
- _____, *Cartas a un joven novelista*, 1era reimpresión, México, Alfaguara, 2014.
- VALLEJO, Fernando, «La verdad y los géneros narrativos» en Vital, Alberto (editor) *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 2001.

- VALLES Calatrava, José R., *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Vervuert, 2008.
- VILLORO, Luis, *La significación del silencio y otros ensayos*, México, UAM, 2008.
- VOLPI, Franco, *El nihilismo*, Buenos Aires, Biblos, 2011.
- WHITE, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación*, Barcelona, Paidós, 1987.

Índice

Presentación	9
I. La narrativa como hecho humano	17
II. Narrativa ficcional y no ficcional	31
2.1 Narración ficcional	33
2.2 Narración no ficcional	50
III. Mundo narrado, mundo imaginado	61
IV. Categorías narrativas desde el punto de vista narratológico	73
4.1 La historia	82
4.2 El personaje	90
4.3 El discurso	103
4.4 El espacio	109
4.5 El tiempo	113
4.6 La voz narrativa	121
V. Consideraciones finales	129
Bibliografía	137

Narrar, un ensayo reflexivo sobre el acto de escribir,
se terminó de imprimir en
diciembre de 2021, en los talleres de la
Universidad Autónoma de la Ciudad de México,
San Lorenzo, 290, col. Del Valle,
alc. Benito Juárez, C.P. 03100, Ciudad de México.
El tiraje fue de 600 ejemplares.
Cuidado de la edición: Ángeles Godínez Guevara
Diseño editorial: Sergio Cortés Becerril



El libro *Narrar, un ensayo reflexivo sobre el acto de escribir* de Alejandro Montes, nos plantea ese modo fascinante de abordar el mundo que sólo es posible a través de la narrativa, tanto en la ficcional como en la escritura de no ficción. Por añadidura, este libro acerca a sus futuros lectores al panorama riguroso de la narratología, ofreciendo así una mirada crítica del arte de narrar que se suma al de abordar la existencia humana con la agudeza y oficio del escritor.

Sin duda, conformar ideas, pensamientos y emociones mediante las palabras, es la mejor forma de realizar —a decir de este trabajo— porque la realización de quien escribe es sinónimo de saber configurar nuestra realidad y humanizar lo que nos rodea.

El material de *Narrar, un ensayo reflexivo sobre el acto de escribir* posee cualidades didácticas, útiles para el oficio de narrar, el de la escritura en general, y es asequible para estudiantes de varias áreas, tanto las artísticas como las de las disciplinas humanísticas.

Isaí Moreno

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno.

Biblioteca

BE

del
Estudiante

ISBN 978-607-8692-67-5



9 780201 379624