

porque es una provocación. Luego la historia va creciendo en la medida en que uno la lleva consigo y hay que dejar que crezca en lo esencial, pero no desarrollarla mentalmente porque se pierde. Es un poco lo que hace el alfarero que no es cacharrero. Pone ese mazacote en el torno y a media que rueda va moldeándolo con la mano. Lo valioso es cuando le sale una forma que no es exactamente igual a la que hizo ayer. Eso pasa un poco con el arte de narrar. No hay que empezar a escribir sin saber lo que se va escribir ni tampoco cuando uno lo sabe todo. (Héctor Tizón en *Speranza*, 1995)

El recuerdo es una impresión que permanece en la memoria, un efecto que los objetos externos provocan en los órganos de nuestros sentidos. De ese modo, cuando percibimos un olor, por ejemplo, el de la naftalina, recordamos, tal vez, el armario de nuestra abuela y junto al armario, alguna anécdota en nuestra infancia que lo tuvo de protagonista (pudimos habernos escondido en él y habernos asustado de cierto tapado de piel que confundimos con un animal) o una determinada costumbre de la abuela (plegar las medias una dentro de la otra, colocar jabones entre la ropa). Recordamos y recuperamos alguna escena, imagen, olor, que fue significativo para nosotros porque, de alguna forma imprecisa, se relaciona siempre con algo más. Así, recordar cómo aprendimos a andar solos en bicicleta puede relacionarse con la conquista de cierta independencia, un viaje en tren con cierta ausencia o despedida, algún objeto con determinada pérdida, sueño o con la mera experiencia de crecer. Y es sólo a través del relato que esa impresión encontrada encuentra sentido.

De un modo similar, nacen las historias de ficción. Su embrión suele ser alguna imagen, alguna escena que vemos, que recordamos o que nos cuentan y que se nos aparece una y otra vez y adquiere, tal como los recuerdos de la infancia, una presencia fantasmagórica. ¿Por qué? Porque se relaciona, también, extrañamente, con algo más. Es probable que no sepamos inmediatamente con qué y sólo a medida que la hagamos crecer podamos descubrirlo. A través de la escritura, como hace el alfarero cuando persigue una forma en la arcilla, exploramos, encontramos aquello que queremos decir –contar– con esa imagen o escena que sólo está en germen. Y tal como el recuerdo, también es a través del relato que encuentra sentido.

Si recordar es pasar de la huella al trazo, esto es, producir un relato dando orden y claridad a esas imágenes que suelen ser caóticas y volverlas significativas también para los demás, la narración de ficción implica un recorrido similar: representar lo ausente –dar presencia a lo que no está bajo nuestra percepción– y configurar una trama para construir sentido. Así lo describe Silvia Molloy:

(...) me interesan mucho las fabulaciones de la memoria, la escritura del recuerdo, no por su contenido en sí, no por lo que concretamente se recuerda, sino como estrategia literaria. (...) Al recordar recuerdo no sólo lo que he vivido sino lo que he recordado y también lo que he oído recordar a otros. (...) La memoria está en el acto mismo de contar, no importa de quién son los recuerdos. (Silvia Molloy en *Speranza*, 1995)

6.2. Las relaciones causales

Creo que uno de nuestros problemas fundamentales en Occidente es nuestra tendencia ya casi irremisible a abrazar la causalidad lógica, pero pienso que si uno se mantiene en un nivel de superficie –en el mundo literal de su superficie, no en un sentido valorativo– se abre 'un mundo de posibilidades' y los acontecimientos se despliegan en otro campo, no por causa y efecto sino por otro tipo de relaciones, llámense sincronía, azar, empatía, resonancia o analogía. (Marcelo Cohen en *Speranza*, 1995)

Si lo que recordamos establece alguna relación misteriosa con otra cosa, el proceso creativo se constituye básicamente en la búsqueda de relaciones que no reproducen las de orden lógico de la realidad, sino más bien, las tuercen. La causalidad de la ficción es la causalidad de la magia y la superstición: "para el supersticioso", sostiene Borges (1974: 231), "hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles". Del mismo modo, en el relato de ficción, todo acontecimiento es de proyección ulterior y todo elemento establece relaciones de analogía entre un gesto y un

1.2

objeto, un lugar y una actitud, un objeto y un personaje –tal como una tía temerosa de caerse de espaldas y una cucaracha en el relato “Tía en dificultades” de Cortázar–, relaciones imperceptibles y desatendidas por la mirada cotidiana.

Por tal motivo, podemos decir que es en la mirada atenta del narrador que se cifra el sentido de la ficción.

6.3. El hábito de mirar

La ficción opera a través de los sentidos. (...) La primera y más obvia característica de la ficción es que trasmite de la realidad lo que puede ser visto, oído, olido, gustado y tocado. Ahora bien, esto es algo que no puede aprenderse sólo por la inteligencia; también debe adquirirse por el hábito. Tal debe llegar a ser la forma en que ustedes mirarán las cosas. (O'Connor, 1993)

Nunca inventamos del todo, la ficción nace, sobre todo, de lo que miramos. El arte es un hábito que se desarrolla: el de aprender a mirar, el de sustraer la mirada del automatismo de la visión cotidiana. De volver a observar lo que parece obvio. Seguramente si alguien nos pide que describamos el camino que recorreremos todos los días, no podremos hacerlo y deberemos volver a él. Sólo si lo miramos como si lo viéramos por primera vez, repararemos en las piedras, las baldosas de la vereda, algún dibujo o trazo en la pared.

Por eso, es conveniente partir de lo conocido, de lo que puede describirse con precisión –aun o más aun cuando queramos presentar un mundo fantástico que nos exigirá mayor poder de convicción– de modo tal que ese mundo adquiere el peso y la especialidad necesarias para que el lector se interne en él, lo vea como si estuviera efectivamente en él y olvide el mundo real en el que está sentado, leyendo (tal como el personaje de “Continuidad de los parques”, de Cortázar). “En la lectura literaria surge una forma de participación que introduce de tal manera al lector en el texto que produce un sentimiento de que no hay distancia entre él y lo narrado. De ahí deriva esa idea de que la relación entre el lector y el mundo del texto es una relación de identificación: al leer pensamos las ideas de otro. En realidad todo lo que yo leo forma parte de mi

mundo mental pero se da la rara situación de que por momentos yo parezco no existir. El lector interioriza en el proceso de lectura ideas ajenas. En la conciencia del lector se da la convergencia de las posiciones del autor y del lector” (Iser, 1987).

La narración de ficción demanda una estricta atención de lo real porque cuanto más atenta esté al detalle concreto, más verosímil será. Así lo señala Flannery O'Connor cuando sostiene que la ficción se basa en mostrar y no en decir las cosas. No se provoca miedo o compasión hablando de ellos sino representando acciones que los susciten. A través de la conexión de niveles los elementos concretos que ocupan un lugar en el nivel literal de la historia, van concentrando significados y operan también en profundidad. De esa forma, un cuento revela en su brevedad que le es constitutiva el misterio de la existencia humana. El sentido de la narración de ficción, como la vida de un hombre, no se cifra en los grandes acontecimientos sino en los pequeños hechos cotidianos: en ellos se trasmite el significado de la experiencia:

Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que este recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. (...) el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidos en la foto o en el cuento. (Cortázar, 1993)

Si bien todo narrador de ficción, parecería partir de lo conocido, de experiencias propias o de las que otros le han contado, es indispensable que puede tomar distancia de ellas y no se empantane en la falsa convicción de que su mundo es el único mundo existente. Sólo de ese modo podrá convertir una experiencia que es significativa para él, en una experiencia significativa

para aquel a quien se la trasmite. De ese modo, hará uso de determinados recursos narrativos (una focalización que condicione la mirada del lector a fin de que observe los hechos desde cierta perspectiva, analepsis que le ayuden a comprender cierta conducta de un personaje en función de hechos pasados, etc.) que le permitan transmitir el significado de esa experiencia. Toda elección –incluso la de determinada puntuación y sintaxis (la elección de largas oraciones con proposiciones subordinadas imprimirán un ritmo narrativo más moroso que el vertiginoso de oraciones breves de sujeto y predicado) contribuye a dicho propósito.

Sin embargo, repetimos, no es “declarando” que lo consiguie, sino a partir de la representación y configuración de los hechos. Contrariamente a los que confunden literatura con pedagogía, enseñanza o adoctrinamiento ideológico, la narración de ficción apela a un lector activo, de mayor complejidad que debe completar los espacios de indeterminación (nunca un relato puede decirlo todo) que aparecen en todo relato, capaz de desarrollar una imaginación visual que no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver ya que presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen (Iser, 1987).

6.4. Apenas una anécdota

1.2

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. (Cortázar, 1993)

Cuando el narrador de ficción, entonces, desarrolla un tipo de visión analógica, esto es, una capacidad de ver diferentes niveles de la realidad en una imagen o situación y establece una conexión especial y misteriosa, abre nuevos modos de ver. Convoca al lector a indagar la realidad, a mirar el mundo como si lo viera por primera vez. En el cuento “Tía en dificultades” de Cortázar, por ejemplo, la cucaracha deja de ser una cucaracha en tanto arroja una nueva luz sobre un sujeto que, de pronto, nos inspira temor y reverencia. Revela, así, la extrema fragilidad de la existencia humana.

El mundo del *como si* no muestra sino lo que se oculta detrás de lo real: hace posible, en términos de Iser, la simultaneidad de lo mutuamente excluyente.

6.5. Urdir una trama

1.2

La historia es trama de los acontecimientos. Hay dos preguntas: ¿y después?, ¿y por qué?, que van llevando adelante la historia. De donde resulta que a la historia que se va perfilando hay que continuar haciéndole preguntas, porque en muchos casos no se sabe adónde conduce y descubrirlo es uno de los grandes placeres y de las grandes ansiedades que crea escribir una narración. Y lo que tienen de particular las preguntas que se le hacen a la historia es que no se las formulan sólo en el futuro de la narración sino también en su pasado. (Pampillo, 1999)

Configurar una trama implica relacionar los episodios y conducirlos hacia un fin.

La relación se funda en una tensión narrativa que se genera por un conflicto u obstáculo que, como sostiene Gloria Pampillo, es construido por la misma narración. La necesidad, por ejemplo, de tener que cruzar un río para alcanzar una orilla puede considerarse un obstáculo que debe sortear la acción. Sin embargo no lo es sino en tanto la narración lo convierta en obstáculo: sólo en tanto se represente la acción de cruzar el río como la pelea que entablan el sujeto y el río –los intentos frustrados de ganarle a la corriente, la fuerza del agua, dos contrincantes que prueban su fuerza y miden sus odios, el sentimiento de impotencia, una lucha

que, quizás, se vuelva análoga a otra que el mismo sujeto entabla con la vida (tal vez contra un cáncer, contra la impotencia que le produce la pobreza, etc.)—, el relato adquirirá dinamismo y tensión narrativa.

De esa manera, cada hecho guarda una relación de causa y efecto en una suerte de causalidad que no sólo integra la necesidad de llegar a la otra orilla con la de cruzar el río sino también una actitud ante la pobreza o la enfermedad que aqueja al hombre que lo intenta.

La configuración de una trama permite de este modo que una sucesión de secuencias, de experiencias particulares, adquieran significación en función de esa totalidad que conduce hacia un fin.

Hallar el desenlace, sostiene Gloria Pampillo, es hallar un sentido, en su doble acepción, como dirección y como significado, al que no se llega sino escribiendo. Porque el sentido no es previo a la escritura, se arriba a él a través de un proceso de búsqueda y descubrimiento.

Podríamos, entonces, retomar la escena del que quiere cruzar el río y pensarla como símil de la escritura de ficción: tanto el hombre como el escritor de ficción se enfrentan con igual desafío, que es menos el de lograr cruzar el río como el de revelar, en dicho intento, el sentido último de esa apuesta.

Referencias bibliográficas

Bibliografía teórica

- Adam, J.-M. (1984): *Le texte narratif*, Tours, Nathan Université, 1984.
- (1992): *Les textes. Types et prototypes*, Paris, Nathan.
- Bal, M. (1990): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra. Tr. Javier Franco.
- Bange, P. (1981): "Argumentation et fiction", en *L'Argumentation*, Lyon, P.U.L. Tr. Inés Palleiro. ✕
- Barthes, R. y otros (1972): *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo. Tr. Beatriz Dorriots. ✕
- Benveniste, É. (1979): *Problemas de Lingüística General*, 7ª ed., México, Siglo XXI.
- Brémond, C. (1973): *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- Beverly, J. (1987): *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, Prisma Institute.
- Bronckart, J. P. (1985): *Las ciencias del lenguaje: ¿un desafío para la enseñanza?*, Paris, Unesco, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- (1996): *Activité Langagiere, textes et discours. Pour un interactionisme socio-discursif*, Paris, Delachaux & Niestlé.
- Bruner, J. (1998): *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa.
- (2002): *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Buenos Aires, FCE. ?
- Calsamiglia, H. y A. Tusón (1999): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.