.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: El objeto justo: "la poética de las cosas" en la narración ficcional: el caso de Aníbal Jarkowski, Betina González y Eugenia Almeida

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Irene Patricia Klein

Oscar Steimberg, dir.

Marita Soto, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2020

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Irene Klein

El objeto justo:
"la poética de las cosas" en la narración ficcional.
El caso de Aníbal Jarkowski,
Betina González y Eugenia Almeida

Tesis para optar por el título de
Doctora en Ciencias Sociales
Directores:
Oscar Steimberg
Marita Soto

Buenos Aires
2020

Resumen en español

En esta tesis, que es producto de una experiencia didáctica de veinte años con estudiantes de Ciencias de la Comunicación (UBA) frente a un taller de escritura, proponemos una "poética de los objetos y las cosas" como análisis del relato ficcional. Partimos de la premisa de Wolfgang Iser (Iser, 1997:63) que la ficcionalización es un modo de indagar, de construir una hipótesis sobre lo real.

En tanto en la literatura, a diferencia de otras artes como el cine, la pintura, el teatro, la danza, el mundo que se "ve" o "percibe" es el construido por la narración, es el mundo de las cosas y de los objetos el que promueve la narratividad de un relato. El concepto de narratividad es un término clave en la narratología posclásica. También llamada narratología "cognitiva" en tanto estudia el proceso cognitivo que subyace a la construcción de los mundos narrativos, la narratología posclásica integra al análisis propuesto por Gérard Genette los aspectos vinculados a la interacción entre el texto y un lector "modelo". Nuestra propuesta se integra en esta perspectiva pragmática de orientación retórica [1] y está enfocada específicamente en el proceso de producción del texto narrativo. A diferencia de una concepción de la narratividad que, en base a las propiedades que presenta un texto, permite caracterizarlo como más o menos narrativo, como lo sostiene la narratología posclásica, enmarcamos en dicho concepto los elementos que consideramos generan una narración de mayor efectividad. Entendemos por efectividad lo que produce - a modo de hipótesis de recepción-, un "efecto" en el lector, esto es, un compromiso emocional y una inmersión en el mundo ficcional o *storyworld*, en términos de David Herman (2007).

La inmersión lectora se correlaciona, según Renata Brosch (2013), con la construcción de imágenes en la representación mental. Los objetos (manufacturados) y las cosas (elementos de la naturaleza, como también partes del cuerpo humano si la obra le brinda carácter de "coseidad") que componen el mundo material, concreto, contribuyen significativamente en este proceso. Promueven el proceso de visualización, un concepto

[1] "La narratología de inspiración retórica ha permitido volver a poner en primer plano la estrategia de un autor "implícito" – es decir, el autor que reconstruimos a partir del análisis del texto y su contexto- y sus efectos sobre el acto interpretativo de un lector modelo- es decir, un lector teórico que coopera idealmente con el dispositivo textual." (Baroni,2017:18, traducción nuestra)

"(…) *la narratologie d'inspiration rhétorique a permis de remettre au premier plan la stratégie d'un auteur « implicite » – c'est-à-dire l'auteur tel que nous le reconstruisons à partir de l'analyse du texte et de son contexte – et ses effets sur l'acte interprétatif d'un lecteur « modèle » – c'est-à-dire un lecteur théorique, qui coopère idéalement avec le dispositif textuel."*

actualmente central en las construcciones contemporáneas de la narratividad, no solo en el relato literario sino también en el cine, la historieta, la novela gráfica y, actualmente, en los juegos interactivos de la realidad virtual.

El análisis que brindamos de la funcionalidad que cumplen los objetos y las cosas en relación a la temporalidad, la intriga, el espacio y el sentido en las novelas de Betina González, Anibal Jarkowski y Eugenia Almeida, nos permite mostrar de qué modo las herramientas descriptivas heredadas del formalismo pueden ser pensadas de una manera diferente, esto es, como decisiones y elecciones que toma el escritor a fin de promover el compromiso cognitivo y emocional con el lector.

Así lo explica Antonino Sorci que, si bien se refiere a la escuela de Tel Aviv, describe nuestro propio punto de vista:

> Los estudios que llevan a cabo los investigadores de este instituto (La Escuela de Tel Aviv) se concentran especialmente en las estrategias composicionales elegidas por el autor del texto al momento de la creación de la obra literaria. El texto de ficción es concebido por lo tanto como reservorio de complejo de funciones que producirán, en el lector, una serie precisa de efectos. La obra narrativa, en tanto está atravesada e inspirada por la intención de producir estos efectos, se relaciona funcionalmente con la respuesta cognitiva y emocional del lector[2]. (Sorci, 2016:263, traducción nuestra)

English translation

In this thesis, which is the product of a twenty-year didactic experience with students of Communication Sciences (UBA) in front of a writing workshop, we propose a "poetics of objects and things" as an analysis of the fictional story. We start from the premise from Wolfgang Iser (Iser, 1997: 63) that fictionalization is a way of investigating, of constructing a hypothesis about the real.

While in literature, unlike other arts such as cinema, painting, theater, dance, the world that is "seen" or "perceived" is the one built by narration, it is the world of things and of the objects the one that promotes the narrativity of a story.

The concept of narrativity is a key term in postclassic narratology. Also called "cognitive" narratology, as it studies the cognitive process that underlies the construction of narrative worlds, postclassic narratology integrates into the analysis proposed by Gérard Genette the aspects related to the interaction between the text and a "model" reader. Our proposal is integrated into this pragmatic perspective of rhetorical orientation[3] and is specifically focused on the production process of the narrative text.

[2] "Les études conduites par les chercheurs de cet institut se concentrent spécialement sur les stratégies compositionnelles choisies par l'auteur du texte au moment de la création de l'œuvre littéraire. Le texte de fiction serait ainsi conçu comme un réseau complexe de « fonctions » qui produiraient, chez le lecteur, une série précise d'« effets ». L'œuvre nar- rative, en étant traversée et inspirée par l'intention de produire des effets, s'avère fonction- nellement liée à la réponse cognitive et émotive du lecteur (Sorci, 2016: 263)

[3] "Rhetorically inspired narratology has allowed us to bring again the strategy of an "implicit" author - the author we reconstruct from the analysis of the text and its context - and its effects on the interpretive act of a model reader - that is, a theoretical reader who ideally cooperates with the textual device". (Baroni, 2017: 18)

Unlike a conception of narrativity that, based on the properties that a text presents, which allows to characterized it as more or less narrative text, so postclassical narratology maintains, we frame in this concept the elements that we consider generate a narrative of greater effectiveness. By effectiveness we understand what produces - as a reception hypothesis - an "effect" on the reader, that is, an emotional commitment and an immersion in the fictional world or storyworld, in terms of David Herman (2007). Reading immersion is correlated, according to Renata Brosch, with the construction of images in the mental representation. Objects (manufactured) and things (elements of nature, as well as parts of the human body if the work gives it the character of "thingness") that make up the material, concrete world, contribute significantly to this process. They promote the process of visualization, a concept currently central to contemporary narrative constructions, not only in the literary narrative but also in the cinema, the comic strip, the graphic novel and, currently, in interactive virtual reality games.
The analysis that we provide of the functionality that objects and things fulfill in relation to temporality, intrigue, space and meaning in the novels of Betina González, Anibal Jarkowski and Eugenia Almeida, allows us to show how the descriptive tools inherited from formalism, can be thought in a different way, that is, as decisions and choices that the writer takes in order to promote cognitive and emotional engagement with the reader.
This is explained by Antonino Sorci who, although he refers to the Tel Aviv school, describes our own point of view:

> The studies carried out by researchers at this institute (The Tel Aviv School) focus especially on the compositional strategies chosen by the author of the text at the time of the creation of the literary work. The fictional text is therefore conceived as a reservoir of complex functions that will produce, in the reader, a precise series of effects. The narrative work, insofar as it is crossed and inspired by the intention to produce these effects, is functionally related to the reader's cognitive and emotional response. (Sorci, 2016: 263)

Traduction français

Dans cette thèse, fruit d'une expérience didactique de vingt ans avec des étudiants en Sciences de la Communication (UBA) devant un atelier d'écriture, nous proposons une "poétique des objets et des choses" comme analyse de l'histoire fictionelle. Nous partons de la prémisse de Wolfgang Iser (Iser, 1997: 63) que la fictionnalisation est un moyen d'investigation, de construction d'une hypothèse sur le réel. Alors que dans la littérature, contrairement à d'autres arts comme le cinéma, la peinture, le théâtre, la danse, le monde qui est "vu" ou "perçu" est celui construit par la narration, c'est le monde des choses et objets celui qui favorise le récit d'une histoire.
Le concept de narrativité est un terme clé dans la narratologie postclassique. Aussi appelée narratologie "cognitive", puisqu'elle étudie le processus cognitif qui sous-tend la construction des mondes narratifs, la narratologie postclassique intègre dans l'analyse proposée par Gérard Genette les aspects liés à l'interaction entre le texte et un lecteur "modèle". Notre proposition est intégrée dans cette perspective pragmatique d'orientation rhétorique [4]et se concentre spécifiquement sur le processus de production

[4] "(…) la narratologie d'inspiration rhétorique a permis de remettre au premier plan la stratégie d'un auteur « implicite » – c'est-à-dire l'auteur tel que nous le reconstruisons à partir de l'analyse du texte et de son contexte – et ses effets sur l'acte interprétatif d'un lecteur « modèle » – c'est-à-dire un lecteur théorique, qui coopère idéalement avec le dispositif textuel."

du texte narratif. Contrairement à une conception de la narrativité qui, basée sur les propriétés qu'un texte présente, permet de le caractériser comme plus ou moins narratif, comme le soutient la narratologie postclassique, nous encadrons dans ce concept les éléments que nous considérons comme générant une narration plus efficace .Par efficacité, nous comprenons ce qui produit - en tant qu'hypothèse de réception - un "effet" sur le lecteur, c'est-à-dire un engagement émotionnel et une immersion dans le monde fictif ou le monde du conte, selon David Herman (2007).

L'immersion en lecture est corrélée, selon Renata Brosch, à la construction d'images dans la représentation mentale. Les objets (fabriqués) et les choses (éléments de la nature, ainsi que des parties du corps humain si l'oeuvre lui confère le caractère de «choseté ») qui composent la matière, le monde concret, contribuent de manière significative à ce processus. Ils promeuvent le processus de visualisation, un concept actuellement au cœur des constructions narratives contemporaines, non seulement dans le récit littéraire mais aussi dans le cinéma, la bande dessinée, le roman graphique et, actuellement, dans les jeux de réalité virtuelle interactifs.

L'analyse que nous proposons de la fonctionnalité que les objets et les choses remplissent en relation avec la temporalité, l'intrigue, l'espace et le sens dans les romans de Betina González, Anibal Jarkowski et Eugenia Almeida, nous permet de montrer comment les outils descriptifs hérités du formalisme, ils peuvent être envisagés différemment, c'est-à-dire comme des décisions et des choix que l'écrivain fait pour favoriser l'engagement cognitif et émotionnel avec le lecteur.

Ceci est expliqué par Antonino Sorci qui, bien qu'il se réfère à l'école de Tel Aviv, décrit notre propre point de vue:

> Les études conduites par les chercheurs de cet institut se concentrent spécialement sur les stratégies compositionnelles choisies par l'auteur du texte au moment de la création de l'œuvre littéraire. Le texte de fiction serait ainsi conçu comme un réseau complexe de « fonctions » qui produiraient, chez le lecteur, une série précise d'« effets ». L'œuvre narrative, en étant traversée et inspirée par l'intention de produire des effets, s'avère fonctionnellement liée à la réponse cognitive et émotive du lecteur. (Sorci, 2016: 263)

A mi madre

y

A Gloria Pampillo

Mi abuela murió hace varios años. Yo la quería mucho y ella fue la principal encargada de mi educación hasta que cumplí seis años, ya que mi madre estaba atareada con su trabajo. Mi abuela y yo nos parecíamos poco o nada, aunque, por supuesto, ella me dio parte de mis huesos y mi sangre y nuestras manos se parecían un poco. No hace mucho me fijé casualmente en un zapato mío que estaba casi gastado y que había adquirido la forma de mi pie, y vi en él la forma o la expresión del pie de mi abuela, tal como lo recordaba por las zapatillas que llevaba en casa y los zapatos negros de tacón bajo que se ponía para salir. Me acordé de cuando visité a mi abuela en Texas a los dieciséis años, en el intervalo entre el instituto y la universidad, y fuimos a ver la película basada en «El sueño de una noche de verano».

Mi abuela padeció cataratas durante sus últimos años (murió cuando yo tenía treinta y cuatro), pero ello jamás le privó de disfrutar de la vida ni de interesarse por los libros, el teatro y el cine, hacer bordados y colchas y cuidar el jardín y el huerto. Recuerdo lo contenta que me sentía aquella noche cuando cruzábamos la ciudad en un taxi para ir a ver El sueño de una noche de verano en un cine muy grande pero alejado, ya que la película no era lo bastante popular como para ser exhibida en los cines del centro de Fort Worth. Recuerdo que mi abuela se asió con fuerza a mi brazo mientras nos dirigíamos a nuestras localidades y que palpaba el suelo con los pies, aunque yo le avisaba cuando había algún escalón. Seguimos avanzando sin ningún problema, pese a que mi abuela ya concentraba su atención en lo que aparecía en la pantalla, ya fuera un noticiario o una película de dibujos animados. Aquella noche pensé: «Mendelssohn no era mayor que yo cuando escribió esa obertura. ¡Todo un genio!» Y mi corazón aquella noche estaba repleto de cosas buenas. Cuando vi el zapato viejo, veinte años después, derramé mis primeras lágrimas de verdad por mi abuela, por primera vez fui consciente de su muerte, de su larga vida, de su ausencia actual, y comprendí que algún día también yo moriría.

Patricia Highsmith

Indice

Parte I

A modo de marco: narratología y narratividad

Capítulo 1: La teoría narrativa: la narratología

1. El valor del relato
2. El giro narrativo.
3. La narratología, ¿ciencia, teoría o disciplina?
4. Hacia una historia de la narratología
    a. Los precursores
    b. El formalismo ruso
    c. El estructuralismo francés
    d. Gérard Genette
    e. El postestructuralismo

Capítulo 2: La narratología posclásica

1. La función pragmática
2. Las publicaciones
3. Narratología postclásica: ¿refutación o continuación de la narratología clásica?
4. La narratología cognitiva
5. Un segundo giro narrativo

Capítulo 3: El concepto de narratividad

1. Narración y narratividad
2. Conceptos de narratividad
3. Definición extensional e intensional de narratividad
4. Elementos constitutivos del relato
    a. Narratividad y trama: H. White y P. Ricoeur
    b. Narratividad y evento: el cambio de estado

Parte II

Hacia la construcción de una "poética de las cosas"

Capítulo 4: Grados de narratividad: "un buen relato"

1. Historias "narrables"
2. Relevancia e impredictibilidad
3. Scripts, esquemas y marcos
4. Función de los scripts en la recepción y producción de relatos
5. Acciones de rutina y acciones de la intriga
6. *Masternarratives y masterplots*

Capítulo 5: Teorías sobre la narratividad

1. Marie Laure Ryan: aspectos prototípicos del relato
2. David Herman: *storyworld*
3. Monika Fludernik: *experientiality*
4. Meir Sternberg: curiosidad, suspenso, sorpresa
5. Raphaël Baroni: la tensión narrativa

Capítulo 6: Narratividad y visualización

1. "Hacer ver"
2. Inmersión y transportación lectora
3. Ver sin percibir
4. ¿Por qué creamos imágenes?
5. Narratividad y visualización: S. Soshan y R. Brosch
6. El detalle: J. Wood

Parte III

"Una poética de las cosas"

Capítulo 7: El mundo de los objetos y las cosas

1. ¿Objetos o cosas?
2. La semántica del objeto: R. Barthes
3. Teoría del objeto, teoría de las cosas

4. Los zapatos de Van Gogh
5. Objetos y literatura

Capítulo 8: Los objetos y las cosas en la narración ficcional

1. El lenguaje de las cosas
2. *L´objet juste*
3. El objeto *in absentia*
4. Objeto y densidad poética
5. Función de los objetos según la tipología literaria
6. Una poética de las cosas

Capítulo 9: Un sueño vívido y profundo. Los objetos en el espacio

1. Descripción: ilustrar con palabras
2. Espacio y objetos
3. El espacio y la descripción en las teorías narrativas
4. El detalle y el objeto
5. La *ekphrasis*: hacer ver
6. Ver a través de un personaje: espacio y focalización
7. Descripción y narración: dos dimensiones temporales
8. Función y tipología de los espacios
9. El espacio como mapeo mental
10. Escritura y narratividad

Capítulo 10: El anillo mágico. Objeto e intriga

1. Todo objeto es mágico
2. Intriga: suspenso, curiosidad, sorpresa
3. Objetos y trama
    a- Objetos fuera de lugar
    b- Objeto obstáculo
    c- La posesión del objeto
    d- Objeto fetiche
    e- Objeto funcional o *McGuffin*
4. Narratividad y escritura

Capítulo 11: Ruinas. Objeto y tiempo

1. El objeto como instrumento de la memoria
2. Visualización y evocación

   Objetos bisagra
3. Temporalidad e intriga
   a. Tiempo verbal
   b. Tiempo narrativo
4. Narratividad y escritura

Capítulo 12: La salamandra. Objeto y sentido

1. Asociaciones incongruentes
2. Ver como: la metáfora viva
3. El sentido del relato
4. Momentos icónicos
5. La epifanía
6. Narratividad y escritura

Capítulo 13: La trama de los objetos en las novelas de Almeida, González y Jarkowski

1. Objetos como redes: *La pieza del fondo* de Eugenia Almeida
   a. Objeto y espacio
   b. Objeto y tiempo
   c. Objeto e intriga
   d. Objeto y sentido
2. El objeto representado: *El Trabajo* de Aníbal Jarkowski
   a. Objeto y espacio
   b. Objeto y tiempo
   c. Objeto e intriga
   d. Objeto y sentido
3. Objetos que traman sujetos: *Arte Menor* de Betina González
   a. Objeto y espacio
   b. Objeto y tiempo
   c. Objeto e intriga
   d. Objeto y sentido

Conclusión

Introducción

1. El Tema

El germen de esta tesis le corresponde a Gloria Pampillo que comenzó a reflexionar sobre los objetos en la narración ficcional hace muchos años. Partió para ello del análisis de los cuentos de Silvina Ocampo. No tuvo tiempo de profundizar el tema y solo escribió una ponencia en relación a él. Después de su muerte decidí continuar su proyecto y me dediqué durante mucho tiempo a investigar y leer sobre el tema.

a. Problema

Como docente de casi treinta años de una materia de escritura y narración en la Facultad de Ciencias Sociales- UBA, y como escritora de ficción, cuestiones como las que siguen son fundamentales: ¿qué consideramos un "buen" relato?, ¿qué vuelve una narración más o menos narrativa?, ¿cuándo un relato no es una mera reproducción de hechos ya representados culturalmente (lo que llamamos lugar común o script cultural) sino, en términos de Ricoeur (Ricoeur, 1995), una innovación semántica o redescripción del mundo?, ¿qué propiedades debe poseer un relato para ser considerado "creativo" u "original"?, ¿a través de qué elementos y recursos es posible acrecentar la "narratividad" de un relato ficcional, a través de cuáles, generar sentido?, ¿a qué llamamos, en suma, "narratividad"?

La narratividad se constituyó en un concepto paraguas que nos permitió reflexionar sobre esos interrogantes.

b. Tema general

La noción de narratividad, insuficientemente explorada por la narratología clásica (Gérard Genette) que propone un análisis inmanente del relato, es abordada desde una perspectiva interdisciplinaria por la llamada narratología posestructuralista o posclásica como un aspecto cualitativo de la narrativa que resulta de un proceso de construcción

cognitivo y pragmático estrechamente vinculado a la relación que el relato entabla con la audiencia.

También llamada narratología "cognitiva" en tanto estudia el proceso cognitivo que subyace a la construcción de los mundos narrativos, la narratología posclásica surge en 1997 con el artículo "Scripts, secuencias, historias: los elementos de una narratología postclásica" del narratólogo e investigador en ciencias cognitivas David Herman. Allí se subraya la necesidad de replantear el problema de las secuencias narrativas a fin de enriquecer la teoría narratológica con elementos que pueden ser tomados en préstamo de otras áreas de investigación (Herman, 1997: 1049-1057). La narratología posclásica, que no debe confundirse con las teorías de la narración postestructuralistas, se caracteriza, dice Herman, por una profusión de nuevas metodologías e hipótesis de investigación que abren nuevas perspectivas para estudiar la forma y la función de la narración. No se constituye a modo de refutación de la narratología clásica sino que la integra como uno de sus "momentos". Es decir, en la fase postclásica la investigación sobre la narración no "expone sus límites sino que explota las posibilidades del viejo modelo estructuralista". (Herman, 1999:2-3)

Los narratólogos posclásicos centran su interés sobre todo en cuestiones vinculadas al problema de la especificidad narrativa: qué hace que un relato sea "narrable". Desde esa perspectiva integran al análisis del relato todo aquello que la narratología clásica deja afuera, a saber, el contexto, la cultura, el género, la historia, la interpretación o el proceso de lectura. Atienden cuestiones como la función narrativa, el significado y sentido de un relato; la dinámica y el proceso de la narración; el contexto; la enciclopedia o conocimiento de mundo; el rol del receptor; las circunstancias pragmáticas, funcionales, contextuales, genéricas y culturales del relato, es decir, aspectos que la narratología clásica no contempla porque aborda al relato como estructura abstracta.

La narratología posclásica integra la dimensión semántica y pragmática del relato y todo aspecto vinculado a la interacción entre el mundo representado y la conciencia perceptual del lector. Por dimensión pragmática de inspiración retórica los investigadores posclásicos entienden la interacción entre el texto y el lector. Raphaël Baroni aclara la perspectiva que adoptan:

> (…) la narratología de inspiración retórica ha permitido volver a poner en primer plano la estrategia de un autor "implícito" – es decir, el autor que reconstruimos a partir del análisis del texto y su contexto- y sus efectos sobre el acto interpretativo de un lector modelo- es decir, un

> lector teórico que coopera idealmente con el dispositivo textual (Baroni,2017:18, traducción nuestra).[5]

Es decir, se trata, por un lado, de una perspectiva basada en un lector modelo y no en un estudio de recepción y, por el otro, que no deja de lado el modelo de análisis propuesto por Gérard Genette.

Nociones como focalización, voz, temporalidad y herramientas descriptivas heredadas del formalismo siguen siendo conceptos claves pero están enfocados de una manera diferente que implica aclarar la razón de ser de cada uno en relación a su finalidad estética (Baroni,2018:14) y los -hipotéticos- efectos que produce en el lector. Así lo explica Antonino Sorci que, si bien se refiere a la escuela de Tel Aviv, puede generalizarse a toda la narratología posclásica:

> Los estudios que llevan a cabo los investigadores de este instituto (La Escuela de Tel Aviv) se concentran especialmente en las estrategias composicionales elegidas por el autor del texto al momento de la creación de la obra literaria. El texto de ficción es concebido por lo tanto como reservorio de complejo de funciones que producirán, en el lector, una serie precisa de efectos. La obra narrativa, en tanto está atravesada e inspirada por la intención de producir estos efectos, se relaciona funcionalmente con la respuesta cognitiva y emocional del lector[6]. (Sorci, 2016:263, traducción nuestra)

Nuestra propuesta se integra en esta perspectiva pragmática pero enfocada *específicamente* en *el proceso de* producción del texto narrativo, como el que resulta de una práctica llevada a cabo con estudiantes de Ciencias de la Comunicación (UBA) desde 1989, iniciada por Gloria Pampillo. Esto es, una práctica que tiene en cuenta el efecto que produce toda elección narrativa en el receptor del relato.

De la multiplicidad de teorías sobre la narratividad, exponemos la de los autores más representativos de la narratología posclásica a fin de proponer nuestra propia teoría centrada en la construcción de una Poética de las cosas que nos permitirá reflexionar sobre los recursos narrativos que ayudan a generar relatos de mayor narratividad. No es

[5] "(…) la narratologie d'inspiration rhétorique a permis de remettre au premier plan la stratégie d'un auteur « implicite » – c'est-à-dire l'auteur tel que nous le reconstruisons à partir de l'analyse du texte et de son contexte – et ses effets sur l'acte interprétatif d'un lecteur « modèle » – c'est-à-dire un lecteur théorique, qui coopère idéalement avec le dispositif textuel."

[6] Les études conduites par les chercheurs de cet institut se concentrent spécialement sur les stratégies compositionnelles choisies par l'auteur du texte au moment de la création de l'œuvre littéraire. Le texte de fiction serait ainsi conçu comme un réseau complexe de « fonctions » qui produiraient, chez le lecteur, une série précise d'« effets ». L'œuvre nar- rative, en étant traversée et inspirée par l'intention de produire des effets, s'avère fonction- nellement liée à la réponse cognitive et émotive du lecteur (Sorci, 2016: 263)

nuestro objetivo brindar un análisis "a modo de crítica literaria sino a modo de reflexión de un escritor sobre la propia práctica de escritura".[7]

En tanto no hay traducción al español de los autores citados, brindamos a lo largo dEl Trabajo fragmentos que tradujimos del alemán, del inglés y del francés.

c. Tema específico

A diferencia de una concepción de la narratividad que, en base a las propiedades que presenta un texto, permite caracterizarlo como más o menos narrativo, tal como lo sostiene la narratología posclásica, enmarco en dicho concepto los elementos que consideramos generan una narración de mayor efectividad. Entendemos por efectividad lo que produce - a modo de hipótesis de recepción-, un "efecto" en el lector, esto es, un compromiso emocional y una inmersión en el mundo ficcional o *storyworld,* en términos de David Herman (2007).

Storyworld para Herman no es una mera secuencia de hechos que el lector sigue en el proceso de lectura, tal como lo presentaría, por ejemplo, un análisis estructuralista estricto, sino un mundo que el lector habita y se involucra emocionalmente. Desde fines de los 80, los narratólogos estudiaron cómo los lectores de las narraciones impresas, los interlocutores en el discurso oral, los espectadores de cine usan indicios textuales para construir las representaciones de los mundos que son evocados por las historias, es decir los *storyworld*.

Herman utiliza el término para referirse tanto al mundo implícito (si se trata de un texto impreso) como el explícito (si se trata de una novela gráfica, una conversación cotidiana, etc.) que evoca la narración. En tanto nuestro interés se centra en la narración literaria, impresa, nuestro análisis se basa solamente en los recursos narrativos que en términos de experimentación consideramos ayuda al lector a hacer "ver" al lector, es decir, a percibir y a "experienciar" el mundo ficcional o *storyworld*. Sostenemos que esa capacidad de hacer "ver" promueve la efectividad y la narratividad de un relato. En este sentido, efectividad y narratividad se vuelven sinónimos.

Acuerdo con la investigadora en ciencia cognitiva Yanna Popova (Popova, 2015: 8), que señala que la narratividad se funda en la percepción y en la cognición. Es así que

[7] El entrecomillado da cuenta de las palabras textuales con las que el Ricardo Piglia describió su propio trabajo como ensayista en un curso que coordinó en el Museo Malba en julio del año 2010 y que hago mías como homenaje a quien fuera mentor de este proyecto.

considero que la re-presentación -volver presente lo que no está frente a la percepción- en la narración ficcional posibilita al lector percibir, imaginar, armar y comprender el *storyworld*. En tanto en la literatura el mundo que se "ve" o "percibe" es el construido por la narración, sostenemos que es el mundo de las cosas y de los objetos el que promueve la narratividad de un relato.

Los objetos y las cosas cumplen un papel fundamental en la vida real: en la marcación de los espacios cotidianos determinan y estetizan la espacialidad[8]. Los recuerdos se adhieren a los objetos, llevan huellas humanas, narran historias. Los investimos intelectual y afectivamente, proyectamos en ellos nuestras fantasías. La obra del filósofo italiano Remo Bodei *La vida de las cosas* (2013) expone, desde una perspectiva fenomenológica, la tradición filosófica sobre los objetos y las cosas y explora las relaciones entre filosofía y arte. Afirma que solemos sostener la impresión de que el sentido de los acontecimientos importantes de nuestra vida quedó adherido a las cosas, a los lugares (Bodei, 2013:123).

"La teoría de las cosas "(thing theory), creada por Bill Brown (*Critical Inquiry*, 2001; A *Sense of Things*, 2003, *Other Things*, 2015) es una teoría crítica que se centra en la interacción entre objeto y humano en la literatura y la cultura. A través de una poética de las cosas (*poetic thingness*), Brown intenta demostrar cómo los objetos organizan nuestros deseos, conocimientos y fantasías de un modo que escapa a la lógica cultural del capitalismo.

El mundo de las cosas y los objetos (mundo que defino de un modo abarcativo como aquel que comprende mucho más que el conjunto de objetos manufacturados) orienta también al lector en el universo narrativo. Como afirma la escritora norteamericana Flannery O´Connor (1993), el mundo del novelista está lleno de materia y la naturaleza de la narrativa está determinada en gran medida por la naturaleza de nuestro sistema perceptivo: la ficción transmite de la realidad lo que puede ser visto, oído, olido, gustado y tocado.

Esto implica mucho más que pensar el modo tradicional del *showing* versus el *telling* (mostrar versus decir) como modos de narrar, o el proceso de "amueblar" (Eco, 1989: 10) el mundo del relato como escenario de la acción. Implica una rigurosa selección de aquellas cosas en función de determinado objetivo y desechar lo que es superfluo, lo no vinculado a la trama y al sentido del relato. Implica nombrar aquellas cosas que, a modo de metonimia, permitirían en al lector completar un mundo que el arte literario, a

[8] Sobre el tema ver Marita Soto, *Habitar y Narrar* (Eudeba, 1017) y Marita Soto *La puesta en escena de todos los días. Prácticas escénicas de la vida cotidiana* (Eudeba, 2014)

diferencia de otras artes como el cine, el teatro, la danza, la pintura, solo insinúa o sugiere. Porque la literatura es el arte de nombrar: los nombres de las cosas son las palabras que dan nacimiento a un mundo ficcional posible de imaginar, habitar, comprender.

2. Objeto de estudio

a. Narración ficcional

¿Por qué trabajar la narración ficcional en Ciencias Sociales? "Nunca pude diferenciar con claridad la literatura de otros quehaceres políticos, cotidianos o científicos", escribe Aníbal Ford (Ford, 1992:12), escritor y docente de Ciencias Sociales, instaurando de ese modo la literatura en un nivel de igualdad con otras áreas de saber cercanas a la verdad y a acciones concretas vinculadas a la realidad cuando se la suele concebir como producto de la fantasía y la imaginación.

Esto puede inscribirse en un debate que, desde hace cuarenta años, resurge regularmente en el ámbito literario y en el de las ciencias humanas alrededor de la noción de ficción y su rol cognitivo y epistemológico. Desde los años 70 la noción de ficción está en el centro de las reflexiones epistemológicas, momento en que el paradigma positivista que dominaba hasta ese momento las ciencias humanas, comienza a ser puesto en duda, dice el investigador suizo Lorenzo Bonoli (Bonoli, 2007:55). El cambio de paradigma genera a su vez cambios sensibles en la concepción del lenguaje y su funcionamiento epistemológico: de una concepción que veía el lenguaje como instrumento neutro y transparente a través del que uno trasmite representaciones adecuadas a la realidad a una concepción que concibe el lenguaje como espacio complejo de construcción de conocimiento. En ese contexto, revolucionario en términos kuhnianos, señala Bonoli, las fronteras entre diferentes géneros textuales y diferentes prácticas de escritura (etnográfica, la historia de vida, la ficción) se vuelven más porosas. La importancia de la ficción, resume la epistemóloga Silvina Borutti (Borutti, 2003:75), radica en el poder ontológico de la configuración.

Historiadores como Haydn White subrayan la importancia del Trabajo de la escritura como puesta en forma, “la in-formación o trans-formación del conocimiento” (Bonoli,2007:56); la necesidad de recurrir al lenguaje figurativo para volver inteligible el pasado, configurar la experiencia y darle sentido. Desde esa perspectiva, Haydn White afirma que el texto histórico es un “artefacto literario” (White,1978:84) o antropólogos como Clifford Geertz (Geertz,1998: 87-88) que los textos etnográficos son *fabriqués* o

f*açonne*s (“fabricados” o “modelados”). Es decir, una zona importante de la reflexión teórica sobre las Ciencias Sociales muestra la presencia de procedimientos de la ficción como modo de construir conocimiento.

Parto de una concepción de la ficción que, definida por Paul Ricoeur, Thomas Pavel, Pierre Bange, Wolfgang Iser, desde los campos de la filosofía, la antropología y la estética analítica, enfatiza su dimensión epistemológica o sea su función cognoscitiva. Según Iser (Iser, 1997:63), la ficcionalización es un modo de indagar, de construir una hipótesis sobre lo real:

> Así cuando se describe la ficcionalización como acto de transgresión debemos tener en cuenta que la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás, permanece presente, y con ello dota a la ficción de una dualidad que puede ser explotada con propósitos distintos (Iser, 1997:44).

Según Jean-Marie Schaeffer, un modelo ficcional es siempre de facto una modelización del universo real. Accedemos a la ficción con las mismas competencias mentales y representacionales que nos sirven para representarnos la realidad. Incluso las más fantásticas ficciones que podamos inventar siempre serán variantes de lo que significa para nosotros que algo "sea una realidad" (Schaeffer, 2002: 246). En este punto coinciden también los estudios de Umberto Eco sobre la narración, ya que, según este autor, hasta los mundos narrativos más imposibles tienen como fondo lo que es posible en el mundo que concebimos como real. Las entidades y situaciones que no son explícitamente nombradas y descritas como diferentes del mundo real son entendidas a partir de las leyes que aplicamos a la comprensión del mundo real (Eco, 1994: 101).

Cada una de las novelas del corpus, como toda obra literaria, construye un modelo análogo del universo real, esto permite, como en todos los modelos, conocer la estructura y los procesos internos de la realidad y manipularla cognitivamente. *El Trabajo* de Anibal Jarkovski, por ejemplo, puede leerse como un cuestionamiento profundo de la crisis social derivada del menemismo de los 90; también de la explotación de la trabajadora en su condición de mujer.

Dentro de la narratología postclásica se generó un interés renovado por el estudio de la ficcionalidad. [9] Desde una postura pragmática y retórica (que se diferencia de una postura

[9] En el 2018 se crea en Paris la *Société internationale de recherches sur la Fiction et la Fictionnalité International, Society for Fiction and Fictionality Studies*, que en noviembre del 2019 organizaron el Congreso bajo el nombre: “ ¿La ficción puede cambiar el mundo?”. Es interesante destacar que la sociedad se radica en Francia, país en el que nació la narratología, exactamente viente años después del

formalista que busca rasgos constitutivos de la ficcionalidad en el texto), resaltamos la definición de ficcionalidad de la investigadora danesa Simona Zetterberg Gjerlevsen (Zetterberg Gjerlevsen, 2016: 174-189) que la concibe como una invención intencionalmente indicada en la comunicación. Es decir, define el texto como acto comunicativo. Así también lo señala Paul Ricoeur cuando sostiene que, como lectores, podemos:

> permanecer en el lugar del texto y en la clausura de ese lugar y el texto no tiene afuera (lo explicamos por su estructura, sus relaciones internas), como lo propone el estructuralismo o podemos levantar la suspensión del texto y restituirlo a la comunicación viva: como palabra dirigida a alguien a propósito de algo. La acción humana está abierta para todo aquel que sepa leer y se pregunta qué es el hombre. (Ricoeur, 1995:135)

El análisis de las novelas que proponemos se dirige en esa misma dirección, la de restituir la función del sujeto (autor, lector) que el estructuralismo y la narratología clásica dejan afuera.

b. Género novela

Decidimos analizar el mundo de los objetos en el género novela dado que los pocos autores que trabajan los objetos en la literatura se centran por lo general en el cuento.
La investigadora alemana Renata Brosch (2016) explica por qué. La diferencia fundamental entre cuento y novela, afima, radica en la participación lectora: los cuentos cortos, a diferencia de las novelas, comprometen al lector cognitiva y emocionalmente durante una experiencia breve de lectura. Recordemos que Julio Cortázar (Cortázar, 1994:365-385) compara la novela con el film, los cuentos con un conjunto de fotografías de Cartier-Bresson o de Brasai porque "recortan un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites**,** pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia." El espacio reducido del cuento es propicio a las elipsis y las indeterminaciones; la novela, en cambio, brinda al lector una determinada extensión temporal para compartir con los personajes y acomodar sus sistemas de creencias intratextuales (Brosch, 2016). Según la escritora norteamericana Edith Wharton, el tema de una novela exige más espacio para su desarrollo y la vida interior de los personajes, un despliegue gradual. La novela tiene además "la necesidad

desarrollo de la narratología posclásica. De hecho, pocos narratólogos franceses inscriben su obra en términos de la narratología posclásica que nuclea predominantemente autores de habla inglesa, alemana o suiza.

de provocar en la mente del lector esa sensación de transcurso de tiempo" (Wharton, 2011:50).

Los objetos, entonces, funcionan de manera diferente en ambos géneros. La brevedad exige la compresión, de allí que los objetos suelen funcionar como catalizadores del sentido de un cuento. En la novela, en cambio, se constituyen partes esenciales de diversos momentos discretos.

c. Corpus de análisis

Analizamos el mundo de las cosas y los objetos en tres novelas argentinas contemporáneas: *El Trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski, *Arte Menor* (2006) de Betina González y *La pieza del fondo* (2010) de Eugenia Almeida con el objetivo de:

- Analizar la funcionalidad del mundo de las cosas en relación al espacio, a la temporalidad, a la intriga, al sentido en las tres novelas;
- Analizar desde una nueva perspectiva que integra la dimensión semántica y pragmática, la descripción la intriga, la focalización, la temporalidad, elementos constitutivos de la narración;
- Proponer a partir de dicho análisis la reflexión sobre la práctica de escritura de narración ficcional: decisiones y elecciones que toma el escritor para producir relatos de mayor narratividad.

La selección de las novelas obedece a diferentes criterios: la nacionalidad (son autores argentinos), la diversidad de pertenencia (Almeida es cordobesa, Jarkovski y González de Capital), el género: dos autoras mujeres, un autor hombre), la proximidad temporal de la escritura (2006-2007, si bien la novela de Almeida es publicada en el 2010, es escrita en el 2007), el objetivo del análisis: las tres novelas me permitieran ilustrar diferentes tipos de funcionalidad narrativa. En las tres los objetos cumplen un papel fundamental: en *El Trabajo* y *Arte Menor* forman parte esencial de la trama; en *Arte Menor* y en *La pieza del fondo* se vinculan con la temporalidad y la memoria, en *La pieza del fondo* se vinculan con el mundo perceptivo y cognitivo de los personajes.

3. Metodología

A partir de una extensa actualización bibliográfica sobre el tema que incluye la lectura de textos en alemán, inglés, francés no traducidos al castellano, caracterizamos el concepto

de narratividad a partir de autores que considero fundamentales para mi hipótesis. A partir de la teorización proponemos una tipología que no pretende ser una taxonomía de objetos y de cosas sino la descripción de diferentes modalidades de configuración narrativa que, vinculadas al mundo de las cosas, acrecientan la narratividad del relato. Ejemplificamos esta tipología con fragmentos de la novela de publicación reciente: *Nuestra parte de noche* (2019) de Mariana Enríquez y analizamos las modalidades de funcionamiento narrativo en las tres novelas que componen el corpus.

4. Estado del arte

La crítica formalista y la estructuralista no ha ignorado el lugar que tienen los objetos en la intriga, sobre todo en el esquema de la búsqueda (Propp) que sirvió de base a muchas interpretaciones. La narratología no le brinda atención porque prefiere concentrarse en la estructura del relato, solo algunos investigadores orientados hacia la descripción atendieron al objeto y al personaje.

En síntesis, existen pocos trabajos sobre los objetos en la narración ficcional. El francés Laurent Lepaludier es uno de los pocos que analiza específicamente la presencia del objeto en los textos literarios. En su libro *L'objet Et le Récit de Fiction* (2004) estudia de qué modo son representados en el relato de ficción, elabora una tipología en relación a las funciones que cumple en los diferentes géneros narrativos y establece una clasificación que presento en el Capítulo 8 junto a la que brinda la investigadora francesa Marta Caraion en su artículo "Objets en littérature au XIX siècle" (2007) , en el que distingue maneras diferentes en que los objetos aparecen en la literatura del siglo XIX. El escritor turco Orphan Pamuk en *El novelista ingenuo y el sentimental* (2011) fundamenta la importancia de los objetos en las novelas y brinda reflexiones que retomo a lo largo de la tesis.

El resto de los textos suele armar catálogos de los objetos que aparecen en las obras literarias pero no analizan el modo en que interactúan con la trama o el sentido. La obra monumental de Francesco Orlando: *Obsolete Objects in the Literary Imagination: Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places, and Hidden Treasures* (2006) rastrea la presencia de objetos obsoletos en la literatura universal. Hay artículos que analizan los objetos en alguna obra o época específica. Marion Oswald estudia en "Gabe Und Gewalt: Studien Zur Logik Und Poetik Der Gabe in Der Frühhofischen Erzählliteratur" (2004) la presencia de los objetos en la literatura medieval; Valentin

Christ , en “Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der “Eneasroman” Heinrichs von Veldecke, der “Roman d´Eneas” und Vergils “Aeneis” im Vergleich” (2015) construye una narratología de las cosas en las versiones de la Eneida.

En el contexto latinoamericano existen algunos artículos sobre los objetos en la obra de Felisberto Hernández, como “La Redención de los Objetos en Felisberto Hernández. Estudios Latinoamericanos” de Mario Eraso en el 2008 o “El sortilegio de los objetos en la narrativa de Felisberto Hernández” de Selena Millares de 1997.

Mención especial merece el artículo sobre los objetos en Silvina Ocampo: “La inquietud de las cosas” que escribió Gloria Pampillo, que Nora Domínguez y Adriana Mancini publicaron en *La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo* (Editorial Facultad de Filosofía y Letras, UBA) en el 2009. Este artículo fue el texto inspirador de esta tesis, ya que era un tema que ella misma pensaba investigar y dejó inconcluso.

El tema de los objetos y las cosas en relación con la narratividad no presenta antecedentes bibliográficos centralmente coincidentes con la perspectiva analítica elegida.

5. La tesis

La tesis se organiza en tres partes:

Parte I: A modo de marco: narratología y narratividad

Parte II: Hacia la construcción de una “poética de las cosas”

Parte III: “Una poética de las cosas”

En la primera parte se presentan las teorías sobre la narración más relevantes desde el estructuralismo hasta el presente para llegar a una reconfiguración del mapa de la narratología actual que se caracteriza por su diversidad. Desde esa perspectiva, se caracteriza, en el Capítulo 3, en el marco de la narratología posclásica, el concepto de narratividad desde una definición extensional e intencional y se describen los elementos que se consideran constitutivos del relato: la trama (Ricoeur, White) y el evento.

En la segunda parte se avanza en diferentes conceptualizaciones que posibilitan la construcción de la “Poética de las cosas”. En el Capítulo 4 se reflexiona sobre la relación entre narratividad y estereotipo a partir del concepto de *script* o guión, estructura de conocimiento que ha sido estudiada en el campo de la inteligencia artificial. El *script*, que cumple una función fundamental en la economía textual y en la pre-comprensión de la acción sobre la que se apoya la intriga y las condiciones de la recepción, cobra especial

interés en la narratología cognitiva para el análisis de la producción y recepción de relatos dado.

En el Capítulo 5 se exponen las teorías sobre la narratividad que proponen los autores que consideramos más representativos de la narratología posclásica (Maire Laure Ryan, David Herman, Monika Fludernik, Meir Sternberg, Rapahel Baroni). En el capítulo 6 se fundamenta la hipótesis dEl Trabajo: la relación entre visualización y narratividad, base de la propuesta central de nuestro trabajo que se expondrá en la tercera parte.

En el capítulo 7 de la tercera parte se presenta el mundo de los objetos y en el Capítulo 8 la formalización de una tipología a modo de poética. En los capítulos siguientes se describe la funcionalidad de los objetos en la narración ficcional en relación al espacio y a la descripción (Capítulo 9), a la intriga (Capítulo 10), a la temporalidad (Capítulo 11) y al sentido del relato (Capítulo 12). En el Capítulo 13 se analizan las novelas del corpus en función de dicha tipología.

Parte I

A modo de marco: narratología y narratividad

Capítulo 1

La teoría narrativa: la narratología

1. El valor del relato

En un hospital se da la siguiente escena entre un médico residente y un paciente joven. El paciente está internado por una infección severa. El médico, que sabe que no tiene cura y que solo pueden brindársele cuidados paliativos, le pide que le cuente cómo llegó al hospital. El paciente le narra cómo se inició su enfermedad; le cuenta sobre su alcoholismo, su consumo de heroína y su pasado violento. Le cuenta cómo se arrepiente del modo en que vivió parte de su vida. Narra con franqueza lo que significa para él atravesar la muerte. El médico residente lo escucha con humildad y respeto. Lo único que hace es permanecer en la conversación como un participante activo. El joven paciente le agradece la posibilidad de devolver parte de lo que aprendió. Una doctora en medicina, que presenció la escena, afirma: "Brindarle al paciente la posibilidad de contar sus historias es un modo de brindarle dignidad a su vida. El paciente fue capaz de darle al médico residente sin experiencia una idea de lo que significa estar muriendo." [10]

La doctora en medicina se llama Rita Charon. Fue la creadora en 2009 del programa de Medicina Narrativa en la Universidad de Columbia, Nueva York, Estados Unidos. Tiene la convicción de que es fundamental devolver el relato oral al ámbito de la medicina clínica. Sin relato, sostiene, la realidad del padecimiento de cada persona se pierde:

> El conocimiento narrativo permite comprender el significado y la relevancia de los relatos a través de medios cognitivos, simbólicos y afectivos. De allí que no solo la medicina, sino también la enfermería, la historia, la filosofía, la antropología, la sociología, los estudios religiosos, han reconocido recientemente su relevancia. (Charon, 2001:1898)

Rita Charon, que ejerce la medicina desde 1981 y se doctoró en Literatura Inglesa en la Universidad de Columbia con una tesis sobre la obra tardía de Henry James, contrapone el conocimiento narrativo al logocientífico y brinda de ese modo tal vez, a mi parecer, una de las mejores definiciones de narración: "El conocimiento logocientífico intenta

[10] La historia fue publicada en 2018 en el blog Health Story Collaborative, cuya fundadora Dr. Annie Brewster es una médica que trabaja en un centro académico médico en Boston. El blog recopila historias de pacientes porque sus colaboradores creen en la fuerza sanadora del relato.

sacar a luz la verdad universal trascendiendo lo particular; el conocimiento narrativo intenta sacar a luz lo universal revelando lo particular."

Charon subraya de ese modo la diferencia que existe entra la tarea de registrar para generalizar, de la de observar con detenimiento cómo se debaten los seres humanos bajo sus condiciones de vida para iluminar lo universal de la condición humana desde una perspectiva particular.

2. **El "giro narrativo"**

En los últimos treinta años la narrativa -en inglés *narrative, en francés récit e histoire*, en italiano *narrativa*, en alemán *Erzählung,* se constituyó en un tema de investigación. Antes de 1966, cuando el término fuera acuñado por Tzvetan Todorov en la revista *Communications,* las investigaciones se centraron en determinados géneros como la novela o el cuento popular pero no en la narrativa en general. A partir de los 60, el concepto de narrativa se extendió hacia el ámbito de la psicología, la educación, las ciencias sociales, el pensamiento político, la investigación en salud, las leyes, la teología y las ciencias cognitivas.

En 1981 se publica bajo el titulo *On narrative*, una serie de artículos de Jacques Derrida, Frank Kermode, Hayden White, Victor Turner, Ursula Le Guin, Paul Ricoeur, entre otros. Los autores coinciden en señalar que la narración ya no es dominio exclusivo de los especialistas en literatura sino que adquiere valor en diferentes disciplinas como la Historia, las Ciencias Sociales y Antropológicas. Su valor se basa en la posibilidad que tiene el sujeto de representar y estructurar el mundo, es decir de dar sentido a la realidad, tanto la factual de los hechos "reales" como la simbólica de la ficción. La narrativa cobra especial relevancia como perspectiva teórica y analítica y recupera así el antiguo sentido de *gnarus* y *gnosis*, un modo de conocimiento que emerge de la acción y que no reposa en las historias que contamos o leemos sino en la forma en que vivimos nuestra vida.

Fueron sobre todos los historiadores los que impulsaron una suerte de "viraje o giro narrativo" que, en coincidencia con el "giro lingüístico", enfatizó la dimensión simbólica de la narración. Una nueva posición respecto del lenguaje cuestiona la ilusión de la transparencia y reconoce el carácter ficcional de todo relato por más testimonial que este se proclame, abriendo así la conciencia sobre la narración:

> (el giro discursivo) tiene un impacto muy importante sobre el estudio de las ciencias sociales y humanas porque considerarlas, no como ciencias, ni siquiera como disciplinas, sino como discursos, nos permite entender por qué son posibles distintas interpretaciones del mismo fenómeno. Esto nos permite ver que lo que estudiamos, en las ciencias humanas y sociales, e incluso en gran parte las ciencias naturales, es el producto del modo en que describimos la realidad en el discurso. (White,2006: 1-2)

El discurso histórico no puede sustraerse del punto de vista de la narración: toda historia es narrada desde una determinada perspectiva, ya sea la del vencedor o de la víctima, y esto implica la selección de ciertos procedimientos narrativos por parte del narrador y la configuración de las acciones en una trama como "puesta en sentido". De allí, que White distinga dos modalidades diferentes en el discurso histórico, aquel que narra y aquel que narrativiza los acontecimientos históricos:

> "(…) esto nos permite distinguir entre un discurso histórico que narra y un discurso que narrativiza; entre un discurso que adopta abiertamente una perspectiva que mira al mundo y lo reporta y un discurso que simula hacer que el mundo hable por sí mismo y que lo haga en la forma de un relato […] en el discurso narrativizador […] los eventos se registran cronológicamente como aparecen en el horizonte del relato. Aquí nadie habla. Los eventos parecen hablar por sí mismos." (White,1981: 7; subrayado en el original)

A partir de pensadores como Paul Ricoeur (1983-1985), Peter Brooks (1984), Hayden White (1987), Carlo Ginzburg (1986) y Jerome Bruner (1991) se expandió la idea de que nuestra identidad, nuestra relación con el tiempo, con la sociedad y con la historia individual y colectiva, es producto de una forma de construcción narrativa o, en términos de Ricoeur, de una trama cuya función es la de configurar nuestra experiencia o los hechos del pasado. Según Jerome Bruner (Bruner, 1991:4-7), organizamos nuestra memoria de los hechos humanos esencialmente bajo la forma de relato, por lo tanto, según este autor, la narración no es solo una forma de representación de la realidad sino de constituirla.
La socióloga Francesca Polleta (Polleta,2011: 110) se pregunta en qué consiste la actual fascinación por el relato. Según Bamberg (Bamberg, 2007: pp1-5), es el deseo de capturar el carácter local y vívido de la experiencia en oposición a las abstracciones simplificadoras de la teorización conductista. Académicos posmodernistas sostienen que, cuando los grandes relatos sobre progreso, fe y racionalidad comenzaron a volverse sospechosos, las formas discursivas locales que exigen solo verosimilitud pero nunca verdad absoluta se volvieron confiables para la gente (Lyotard, 1984).

3. La narratología: ¿ciencia, teoría o disciplina?

El investigador alemán Jan Christoph Meister (2013), señala en *The living handbook of narratology* que la narratología no es *la* teoría sino *una* teoría de la narrativa (Prince, 1995:110) . Según Nünning (Nünning & Nünning, 2002:19), la relación entre la teoría narrativa y la narratología no es simétrica sino jerárquica e inclusiva.

El término narratología, recuerda Meister, fue acuñado por Todorov (Todorov, 1969:10) para nombrar un tipo de teoría general que se aplicara a toda la narrativa: una "ciencia de la narrativa". El neologismo, en referencia a las ciencias naturales tal como la sociología y la biología (Herman, 2005:19), se popularizó recién a partir de la publicación de *Narratologie* de Mieke Bal en 1977. El primer uso del término en un título en inglés data de Marie-Laure Ryan (Ryan, 1979). En alemán, el término, usado por Schmidt (Schmidt, 1989), convive con los términos E*rzähltheorie* (teoría de la narración) y *Erzählforschung* (investigación sobre la narración).

La narratología estructuralista se nutrió de ambiciones científicas y retóricas. Según Monika Fludernik generó la ilusión de que la narrativa podía ser conocible y posible de describir: "La narratología prometió proporcionar pautas de interpretación no contaminada por el subjetivismo de la crítica literaria tradicional" (Fludernik, 2005: 38,traducción nuestra).[11]

La narratología es una disciplina humanística dedicada a la lógica, los principios y a la práctica de la representación narrativa. La "representación narrativa" es, para Meister, el objeto de estudio en tanto no es específico de un medio sino que su especificidad es de orden funcional y se basa en la narratividad. El concepto de "representación" refiere, según este autor, tanto al producto como el proceso de representarlo. Así lo sostiene Prince cuando afirma que "la narrativa es un acto y es un objeto" (Prince, 2009: 4).

En su etapa inicial (desde mediados de los 60 hasta comienzos de los 80), los narratólogos estuvieron particularmente ineresados en identificar y definir universales narrativos. Esto se ve reflejado, sostiene Meister, en la concisa definición de narratología de 1993: "conjunto de declaraciones generales sobre los géneros narrativos, los modos de narrar (contar una historia) y la estructura de la trama (*plot*)" (Ryan &von Alphen, 1993:110). Una década más tarde, la narratogía era descripta alternadamente como teoría (Prince, 2003:1), como método (Kindt & Müller, 2003:211) o como disciplina (Fludernik & Marglon, 2004: 149). Según Meister, la tercera es la mejor opción: el concepto de

[11] "Narratology promised to provide guidelines to interpretation uncomtaminated by the subjectivism of traditional literary criticism".

disciplina subsume teoría y métodos, expresa la naturaleza dual de la narratología, esto es, la aproximación teórica a la narrativa como la académica orientada a la aplicación. Ya no es una teoría, tal como sostiene Herman (1999), sino que comprende un conjunto de teorías relacionadas. Como veremos más adelante, durante los últimos veinte años, los narratólogos han prestado una atención cada vez mayor al carácter histórico y contextual de la representación narrativa, a las funciones pragmáticas, cognitivas y epistemológicas de la narración.

El desarrollo de la narratología dependió no solamente de los avances teóricos y meta-teóricos sino de la consolidación gradual de estructuras organizativas e institucionales. Meister reconoce tres etapas:

1. La formación de grupos con intereses narratológicos que cruzan diferentes disciplinas: la revista *Communications* de 1966 que contribuyó a al creación en 1970 del Centro de investigaciones sobre el arte y el lenguaje (*Centre National de Recherche Scientifique*); modelos informales de organización que, como el de Tel Aviv con su publicación *Poetic Today*, o la escuela de Amsterdam iniciado por Bal, jugaron un papel importante en la configuración de la narratología como una inter-disciplina paradigmática.
2. El advenimiento de instituciones narratológicas fundadas oficialmente para la investigación y docencia académica desde 1990, como la *Forschersgruppe Narratologie* y el *Interdisciplinary Center of Narratology* de la Universidad de Hamburgo, el *Zentrum fur Erzählforschung* en la Universidad de Wuppertal, el *Center for narratological Sudies* de la Universidad del Sur de Dinamarca y el *Project Narrative* en la Universidad del Estado de Ohio en Estados Unidos.
3. La fundación de organizaciones nacionales e internacionales paragua como las *International Society for the Study of Narrative* en Estados Unidos, la *Nordic Network* of *Narrative Sudies* escandinava o la *European Narratology Network* belga.

La narratología es para Meister más que una teoría. Si bien no aplicó a la pretensión estructuralista de constituirse en "ciencia de la narrativa" (Todorov, 1969:10), en tanto tiene un objeto de estudio definido, modelos y teorías explícitas, una terminología descriptiva específica, procedimientos analíticos trasparentes y una infraestructura institucional característica de las disciplinas, esto es, organizaciones oficiales, fuentes de conocimiento especializadas (diccionarios, portales web, revistas, etc.) una comunidad científica comprometida en proyectos de investigación de índole nacional, internacional e interdiciplinaria, califica como disciplina.

4. Hacia una historia de la narratología

Presentar una historia de la narratología es una tarea difícil y tal vez imposible ya que no podría darse cuenta de la multiplicidad de perspectivas que la han constituido ."El destino de las investigaciones narratológicas no presenta, actualmente, contornos definidos" es la frase con la que el investigador italiano Antonino Sorci (Sorci, 2016: 261) inicia su artículo en el que panea sobre los estudios narratológicos de la actualidad a fin de determinar lo que él llama sus límites y sus "zonas de sombra". Sostiene que es necesario considerar el campo de estudios narratológicos como un contexto heterogéneo y extremadamente variado. Según Meister, esta multiplicidad de enfoques se debe a que, como ciencia humana, la narratología está definida históricamente y refleja los cambios en las agendas de investigación y en las metodologías de las humanidades. Considera que, sin embargo, la persistencia de la investigación narratológica por más de cuatro décadas testimonia una cohesión como sistema de prácticas científicas.

Como señala Prince (2003), existe una importante tensión en la narratología: entre la preocupación inicial por la sistematicidad y la coherencia lógica y una necesidad creciente de encontrar una teoría narrativa más orientada a la pragmática. En este nuevo recorrido, de horizontes geográficos múltiples, en que se abren nuevas perspectivas, los modelos y las teorías de orientación narratológicas se vuelven metodológicamente heterogéneas. De allí que Herman (1999) propone no hablar de narratología sino de "narratologías". Dominada, en sus inicios, por la perspectiva estructuralista, la narratología se ha desarrollado en una variedad de teorías, conceptos y procedimientos analíticos. Sus conceptos y modelos, señala Meister, fueron ampliamente aplicados como elementos heurísticos; los teoremas narratológicos juegan un papel central en la exploración y modelización de nuestra habilidad para producir y procesar narrativas en una multitud de formas, medios, contextos y prácticas comunicativas. A esto cabe agregar, tal como sostiene el autor y compartimos desde nuestra propia experiencia como docentes universitarios, es enseñada en diferentes niveles educativos.

Aun a riesgo de simplificar un proceso de gran complejidad, la mayoría de los autores ha optado por presentar la historia de la narratología desde una periodización temporal. Las etapas de la narratología se conciben como una sucesión cronológica de modelos. Como resume el investigador argentino Aníbal Biglieri (Biglieri, 2003: 1), es a partir de un período estructuralista, inaugurado por la traducción al inglés, en 1958 (el original ruso

se había publicado treinta años antes) de la *Morfología* de Vladimir Propp (1895-1970), que se considera todo lo anterior como pre-estructuralismo (en el que, por cierto, no habrían faltado los precursores de Propp) y todo lo posterior, hasta la actualidad, como un post-estructuralismo, en alianza más o menos explícita con otro post-, el post-modernismo. De allí que se suele clasificar la narratología como "estructuralista" a la desarrollada sobre todo por los narratólogos franceses y sus continuadores y la "post-estructuralista" a una variedad de tendencias agrupadas bajo el común denominador de "narratología post-clásica".

Brindaremos a continuación un breve recorrido de la narratología.

a. Los precursores

Entre los precursores de la narratología, Meister menciona a Platón y Aristóteles. Cuando en *La República*, Platón diferencia géneros literarios en base a dos modos fundamentales, la *mímesis* como imitación directa del discurso de los personajes, y la *diégesis* que comprende toda enunciación atribuida al autor, se anticipa a la oposición showing-telling del siglo 20 como a las tres dimensiones analíticas propuestas por Gérard Genette (1972) en torno a la voz.

Aristóteles, a su vez, en su Poética presenta un segundo criterio que fue fundamental para la comprensión narrativa: la distinción entre la totalidad de los eventos que tiene lugar en el mundo narrado y el *plot* o *mythos* narrado.

Por otro lado, cuando Forster (1927) señala que la frase "El rey muere, después muere la reina" puede ser transformada en un verdadero *plot* narrativo si se le adiciona la cláusula "muere de pena", presenta, según Meister, el primer intento de reducir las narrativas literarias a sus principios básicos. Vladimir Propp (1928) presentará el conocido modelo de los elementos básicos de la narración y el modo en que se combinan cuando describe un tipo particular de cuento folklórico ruso en términos de una secuencia de treinta y una funciones abstractas.

El modelo de Propp fue recibido con entusiasmo por los estructuralistas franceses aun cuando al mismo tiempo cuestionaran una lógica de acción puramente secuencial y sugirieran reemplazarla por modelos de combinación multilineal (Lévi Strauss, 1976). Desde la semiótica y a partir del análisis estructural del mito propuesto por Levi-Strauss (1955, 1958), Greimas (1966), desde un nivel más abstracto, propone el "cuadrado

semiótico", que representa la infraestructura semiótica de todos los modelos de significación.

b.El formalismo ruso

El formalismo ruso que floreció alrededor de 1916 hasta que fue suprimido por el estalinismo a fines de 1920, tuvo como propósito alcanzar una radicalidad cultural-ideológica: probar la autonomía del arte.

La preocupación fundamental de este grupo de lingüistas y estudiosos del lenguaje poético, llamados "formalistas" por sus detractores en tanto se centraban en el estudio de los procedimientos de construcción del texto, era liberar a la crítica literaria, dominada por el historicismo positivista del siglo XIX, de la carga de subjetivismo estético, psicológico o filosófico y constituirla en el estudio científico del hecho literario. Si el análisis literario había privilegiado el estudio de los componentes que no eran específicamente literarios tales como el contexto social e histórico, la biografía y, en muchos casos también, la psicología del autor, los formalistas excluyeron de la ciencia literaria todo aquello que no respondiera a la inmanencia de la obra. A partir de los aportes de Ferdinand de Saussure, que describió rigurosamente la lengua y la definió como sistema arbitrario de signos, se propusieron delimitar y constituir la literatura como objeto específico de estudio a fin de dar a los estudios literarios el estatuto de ciencia.

Tanto el Círculo Lingúístico de Moscú, fundado en 1915 por Roman Jakobson (1896 – 1982), Petr Bogatyrev (1893 – 1971) y Grigori Vinokur (1894 – 1947) como el OPOIAZ (Obshchestvo izuchenia poeticheskogo iazyka, Sociedad para el estudio del lenguaje poético) fundado en 1916 por Víctor Shklovski (1893-1984), Boris Eichenbaum, Lev Iakubinski (1892 –1945) y Osip Brik (1888-1945) y al que se integraron luego Iuru Tinianov y Tomashevski (1894- 1943), consideraron la necesidad de establecer el estudio de la literatura sobre una base científica.

Siempre desde el método formal -un método inmanente-, los formalistas estudiaron los problemas de la composición del relato, la estructura de la forma narrativa y las características que distinguen los géneros literarios con el propósito de definir la condición específica de la obra literaria. El objeto de la ciencia de la literatura no era para ellos la literatura sino la "literariedad" (*literaturnost* , según Jakobson, I: 75-76) y consiste en la organización deliberada del material lingüístico que persigue un único fin, el de producir un efecto estético.

La lingüística como ciencia sirvió de modelo conceptual y metodológico, pues, en tanto estudia los fenómenos del lenguaje, podía describir también aquellos textos lingüísticos que determinada cultura caracteriza como "textos literarios". Y, dado que la materialidad de la literatura es la palabra, pero la palabra desviada de su uso cotidiano, los textos poéticos se constituyeron en su primer objeto de estudio.

El artículo de Viktor Schklovsky, "El arte como artificio" de 1917 se constituyó de alguna manera como el manifiesto del formalismo ruso. El autor describe los procedimientos en los que funda la creación estética verbal e introduce el principio de "desfamilarización" u *ostranenie (* "hacer extraño"). El procedimiento fundamental del arte consiste en desgajar los objetos del automatismo de la percepción de la vida cotidiana a fin de demorar la percepción del objeto y promover una mirada más atenta y detenida. Este principio acentúa la idea del artefacto textual como estructura autónoma de significado.

En una segunda etapa, los formalistas focalizaron su interés cada vez más en las formas narrativas. De ese modo, definieron los conceptos fundamentales de la teoría narrativa. La noción de "forma" para el formalismo ruso no implica la separación entre forma y contenido ni su subordinación al contenido: todo lo que constituye a la obra artística es forma.

En esta perspectiva, distinguieron *fábula y siuzhet*, nociones que serían centrales para la narratología. Según Boris Tomachevski (1925), la fábula es el conjunto de los acontecimientos que establecen entre sí una relación causal y cronológica, independientemente del orden en el que estos se encuentren; y el siuzhet la secuencia narrativa de los elementos tal como se presenta en un texto en particular. Introduce el concepto de *tema y de motivo:* el tema como aquello de lo que se habla, los motivos como las partes menores o unidades narrativas que constituyen a dicho material temático. Esto será reformulado posteriormente por Roland Barthes .

c. El estructuralismo francés

En "La introducción al análisis estructural del relato" (1966), Roland Barthes, enfatiza la necesidad de concebir un modelo hipotético de descripción o teoría que permita el estudio de los textos y los tipos de textos. A diferencia de Propp que partía del análisis de un corpus de textos para reconocer los elementos invariables, Barthes propone un método deductivo. En base a los ejemplos de James Bond, complejiza la propuesta de Propp. Partiendo de la noción lingüística de "niveles de descripción", define tres planos para el

análisis del relato -el de las funciones, el de las acciones y el de la narración- que se integran de forma progresiva. Una función solo adquiere sentido, al igual como ocurre en la lengua, en base a la progresiva articulación de los niveles de fonema, lexema, sintagma y frase.

Con colaboraciones de Barthes, Greimas, Bremond, Todorov, Genette y Metz, el número octavo de la revista *Communicationes* (1966), editada por la editorial Seuil de Paris y dedicada al análisis estructural del relato, se convirtió en la colección de artículos fundamentales sobre la narratología, el campo más importante que abonó el estructuralismo. Siguiendo a Saussure, a los estructuralistas no les interesan los textos singulares sino el sistema y se proponen elaborar una gramática del texto de validez universal.

El estructuralismo francés le dio el impulso decisivo a la narratología convertida así en una variante de la teoría narrativa metodológicamente coherente y orientada hacia la estructura. En tanto su objeto de estudio es el texto literario, el término "narratología" se propone como la teoría de la narración que estudia la estructura interna del relato literario, al que se le confiere, a diferencia de la narración en general, una especificidad determinada. Esta especificidad fundaría la cualidad diferencial de lo literario que resulta del conjunto de elementos que constituyen la estructura narrativa.

d. Gérard Genette

La distinción entre historia y discurso es replanteada por Gérard Genette, en 1972. Para Genette esta bipartición, en la que se puede reconocer la oposición entre *fábula* y *sujet* que habían realizado los formalistas rusos, resulta insuficiente porque no da cuenta del proceso narrativo que convierte a la *historia* en *relato.*

En su "Discurso del relato" Genette distingue tres instancias: la de la *historia o diégesis,* o sea el conjunto de acontecimientos que son objeto del discurso narrativo; la *narración*, o situación narrativa que comprende el acto por el cual el narrador se dirige al narratario y el *relato* o discurso narrativo oral o escrito que nos permite conocer la historia como la narración que la sostiene.

Historia designaría de ese modo una instancia conceptual que no tiene existencia efectiva y que está constituida por hechos que se organizan en un orden cronológico ideal que jamás podría ser trasladado a la linealidad del relato. Si la noción de *historia* designa, según Genette, al significado o contenido narrativo; la noción de *relato* remite al

producto material constituido por signos lingüísticos que conforman un todo significante, que es también denominado por las teorías de análisis del discurso 'enunciado' o 'texto'. Propone el término "narración*"* para referir "al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce ese acto". En los textos narrativos la historia tiene una existencia previa; la narración es el acto que transforma esa historia en un relato o texto narrativo constituido por palabras.

La distinción de historia y narración remitiría, respectivamente, a las nociones de *enunciado y enunciación* que describe Émile Benveniste (1978), en tanto la primera hace referencia a lo dicho y la segunda al proceso por el cual un sujeto asume el rol de enunciador o sujeto de la enunciación para dirigirse a un enunciatario. Inscribe así el concepto de narración dentro del fenómeno lingüístico de la enunciación y la polifonía narrativa.

A diferencia de sus predecesores formalistas y sus colegas estructuralistas, Genette no intenta diseñar una teoría de la narrativa autosuficiente. De allí que algunos de sus conceptos, como el de focalización generen discusiones y debates que derivarán en la así llamada narratología postclásica. La década de 1980 a 1990 estará dominada por la expansión de la narratología por fuera del campo literario y la importación de conceptos y teorías de otras disciplinas. Este proceso espeja, como señala Meister, el corrimiento de las metodologías estructuralistas hacia las postestructuralistas que tiene lugar en las humanidades durante ese tiempo.

e. El postestructuralismo

Una de las principales críticas que se le han realizado a los formalistas se basa en que, precisamente en su afán por encontrar la especificidad de la obra literaria.

Es desde esa perspectiva que Barthes escribe, en 1970, su ensayo, S/Z en el que realiza un minucioso análisis del relato "Sarrasine" (1830) de Honoré de Balzac (1799-1850). Inscripto en la teoría postestructural, ya no lo guía el deseo de encontrar en todos los relatos una estructura en común sino, en cambio, de encontrar en cada texto la "diferencia" que posee. Esa diferencia, señala el autor, no debe entenderse como especificidad: cada texto no es sino producto de su propia condición textual, en tanto responde a lo ya escrito. El análisis se centrará, de este modo, en la descripción del funcionamiento de esa textualidad y ya no en el estudio de los sistemas de significación.

Por lo tanto, este texto plantea un cambio importante en el pensamiento de su autor que abandona de forma definitiva los conceptos fundamentales del estructuralismo.

Capítulo 2

La narratología postclásica

1. La función pragmática

Ricardo Piglia, en una de las clases del ciclo sobre la obra de Jorge Luis Borges que ofreció en el 2013, en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y en la Televisión Pública, afirmó que entender un relato no era lo mismo que entender un concepto. Entender un relato, señaló, no es entender todo lo que el relato dice, siempre hay otras cosas no dichas y que quedan flotando.

¿Cómo funciona el proceso de comprensión de un relato, cómo contribuye a dicho proceso el marco teórico desde el que se aborda la lectura, la interpretación del relato, la búsqueda de sentido de un cuento por parte del lector? Podemos afirmar que se puede leer un texto literario de dos maneras. Se lo puede abordar con el objetivo de examinarlo a la luz de la teoría, tal como hace el biólogo cuando observa una planta y atiende a las partes que la componen y a las formas que se relacionan entre sí, o uno se puede asomar al texto al modo de un explorador, como hacia un campo que siempre se abre en abismo.

La ilusión cientificista que promueve el modelo estructuralista en el que se basa la narratología se corresponde con una postura vinculada a la problemática del conocimiento y de la verdad. Desde el enfoque epistemológico en el que se funda el estructuralismo, la "verdad" estaría contenida en el objeto a conocer, de allí que la interpretación consiste en el intento de acceder a ese objeto para conocerlo y llegar a esa "verdad". El rol del observador asume, de ese modo, un rol pasivo. El sentido de un relato se circunscribe al reconocimiento y de la descripción de los recursos narrativos.

Volvamos a las reflexiones del gran ensayista Ricardo Piglia. En una nota de La Nación, que lleva por título *El arte de imaginar los sentidos posibles* (ADN Cultura, 7 de septiembre del 2012), reflexionaba sobre el problema de la interpretación, qué es entender un relato o, en todo caso, cuál es la comprensión que está en juego en una narración. Recuerda que un curso que dio en la carrera de Letras de la UBA, le sorprendió que los estudiantes sólo interpretaran. Un día, para cambiar la sintonía, les pidió que resumieran la anécdota de un relato y cada resumen, es decir, cada lectura fue una interpretación:

> Cada uno de los estudiantes tomó decisiones en el entrevero de la historia y estaba obligado a definir uno de los sentidos implícitos y dejar a un lado los otros posibles. A partir de ahí

> la discusión podía enriquecerse porque todos eran expertos en el relato, ya que lo habían leído como si tuvieran que reescribirlo.

Evidentemente, cada resumen de la historia es singular porque cada lector lo es. Para la Teoría de la Recepción (Roman Ingarden, Wolfgang Iser) el efecto producido por el texto sobre el receptor es un componente intrínseco de la significación actual o efectiva del texto. Según Paul Ricoeur (1985), si bien el texto tiene relaciones internas, una estructura, o sea un sentido, encuentra un significado en la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector, es decir, cuando tiene una realización en el discurso propio del sujeto que lee (Ricoeur,1985:139-140). Es decir que el proceso de ficción no se detiene en el texto y no se completa hasta que el lector lo recibe desde su particular situación individual y sociocultural.

Como señala Baroni (Baroni, 2016:219), la narratología, que conoció su momento de gloria durante el estructuralismo en los años 1965-1975, parecería haberse convertido lentamente en una mera "caja de herramientas". Quienes la critican sostienen que el análisis narratológico confina al comentario hacia una descripción objetiva de las estructuras narrativas y no atiende al análisis de las funciones y del sentido en sus contextos biográficos, históricos y culturales ni a las perspectivas cognitivas y éticas. Incluso el padre fundador de la narratología, T. Todorov, afirmó que en ningún caso el análisis debe reemplazar al sentido que es su objetivo (Castany, 2010: 102).

En los últimos veinte años los narratólogos comenzaron a prestar más atención a los aspectos vinculados a la historicidad y contextualización de los modos de la representación como a la función pragmática de los textos. Las investigaciones enfocadas en una primera instancia en los universales narrativos estudiaron también las funciones narrativas cognitivas y epistemológicas.

Para Marie-Laure Ryan (2006: 354), una teoría de la narrativa, al igual que una gramática de la lengua, no puede ser reducida a la sintaxis y la semántica; el estudio del discurso y de la trama y la historia requiere de la pragmática. Comprender la naturaleza de la narrativa, en el sentido de Scholes y Kellogg (*The Nature of Narrtive*, 2006), implica más que definir la narratividad. Si la narrativa, sostiene Sommer, es realmente un modo de hacer mundo (*world-making*) y sentido (*sense-making*), los narratólogos no deben limitarse a analizar formas narrativas sino investigar la variedad de usos de la narrativa en el mundo real:

> … si la mente es realmente accesible a través de sus historias, si las narraciones realmente nos permiten entender términos como trauma, memorizar cosas, desarrollar imágenes coherentes de nosotros mismos, demonizar otras, justificar la injusticia o ganar las elecciones, los narratólogos deberían estar ahí afuera, no meramente analizando formas narrativas sino investigando la cantidad de usos de la narración en el mundo real. (Sommer, 2012:144, traducción nuestra)[12]

Mientras la narratología clásica, en su intento por definir la narrativa y la narratividad con alcance universal se concentraban en cuestiones del "qué" y del "cómo", señala Sommer, las narratologías postclásicas se interesan de manera creciente en cuestiones del por qué y sitúan las narrativas en sus contextos pragmáticos (Kreiswirth, 1995:63). De allí que requieran de una visión transdisciplinaria. Las narratologías, las teorías culturales y los estudios cognitivos desarrollan actualmente un paradigma crítico productivo que atrae a toda una generación de académicos, muchos de los cuales, recuerda Sommer, ni siquiera habían nacido cuando Todorov acuñó el término narratología en 1969.

2.Las Publicaciones

La expansión del dominio de la narratología que produjo la consecuente multiplicidad de perspectivas y quebró la coherencia de la que se vanagloriaba la narratología estructuralista, fue la base en la consolidación de la narratología postclásica. Esta proliferación se reflejó en su número de publicaciones.

"Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis" (1999) de David Herman sentó las bases para la distinción entre la narratología clásica y la postclásica. Otras colaboraciones importantes son las de Ansgar Nünning (2000, 2003, 2009), Monika Fludernik (2000, 2005), Anja Cornils and Wilhelm Schernus (2003), Wolf Schmid (2005), James Phelan (2006), Jan Christoph Meister (2011) y John Pier (2011).

Gerald Prince (1987) fue el primero que brindó un diccionario que permitió dar forma al metalenguaje creado, desarrollado y utilizado por los narratólogos cuando hablan de narrativa y narratología. En la segunda edición revisada y publicada en 2003 se incorporaron nuevos términos y se redefinieron neologismos existentes.

[12] "if the mind really is accessible through its stories, if narratives really allow us to come to terms with trauma, to memorize things, to develop coherent images of ourselves, to demonize others, to justify injustice or to win elections, narratologists should be out there, not merely analyzing narrative forms, but also investigating the manifold uses of narrative in the real world" (Sommer, 2012:144).

La *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), editada por David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, dio un paso más. Designada como herramienta de referencia universal, provee información sobre conceptos, categorías, distinciones, y nomenclaturas que nacieron alrededor del estudio de la narrativa en todas sus formas.
La edición on line de *The Living Handbook of Narratology* (2009), editada por Peter Hühn y otros, es la revista electrónica más completa sobre narratología que brinda información y herramientas para el análisis textual y posibilita como medio digital la incoporación rápida de nuevos términos. Está basada en *Handbook of Narratology*, publicado por Walter de Gruyter en 2009.
En la introducción al dossier *Narratologies: New Perspectives in Narrative Analysis*, Herman pone de relieve la oposición entre ambas narratologías y subraya la naturaleza post-clásica de los textos que reseña. En 2005, Monika Fludernik retoma esa oposición en *Histories of Narrative Theory II: From Structuralism to the Present* y describe la evolución de los estudios narratológicos y caracteriza las tendencias actuales de la narratología.

c. Narratología postclásica: ¿refutación o continuación de la narratología clásica?

La comparación entre la narratología clásica y la post-clásica fueron explícitamente discutidas por primera vez en 1997 en el artículo de David Herman titulado "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of Postclasscial Narratology".
Prince (2008:116) considera que la narratología postclásica constituye una teoría más reflexiva, más explorativa que la clásica, de mayor interdisciplinariedad, abierta a muchas corrientes teórico-críticas. Mientras que la narratología clásica, dice Sommer (2012), fue considerada fundamentalmente como dominio de un grupo de académicos estructuralistas dedicados a la narratividad, concentrados en identificar y clasificar estructuras y modelos universales compartidos por todas las narrativas verbales, a la narratología postclásica les interesó también las narrativas no verbales y no ficcionales, los medios audiovisuales como también los contextos culturales e históricos de las narrativas. La narratología clásica, centrada en la búsqueda en una gramática universal, confiaba para ello en una terminología precisa, en una teorización rigurosa, en una metodología bien definida. Los principios estructuralistas de Todorov, para quien el análisis debía ser esencialmente teórico y no descriptivo de una obra en concreto porque la obra es la manifestación de

una estructura abstracta (Todorov, 1969), no hubiera podido anticipar la diversificación de la teoría narrativa en la fase postclásica.

La narratología clásica, que tiene su momento de esplendor en los años 60 y 70 una teoría del relato de inspiración estructuralista de ambiciones científicas que solo le interesa lo que tienen en común los relatos y en qué se diferencian unos y otros. Se basa en la lingüística sausurriana porque su interés está centrado en la lengua narrativa y cuenta entre sus representantes a los padres fundadores Roland Barthes (autor del manifiesto "Introducción al Análisis Estructural del Relato"), Tzvetan Todorov (quien ha dado el nombre de narratología a la "ciencia del relato"), Gérard Genette (autor de mayor influencia), A.J. Greimas (y la escuela semiótica de Paris); Claude Bremond (y su "Lógica del relato"); a sus ancestros formalistas rusos; a sus compañeros de viaje como Wayne Booth y Franz Stanzel y los discípulos y continuadores como Mieke Bal y Seymour Chatman.

La narratología post-clásica, que se impone en los 80, no constituye según Prince (2008: 115-123) una negación o refutación de la narratología clásica sino su continuación o expansión.[13] En su carácter de nueva versión de una disciplina que una vez también fuera novedosa, la narratología postclásica se formula las mismas preguntas que se había formulado la narratología clásica: ¿qué es un relato?, ¿en qué consiste la narratividad?, ¿qué la hace crecer, qué la disminuye?, ¿qué hace que un relato sea narrable? Para responder a esas preguntas, a diferencia de la narratología clásica que se basa fundamentalmente en la lingüística estructural, la postclásica incorpora elementos provenientes de otras ciencias, tal como la lingüística computacional, el análisis conversacional, la sociolingüística, la psicolingüística, las ciencias cognitivas y textuales. Pero a la narratología postclásica le interesan también otros aspectos que la narratología clásica no había tenido en cuenta como la relación entre la estructura narrativa y la forma semiótica, la interacción entre la enciclopedia o el conocimiento de mundo, la función y no solo el funcionamiento del relato, lo que tal o cual relato significa, la dinámica de la narración, el relato como el proceso o la producción y no solo como producto, la historia del relato en tanto sistema, entre otros. La narratología postclásica nos ha alentado, afirma Prince, a identificar y reexaminar diferentes aspectos del relato, a definirlos y

[13] "Comme le suggère son nom, la narratologie post-classique ne constitue pas une négation, un rejet, un refus de la narratologie classique mais bien plutôt une continuation, une prolongation, un raffinement, un élargissement (Prince, 2008:115)."

configurarlos. Desde esa perspectiva, el autor propone incorporar una "voz de lector" en las descripciones del funcionamiento del texto. Considera que las ambigüedades narratológico-textuales pueden ser resueltas por decisión del lector y que dicha resolución influye en la manera en que el relato adquiere sentido. Una serie de problemas concretos como, por ejemplo: ¿sobre qué base elige el lector tal o cual interpretación o establece los diferentes grados de narratividad?, exigen para Prince respuestas basadas en la experimentación.

El objeto de análisis de la narratología postclásica ya no está constituido como corpus estable sino que se compone de una pluracidad de relatos: de los grandes relatos de la tradición literaria y de los menos canónicos, de relatos de no ficción y los no literarios, de orales naturales y espontáneos, de relatos fílmicos, teatrales, pictóricos, musicales, de relatos de dominios menos narrativos o no narrativos como el derecho, la economía política o la medicina. Esto abrió nuevos dominios de investigación: los elementos narrativos que aparecen en la poesía o en el teatro y las formas no verbales de la narración en las artes plásticas como en la música y, más recientemente en los medios digitales.

Otro factor decisivo en este nacimiento de nuevos paradigmas para el estudio de la narrativa es, según John Pier (Pier, 2015: 338), la integración del contexto en la teoría narrativa y el análisis. La contextualización de la narratología produjo, por ejemplo, la narratología feminista, la posmoderna, la poscolonial, etc. Como ejemplos de la nueva mirada interdisciplinaria puede nombrarse la narratología "natural" propuesta por Monika Fludernik (1996), que integra la investigación en el campo de la narrativa conversacional y también la narratología cognitiva, de la que David Herman es un representante.

La narratología posclásica postula una concepción más sintética e integrativa de la narración que la centrada en el texto, como lo sostenía la clásica: las categorías narrativas ya no son rasgos o propiedades del texto narrativo sino potencialidades lectoras implicadas que informan sobre la interacción entre lector y texto, sobre la interacción entre comunidades interpretativas y textos, sobre la interacción entre una ideología culturalmente codificada y una decodificación lectora obediente o resistente (Rimmon-Kenan, 2002: 145).

De allí que Herman declare en la introducción a *Narratologies*, como hace notar Prince, que, en función de esta evolución, el término narratología es intercambiable con el de "estudios narrativos".

En contraposición a Prince y Herman, Meir Sternberg (2011), narratólogo de la Escuela de Tel Aviv, que surge en 1960, niega que exista una diferencia entre la narratología

clásica y postclásica ni que hubo una progresión entre una narratología clásica hacia una postclásica. Lo sintetiza de manera irónica comparando a la narratología postclásica con un supermercado ("it is rather like a supermarket, a mixture of different things ") o mezcla ("mishmash") de cosas diferentes a las que le han inventado un término para englobarlas solo con el objetivo de hacer creer que la historia de la narratología se inició con el clasicismo y progresó hacia algo que es el desarrollo del clasicismo (Sternberg, 2011:36). Tanto Sternberg como Fludernik recuerdan que la noción de narratología postclásica ha sido generada en un contexto fundamentalmente marcado por el lenguaje de la academia de habla inglesa; pocos teóricos franceses pensaron su obra en esos términos. Sternberg remarca que referirse a la narratología clásica es pensar en el estructuralismo francés y en la influencia que tuvo en Estados Unidos.

¿Qué produjo ese reemplazo gradual de la posición clásica hacia la post-clásica? Son varios los factores, según Prince (2008). Un factor fue la transformación del entusiasmo en cuestionamiento. Se tomó conciencia de la distancia que existe entre estructura narrativa y forma textual, como también que la sintaxis narrativa es irrisoria al lado de la semántica o la pragmática. Otro factor lo constituyó el corrimiento progresivo de las ciencias humanas hacia lo particular, lo local, lo singular; el interés se centró más en el estilo que en la gramática, más en la diferencia que en lo semejante. El tercer factor fue, paradójicamente, el giro narrativo de los años 60 y 70 que fue paralelo al lingüístico, que, según Prince, no solo acompañó el apogeo de la narratología, sino que también implicó su declinación y la refutación del cientificismo narratológico. En el pasaje de una lingüística estructural a una transformacional-generativa o informática, creció el interés por los *scripts* y los escenarios (como veremos más adelante), es decir, por el contexto y la enciclopedia. Los aportes de la filosofía analítica de la acción y de la teoría de los actos de habla derivaron en una mayor preocupación por la pragmática.

4. La narratología cognitiva

Algunos psicólogos, como Jerome Bruner (2003), consideran que construimos nuestra identidad de manera narrativa, esto es, organizando nuestras experiencias de vida a modo de historia. Otros, como el filósofo Galen Strawson (2004), refutan esa idea. Sostienen que, si algunas personas son novelistas privados, otros toman la vida como viene, como series de episodios aislados que no configuran a modo de historia ni le otorgan unidad temática y coherencia. Sin embargo, la idea que al menos algunas representaciones

puramente mentales adquieren forma narrativa, está ampliamente aceptada entre científicos cognitivos.

Jerome Bruner ha sugerido que existen dos modos complementarios de funcionamiento cognitivo, dos modos de pensamiento cada uno de los cuales provee modos distintivos de ordenar la experiencia, de construir realidad: el modo narrativo y el argumentativo o paradigmático. El primero trata lo particular, se vincula con las intenciones humanas y las vicisitudes y consecuencias que acarrean. El segundo, que trata las causas generales, hace uso de procedimientos que aseguran la verificación de la referencia y la evaluación de la verdad empírica en busca de trascender lo particular y alcanzar cada vez una abstracción más alta.

De alguna manera, señala Ryan (Ryan, 2007: 27-33), los dos modos cognitivos se distinguen más por el tema que por el proceso cognitivo que traen a escena: lo particular versus lo general, lo temporal versus lo atemporal, lo humano versus lo otro sea lo que fuere.

En tanto lo narrativo se focaliza en lo humano, se vincula con la reconstrucción de las mentes. Schank and Abelson (Roger Schank and Robert P. Abelson, 1995: pp1-85) proclaman que toda memoria consiste en historias. Según Mark Turner (Turner, 1996: pp.4-5), la imaginación narrativa es el principal instrumento del pensamiento, es una capacidad literaria indispensable para la cognición humana en general. Para Turner, distinguir objetos y hechos en nuestro entorno perceptual promueve la construcción embrionaria de historias alrededor de ellos. Desde su perspectiva, la mera acción de focalizar un árbol en la selva constituye un acto narrativo pues convierte al árbol en protagonista de una historia virtual. Por lo tanto, si distinguir la figura del fondo ya constituye una narración, para Ryan sería superfluo e imposible distinguir la narrativa de otra manifestación del pensamiento humano porque es inseparable de una teoría de la mente. La definición debe delinear el conjunto de operaciones cognitivas cuya convergencia produce el tipo de representación mental que concebimos como historia.

La perspectiva cognitivista asume que el lector evoca mundos ficcionales sobre la base del conocimiento del mundo real que posee y lo hace a través de procesos mentales que la narratología cognitiva intenta describir. Es decir, la narratología cognitiva atiende al proceso cognitivo que subyace a la construcción de los mundos narrativos que sostiene la comprensión narrativa del que lee, ve, escucha o construye un relato. Ciertos autores, sostiene la narratóloga suiza Baptiste Campion (2015), la consideran una prolongación de la narratología estructural clásica expandida por las contribuciones de las ciencias

cognitivas que anclan los modelos narratológicos en la realidad psicológica, como, entre otros, Manfred Jahn o Monika Fludernik. Otros, inversamente, la conciben como una ciencia cognitiva que permite activar las operaciones específicas de interpretación e intelección, considerando la narratividad como un modo fundamental del funcionamiento cognitivo, como David Herman.

Las diversas corrientes de la narratología cognitiva acuerdan con que la comprensión del relato y las operaciones cognitivas asociadas a ella se articulan alrededor de la construcción de un modelo mental de situación del universo diegético (*storyworld*) cuya elaboración y exploración por parte del receptor permitiría explicar un cierto número de propiedades cognitivas asociadas el relato.

El foco de atención, según Antonino Sorci (Sorci, 2016:261-265) está centrado en el análisis de los mecanismos de interpretación cognitiva del lector. Esto es, en los diferentes esquemas interpretativos aplicados por el lector durante el acto de lectura de un texto de ficción, los que le ayudan a comprender no solamente las técnicas de base y las competencias a las que recurre el destinatario de una obra para comprender el sentido general del discurso, sino también y especialmente, las que definen un conjunto de características composicionales presentes en el texto de ficción. Los narratólogos cognitivistas establecen un conjunto de mecanismos de interpretación que el lector modelo en términos de Umberto Eco (1987) aplica cuando lee. Este enfoque, según Sorci, presupone la existencia de "una narratividad latente" en toda experiencia humana, punto de vista adoptado ya en varios autores de la narratología clásica. Igual hipótesis sostiene Paul Ricoeur cuando en *Tiempo y Narración* (1995) considera a la experiencia temporal como narratividad incoativa y que constituye una auténtica demanda de narración" (Ricoeur, 1995: 144).

e. Un segundo giro narrativo

El mapa del análisis narrativo, según el investigador finlandés Matti Hyvärinen (Hyvärinen, 2008: 447-460), está cambiando de manera vertiginosa. Los modelos de análisis textual y estructuralista dan paso a perspectivas contextuales que atienden a las prácticas narrativas y al *storytelling*. Las teorías semánticas y la narratología cognitiva brindan nuevos modos de abordar la relación entre acción y relato. Las teorías narrativas se centran también en las historias incompletas y en las que privilegian eventos mentales sobre las acciones físicas. Prestan atención al hecho de que las narraciones no solo

cuentan experiencias pasadas sino que también posicionan al hablante en la red de expectativas sociales y culturales.

De allí que algunos autores, tomando en consideración todos estos elementos nuevos y dinámicos que se integran a la narratología postclásica, hablan de "un segundo giro narrativo" (Georgakopoulus, 2006). Es decir, en el término de una decena de años pareciera haberse consolidado u oficializado la distinción propuesta por Herman entre la postura clásica y la post-clásica que se basa, según Hyvärinen, en la realización de la misión interdisciplinaria del giro narrativo.

Capítulo 3

El concepto de narratividad

1. Narración y narratividad

Una mujer de unos cincuenta años y una joven están en un ascensor. La mujer mayor le dice a la más joven que nunca la vio en el edificio y le pregunta quién es. La joven responde: **"**Soy la nieta de la señora K. Mi abuela se cayó la semana pasada y está internada. Yo vengo todos los días a darle de comer al gato y regar las plantas antes de ir a la facultad."

Según William Labov, la narración es una forma discursiva privilegiada que cumple un rol central en casi toda conversación (Labov, 1997:396). Las preguntas "¿cómo estás?", "¿quién sos?" suelen promover como respuesta un relato: estar bien o mal puede ser producto de una secuencia de hechos; presentarse implica más que dar el nombre, es brindar una breve autobiografía que da cuenta de los hechos que nos convierten en quiénes somos. La narración[14] forma parte de muchas formas discursivas que van desde la conversación cotidiana a discursos más complejos o especializados, como la novela, la crónica, la historiografía.

A partir del giro narrativo, se habla de narrativa de identidad, de raza, clase y género. El término ha invadido casi todas las disciplinas humanísticas como la antropología, la publicidad, la medicina y el derecho. También se habla de narrativa en sistemas no lingüísticos como la pintura, el cine, la pintura, la fotografía, en los juegos de computadora, incluso de formas artísticas no representacionales como la música y la arquitectura. ¿Qué hace que ciertas representaciones sean consideradas narrativas y otras no?

El concepto de narratividad ha contribuido a diferenciar lo narrativo de lo que no lo es. Si bien los límites muchas veces son difusos, no debe confundirse el concepto de "narración" con el de "narratividad". La narratividad refiere a las propiedades o

[14] Los términos *narrative* y *story* suelen ser usados de modo indistinto. Muchos autores prefieren atender a la distinción planteada por Genette entre historia y narración que refiere en el primer caso al discurso que da cuenta de la historia y, en el segundo, al contenido del relato. He decidido traducir *story* como relato para evitar la distinción entre historia y discurso y *narrative* como narración, término que, aun cuando no refiera a dicha distinción, es más habitual en la teoría en español que el de narrativa.

características que hacen que un texto sea considerado narrativo. Es decir, se distingue un texto narrativo del que no lo es en base a las propiedades que posee. Sin embargo, esas propiedades no son de carácter universal, cada autor se rige por criterios diferentes para señalar cuáles son las propiedades constitutivas o prototípicas de la narración. De allí que muchos investigadores (David Herman 2002; Gregory Currie, 2006) consideran la narratividad como concepto escalar: los textos poseen mayor o menor grado de narratividad dependiendo del número y predominio de las propiedades narrativas que contengan. Estas propiedades, como veremos más adelante, no solo permiten diferenciar un texto narrativo del que no lo es sino también diversos niveles de narratividad en diferentes relatos.

2. Conceptos de narratividad

Según el narratólogo alemán Wolf Schmid. (Schmid, 2014:1), pueden distinguirse dos conceptos de narratividad en el estudio de la literatura.

El primero de ellos fue establecido en la teoría narrativa clásica, mucho antes de que aparecieran el término "narratología". En esta tradición el texto narrativo era aquel que presentaba aspectos determinados de comunicación. De allí que el concepto de narración estaba vinculado a la presencia de la autoridad del mediador, o sea, del narrador, en oposición al drama en el que los eventos se presentan directamente. El concepto de mediación, que aparece en el libro de Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens (*1979), ya había sido definido por Platón como la distinción entre el carácter representacional indirecto de la *diégesis* y el carácter presentacional directo de la mímesis, es decir, entre narración y representación (*La República*, Libro 3). Por lo tanto, era la existencia de este mediador entre el autor y el mundo narrado el aspecto que definía la narratividad en la teoría clásica de la narración.

El segundo concepto de narratividad, señala Schmid, fue desarrollado en el estructuralismo cuando Tzvetan Todorov (1969) acuñó el término *narratología.* Para el estructuralismo, la característica que define la narración no es un aspecto del discurso o de la comunicación sino de lo que se narra. Desde esa perspectiva, los textos narrativos se diferencian de los descriptivos en tanto poseen una estructura temporal y representan cambios de estado. Por lo tanto, si el concepto clásico de narratividad se restringe al dominio de la comunicación verbal, es decir a las obras que tienen una autoridad narrativa o mediador, el concepto estructuralista puede ser aplicado a todo medio pero excluye

representaciones cuyos referentes no tienen una estructura temporal y ni presentan cambios de estado. En el primer caso se excluyen la lírica, el drama, el cine; en el segundo, los incluyen en tanto aparecen cambios de estado.

Según el investigador español José García Landa (Landa, 2009:303-322), el concepto de narratividad responde a dos perspectivas distintas: la perspectiva "estructuralista" y la "postestructuralista". Los enfoques estructuralistas se centran en aspectos formales de la narratividad y en la narratividad de las narraciones. A partir de la distinción entre historia y relato, o *fabula y siuzhet*, o, siguiendo a Genette, entre historia, relato y narración, se analizan los fenómenos constitutivos de la narratividad de cada uno de dichos niveles: qué tipo de acciones, por ejemplo, manifiestan mayor grado de narratividad; qué estrategias discursivas son específicas de las narraciones o cuáles se ven favorecidas por la representación narrativa, etcétera. En el glosario del *Blackwell Companion to Narrative Theory* (Phelan y Rabinowitz, 2005:548), recuerda el autor, la narratividad se define en relación con las cualidades formales y contextuales que distinguen lo narrativo de lo no narrativo, o que marcan el grado de *narrativismo* de un discurso, los principios retóricos que subyacen a la producción o a la interpretación de la narración; las clases de artificio inherentes al proceso de la representación narrativa.

Si desde la perspectiva estructuralista la narratividad de un texto es un aspecto predeterminado, desde la postestructuralista, señala González Landa (Landa, 2009) la considera sujeta a gradaciones que dependen de la interpretación del receptor, es decir, que surgen de la interacción entre el narrador y el receptor.

Para el postestructuralismo, la narratividad no depende de estructuras y rasgos universales y contextuales sino que está ligada en gran medida a las circunstancias pragmáticas, funcionales, contextuales, genéricas y culturales. Se atiende fundamentalmente al papel interactivo del receptor y a los múltiples contextos y usos de la narración. Privilegiando el elemento difuso que surge de las respuestas de los lectores, señala García Landa (2009), se exploran los márgenes de la narratividad o los componentes narrativos también de fenómenos no narrativos.

El concepto de narratividad se vuelve un aspecto central en la narratología postclásica en gran parte porque permitió desplazarse de las restricciones formalistas de la narratología estructuralista, donde el término rara vez aparece, hacia la transacción entre narrativas y audiencia. Contribuyó a estudiar la narrativa desde un abanico de perspectivas fenomenológicas, discursivas, cognitivas, históricas, culturales, evolucionarias que llevó a transformar el área de estudio.

3. **Definición extensional e intensional de narratividad**

Según la investigadora colombiana Andreas Torres Perdigón (2014), la narratividad es probablemente una de las herramientas más importantes heredadas del desarrollo de la teoría literaria durante el siglo XX:

> Aunque en ocasiones el término (narratividad) se use de manera algo difusa, se trata sin duda de uno de los elementos que hoy en día pueden considerarse fundamentales dentro de los estudios literarios y, también, en el interior de otras disciplinas pertenecientes al ámbito de las ciencias humanas. (Perdigón, 2014:1)

El concepto de narratividad, señala, equivale a una concepción que se ha ido construyendo y sedimentando en parte gracias a ciertos elementos de la teoría literaria. Perdigón considera la teoría y, de manera más específica, la narratología, como una suerte de condición de posibilidad de la concepción contemporánea de la narratividad en múltiples ámbitos. Originado en los años 70 y 80, momentos clave del estudio del relato, especialmente a partir del primer Barthes, de Genette, de Greimas, luego, de Ricoeur, el concepto de narratividad se ha ampliado a partir del giro narrativo en las ciencias humanas y ya no se restringe al campo de los estudios literarios. Al adoptar este concepto amplio de narratividad, señala Torres Perdigón (2014: 5), el interés se desplaza de la indagación acerca del funcionamiento de textos al análisis de prácticas y fenómenos culturales a partir de su "carácter narrativo". Esta expansión del concepto, resume la autora, promovió un uso heterogéneo en cuanto a lo que significa una narración y, por ende, del propio concepto de narratividad. Su evolución, afirma, parece haber corrido de alguna manera paralela al de la narratología. En nuestros días, afirma, la narratividad ya no hace referencia a aquellos rasgos por los cuales atribuimos un carácter narrativo a ciertos textos, sino también a aquellos que en diversos grados aparecen en manifestaciones particulares sean textos literarios o no, incluso no necesariamente lingüísticos. La narratividad entonces pasa de ser una característica inmediata de ciertos textos, a vincularse con la manera en la cual los pensamos y leemos a partir de una suerte de *sensibilidad posnarratológica"* (Torres Perdigón, 2014:2).

Es decir, algunos autores se inclinan por una definición extensional del término narratividad, otros por una definición intensional. Esto implica pensar el término en dos sentidos, según el investigador norteamericano H. Porter Abbott:

> en un sentido fijo como la *'narratividad' del relato* y en un sentido escalar como la *'narratividad' de un relato*, el primero se aplica generalmente al concepto de narratividad, el otro se aplica comparativamente a relatos particulares. (Abbott, 2009 :309, traducción de Torres Perdigón) [15]

Es decir, la narratividad como término que se refiere al conjunto de componentes en función de los que un texto puede considerarse narración o a las cualidades o propiedades que posee un relato en particular y que son de naturaleza gradual (un relato puede ser de mayor o menor narratividad). Algunos autores, si bien al comienzo se inclinan por una definición extensional de la narratividad, "a modo de conjunto de condiciones que caracterizan lo narrativo y permiten diferenciarlo de lo no- narrativo" [16] ("Prince, [1987] 2003:65; traducción nuestra), inmediatamente después optan por concebirla como propiedad intensional.

Para la narratóloga Matti Hyvärinnen (2008 :448) la narratividad es lo que hace que un texto sea *más o menos narrativo*. Marie-Laure Ryan (Ryan, 2005c:347) distingue entre *being a narrative* (ser una narración) y *possessing narrative* (poseer narratividad) y diferencia los elementos que caracterizan la narración (qué elementos nos permite distinguir un texto como narración del que no lo es) de las propiedades que poseen los relatos en diferentes grados en función de lo que se considera un relato de mayor o menor narratividad. Prince (2008), a su vez, propone otros conceptos vinculados al de *narrativity: narrativehood, narrativeness* y *narratability. Narrativity* es para este autor el concepto general, los otros tres, son aspectos diferentes de la narratividad. Llama *narrativehood* (narracionalidad) a los factores extensionales de la narración, es decir, los que hacer que reconozcamos un texto como narrativo, y n*arrativeness* (narrativismo) a los factores intensionales, a las propiedades o cualidades que determinan cómo de narrativo es la narración. Ambos son, para Prince, dimensiones de la narratividad y ambos están sujetos a gradación, cuantitativa en el primer caso, cualitativa, en el segundo. N*arratability,* lo que otros teóricos llaman *tellability,* se refiere a la pregunta acerca de qué hace que el relato sea digno de ser narrado, esto es, cuál es el punto (*point*) del relato. En síntesis, el término narratividad es usado, como resume Abbott (2008), en dos sentidos: "en un sentido fijo como la *'narratividad' del relato* y en un sentido gradual

[15] "in a fixed sense as the *'narrativeness' of narrative* and in a scalar sense as the *'narrativeness' of a narrative*, the one applied generally to the concept of narrative, the other applied comparatively to particular narratives"

[16] "set of properties characterizing narrative and distinguishing it from nonnarrative"

como la *'narratividad' de un relato. E*l primero se aplica generalmente al concepto de narrativa, el otro comparativamente a narrativas particulares"[17] (Abbott par. 1, traducción nuestra).

Desde esta última perspectiva, la narratividad constituye una propiedad que puede ser más fuerte o más débil en cada relato y que vuelve a algunos relatos más o menos efectivos, más o menos interesantes para la audiencia. Por supuesto, cabe preguntarnos cómo podemos saber qué resulta interesante para cada lector, lo que debería ser evaluado por un trabajo de campo. La gradación (relatos de mayor o menor narratividad, relatos más o menos interesantes) depende de la interpretación, como señala Schmid (2010:30), por lo tanto, el concepto de narratividad no puede definirse de manera unívoca.

4. Definición extensional: elementos constitutivos de la narración

¿Qué define lo narrativo de la narración? ¿Qué elementos permiten considerar lo narrativo como narrativo y diferenciarlo de lo no- narrativo? Las respuestas a estas preguntas de algún modo hacen converger la definición extensional de narratividad a la definición propia de narración.

Para algunos pocos teóricos, afirma Abbott (Abbott, 2008: 13), debe existir al menos un hecho para que haya narración; para otros, como Roland Barthes o Rimmon-Kenan, deben ser al menos dos, uno después del otro. Otros autores, como Mieke Bal, van algo más allá y exigen que los hechos estén relacionados de manera causal. Según Abbott, lo fundamental es la capacidad de representar un hecho, sea en palabras o de algún otro modo.

Prince, en el *Diccionario de Narratología* de 1987, define la narración como relato de uno o más hechos reales o ficticios que son comunicados por uno, dos o varios narradores a uno, dos o más narratarios. La representación narrativa difiere de la representación dramática en donde los hechos no son narrados sino que ocurren en escena. Si bien Prince amplía esa definición en su Diccionario de 2003, subraya que muchos académicos siguen manteniendo que la narración es esencialmente un modo de presentación verbal que comprende una narración lingüística de los hechos. Para otros, sin embargo, el narrador

[17] "in a fixed sense as the *'narrativeness' of narrative* and in a scalar sense as the *'narrativeness' of a narrative*, the one applied generally to the concept of narrative, the other applied comparatively to particular narratives"

no es más que uno de los tantos elementos– como las cámaras y los actores en el cine– que pueden ser utilizados en el proceso narrativo para la representación de los hechos.
La diferencia entre hechos y su representación implica, según Abbott (Abott, 2008:15), la diferencia entre la *historia* como hecho o secuencia de hechos y el *discurso narrativo (o* narración). De allí que definir la narratividad de un relato no implica atender solo a la historia que se narra sino también al modo en que se la narra. Así lo explica Ryan :

> Los grados de narratividad pueden comprenderse de dos modos: perteneciente por un lado a la historia (al *qué* de la narración) y por el otro, al discurso (al *modo* en que el contenido narrativo es presentado). En el sentido de la historia, como lo uso yo acá, implica la medida en que la representación mental trasmitida por el texto responde a la definición de historia. En el sentido del discurso (desarrollado por Prince en *Narratology*), implica la importancia de la historia en la economía global del texto y la facilidad de recuperarla. El mismo texto puede presentar gran narratividad en el sentido 1 pero baja narratividad en el sentido 2 si narra una historia bien estructurada pero la progresión de la acción es ralentizada por descripciones, comentarios generales y disgresiones. (Ryan, 2007:30, traducción nuestra) [18]

Los que mantienen una tradición aristotélica, señala Abbott (Abbott, 2008: 15), usan a veces el término presentación para las historias que son actuadas y representación para aquellas que son narradas. La diferencia subraya la idea que en el teatro la historia se vivencia como inmediata, lo que no ocurre cuando la conocemos a través de un narrador. Según Abbott, ambas formas narrativas son historias mediadas y que, por lo tanto, implican re-presentación. Aun cuando no exista una historia antes de ser configurada en palabras o en escena, tenemos la sensación de que pre-existe a la narrativa aun cuando solo sea una ilusión. De allí que Abbott prefiera hablar de *re-presentación* antes que de presentación.
Marie-Laure Ryan brinda en "Towards a definition of narrative" (2007:22-23) los modos en que los diferentes autores han definido el concepto de narración.
Gérard Genette (en *Figures of Literary Discourse* , 1982) y Prince (en *Dictionary of Narratology,* 2003) la definen en términos de representación. Algunos autores, como Prince, completan la definición de la representación de una secuencia de hechos invocando un cierto tipo de relación lógica: "La narrativa es la representación de al menos

[18] "Degree of narrativity can be understood in two ways, one pertaining to story (or the "what" of a narrative) and the other to discourse (or the "way" such narrative content is presented). In the story sense, the one I am using here, it means the extent to which the mental representation conveyed by a text fulfills the definition of story. In the discourse sense (developed by Prince in *Narratology*), it means the importance of the story within the global economy of the text and the ease of retrieving it. The same text can present full narrativity in sense 1, but low narrativity in sense 2, when it tells a well-formed story but the progress of the action is slowed down by descriptions, general comments, and digressions".

dos eventos reales o ficticios en una secuencia de tiempo, ninguno de los cuales presupone o implica al otro (Prince,1982:4, traducción nuestra)". [19]

Onega y Landa incluyen la causalidad como elemento pilar que transforma una secuencia en historia: "La representación semiótica de una secuencia de eventos, conectados significativamente de un modo temporal y causal" (Onega y Landa,1996:3, traducción nuestra).[20]

Para Bal (1997:182), la transformación, la casualidad y un sujeto experiencial son los elementos que caracterizan la narración: "La transición de un estado a otro, causado o experimentado por actores (Bal, 1997:182, traducción nuestra)". [21]

Para Ricoeur y Brooks, es la trama y la temporalidad las que definen a la narratividad de un relato:

> Concibo la temporalidad como la estructura de la existencia que alcanza el lenguaje en la narratividad, y la narratividad como la estructura del lenguaje que tiene a la temporalidad como su máxima referencia. (Ricoeur, 1981:165, traducción nuestra)
> La trama es la principal fuerza ordenadora de esos significados que tratamos de arrancar de la temporalidad humana". (Brooks,1984: IX, traducción nuestra)[22]

Para Paisley Livingston (Livingston, 2009: 28), la narratividad está constituida por la representación de hechos que están ordenados de manera temporal, que guardan relación entre sí, que están unificados por tema o tópico y que son hechos en los que los agentes para lograr sus objetivos deben pelear contra obstáculos no rutinarios.

Según Ryan (Ryan, 2007:24), el hecho implica una transformación y la acción agentes. Si los agentes deciden actuar, lo hacen en respuesta a motivaciones para resolver problemas. Si los agentes tienen problemas, deben experimentar una suerte de conflictos. De allí que para esta autora toda definición de narración debe considerar, aunque sea de manera implícita, de qué trata la narración a saber: de la resolución de problemas; de conflictos; de relaciones interpersonales; de la experiencia humana; de la existencia temporal.

---

[19] "Narrative is the representation of at least two real or fictive events in a time sequence, neither of which presupposes or entails the other."

[20] "The semiotic representation of a sequence of events, meaningfully connected in a temporal and causal way."

[21] "The transition from one state to another state, caused or experienced by actors."

[22] "Plot is the principal ordering force of those meanings that we try to wrest from human temporality."

a. Narratividad y trama: Paul Ricoeur y Haydn White

El concepto de *emplotment* es central en Paul Ricoeur y en Haydn White. Para Ricoeur, que responde a una tradición de la filosofía reflexiva y a los supuestos de la hermenéutica y la fenomenología, la manifestación central de la narratividad es el emplotment, la articulación que implica radicalizar y enriquecer la idea aristotélica de *plot* con la idea agustiniana de tiempo. La teoría de la narratividad de Paul Ricoeur presentada en su trilogía *Tiempo y Narración de 1985* subraya, a diferencia de la perspectiva narratológica de la primera mitad del siglo basada en estructuras estáticas o paradigmas acrónicos, la actividad creadora de la mímesis.

La teoría de Ricoeur se basa en la noción de la *poiesis* o poética aristotélica, disciplina que trata de las leyes de composición verbal que llevan al texto a conformarse en relato. Esa composición verbal es designada por Aristóteles como *mythos* como disposición de los hechos. La trama no es una estructura sino una operación: extrae de la simple sucesión la configuración. Una historia deber ser más que una enumeración de acontecimientos en serie, debe organizarlos en una totalidad inteligible de modo tal que pueda extraerse un "tema". (Ricoeur, 1995:133)

Para Ricoeur, la narración encuentra su punto de partida en el mundo de la experiencia de la vida cotidiana humana, que ya posee una estructura pre-narrativa. Puede decirse que la historia le sucede a alguien antes que cualquiera la relate, o sea antes de que se configure esa historia ya prefigurada en el campo de la praxis efectiva. Llama *mímesis I* a esa *prefiguración*, o sea el "antes" de la configuración, que abarca la pre-comprensión de la experiencia vinculada a la vida cotidiana. La mímesis I o representación de pre-figuración - nivel de la representación práctica o experiencia del mundo concreto- exige una comprensión práctica. Esto implica, fundamentalmente, dominar la "red conceptual" que permite distinguir el campo de la acción del mero movimiento físico: la acción de alguien obedece a fines; remite a motivos que explican por qué alguien hace algo; tiene agentes que hacen cosas que consideran como obra suya en determinadas circunstancias; tiene resultados, esto es cambios de suerte hacia la felicidad o la desgracia. Pero la inteligencia narrativa, según Ricoeur, exige un conocimiento por parte del narrador y de su auditorio de dicha red, como también la integración y actualización de sus términos, encadenarlos a modo de secuencia a fin de que reciban una significación efectiva. Un sistema simbólico confiere a dichas acciones una primera significación porque son considerados por la comunidad de lectores como historias legibles: estas historias son

"dignas de contar" porque su significación puede ser descifrada por los demás actores del juego social. Pero esta red simbólica no solamente asegura la legibilidad e interpretación de las acciones, permite, a su vez, sobre todo, en tanto norma, juzgarlas en función de una escala preferentemente moral.

El proceso de la configuración, que Ricoeur llama mimesis II, permite, en tanto síntesis de lo heterogéneo, que la sucesión de acontecimientos de una historia se constituya en una totalidad. Todo relato plantea las razones que impulsaron a alguien a actuar de una determinada manera, sobre la intencionalidad de sus acciones y su responsabilidad en tanto sujeto. Estas acciones no nos son accesibles en tanto el relato no les confiere un orden -lógico y causal- y nos lo vuelve inteligible. El término configuración, en oposición al de estructura, alude al carácter dinámico de la elaboración de una trama como puesta en intriga pero también a la noción de figura. Según Ricoeur, si recordamos el sentido amplio del término ficción, este viene de *finger*e, que significa "fingir", "figurar", "configurar" (de allí, del concepto de figura, nombra las tres mímesis como pre-figuración, con-figuración, re-figuración). La mímesis no implica una reproducción del mundo de la acción sino de una producción fingida del cuasi-mundo que abre al "como si".

Comprendemos que una acción es un comienzo solo en una historia que ella inaugura; que se desarrolla cuando provoca en la historia relatada un cambio de fortuna o una serie de episodios lamentables; y que es un final cuando en la historia relatada concluye un curso de acción, desata un nudo, compensa la peripecia con el reconocimiento, sella el destino del héroe por un acontecimiento que clarifica la acción y produce en el oyente la catarsis de la piedad y el horror. Configurar una trama es el acto de tomar conjuntamente los ingredientes (circunstancias, fines, consecuencias no queridas) con elementos dispersos, acontecimientos múltiples que en vida cotidiana no suelen darse juntos. La trama es precisamente la unidad narrativa básica que ordena esos ingredientes heterogéneos en una totalidad inteligible. La configuración es la base de la inteligibilidad o comprensión.

La refiguración o mímesis III, es el "después" de la configuración, o sea al acto de lectura, agente que une la mímesis III y la mímesis II: "refiguración del mundo de la acción bajo la influencia de la trama" (Ricoeur, 1995:148) Implica una operación de representación por parte del lector: la de representar mundo y constituir una figura para producir sentido. La lectura ocurre en la intersección del mundo del texto y el del lector, que refigura lo ya dado. Concebida como acontecimiento, la lectura, en tanto inteligibilidad narrativa, le

permite al sujeto reconocer los signos culturales que lo constituyen, único modo que tiene el sujeto de comprender el mundo y a sí mismo como ser en la historia constituido por el tiempo.

En correlato con la obra de Ricoeur, también Haydn White (1981) señala que el historiador no se limita a contar una historia sino a transformar un conjunto de acontecimientos en un todo. Distingue dos modalidades diferentes en el discurso histórico, aquel que narra y aquel que narrativiza los acontecimientos históricos, aquel que adopta una perspectiva y aquel discurso que simula hacer que el mundo hable por sí mismo. La narrativización es una tarea efectuada por el historiador para imponer una estructura argumental a datos históricos prenarrativos. Por esta razón, la historia por definición, no pude exisitir sin narratividad. Sin narratividad, es una mera sucesión de hechos (anales) o, en el mejor caso, hechos organizados por otros medios que por *plot*s (crónicas). Es el *emplotment* o trama lo que trae los hechos a la vida, invistiéndolos de significado cultural, en tanto

> la significación de la narración no está latente en la información de la experiencia, o de la imaginación, sino que es fabricada en el proceso de subjetivizar la información hacia el elemento retórico de la forma narrativa misma (White, 1981:6) [23]

La necesidad no reconocida de que lo que tomamos por verdad, para alcanzar el estado de verdad, una representación de "lo real", requiere un mínimo de carácter de narratividad. La narratividad, señala White, se vincula con la percepción del significado porque el significado solo emerge cuando los hechos han sido entramados (*emplotted)* con la coherencia formal que solo las historias poseen (White, 1981:19). La trama impone a los acontecimientos una coherencia formal y semántica. No son los hechos en sí los que constituyen por sí mismos relato sino solo cuando el sujeto los configura como tal.

La elección de un determinado tipo de configuración o encadenamiento de hechos, afirma, responde a la interpretación que el historiador hace de ellos y del significado del que quiere dotarlos, pero también a los tipos de configuración conocidos por la audiencia para la cual están narrados. Cuando narramos lo hacemos aferrados siempre de algún modo a modelos narrativos que nos permiten dar forma y sentido a nuestra experiencia cotidiana. Es decir, solo podrán ser reconocidas como situaciones trágicas, novelescas o irónicas, si se tiene idea de sus atributos genéricos, o sea si esas nociones forman parte de

[23] "the significance of narrative is not latent in the data of experience, or of imagination, but fabricated in the process of subjecting that data to the element rhetoric of the narrative form itself"

la cultura y la herencia literaria de los lectores. Es a través de esa codificación de hechos en función de estructuras argumentales que los hechos pasados adquieren sentido.

b. Narratividad y evento: el cambio de estado

Para el investigador alemán Wolf Schmid (Schmid, 2010: 3-12), la condición mínima de narratividad es la representación de, al menos, un cambio de estado o de situación. Ese cambio o transformación puede ser interno o externo, puede vincularse con el mundo interior del agente o con elementos de la situación externa. En relación al clásico ejemplo de Edward Morgan Forster (1927): "El rey muere y luego muere la reina", para Gérard Genette basta con "El rey muere" para afirmar que hay historia en tanto existe un cambio de estado implícito (el rey vivo, el rey muerto).

Algunos teóricos señalan que no solo existe una relación temporal secuencial entre los estados o situaciones sino también una relación motivacional. Boris Tomashevsky, asociado al formalismo ruso, afirma en la *Teoría de la Literatura* (1925) que deben estar vinculados de manera temporal como causal.

Según Schmid, la causalidad y otras formas de la motivación que conciernen a la interpretación no necesitan formar parte de la definición mínima de narratividad. Basta reconocer un texto como narrativo si tiene conexiones temporales. Sin embargo, para este autor la teoría literaria tiene que hacer más que registrar la presencia de cambios de estado. Introduce así el término *evento,* hecho de ocurrencia especial, es decir, que no forma parte de la rutina diaria. Usa el término evento en el sentido que le dio Goethe, como incidente imprecedente (*ereignete unerhörte Begebenheit*) o Iury Lotman para quien implicaba el desplazamiento de una persona a través de las fronteras de un campo semántico (*shifting of a persona across the borders of a semantic field*, Lotman 1970: 233–34), o "atravesar los límites prohibidos"(*crossing of a prohibition boundary, Lotman 1973: 66*). Estos límites podían ser topográficos, pragmáticos, éticos, psicológicos, cognitivos. Un evento consiste en el desvío de una regularidad normativa que se aplica a un mundo narrativo y que preserva el orden de ese mundo.

Según Schmid, todo evento implica un cambio de estado pero no todo cambio de estado constituye un evento. En primer lugar, el cambio de estado debe ser en el marco del mundo de ficción, real. Un cambio de estado imaginado, soñado, deseado no constituye un evento. En segundo lugar, el cambio de estado debe ser resultativo, es decir, tiene que tener un alcance de realización en el mundo narrativo del texto. Un evento debe poseer,

además, cinco rasgos que Schmidt expone en un orden jerárquico. Todos son de naturaleza gradual, es decir, cada uno posibilita un nivel diferente de *eventfullness (*"eventibilidad"):

1. Relevancia. La primera condición de *eventfulness* es que el cambio de estado debe ser relevante, debe ser parte esencial del *storyworld e*n que ocurre.

2. Impredictibilidad. E*ventfulness* es mayor en tanto el cambio de estado implique un desvío de la doxa narrativa, de lo que es esperado o previsto en el *storyworld*. La esencia del evento implica una ruptura de la expectativa. La doxa se refiere al mundo narrativo y sus protagonistas, no es equivalente al script del lector, es decir lo que él espera en la acción en base a ciertos parámetros de la literatura o del mundo real. Un cambio de estado que es sorpresivo para el protagonista en el *storyworld* puede ser perfectamente predicho por un lector experto si es característico de un género. De allí que, según Schmid, el script del lector concerniente al curso de los acontecimientos y a las expectativas del protagonista concernientes al curso de sus vidas deben ser tratados como nociones diferentes. Un cambio de estado puede poseer un bajo nivel de *eventfulness* si es predecible y sigue las normas del *storyworld* aun si es de gran importancia para el protagonista involucrado.

3. Persistenci*a*. El cambio debe persistir en el tiempo. *Eventfulness* está en proporción directa a las consecuencias que tiene un cambio de estado en el pensamiento y en la acción del sujeto afectado en el marco del *storyworld.*

4. *Irreversibildad. E*ventfulness aumenta con la irreversibilidad de la nueva condición que deriva de un cambio de estado. Cuando más improbable sea la posibilidad de que recupere la condición original, mayor es el nivel de e*ventfulnes*s.

5. *No- iteratividad*. Cambios del mismo tipo, especialmente si involucran los mismos personajes, presentan un nivel bajo de *eventfulness*, aun si son relevantes e impredecibles en relación a estos personajes.

Los dos primeros rasgos -la relevancia y la impredictibilidad- son fundamentales y constituyen para Schmid los criterios fundamentales de *eventfulness.* Un cambio de estado para ser considerado evento debe responder al menos en un grado mínimo a ambos requerimientos.

El profesor alemán Peter Hühn (2011) elige el concepto de *eventfulness* para diferenciar los relatos de los meros "procesos narrativos" que se encuentran en las ciencias, en la historiografía y el derecho, incluso en recetas y en los manuales de instrucciones, que constituyen un modo más descriptivo, neutralmente informativo de rastrear y comunicar

desarrollos, procesos y cambios. Para este autor, el concepto de evento es usado en dos contextos que definen dos tipos básicos de narración: un tipo de narración que puede ser descripta lingüísticamente y que se manifiesta a sí misma en predicados que expresan cambios (que él llama evento I) y un tipo de narración dependiente del contexto y de la interpretación que implica cambios de cierto tipo (que llama evento II). Ambas categorías se caracterizan por un cambio de estado: la transición de un estado (situación) a otro, habitualmente en relación con un personaje (agente o paciente) o grupo de personajes. La diferencia entre el evento I y el II se basa en el grado de especificidad del cambio al que refieren. Si el evento I concierne a todo tipo de evento, el evento II concierne un tipo especial de cambio que responde a ciertas condiciones (debe ser decisivo, impredecible, implicar un desvío de lo habitual y esperable) y constituye una categoría hermenéutica. De allí que considera *eventfulness* como el concepto fundamental del que depende la *tellability*, como veremos en el capítulo siguiente.

Capítulo 4

Grados de narratividad

1- Historias “narrables” o un buen relato

Una azafata encuentra una alianza en el baño del avión. Repite varias veces por el altoparlante que lo tiene en su poder y que quien se la haya olvidado vaya a buscarla. Nadie lo reclama en todo el viaje.

Un policía está parado en un colectivo y, de pronto, se le cae el arma al piso. Ante la mirada aterrada de todos los pasajeros, el policía se agacha, levanta el arma y la vuelve a ubicar en el cinturón.

Ambas anécdotas son dignas de ser narradas, son “narrables”, captarían la atención del oyente porque ambos hechos presentan algo que no es habitual o que rompe con lo esperable, requisito fundamental de toda narración. ¿Alcanza para que sean considerados “buenos relatos”?

Pongámoslo de este modo: que el hecho extraño haya ocurrido efectivamente en la vida real no garantiza que un relato sea considerado “un buen relato”: requiere armar una historia interesante y la capacidad de volver el hecho extraño, a la vez, verosímil, y, sobre todo también, significativo.

La segunda anécdota podría ser material interesante para una crónica policial en el caso de que el golpe hubiese hecho detonar el arma; la primera, para un cuento: ¿quién y por qué se querría desprender de la alianza en un vuelo? La anécdota, la crónica, el cuento son relatos. Sin embargo, pueden poseer diferente grado de narratividad. Una crónica policial, por ejemplo, narrada sintéticamente por un periodista no tendrá igual grado de narratividad que el relato conmocionado de un testigo o víctima que narra el hecho como experiencia.

¿Qué es, entonces, exactamente lo que hace que un relato sea más narrativo o efectivo que otro? ¿Qué variables formales o contextuales se correlacionan con grados diferentes de narratividad? Preguntas de ese tipo son las que se formula David Herman:

> ¿Algunas secuencias narrativas se prestan más que otras a ser procesadas como historias? ¿Puede cierta clase de historias cumplir con los criterios mínimos de la narración y aun así carecer de los rasgos necesarios para que las historias sean consideradas valiosas, interesantes,

> o “efectivas” (Labov, 1972:370) en tanto narraciones (ver Bruce, 1978; Labov y Waletsky,1967)? (Herman, 2002: 87) [24]

Estas cuestiones han llevado a los autores de la llamada narratología posclásica a diferenciar la “comunicabilidad” o “narrabilidad” (*tellability*) de la “narratividad” (*narrativity*): las situaciones y eventos pueden ser más o menos comunicables, dignos de ser narrados en tanto se alejan del curso habitual de los hechos; las maneras en que son contadas esas situaciones y eventos presentan diferentes grados de narratividad.

En síntesis, siguiendo a los autores de la narratología postclásica que se inclinan por una definición intensional de la narratividad, es decir, la consideran una propiedad de grado, podemos decir que el mayor o menor grado de narratividad que posee un relato se vincula, fundamentalmente, con el grado de relevancia de lo narrado, el interés que suscite en el lector, la ruptura o desvío de lo esperable.

2. Relevancia e impredictibilidad

El término *tellability* (Baroni, 2011), desarrollado en el análisis del relato conversacional, oral, fue extendido al análisis de toda narración para hacer referencia a los aspectos que vuelven a una historia narrable. En el sentido de Labov (1972), *tellable* hace referencia a los hechos dignos de ser narrados. Una narración posee *tellability* si el auditorio no pregunta al final por el sentido del relato (¿y con eso qué? o ¿cuál es el “punto”)? Dada la importancia que posee la situación discursiva, el contexto y las convenciones culturales para determinar el grado de *tellability* de un relato. La investigadora Livia Polanyi (Polanyi, 1979: 207) subraya que los relatos pueden tener como su “punto” solo lo que los miembros productores de cultura consideran evidente, importante, verdadero. En lugar de pensar “como” la gente estructura su relato para volverlo interesante, tellability implica preguntarse qué vale la pena contar, a quién y en qué circunstancias.

De allí que la relevancia, por ejemplo, de la narración periodística, o sea, su *tellability*, esté determinada por el valor de las noticias y de la agenda mediática.

[24] Are some narrative sequences more amenable than others to processing as stories? Can certain kinds of stories meet the minimal criteria for narrative yet lack features required for the stories to be deemed valuable, interesting, or "effective" (Labov, 1972: 370) as narratives (Bruce,1978; Labov and Waletzky, 1967)?

Es decir, en primera instancia, lo que esperamos de "un buen relato" es que reconozcamos el sentido o *point*. También que suscite interés y el interés humano se centra en aquellos hechos que expresan cierto grado de misterio o impredictibilidad.

De allí que para Schmid (Schmid, 2010:14) la impredictibilidad como la relevancia sean los aspectos que considera fundamentales para que un texto posea mayor grado de *eventfullness*.

El concepto *tellability* ha sido usado con frecuencia en relación al de *eventfulness.* Según el investigador alemán Matías Martinez (2011:15), tanto *tellability* como *eventfulness* no constituyen rasgos constitutivos de la narración que permiten diferenciar los textos narrativos de los que no lo son, sino que son propiedades graduales que no necesariamente están en todos los textos narrativos sino que podrían aparecer en menor o mayor medida. T*ellability* se diferencia de la *eventfulness* en tanto el primero no es un rasgo inherente a los hechos narrados, no implica un desvío de la norma, sino que se genera por la relevancia de lo que narra en relación a un determinado contexto narrativo.

En un relato con algún nivel de *eventfulness*, señala Schmid (Schmid, 2010: 13), *eventfulness* va a coincidir con *tellability*. En un relato con bajo nivel de *eventfulness* o sin *evenfulness* en absoluto, *tellability* puede derivar de la ausencia de un hecho que el lector puede haber esperado. Si bien el hecho de que un cambio de estado no sea esperable es un requisito importante para un evento, la confirmación de las expectativas difícilmente constituya un evento.

El concepto de t*ellability* está por lo tanto íntimamente vinculado con el de interés narrativo. Sin embargo, ese interés no solo se realiza a nivel de la historia, es decir, en relación a los hechos narrados, sino también a nivel del discurso, en el modo de narrar. Esto parece sostener Prince cuando afirma que "sostener que una secuencia de hechos es inusual, extraordinaria, bizarra, extraña, desafortunada no alcanza para que lo sea (Prince, 2008b:24, traducción nuestra)".[25]

Una buena historia que está mal narrada puede perder efectividad; de manera inversa, el incidente más insignificante puede cautivar la audiencia si está bien narrado. La narratividad no solo se vincula por lo tanto con la historia o lo representado sino también con la manera o el modo en que se la represente, es decir con la representación. Cuando Meir Sternberg (como veremos más adelante) vincula la narratividad con el suspenso, la

[25] "claiming that (sequences of) events are unusual, extraordinay, bizarre, unfortunately does not suffice to make them so."

curiosidad y la sorpresa, está subrayando precisamente la importancia del interés narrativo que deriva de la conjunción entre historia y discurso.

Herman (Herman, 2002:100) distingue *tellability* o narrabilidad de *narrativity*: situaciones y eventos pueden ser más o menos narrables; los modos en que son narrados pueden procesados en términos narrativos en mayor o menor medida, es decir, puede desplegar diferentes grados de narratividad. Ambos conceptos son graduales, pero mientras *tellability* refiere a la configuración de los hechos, la narratividad a las secuencias que representan las configuraciones de hechos. Un asalto, un hecho narrable, puede ser narrado desde la perspectiva distante de un observador o de una víctima conmocionada. Ambos relatos presentan diferentes grados de narratividad, cada uno se presta con más ductilidad a ser procesados como narración.

Podríamos sintetizarlo de este modo: *tellability* o narrabilidad refiere al potencial variable de una historia aun sin narrativizar; la narratividad, al éxito variable de la narrativización.

3. *Scripts*, esquemas y marcos

Cuando los niños comienzan a narrar experiencias a la edad de dos años, su modo de narrar es singular: suelen narrar preferentemente hechos rutinarios antes que hechos singulares, novedosos y narran los hechos rutinarios de manera más detallada que los incidentes poco comunes (Ochs and Capps 2001, 78; Nelson 2003, 28). El científico cognitivo Mark Turner (Turner,1996:19) llama a esos relatos -sacar un vaso de jugo de la heladera, vestirse, ir en bicicleta, al supermerado- *routine sequence stories (*historias de secuencias rutinarias*):* "ejectuar estas historias, reconocerlas e imaginarlas está todo relacionado porque todo está estructurado por los mismos esquemas de imagen"[26]. Pero si bien estos relatos rutinarios poseen relevancia en tanto permiten organizar y percibir la acción humana, no constituyen aun relatos.

Partiendo del análisis de Frederick Bartlett (Bartlett, 1932: 201-14) de la memoria como organización de la experiencia previa en patrones de expectativas para la experiencia presente, los científicos cognitivistas han explorado el modo en que las situaciones y eventos estereotipados son almacenados en la memoria y utilizados para orientar interpretaciones sobre el mundo.

[26] "Executing these stories, recognizing them, and imagining them are all related because they are all structured by the same image schemas"

Las investigaciones que en el campo de la inteligencia artificial se centran en el estudio de las estructuras de conocimiento, que han sido caracterizadas como *scripts* (guiones) -que podemos definir en una primera aproximación como secuencias organizadas de acciones rutinarias- cobran especial interés en la narratología cognitiva para el análisis de la producción y recepción de relatos. Según Schank & Abelson (Schank & Abelson,1977:42-46) constituyen un esquema organizado de modo temporal que describe el conocimiento que se posee de secuencias estereotipadas de hechos orientados a un objetivo que definen una situación bien conocida. El famoso *script* del restaurante (pedir el menú, la consumición, pagar, etcétera), por ejemplo, permite saber qué hacer cuando el mozo se acerca porque uno ha estado en restaurantes antes y recuerda los roles estandarizados de mozo y cliente. Cada visita a un restaurante sería una aventura que consumiría demasiados recursos cognitivos si uno nunca hubiera dominado los debidos guiones o *scripts* de restaurante, señala Herman. La mente, afirma, recurre a un número importante pero no infinito de "repertorios de experiencia," tanto de tipo estático (de estilo esquema o marco) como dinámico (de estilo *script* o guión):

> Almacenadas en la memoria, las experiencias pasadas forman repertorios estructurados de expectativas acerca de las experiencias presentes o incipientes. Los repertorios estáticos me permiten distinguir una silla de una mesa o un gato de una panera; los repertorios dinámicos me ayudan a saber cómo se desarrollan típicamente los eventos en ocasiones usuales como las fiestas de cumpleaños y a evitar confundir las fiestas de cumpleaños con las peleas de bar o las visitas a la peluquería. (Herman, 2002:89, traducción nuestra)[27]

De allí que, como han demostrado los científicos cognitivistas, el conocimiento de los estereotipos reduce la complejidad y la duración de las tareas de procesamiento vinculadas a las operaciones de percibir, inferir, entre otras.

La comprensión de un relato exige el acceso a una pluralidad de guiones. Sin los estereotipos almacenados en la memoria como guiones, sostiene Herman (Herman, 1997:1047), los lectores estarían imposibilitados para hacer inferencias textuales básicas, como, por ejemplo, reconocer en un personaje enmascarado que sale corriendo de un banco como el posible asaltante. (Cabe subrayar que esta inferencia como el reconocimiento de los *scripts* dependen estrechamente del contexto, ya que lo que puede ser un script para determinado lector no lo es necesariamente para otro.)

[27] "Stored in the memory, previous experiences form structured repertoires of expectations about current and emergent experiences. Static repertoires allow me to distinguish a chair from a table or a cat from a bread box; dynamic repertoires help me to know how events typically unfold during common occasions like birthday parties and to avoid mistak- ing birthday parties for barroom brawls or visits to the barber"

La distinción entre repertorios estáticos y dinámicos proviene de la especialista Dennis Mercadal (Mercadal, 1990: 252) para quien los marcos se diferencian de los guiones porque se usan para representar un punto en el tiempo y los guiones representan una secuencia de eventos que ocurren en una secuencia temporal.

El *script* es un episodio general estandarizado que describe la secuencia de eventos apropiada en un contexto determinado. Los esquemas o *schemata* como explican Emmott y Alexander (Emmott y Alexander, 2014:757), son estructuras cognitivas, que dependen del contexto situacional y sociocultural, que representan un conocimiento genérico. No contienen información acerca de entidades, instancias o eventos particulares sino sobre su forma general. En tanto los textos no pueden brindar todos los detalles y presentan solo los necesarios, los lectores usan esos esquemas para completar la información faltante y darle sentido a los hechos y descripciones. El término fue usado en 1930 en psicología y teoría literaria pero su uso se expandió a partir de los 70 cuando ingresó en las investigaciones sobre inteligencia artificial. Posteriormente fue reincorporado en la psicología y en la lingüística y en el área general de las ciencias cognitivas. El término marco es usado como sinónimo de esquema (Emmott y Alexander, 2014) para referir a las representaciones mentales de objetos y situaciones. La teoría de los esquemas, señalan Emmott y Alexander, sigue siendo importante pero hay un interés creciente acerca de cómo el lector necesita completar la información general con la información acerca de los personajes y contextos que va acumulando a lo largo del texto mismo. Ese conocimiento específico (Emmott, 1997) le permite al lector construir representaciones mentales y actualizarlas en etapas posteriores del texto. También Gerrig (1993) y Herman (2002) proponen teorías similares cuando describen respectivamente el mundo narrativo y el *storyworld*.

4. Función de los scripts en la recepción y producción de relatos

En su artículo "Le rôle des scripts dans le récit ", Baroni (Baroni, 2002:105-126) muestra la función fundamental que poseen los *scripts* en la economía textual y en la pre-comprensión de la acción sobre la que se apoya la intriga y las condiciones de la recepción.

Los scripts, señala, cumplen una función análoga a las historias o episodios narrativos que forman nuestro bagaje cultural intertextual que nos permiten completar los vacíos del

texto, realizar inferencias, previsiones, comprender las alusiones, etc. En el acto de lectura permiten completar espacios y cooperan con la economía textual.

La primera función de los *scripts* en la escritura de un relato es la de permitir la contracción del discurso ("efecto acordeón" como la llama Joel Feinberg, 1965, ver en Gervais, 1990): basta con plantear la acción genérica (tomar el tren, por ejemplo) para sostener la inteligibilidad de un relato porque el lector conoce las secuencias que la componen (pagar, ir al andén, etc.) Las restricciones pragmáticas de la enunciación, señala Baroni, dirigen, como hemos visto, la selección de los hechos "narrables" y la necesidad de suscitar el interés en el receptor, lo que implica borrar del discurso todo aquello que podría pasar por el curso habitual de las cosas. Ahora bien, eso implica suponer que el lector posee ese mismo saber: el conocimiento general de una cierta normalidad de los hechos, lo que corresponde precisamente al contenido semántico del que rinden cuenta los scripts. El script deviene la base normativa sobre la que la narración puede construir su negativo, en tanto modelo transgresor.

Para los narratólogos vinculados con las ciencias cognitivas, la narratividad se basa en el procesamiento de un número infinito de scripts culturales. Los scripts como tales no son relatos porque la narratividad requiere, como sostiene Jerome Bruner cuando reflexiona sobre el rol de la narración en la estructuración de la realidad como parte de la existencia humana, tanto de c*anonicity* (*scripts* culturales) como de *breach* (balbuceos idiosincráticos): "para que valga la pena ser narrado, un relato debe implicar la ruptura, la violación o el desvío de un *script* canónico" (Bruner, 1991: 11-3, traducción nuestra) [28]

Por lo tanto, el relato exige tanto la canonicidad porque es la base común del entendimiento entre narrador y lector, como la ruptura o el desvío de lo esperable, sin lo cual el relato carecería de interés. Pero el lector reconoce la ruptura y el desvío del curso habitual de los hechos, precisamente, gracias al *script* cultural.

Los *scripts* son secuencias estereotípicas que se guardan en el cerebro y que contribuyen a la *canonicity* como también a las expectativas de las que depende el suspenso, el asombro, la intriga del lector. Con esos conceptos, Bruner describe de qué modo un hecho que rompe con las expectativas, se desvía de lo que es normal para la rutina de los scripts, es una condición necesaria de *tellability*. De allí que es transgrediendo las rutinas que el relato pone en evidencia el curso habitual de los hechos y las normas implícitas que

[28] "to be worth telling, a tale must be about how an implicit canonical script has been breached, violated, or deviated from"

dirigen nuestras acciones cotidianas. El relato, entonces, puede ayudar a reforzar la norma o demostrar su fragilidad.

Baroni reflexiona sobre el sentido y la función de la transgresión del script en relación a la discordancia interactiva en el relato, en términos de Paul Ricoeur.

La noción de script -o "escenario común" en términos de Umberto Eco (Eco, 1985:100)- aplicado a la recepción de relatos permite definir un universo de presupuestos que conciernen a la acción en sus formas rutinarias. Baroni lo vincula con lo que Ricoeur en "Tiempo y Narración" (1985) llama prefiguración o sea el "antes" de la configuración, que abarca la pre-comprensión de la experiencia vinculada a la vida cotidiana.

Recordemos que para Ricoeur la narración encuentra su punto de partida en el mundo de la experiencia de la vida cotidiana humana, que ya posee una estructura pre-narrativa. Puede decirse que la historia le sucede a alguien antes que cualquiera la relate; antes de que se configure esa historia ya está prefigurada en el campo de la praxis efectiva. La mímesis I o representación de pre-figuración - nivel de la representación práctica o experiencia del mundo concreto- exige una comprensión práctica. Esto implica dominar la "red conceptual" que permite distinguir el campo de la acción del mero movimiento físico: la acción de alguien obedece a fines; remite a motivos que explican por qué alguien hace algo; tiene agentes que hacen cosas que consideran como obra suya en determinadas circunstancias; tiene resultados, esto es cambios de suerte hacia la felicidad o la desgracia. Un sistema simbólico confiere a dichas acciones una primera significación porque son considerados por la comunidad de lectores como historias legibles: estas historias son "dignas de contar" porque su significación puede ser descifrada por los demás actores del juego social. Pero esta red simbólica no solamente asegura la legibilidad e interpretación de las acciones, permite, a su vez y sobre todo, en tanto norma, juzgarlas en función de una escala preferentemente moral.

Si bien Ricoeur no menciona los *scripts* entre los elementos de pre-comprensión de la acción, según Baroni, podrían formar parte de lo que Ricoeur llama "recursos simbólicos del campo práctico", pues en tanto secuencia de acciones regladas, reposan esencialmente sobre la existencia de normas. Y el *script* es por definición el desenvolvimiento normal de una serie de acciones que permiten alcanzar un objetivo convencional.

La puesta en intriga solo es posible en la medida en que el narrador posee ese conocimiento práctico del funcionamiento cotidiano de las interacciones o *scripts*. Los *scripts* participan, según Baroni, también en el proceso que Ricoeur llama de refiguración

o “mímesis III”: permiten al lector identificar y anticipar las acciones en un relato y completar los implícitos.

5. Acciones de rutina y acciones de la intriga

Baroni diferencia en “Le rôle des scripts dans le récit” las acciones rutinarias que conforman los *scripts* de las acciones que forman parte de la intriga de los relatos: distingue la naturaleza general de los hechos regulados por los *scripts* de la estructura abstracta de los relatos que se basa en la tensión expresada a través del nudo y la complicación.

El esquema narrativo canónico comprende un nudo o complicación como promotor de la acción hacia el desenlace, el punto central de la noción de scripts es la cooperación interactiva y la rutina. De allí que puedan diferenciarse el escenario común y el escenario textual. La transgresión voluntaria o involuntaria de un *script* provee una tensión que estará determinada por la configuración particular de la intriga que se define como pasaje de un nudo a un desenlace pasando por una situación difícil.

El escenario narrativo pone en escena acciones problemáticas que se insertan en un contexto no habitual, una situación de crisis, las metas son alcanzadas por una planificación consciente y estratégica. Las acciones que comprenden el script, en cambio, son acciones habituales no problemáticas, está excluida la noción de crisis o de complicación, el acontecimiento imprevisto que obliga al actor a construir una planificación original para alcanzar la meta. El concepto de plan, a diferencia de los esquemas, marcos y guiones o *scripts*, es definido por Schank & Abelson (1977) como el conocimiento sobre un conjunto de acciones necesarias para lograr objetivos en situaciones que no son estereotipadas y para las que no hay *scripts* adecuados disponibles. Esto implica oponer la acción única, polémica, original, planificada del escenario narrativo a la acción determinada, cooperativa, habitual y automática del script. Los dos constituyen representaciones opuestas de la acción: una acción narrativa y una acción social.

Los scripts como los relatos convencionales o *formulaic narratives (*Hyvärinnen, 2008:456) son usados a modo de fuente o recurso tanto para vivir como para narrar. Pero la narratividad nace de la sorpresa, del desvío de las expectativas, en términos de Ricoeur, de la “discordancia”. Más allá de la infancia, señala Hyvärinnen, no hay narración social

de secuencias a modo de *scripts* si bien los relatos no están ni pueden estar totalmente desprovistos de elementos de los *scripts*.

6. *Master narratives y masterplots*

Es posible pensar que cada narrador, tanto cuando sigue los *scripts* en la práctica (cuando va a un restaurante, por ejemplo) como cuando narra historias sobre *scripts*, es decir, narra una visita al restaurant, contribuye a la construcción de lo que Hvärynen llama *master narrative*. Cita a Michael Bamberg (2004: 361) para quien las *master narratives* estructuran el modo en que el mundo se vuelve inteligible, de allí que impregnan los pequeños relatos de la conversación cotidiana.

Tal como sostienen los investigadores Jens Brockmeir y Rom Harré (2001), poco se sabe acerca de cómo exactamente se imponen los *scripts* culturales en las acciones individuales o en la narración. La capacidad humana de narratividad parecería procesar el nivel *scríptico* de manera automática. Como el niño (Hyvarinnen, 2008:455), empezamos narrando de manera convencional el curso normal de los acontecimientos pero aprendemos paso por paso -narrando, escuchando, monitoreando respuestas- a narrar lo excepcional. Nuestra capacidad de narrar se basa, según Hyvärinnen, en la comprensión experta de los *scritps* culturales. Herman sugiere una proporción directa entre el grado de narratividad de una secuencia y la riqueza de conocimiento de mundo que gatilla el uso de *scripts*. Se manifiesta acá una clara paradoja: los relatos deben invocar una gran densidad de *scripts* para proveer una narración efectiva y, sin embargo, un relato no debe estar constituido meramente por la repetición de estos scripts:

> Así como hay un límite inferior de narratividad, pasado el cual ciertas "historias" activan tan pocos modelos de mundo que ya no pueden ser procesados como historias en absoluto y se niegan a ser configuradas en estructuras de acción haciendo uso de *scripts* pre-historizados y de marcos, así también hay un límite superior de narratividad, más allá del cual lo narrable da paso al estereotipo, y el sentido de una narración, la razón por la que es contada, se pierde o al menos queda oscurecida. (Herman 2002, 103, traducción nuestra) [29]

[29] "Just as there is a lower limit of narrativity, past which certain "stories" activate so few world models that they can no longer be processed as stories at all, refusing to be configured into action structures drawing on pre-storied scripts and frames, so there is an upper limit of narrativity, past which the tellable gives way to stereotypical, and the *point* of a narrative, the reason for its being told, gets lost or at least obscured [...]."

El concepto de *masterplot* es similar pero no análogo al de *master narrative*. Según Porter Abbot (P.Abbott: 2002:46-54) hablamos de *masterplot* para referirnos a aquellos relatos que son narrados una y otra vez de miles de formas y que se vinculan con nuestros valores, deseos y miedos más profundos. Cenicienta es un *masterplot*. Se pueden encontrar variantes de ese relato frecuentemente en culturas europeas y americanas. Sus hechos constitutivos reelaboran deseos y ansiedades como la negligencia, la injusticia, el renacimiento, la recompensa.

Pareciera que vinculamos nuestras ideas sobre la vida y particularmente sobre nuestras vidas con un número de *masterplots* sin estar consciente o no del todo de ello. En tanto nuestros valores, sostiene Abbott, y nuestra identidad están relacionados con un *masterplot, los masterplot* poseen un fuerte impacto retórico. Tendemos a confiarle credibilidad a los relatos que están estructurados en base a ellos. Su poder se basa fundamentalmente en su fuerza moral. Crean una imagen del mundo en el que el bien y el mal están claramente identificables y en el que la culpa puede caer de manera directa en una parte o en otra. De allí que el discurso político haga un uso frecuente de ello.

El concepto de *masterplot*, señala Abbott, está vinculado estrechamente con el de "tipo". El "tipo" es un carácter recurrente. La Cenicienta es tanto un tipo (encarnado en el carácter de Cenicienta) como un *masterplot* (su historia). La esposa golpeada es un tipo, su historia, los golpes repetidos, la alternancia entre ira y arrepentimiento de su esposo o amante frecuentemente alcohólico, es el *masterplot*. El *masterplot* viene equipado de tipos. Cuando el tipo no logra convertirse en personaje lo llamamos "estereotipo". Recordemos que el término proviene de la prensa y refiere literalmente a la impresión tomada de un molde de plomo que se utilizaba en la *imprenta* en lugar del tipo original. El estereotipo en un relato es algo que está fijo y previsible, que parece prefabricado. Un *masterplot* puede volverse estereotipo. No todos respondemos de manera igual aun *masterplot* o al relato estereotipado: algunos se conmueven hasta las lágrimas, a otros lo que consideran estereotípico los mueve a risa.

Hay *masterplots* que parecerían ser universales: la búsqueda, la historia de venganza, los mitos estacionarios de nacimiento y regeneración. Pero cuanto más culturalmente específico es el *masterplot*, tanto mayor es su fuerza práctica en la vida cotidiana. Todas las culturas nacionales tienen su *masterplot*, muchas de las cuales son variaciones locales de *masterplots* universales.

Otro término muy relacionado al de *masterplot, señala P. Abbott*es el de "género". Un género es una forma literaria recurrente. La épica y la tragedia son géneros narrativos. El

ensayo y el soneto son géneros no narrativos. El término que proviene del francés y es la traducción de “kind” es un concepto ambiguo. Puede aplicarse tanto a categorías más amplias como novela (un género narrativo amplio e inclusive) como a conjuntos subordinados a esas categorías amplias: la novela picaresca, epistolar, etc.

Si los scripts, los *master narrative*s y los *masterplots* son partes vitales de la narratividad, también lo es la expectativa que necesariamente llevan consigo. Labov and Waletsky (1997) observaron que las experiencias narradas son contrastadas con las expectativas. Leer, observar, escuchar relatos gatilla expectativas que los relatos confirman o traicionan. La dialéctica de las narrativas hegemónicas y contra-hegemónicas exponen el movimiento continuo entre el canon cultural y la expresión individual.

En el capítulo siguiente se presentarán diferentes modelos o teorías narrativas de la narratología postclásica que se vinculan con el concepto de narratividad.

Capítulo 5

Teorías de la narratividad

El panorama contemporáneo de la narratología es el contexto que Torres Perdigón (Torres Perdigón, 2014:7) llama "narratividad ampliada", en tanto se aborda la narración más allá de los textos literarios y del marco de la narratología estructuralista, y se establece contacto con otras disciplinas, como la teoría cognitiva.

En este contexto varios autores de la narratología posclásica presentan diferentes propuestas para definir la narratividad desde una perspectiva intensional, es decir, no en un sentido fijo como *"narrativeness" of narrative"* (la "narrabilidad" de *la* narración) sino en un sentido gradual como *"narrativeness" of a narrative* (la "narrabilidad" de *una* narración). Es decir, no aplicada de modo general al concepto de narración sino la narratividad de narraciones particulares, lo que permite la pregunta: ¿qué aspectos promueven la narratividad de un relato y lo vuelven más interesante, mejor relato?

Presentaremos las propuestas más representativas y que nos resultan particularmente interesantes para el presente trabajo.

1. Marie Laure Ryan: aspectos prototípicos del relato

ML. Ryan (Ryan, 2007: 28 a 30) propone para definir la narratividad una serie de condiciones como aspectos prototípicos del relato, tres dimensiones semánticas (una dimensión espacial, una temporal y otra mental) y una formal y pragmática. La narratividad dependería por lo tanto del grado de cumplimiento o no de cada una de estas condiciones, como del grado en que se cumplen:

- Dimensión espacial: la narrativa debe versar sobre un mundo poblado de existencia individualizada.
- Dimensión temporal: ese mundo debe situarse en el tiempo y soportar transformaciones significativas.
- Dimensión mental: algunos de los participantes de los hechos deben ser agentes inteligentes que tengan una mente inteligente y que reaccionen emocionalmente frente a los estados del mundo. Algunos de los hechos deben ser acciones intencionales de dichos agentes.

- Dimensión formal y pragmática: la secuencia de hechos debe formar una cadena unificada causal que lleve a la conclusión. La historia debe comunicar algo significativo a la audiencia.

Algunas narraciones enfatizan una condición por sobre las otras: en la ciencia ficción prevalece la dimensión espacial; en la novela de aventuras, la temporal; en la tragedia, la policial, la no ficción, la mental. La última condición (la dimensión formal y pragmática) eliminaría a las "malas" historias, afirma Ryan, si bien es la más controvertida porque requiere, para ser complementada, de una teoría integral acerca de los modos en los que la narrativa puede alcanzar un significado. Si aceptamos esta condición como parte de la definición, señala Ryan, la narratividad no es entonces una propiedad intrínseca del texto sino más bien una dimensión relativa al contexto y al interés de los participantes: qué es lo que consideran significativo.

2. David Herman*: Storyworld*.

David Herman (2002), narratólogo que trabaja desde la teoría cognitiva y el análisis del discurso, ocupa un lugar fundamental. Centra el análisis en las interrelaciones entre la forma lingüística, el conocimiento del mundo y la estructura narrativa. La narratividad, sostiene, permite distinguir una narración de baja densidad, como la crónica o el informe, de narraciones de alta densidad narrativa:

> (…) la narratividad es una función de la distribución más o menos ricamente modelada o de la activación de guiones en una secuencia. Ambos, o demasiadas o muy escasas claves de activación de guiones, disminuyen la narratividad. (Herman, 2002:91, traducción nuestra)[30]

Es decir, la narratividad depende para él del modo en que una secuencia activa o se ancla en el conocimiento de mundo del lector. El concepto de guiones o *scripts*, como fue expuesto en el capítulo anterior, permite explicar como la gente construye cuando lee relatos representaciones complejas a partir de unas pocas señales lingüísticas o textuales. El lector puede hacer inferencias sobre las situaciones y sus participantes porque las historias se despliegan contra el trasfondo de un guión conocido. No se trata de que las historias sean reconocibles porque cuentan lo que sus receptores ya conocen, sino que los

[30] "(…) narrativity is a function of the more or less richly patterned distribution or script-activating cues in a sequence. Both too many and too few script-activating cues diminish narrativity"

relatos tomen en cuenta lo que los lectores u oyentes conocen para poder presentar lo inusual y destacable contra ese trasfondo compuesto por patrones de creencias y expectativas.

Desde esa perspectiva, Herman propone un concepto gradual de la narratividad en función de la estereotipia de la conducta o de los eventos , lo que para él constituye un aspecto tan importante como la organización temporal o causal: la narratividad de un relato se vincula con el grado en que las expectativas han sido transgredidas, es decir, con el grado de cercanía o de lejanía que presenta en relación a los relatos ya representados culturalmente y con el grado de ruptura o de reproducción de estereotipos. Cuanto más grande sea el número y la diversidad de los repertorios puestos en juego durante el procesamiento de una secuencia narrativa, más alta es la narratividad de esa secuencia. Por lo tanto, el grado de narratividad es relativo al contexto, pues lo que es considerado estereotipado en un contexto puede ser considerado imprevisible en otro.

Para medir el grado de narratividad de un relato, Herman (Herman, 2009: 14) también parte al igual que Ryan de la premisa que hay modos de representación que son prototípicamente narrativos y que hay propiedades que están asociadas a esos modos de representación. En función de estas propiedades, que constituyen los elementos básicos de lo narrativo establece el grado en el que cada una da lugar a instancias más o menos prototípicas de lo narrativo.

Según Herman, una narración prototípica es una representación situada un contexto discursivo específico o momento en que fue contada y que se define en función de: (i) la "situacionalidad", (ii) la secuencia de hechos, (iii) la representación de un mundo y la disrupción de ese mundo, y (iv) el cómo es (Herman, 2009: 14). Por lo tanto, se trata de:

> (i) Una representación que está situada en – o debe ser interpretada a la luz de – un contexto discursivo específico o situación narrativa.
>
> (ii) La representación lleva a los intérpretes a producir inferencias respecto a un curso temporal estructurado de eventos concretos.
>
> (iii) Llegado el momento, estos eventos producen una perturbación o desequilibrio en un mundo narrativo (*storyworld*) en el que están implicados seres humanos o agentes pseudo-humanos, independientemente de que ese mundo se presente como real o ficcional, realista o fantástico, recordado o soñado, etc.
>
> (iv) La representación además transmite la experiencia de vivir en este mundo narrativo en curso (*storyworld-in-flux*) y enfatiza el efecto que los

> eventos producen en las consciencias, reales o imaginadas, afectadas por los acontecimientos en curso.

Herman subraya este último punto. La narrativa, argumenta, está vinculada fundamentalmente a la *qualia*, un término que usan los filósofos de la mente para referirse a la sensación de "como es" para alguien o algo tener una experiencia particular. Para la filosofía de la mente, las propiedades de las experiencias sensoriales no son cognoscibles, no tenemos una experiencia directa de ellas, por lo tanto, son también incomunicables.

Los *qualia*, según el filósofo de la ciencia cognitiva Daniel Denett (1988), es un término no familiar para nombrar aquello que no podría sernos más familiar: el modo en que las cosas nos parecen. Mirar un vaso de leche al atardecer: el modo en que nos mira, la cualidad visual particular, personal, subjetiva del vaso es el *qualia* de nuestra experiencia visual de ese momento. El modo en que sabe la leche es un *qualia* gustativo; cómo suena cuando la tragamos es un *qualia* auditivo. Estas diferentes "propiedades de la experiencia consciente" son ejemplos de *qualia*. Los *qualia* serían entonces las cualidades sensoriales subjetivas que acompañan nuestra percepción, es decir, el enlace explicativo que existe entre las cualidades subjetivas de nuestra percepción y el sistema físico que llamamos cerebro.

La qualia, agregamos nosotros, es un elemento importante de la narratividad en tanto ayuda a reproducir el relato como experiencia.

En "Exploring the Nexus of Narrative and Mind" (Herman: 2012:84-119), David Herman expone el nexo que encuentra entre la narración y la mente. El modelo que propone (principalmente desarrollado en Herman, 2002) reposa sobre la construcción por parte del receptor de un modelo mental de situación relativa al universo diegético y a lo que ocurre allí: el *storyworld*.

Toma la idea del *worldmaking* narrativo, dice, como marco heurístico central a partir de los estudios pioneros de Nelson Goodman y Richard Gerrig (1993). El término *worldmaking* engloba la dimensión referencial de la narración, su capacidad para evocar mundos que los interpretantes pueden habitar imaginariamente con mayor o menor dificultad. Según Herman, *worldmaking* es la clave fundamental de las experiencias narrativas, la función raíz de las historias y de la narración de historias (*storytelling*) y por lo tanto debiera ser el punto de partida para la investigación sobre la narración.

Los narratólogos estructuralistas, sostiene en ese mismo artículo, fallaron en la investigación de cuestiones relativas a la referencialidad y el modelado de universo diegético, sobre todo porque seguían el modelo del lenguaje saussureano. En los años

siguientes, cuando convergen investigaciones desde campos diversos que incluyen el análisis del discurso, la filosofía, la psicología y la misma teoría de la narración, se reveló la importancia de estudiar cómo la gente despliega diferentes clases de sistemas simbólicos para hacer referencia y constituir aspectos de su experiencia. Del mismo modo, reorientando la teoría narrativa alrededor de aspectos de *worldmaking* y ubicando *storyworlds* en el nexo entre narración y mente, Herman intenta recontextualizar esquemas heurísticos para el estudio de la narración. Para ello parte de las preguntas sobre la narración que derivan del concepto de mímesis.

Si, por un lado, la mímesis es definida como imitación o reproducción, el concepto se vuelve insostenible, alega, en tanto no puede existir una representación directa del mundo, un encuentro con la realidad sin la mediación de modelos de mundo. Desde su perspectiva, tiempo, espacio y personaje son los parámetros clave para la construcción del mundo. A través del acto de narración, los creadores de historias arman planos con diseños de mayor o menor complejidad para la construcción del mundo. Estos planos invitan a los lectores a construir mundos con características espaciotemporales particulares, una secuencia estructurada de situaciones y eventos, un inventario de habitantes.

Las narraciones no evocan meramente los mundos, afirma, también intervienen en un campo de discursos, en una serie de estrategias representacionales, en una constelación de modos de ver y, a veces, en un conjunto de narraciones que compiten entre sí (como en un juicio, en una campaña política, en una familia).

A diferencia de los estructuralistas que sitúan la narración bajo el dominio del sistema de signos y toman como modelo a la lingüística para observar cómo funciona la narración, Herman ubica ambos, lenguaje y narración, bajo los estudios cognitivos y recurre a "las ciencias de la mente" en las que incluye la psicología cognitiva, la lingüística cognitiva y ciertos sub-campos de la filosofía. Si el estructuralismo establece el flujo unilateral de la lingüística a la narratología, Herman establece un camino a doble mano: del mismo modo que tal las ciencias de la mente pueden iluminar la narración, también la narración ilumina aspectos de la mente.

Herman concibe los dos procesos, la narración y la interpretación de relatos, como actividades cognitivas que convergen en el proceso del *worldmaking*: los creadores de historias producen los planos para la construcción del mundo, los consumidores tratan de seguir esos planos cuando construyen los modelos mentales de los *storyworld*s. Los

relatos constituyen fundamentalmente un modo de dar sentido a la experiencia (Herman, 2013: posic. Kindle 49-52).

Porter Abbott (Abbott, 2002:165) remarca que tanto Lubomír Dolezel, que usa el término "mundo narrativo" (*narrative world*) y David Herman, que prefiere el de "s*toryworld*", abandonan el concepto de historia (*story*), pero ambos subrayan lo que ocurre cuando alguien narra una historia. Intentan trascender el concepto de *diégesis* como lo que se narra para referir al mundo narrativo.

3. M. Fludernik: *experientiality*

La narratóloga austríaca Monika Fludernik propone en *Towards a 'Natural' Narratology* (publicado en 1996 y reeditado en 2002) una "narratología natural" manteniendo como fuente de la narratividad la narración oral que sucede naturalmente (*natural narratology)* y que se vincula orgánicamente a la cognición humana.

La narración oral, que comprende las formas espontáneas conversacionales de la narración como chistes y anécdotas hasta las que han sido atravesadas por el proceso de construcción de las formas literarias más tradicionales como la poesía oral o las narraciones folklóricas, se correlacionan, según la autora, de manera cognitiva con la experiencia humana. En base a la espontaneidad que las constituye, la intriga o *plot* no sería indispensable para que sean consideradas narrativas.

Por lo tanto, para ella la narratividad no se define necesariamente en términos de intriga, tal como tradicionalmente se ha sostenido en los estudios literarios desde el *mythos* de la Poética de Aristóteles. Desplaza de ese modo de la definición de relato la importancia que se le confiere a las propiedades formales de la historia, la intriga y el narrador, propiedades que suelen estar ausentes también en la ficción experimental.

En el modelo que propone (Fludernik, 2002: 9), que puede ubicarse en el marco general del constructivismo, acepta que existan narraciones sin *plot pero no* sin un *experiencer*, esto es, sin alguien que experimente o sienta de manera antropormórfica (Torres Perdigón, 2018).

Es decir, a diferencia de los modelos tradicionales de la narratología, la narratividad para Fludernik está constituida por lo que ella llama *experientiality* (experiencialidad), en evocación casi mimética de la experiencia de la vida real:

> Introduje el concepto de *experientiality* porque me interesaba el propósito y la función del *storytelling* como proceso que captura la experiencia del pasado del narrador, lo reproduce de

> manera vívida, lo evalúa y resuelve en términos de las reacciones del protagonista y del significado muchas veces explícitamente vinculado al contexto discursivo actual. (Fludernik, 2003:245, traducción nuestra)[31]

E*xperientiality*, en suma, constituye la potencialidad que posee aquella narración que pueda trasmitir "la experiencia subjetiva de la realidad " (*the quasi-mimetic evocation of ›real-life experience‹*, Fludernik, 1996: 12).

En base a los trabajos a pre-cognitivos de Hamburger (1957) y de Cohn (1978), Fludernik sostiene que cuando el lector se enfrenta con textos formalmente descriptos como relatos, recurre a una inmensa acumulación de marcos y *scripts* que nacen de la propia experiencia de vida (Abbott, 2011). Los lectores construyen sentido activamente imponiendo marcos a las interpretaciones de los textos del mismo modo en que la gente interpretan las experiencias de la vida real en términos de esquemas disponibles.

El concepto de marco permite explicar también como uno interactúa con objetos de un modo cognitivamente adecuado:

> Se entiende que las casas tienen puertas, ventanas, techos y jardines, y todas estas partes del objeto *casa* se relacionan con las necesidades y acciones humanas de una manera *natural*". (Fludernik, 1996:13, traducción nuestra) [32]

Llama "narrativización" a la operación narrativa específica en la que el lector recurre a un compendio de esquemas de experiencia no estrictamente literarias como marco macro de la narratividad en función del cual uno reconoce un texto como narrativo y naturaliza elementos que parecen extraños o desconocidos dentro de parámetros familiares. A diferencia de H. White, que sostiene que es el escritor (el historiador) quien narrativiza, para Fludernik es el lector quien aplica estrategias de narrativización. La narratividad no es por lo tanto "una cualidad inherente a un texto, sino más bien un atributo que es impuesto al texto por parte de un lector que lo interpreta como narrativo, y de ese modo, lo narrativiza (Fludernik, 2003: 244, traducción nuestra)." [33]

---

[31] "By introducing the concept of experientiality, I was concerned to characterize the purpose and function of the storytelling as a process that captures the narrator's past experience, reproduces it in a vivid manner, and then evaluates and resolves it in terms of the protagonist's reactions and of the narrator's often explicit linking of the meaning of this experience with the current discourse context."

[32] "houses are preunderstood to have doors, windows, roofs and gardens, and all of these parts of the object `house' interrelate with human needs and actions in a `natural' way."

[33] "a quality inhering in a text, but rather an atribute imposed on the text by the reader who interprets the text as narrative, thus narrativizing the text "

Esta caracterización no deja de ser problemática. Hay textos que consideramos narrativos y que no representan estrictamente experiencias subjetivizadas como, por ejemplo, la historiografía académica o las narraciones desde la perspectiva neutral o focalización cero de los cuentos de Ernest Hemingway. Por otro lado, hay textos que expresan experiencias subjetivas y no son relatos, como, por ejemplo, poemas sobre la naturaleza que describen la experiencia de un yo lírico. La *experientality* no es un rasgo necesario de la narración aun cuando sea la experiencia subjetiva un rasgo que consideramos esencial de la literatura: a través de la lectura de novelas y cuentos, también de reportajes o biografías, podemos compartir y vivir provisoriamente otras vidas y expandir nuestra experiencia de vida (Martinez, 2011: 8).

La autora entiende la narratividad en relación estrecha a la teoría de los esquemas y a la teoría narrativa de configuración y *emplotment* de Paul Ricoeur desarrollada en su monumental obra "Tiempo y Narración" *(1983)*. Mientras *emplotment* se vincula con la secuencia cronológica bajo el aspecto de la resolución teleológica, la configuración, señala Fludernik (Fludernik, 1996:17-22), describe la comprensión holística de la experiencia de *plot* en su totalidad como también en sus partes. Según Fludernik, la experiencia de la historia configurada en el nivel de la *Mimesis I* se vincula con la experiencia cognitiva de la acción humana en el mundo, que comprende el reconocimiento de su propia experiencia como ser humano y la comprensión intuitiva de los marcos, esquemas y *scripts*. Este nivel, pre-textual y pre-narrativo, provee la base cognitiva para la comprensión de la historia en su nivel más elemental.

La *Mimesis I*, afirma Fludernik, corresponde realmente a los parámentros orientados hacia la acción de la teoría de los esquemas. La inteligibilidad generada por la trama encuentra, para Ricoeur, su primer anclaje en la competencia del sujeto para usar de manera significativa la red conceptual que estructuralmente distingue el dominio de la acción del movimiento físico. La acción implica metas, refiere a motivaciones, tiene agentes que pueden ser responsables por las consecuencias de sus acciones. En esta red, afirma Fludernik, la regresión infinita que abre la pregunta ¿por qué? no es incompatible con la regresión finita que abre la pregunta ¿quién?

El modelo de Ricoeur, que combina aspectos de secuencialidad y trama con sus perspectivas experienciales y teleológicas está basado en el concepto constitutivo de la temporalidad, tanto en su forma secuencial como experiencial. La trama narrativa como mediadora entre el tiempo y la experiencia humana permite esclarecer la experiencia temporal. La experiencialidad o *experienciality* incluye el sentido de moverse con el

tiempo, del ahora de la experiencia, pero este nivel en gran medida estático de la experiencia temporal está reemplazado por factores más dinámicos y evaluativos. Fludernik (Fludernik, 1996:21) reconoció que la noción de elección de Bremond vinculada a las metas y planes cognitivos constituye un avance en relación a los modelos narrativos que se basan meramente en la secuencia. La experiencia humana sigue conductas orientadas hacia un objetivo que reaccionan antes los obstáculos que encuentra en el camino. Este hecho imprevisible gatilla la reacción del protagonista, lo que constituye la tercera parte del esquema situación-evento (incidente)- reacción, que es el corazón de la experiencia de la acción humana. Al narrar esta experiencia con posterioridad al hecho, las evaluaciones cobran importancia como un medio para hacer que la experiencia narrativa sea relevante tanto para uno mismo como para los demás. La dinámica de la experiencialidad está relacionada particularmente con el efecto de resolución del punto final del relato y con la tensión entre *tellability* y el sentido narrativo (*point*).

La experiencialidad narrativa, como se refleja en la narratividad, combina factores cognitivamente relevantes: la presencia de un protagonista humano y su experiencia de los hechos ya que afectan su situación o sus actividades. El factor fundamental es, según la autora, la reacción emocional y física del protagonista frente a esta constelación que introduce una característica dinámica básica. En tanto los humanos son seres pensantes conscientes, la experiencialidad narrativa implica poner en primer plano la conciencia del personaje. La mayoría de las formas básicas de la narración se basan en un esquema de acción, pero tanto actuar como pensar son partes integrantes de la compleja situación humana dinámica de vivir en un mundo con el que interactuamos.

Fludernik propone de este modo que los grados de narratividad corresponden a los niveles de experiencialidad (Fludernik, 1996:28). La narratividad precede al texto, es un modo de estructura profunda como prototipo de experiencia; es decir, imita en su prefiguración la experiencia de vivir y actuar en el mundo. No es inherente al texto, es el modo en que el lector inviste el texto en el proceso de configuración de sentido. La narratividad es producto de la narrativización, acción, proceso que se impone al texto o discurso.

4. Meir Sternberg: curiosidad, suspenso, sorpresa

Meir Sternberg (*Expositional Modes and Temporal Ordering in Fi*ction, 1978) es el principal narratólogo de la escuela de Tel Aviv, movimiento fundado por un grupo de

investigadores de la de Universidad de Tel Aviv durante los años 70. Los estudios de este instituto se concentran fundamentalmente en las estrategias composicionales elegidas por el autor del texto al momento de crear la obra literaria. Conciben al texto de ficción como una fuente compleja "de funciones" que producirían, en el lector, una serie precisa de "efectos" (Sorci, 2016: 263). La obra narrativa, en tanto está atravesada e inspirada por la intención de producir efectos, está ligada funcionalmente a la respuesta cognitiva y emotiva del lector quien participa, para decirlo en términos del escritor y académico Michel Picard (1986), a "la lectura como juego".

Según Sternberg (Sternberg, 2011:37) todos los enfoques, sean los del mencionado estructuralismo francés, o los inspirados en la lingüística, fueron y lo son aun en gran medida, formalistas en el sentido en que creen que la forma es inherente al texto.

En otras palabras, afirma, uno puede clasificar los textos en función de determinados rasgos como, por ejemplo, tipo de narrador, estructura narrativa. La mayoría de los trabajos académicos se basan en tipologías, clasificaciones, el más famoso, señala, es *El discurso narrativo* de Gérard Genette con cuya postura Sternberg no acuerda. En abierta oposición a Genette, a quien llama tipologista pues intenta agrupar las cosas según la forma (o figura, como Genette llama a la analepsis, la prolepsis, etc.), Sternberg se define como funcionalista. Comienza preguntándose primero cuál es el efecto y después intenta reconocer qué forma gatilla dicho efecto. El "Principio Proteico" que describe nació naturalmente de ese interés por establecer en primer lugar los efectos y luego encontrar las formas que lo generan.

El efecto que produce sobre la mente es la clave de toda su obra: "Llegué a la conclusión de que los tres efectos principales, o universales, son "curiosidad", "suspense" y "sorpresa" (Sternberg, 2011:40, traducción nuestra)[34]. Desde esa perspectiva define la narratividad:

> Defino la narratividad como juego de suspenso, curiosidad y sorpresa entre los tiempos representados y el tiempo de la comunicación (sea cual fuera la combinación considerada entre esos dos planos, cualquiera que sea el medium, ya sea en una forma manifiesta o latente). Siguiendo la línea funcionalista, defino el relato como un discurso en el que domina ese juego: la narratividad pasa entonces de un rol eventualmente marginal o secundario (…) al estado de principio regulador que se vuelve prioritario en el acto de narrar/leer. (Sternberg, 1992: 42, traducción nuestra)[35]

[34] "I came to the conclusion that the three master effects – or universals – are 'curiosity', 'suspense' and 'surprise'"

[35] "Je définis la narrativité [narrativity] comme le jeu du suspense, de la curiosité et de la surprise entre le temps représenté et le temps de la communication (quelle que soit la combinaison envisagée entre ces

Desde que la narración es un constructo de nuestra mente, sostiene, todo signo o conjunto de signos es una narración en tanto produzca en nosotros suspenso, curiosidad o sorpresa. Se pregunta por qué, si caminamos por un desierto y vemos una roca, de pronto inventamos una historia. Lo hacemos, aduce, porque algo nos hizo preguntarnos sobre su pasado. De manera inversa, el hecho de que inventemos una historia muestra el efecto que la curiosidad ha tenido sobre nosotros, es en respuesta a esa curiosidad que hemos creado una historia (Sternberg, 2011: 48).

5. Raphaël Baroni. Narratividad y tensión narrativa.

El narratólogo suizo Raphaël Baroni, en su obra *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise de 2007,* culminación de sus estudios sobre el tema, se interesa por el papel cognitivo de la narración literaria y continua la obra de Sternberg. Tanto Sternberg como Baroni conciben el acto de lectura como una experiencia compleja que involucra la esfera cognitiva y emocional del lector.

Baroni parte, en primer lugar, de la concepción del acto de lectura como juego de interacciones entre el texto y el lector y, en segundo lugar, de la "puesta en intriga" de inspiración ricoeuriana. Para Baroni, la experiencia de la lectura de una obra literaria se caracteriza por la sensación de parte del lector de cierta tensión narrativa que deriva de las preguntas que insinúa el texto y se formula el lector, protagonista de todo acto de lectura:

> El problema (nudo) induce a un cuestionamiento en el receptor y la resolución (desanudamiento) esperada se supone que responde a ese cuestionamiento después de una demora más o menos larga durante la cual se manifiesta una tensión. (Passalacqua et Pianzola, 2011:54, traducción nuestra)[36]

La tensión narrativa, que Baroni vincula a la narratividad, se constituye en la interacción entre los efectos de lectura y la intencionalidad en la construcción del relato:

> la tensión es el fenómeno que sobreviene cuando el intérprete de un relato es empujado a esperar un desenlace; esa espera está caracterizada por una anticipación teñida de

deux plans, quel que soit le medium, que ce soit sous une forme manifeste ou latente). En suivant les mêmes lignes fonctionnelles, je définis le récit [narrative] comme un discours dans lequel un tel jeu domine: la narrativité passe alors d'un rôle éventuellement marginal ou secondaire […] au statut de principe régulateur, qui devient prioritaire dans les actes de raconter / lire"

[36] "Le nœud induit un questionnement chez le récepteur et le dénouement attendu est censé répondre à ce questionnement après un délai plus ou moins long durant lequel une tension se manifeste."

> incertidumbre que confiere rasgos pasionales al acto de la recepción. La tensión narrativa será considerada de ese modo como un efecto poético que estructura el relato y uno reconocerá en ella el aspecto dinámico o la 'fuerza' de lo que habitualmente llamamos intriga. (Baroni, 2007:18, traducción nuestra)[37]

La puesta en intriga depende, desde una preocupación cognitiva y antropológica, de una comunicación que se caracteriza por la reticencia intencional (*réticence intentionelle, Baroni,2017:29*) que demora de manera intencional y estratégica la revelación de una información relevante. De ese modo, se intriga al lector que generalmente se presta a ese juego intrigante. Pensada como interacción entre el suspenso, la sorpresa y la curiosidad, Baroni enfatiza la carga afectiva que produce la intriga.

La tensión, por lo tanto, constituye para Baroni "el corazón vivo de la narratividad" (*coeur vivant de la narrativité*) (Baroni, 2007: 17). Sostiene el sentido del relato y el interés del receptor.

[37] "le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la 'force' de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue"

Parte II

Una poética de las cosas

Capítulo 6

Narratividad y visualización

"La tarea que trato de lograr es, a través del mundo escrito, hacerte escuchar, hacerte sentir, sobre todo, hacerte ver"[38]
Joseph Conrad (Prefacio a El Negro del Narciso,1897)

1. "Hacer ver"

En una entrevista realizada por Valeria Tentoni (2016), el escritor David James Poissant, autor de "El cielo de los animales", cuenta que antes de ser escritor fue un apasionado lector de comics y de imágenes y que esa experiencia lo llevó a la narración de ficción:

> Gran parte de la narración de una historia es muy visual. El lector no puede ver las imágenes que hay en mi cabeza, así que me esfuerzo en mostrarle las cosas. Cuando un personaje entra en una habitación, intento no solo mencionar la habitación sino realmente describirla. Quiero que el lector sepa cómo se ven las cosas, que sea capaz de ver todo lo que hay.

Poissant describe de este modo el proceso por el cual un narrador "hace ver" al lector y le genera la producción de imágenes mentales. A diferencia de otras artes como el cine y el teatro, la literatura es el arte de nombrar, los nombres de las cosas son las palabras que dan nacimiento a un mundo ficcional posible de imaginar, lo que permite al lector completar un mundo narrativo que la narración solo puede insinuar o sugerir. La visualización lectora y la producción de imágenes mentales son, por lo tanto, procesos fundamentales en la narración literaria porque gran parte de la contribución imaginativa es visual.

Desde la teoría cognitiva de la "enacción*"* (del verbo *enact,* que podemos traducir como representar), Yanina Popova (Popova, 2015: 6) sostiene que la narración se funda en la percepción y en la cognición. El lector, afirma, provee la memoria, los sentimientos a fin de habitar un mundo que hasta ese momento no era el propio pero se convierte en tal cuando lo actúa (*enact it*), esto es, lo lleva a la realidad. Encontrarse con un relato implica un acto participativo de actuación (*performance*) donde el significado no está en las palabras o en los conceptos o en los hechos sino en el espacio intersubjetivo que se crea

[38] "My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see"

entre los participantes. Nos comprometemos con ese mundo de ficción, afirma, porque el mundo de la experiencia del relato se convierte en el propio del escritor.

"Hacer ver", sostenemos nosotros, favorece ese compromiso, promueve la inmersión lectora: el lector se puede transportar al mundo de ficción. La inmersión y transportación es un modo de abandonar al mundo real de todos los días y sin embargo tenerlo presente. Disfrutar tanto de lo real como de lo posible y poder mantener al tiempo la distinción entre un mundo y otro solo es posible a través de la ficción. No es posible en la vida real ni tampoco en el sueño, ya que mientras soñamos el mundo real permanece ausente. La distinción entre ambos mundos -el real y el posible- sólo puede ser representado en la ficción en forma del "como si". El mundo real es el horizonte de sentido de todo mundo ficcional.

2. Inmersión y transportación lectora

¿Cómo entramos, en tanto lectores, en el mundo ficcional? ¿Cuál es el proceso por el que vemos, escuchamos, sentimos lo que ocurre?

Los conceptos de inmersión y de transportación fueron llamados de diferente manera por investigadores de psicología cognoscitiva o filosofía analítica. Richard Gerrig (1993) elige la metáfora de la transportación para describir lo que ocurre en la mente del lector de un texto literario; Victor Nell (1988) la de encantamiento o "perderse en un libro"; Kendall Walton (1990) la de simulación mental; Marie-Laure Ryan (2004) prefiere hablar de inmersión en el mundo narrativo.

Esta última autora, que estudia la realidad virtual, deslinda el término inmersión de su uso popular en la cultura contemporánea que suele emparentarla con una actitud pasiva en el lector. Para ella la inmersión no implica una gratificación escapista sino, al contrario, una "aventura vigorizante". Subraya la compleja actividad mental que hace falta para producir una imagen mental vívida de un mundo textual. "Puesto que el lenguaje no aporta a los sentidos, la imaginación tiene que fabricar todos los datos sensoriales." Para que un texto sea inmersivo, sostiene, "debe crear un espacio con el que el lector, el espectador o el usuario puedan establecer una relación, y debe poblarlo con objetos individualizados." (Ryan, 2004:28-29) La inmersión en la fenomenología de la lectura describe la experiencia a través de la cual un mundo de ficción adquiere entidad como realidad autónoma, independiente del lenguaje, espacio que existe en el tiempo y es poblado por seres humanos vivos. De allí que el concepto también se aplique al fenómeno

mimético de inmersión de la realidad virtual, en tanto el objetivo de la tecnología es conectar al usuario con una realidad simulada.

Pero aun cuando la inmersión lectora implica un modo de ilusión, sostiene la narratóloga de la Universidad de Warwick, Silke Horstkotte (2006), es una parte tan esencial de la lectura y una motivación tan fuerte que no puede ser desatendida en el análisis literario. Porque si bien no existe una transportación física, los lectores experimentan algo: ven, sienten, interactúan y razonan con los personajes.

Para Markus Appel, Constanze Schreiner, Tobias Richter y Maj-Britt Isberner, investigadores de la psicología comunicacional, autores del artículo "Experiencing narrative worlds: A latent state-trait analysis*" (2014)*, la noción de transportación describe el grado en el que los individuos son absorbidos por el mundo ficcional de la historia. Sostienen que la experiencia de ser transportado hacia el interior del mundo narrativo responde tanto a la situación (el texto que se lee, las series de TV que se ven, etc.) como a la propensión del lector o espectador de sumergirse en el mundo narrativo. Los investigadores señalan que cuando los individuos leen un cuento o una novela o miran una película abandonan el mundo cotidiano para perderse en el mundo narrativo. La frase de Emily Dickinson (1894): "No hay mejor fragata que un buen libro", permite ilustrar esta perspectiva de viaje.

Siguiendo al investigador en ciencia cognitiva Richard Gerrig (1993:1-25), estos investigadores señalan que la transportación implica una "fusión integrativa de atención, imaginario y de sentimientos focalizada en los eventos de un relato"[39] (Green & Donahue, 2009: 241, traducción nuestra). En referencia a Jerome Bruner (1991), consideran que las historias bien estructuradas que incluyen ciertos elementos esquemáticos (como hechos, reacciones, consecuencias) y que narran hechos que valen la pena ser narrados, posibilitan un mayor grado de transportación. Cuando los lectores son transportados en el relato, señalan, suelen procesar el contenido sin mayor cuestionamiento (Lien & Chen, 2013), lo que le brinda gran fuerza persuasiva. De allí que el relato constituya una herramienta fundamental en los litigios judiciales.

Los investigadores en psicología Philip Mazzocco y Melanie Green (2011:27-29)**,** que estudian la fuerza persuasiva que genera la trasportación narrativa, distinguen entre las comunicaciones persuasivas basada en argumentos, también llamada comunicaciones retóricas, de las comunicaciones basadas en el relato o la narración. Mientras la

[39] "integrative melding of attention, imagery, and feelings, focused on story events"

persuasión de la retórica se basa en la presentación de series de argumentos lógicos a favor de un determinado punto de vista, la de la narración se funda en la presentación de hechos, escenarios, acciones, personajes, etc.

Entre los factores narrativos que favorecen la transportación (el buen narrador, el realismo de los detalles, entre otros, señalan), las imágenes de inmersión (*immersive Imagery)* constituyen para ellos un elemento decisivo. En tanto el que escucha el relato pueda retratar con mayor facilidad a los personajes y al escenario de los hechos, logrará un mayor compromiso con el mundo narrativo. Por otro lado, la creación de esas imágenes mentales suele conducir a una persuasión más duradera que cuando se narran hechos menos vívidos.

3. Ver sin percibir

Benjamin Bergen (2013:31-37), especialista en lingüística y ciencia cognitiva que trabaja en el Instituto Internacional de Ciencias Computacionales de Berkeley, reflexiona sobre el lenguaje y el significado. Recuerda que es ya a partir de principios de 1970 que algunos sociólogos cognitivos, filósofos y lingüistas comenzaron a preguntarse si el significado no era algo totalmente diferente de un lenguaje del pensamiento y señalaron que el significado es algo que se entreteje con nuestras experiencias reales en el mundo y que está vinculado al cuerpo, a cómo percibimos, sentimos y actuamos en el mundo.

En ese momento se origina un movimiento que se llamó "encarnación» (o corporeización), para el que el significado está fuertemente unido a las experiencias corporales. Este movimiento evolucionó hacia un objeto de estudio verdaderamente interdisciplinario y a finales del siglo xx encontró el punto de apoyo en la lingüística, en especial en la obra de George Lakoff (lingüista de la Universidad de California en Berkeley); en la filosofía, en especial en Mark Johnson (filósofo de la Universidad de Oregón) y en la psicología cognitiva con Eleanor Rosch (psicóloga de la Universidad de California en Berkeley), a la cabeza. A mediados de 1990 varios grupos de científicos, entre ellos Bergen, convergieron en el mismo pensamiento: "para entender el lenguaje, tal vez simulamos en la mente lo que sería experimentar las cosas que el lenguaje describe." Simulamos continuamente: "Lo hacemos cuando imaginamos la cara de nuestros padres, o, en una partida de pocker cuando empleamos toda la capacidad de visualizar las posibilidades de las cartas que nos acaban de dar (Bergen, 2013: 32)."

También simulamos acciones, como la de girar el pomo de la puerta:

> Es probable que simulemos visualmente la imagen de la mano, pero si hacemos lo que le gente suele hacer, hacemos mucho más que esto. Probablemente sintamos virtualmente lo que supone mover la mano en el sentido correcto, asir el pomo (con la fuerza suficiente para provocar la fricción necesaria para moverlo con la mano) y girar la mano sobre la muñeca (en el sentido de las manecillas de reloj). (Bergen, 2013:33)

La simulación encarnada es la creación de experiencias mentales de percepción y acción que pueden producirse sin su manifestación exterior: tener la experiencia de ver sin que los objetos de percepción estén ahí, tener la experiencia de actuar sin realmente moverse. Utilizamos el cerebro que nos permiten ver, dirigir una acción física para simular percepciones y acciones sin realmente percibir ni actuar. Pero aun cuando el lenguaje se refiera a un ente que tenga su correspondencia en el mundo real - en los casos más cotidianos-, afirma Bergen, tenemos que construir una simulación de forma creativa con representaciones, ecos de experiencias previas. Es decir, desde la perspectiva de la simulación encarnada, el significado es algo que construimos en la mente basado en nuestra propia experiencia. Si el significado realmente se genera en la mente, sostiene, no solo comprendemos el lenguaje que trata de cosas que existen en el mundo real sino también de cosas que no existen en realidad. Cuando empleamos el sistema visual en la comprensión del lenguaje, lo hacemos de forma creativa y constructiva tomando percepciones de las que ya tenemos experiencia, y a partir de ellas formamos combinaciones nuevas. El significado, según la hipótesis de la simulación encarnada, es un proceso creativo, en el que las personas construimos experiencias virtuales - simulaciones encarnadas- con nuestra capacidad de visualizar.

Para Bergen (2013:22), entonces, no leemos obras de ficción porque las palabras escritas sobre la página nos atraigan, sino por el flujo de imágenes, sonidos, lugares e ideas que la buena literatura evoca. Cuando escuchamos o leemos frases, simulamos que vemos las escenas y que realizamos las acciones que describen. Y lo hacemos utilizando los sistemas motor y perceptivo, y posiblemente otros sistemas cerebrales, como los que se emplean en la emoción. El lector realiza una experiencia de simulación de modo tal que el mundo ficcional aparece cualitativamente igual al de la percepción real. Los colores, objetos aparecen como cuando se perciben directamente, las acciones se ven como cuando las realizamos.

En 1910, narra Bergen, una psicóloga cognitiva estadounidense, C. W. Perky, realizó una experiencia que consistió en pedirles a un grupo de participantes que imaginaran objetos y al mismo tiempo les proyectó imágenes sobre una pared blanca, sin que ellos lo

supieran, de la imagen real del objeto que se suponía que imaginaban. Descubrió que muchos participantes seguían pensando que aún imaginaban el plátano o la hoja, sin darse cuenta de que en la pared estaba proyectada una imagen real. El experimento de Perky demostró que el ejercicio de imaginería mental puede interferir en la verdadera percepción del mundo.

Es decir, concluye Bergen, lo que imaginamos afecta a lo que vemos (Bergen, 2013: 47-51).

4. ¿Por qué creamos imágenes?

Desde una perspectiva similar a la de Bergen, Vittorio Gallese (2018:70-77) se pregunta desde la neurociencia acerca de por qué y para qué los humanos crean imágenes. Analiza para ello nuestra relación con el arte y la estética desde lo que llama una "estética experimental".

Según este autor, porque no estamos satisfechos con la relación prosaica que establecemos con el mundo, los humanos constantemente nos proyectamos hacia lo otro, hacia lo que nos falta, hacia lo que está en otro tiempo y espacio. Esa insatisfacción con el acá y ahora nos induce a recrear el mundo, imaginarlo, representarlo, transfigurarlo a través de la creación de imágenes. ¿Por qué el humano produce imágenes?, se pregunta. Las ciencias biológicas y, en particular, la neurociencia cognitiva, han comenzado a investigar empíricamente el arte y la estética. De allí que se habla de una "neuroestética", término que nace de la obra pionera de Semir Zeki (1999), un neurocientífico que ha investigado durante los pasados veinte años la relación entre visión y arte. La investigación se centró principalmente en los mecanismos neuronales que sostienen el análisis perceptual de los factores formales de las obras de arte y en los sentimientos estéticos que genera la percepción en los espectadores.

La estética experimental, marco del análisis empírico que la neurociencia realiza de la relación entre arte y estética, se acerca al problema de las imágenes, señala Gallese, desde una perspectiva diferente y complementaria con respecto a la neuroestética. Lo hace mediante una investigación científica de los correlatos fisiológicos del cerebro y el cuerpo de la experiencia estética que hacemos de los resultados de la expresión creativa humana que ahora definimos como "arte". Esta noción de estética, sostiene, que se vincula con el término etimológico de *aisthesis*, implica una investigación empírica que privilegia los factores sensoriales y motrices y afectivos de nuestra experiencia con objetos

perceptuales. Estos componentes de la experiencia estética, aclara, son solo una instancia de los muchos niveles mediante los que las imágenes pueden ser experimentadas y comprendidas. La estética experimental busca arrojar nueva luz sobre los aspectos corporales de la recepción de imágenes.

El nuevo modelo de percepción y cognición, el de la simulación corporeizada o de encarnación, revela para Gallese la relación constitutiva entre el cuerpo y la expresión creativa y demuestra que la experiencia humana debe ser entendida como una forma natural de experiencia relacional. Vivimos, dice Gallese, en relación con otras personas, objetos, paisajes que están presentes en nuestro mundo real pero también vivimos en relación con gentes, objetos, paisajes que son parte de mundos ficcionales imaginarios que proyectan las artes.

La simulación corporeizada es generada durante la experiencia de espacialidad alrededor de nuestro cuerpo y durante la contemplación de objetos. La arquitectura funcional de la simulación corporeizada, sostiene, constituye la característica básica de nuestro cerebro que hace posible nuestra experiencia rica y diversificada de espacio, objetos, otros individuos, lo que funda nuestra capacidad de empatizar con ellos.

Ser humano, para él no solo significa experimentar realidad física sino también concebir mundos posibles, sumergirse en la imaginación en mundos ficcionales. De allí que considera de interés para la neurociencia determinar cómo nuestro sistema cerebral y corporal permite navegar en mundos reales y ficcionales constantemente desplazándonos entre uno y otro.

La simulación corporeizada, como un nuevo modelo de percepción y cognición, también revela que la experiencia humana de crear imágenes debe ser entendida como experiencia relacional. Vivimos en relación a otra gente y objetos presentes en nuestro mundo real pero vivimos también en relación a gente y a objetos que son parte de mundos ficcionales imaginarios, que en el curso de nuestra historia cultural, afirma, identificamos con arte. Ambos modos de relación están enraizados en nuestro sistema cerebral y corporal. Ver e imaginar, actuar e imaginar el acto, comparten, explica, la activación de circuitos en parte comunes. Sin embargo, las experiencias son diferentes. Nuestra relación con los mundos ficcionales, afirma, son de dos cantos: por un lado, pretendemos que sean verdaderos mientras que, por el otro, estamos conscientes de que no lo son.

Podemos asociar esta relación que Gallese describe como de dos cantos con las ideas de Wolfgang Iser (1997) que, desde la estética de la recepción, considera la ficcionalidad como la simultaneidad de lo mutuamente excluyente. La ficcionalización, dice, es un acto

de transgresión pero que no deja atrás la realidad que se ha visto sobrepasada. La realidad permanece presente y con ello dota a la ficción de una estructura de doble significado que se presenta como ocultación y revelación simultáneas: se dice siempre algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa a lo que se refiere.

Para explicar nuestra relación con los mundos ficcionales, Gallese recurre al poeta Coleridge y a su concepto de *suspension of disbelief* (1917), esto es, la suspensión del sentido crítico y de la percepción cognoscible de la realidad en la ficción. Según Gallese, esa temporaria suspensión de la vida cotidiana, libera energía nueva y estimulante. De allí que la experiencia de mundos ficcionales pueda ser interpretada como simulación corporeizada liberada (*liberated embodied simulation*).

La experiencia de inmersión en mundos ficcionales parecería estar impulsada por un sentido de intimidad segura en un mundo que no solo imaginamos sino que literalmente "corporizamos" (*literally emobody it*). Cuando vemos una película o leemos una novela, desde esta perspectiva para la que la expresión creativa de producción de imágenes está vinculada al cuerpo, no solo centramos nuestra atención en ellas sino que activamos nuestras fuentes de simulación corporeizada y las ponemos al servicio de esa relación inmersiva con el relato.

Para la neurociencia contemporánea, lo que vemos no es el mero registro "visual" de nuestro cerebro de lo que está frente a nuestra mirada, sino el resultado de una compleja construcción que deriva de una contribución fundamental de nuestro cuerpo con sus potencialidades motoras, nuestros sentidos y emociones, nuestra imaginación, nuestra memoria.

Los ojos para la neurociencia y para Gallese "no son solo instrumentos ópticos, sino también *manos* que tocan y exploran lo visible, volviéndolo algo *visto por alguien"* (Gallese, 2018:77).[40]

5. **Narratividad y visualización: Simon Soshan y Renate Brosch**

La inmersión lectora no solo es un fenómeno de recepción, hay lectores que tienen mayor disposición que otros a dejarse atrapar en la lectura. La inmersión depende también de estrategias textuales que promueven la inmersión del lector en el mundo ficcional, señala la investigadora alemana Silke Horstkotte (Horstkotte, 2006:117-29). Es en parte gracias

[40] "our eyes are not just optical instruments, but are also a "hand" touching and exploring the visible, turning it into something *seen by someone*."

a ciertos recursos narrativos que se supone que la visualización imaginativa se vuelve un aspecto dominante en la lectura de textos ficcionales, porque si bien implica un gran espectro de experiencias que compromete todos los sentidos y el cuerpo del lector en su totalidad, la visión predomina sobre otros sentidos. (Por una razón similar, Franz Kafka se rehusó a ilustrar la tapa de La Metamorfosis para que cada lector construyera su propia imagen de "eso" en lo que Gregor se había transformado.)

¿Puede vincularse la visualización en la ficción narrativa al concepto de narratividad? Los narratólogos Simon Soshan y Renata Brosch sostienen que sí.

Según Moshe Simon Shoshan, profesor de la Universidad Hebrea de Jerusalem que analiza en *Stories of the Law: Narrative Discourse and the Construction of Authority in the Mishnah* (Oxford, 2012) las narraciones encontradas en el Mishnah (compilación judía de textos legales del siglo III), la narratividad emerge de la confluencia de dos elementos distintos de un texto. Uno es el "dinamismo" (*dynamism*), el otro, la "especificidad" (*specificity*). "Dinamismo" refiere al hecho de que las narraciones implican fundamentalmente, como hemos visto, la transición, la transformación y el cambio. "Especificidad" indica que la narración está enraizada en lo particular, que focaliza caracteres individuales y hechos únicos y que ocurre en un punto determinado del tiempo y del espacio. La narración no solo implica acción y cambio, implica también la representación que compromete aspectos únicos y particulares de individuos, objetos, y situaciones.

Lo ilustra con el clásico ejemplo de Forster (el rey muere y luego muere la reina de tristeza) para señalar que, si bien, para que haya relato deben existir las siguientes características dinámicas: una representación de hechos, dos o más hechos en secuencia que deben estar relacionados y que deben generar un cambio en el mundo representado por el texto, estas nos son suficientes. Para que haya relato, afirma, los hechos deben ocurrirle a un rey y una reina en particular y deben ocurrir una vez y solo una vez en el pasado, lo que constituyen características de especificidad (Soshan, 2013: 231).

De allí que para él los relatos en los que los caracteres y motivos, como también el entorno y la puesta en escena está descriptos en detalle poseen mayor grado de narratividad que los relatos menos descriptivos. De modo similar, los relatos focalizados en individuos específicos contienen más especificidad, y de ahí más narratividad, que los que retratan grandes grupos. (Es así que uno de los géneros para él que posee mayor especificidad es la novela.)

En nuestras clases de escritura, alentamos a los alumnos precisamente a evitar generalizaciones y abstracciones en los relatos que escriben: en lugar de decir que la inundación arrastraba "muchas cosas", enumerar cuáles (ramas de eucalipto, una botella de gaseosa, un zapato de hombre), en lugar de describir un lugar como "desordenado", dar cuenta de los detalles que lo convierten en ese estado.

El concepto de narratividad y narrativización tal como lo concibe Monika Fludernik (1996), aun cuando trabaje desde premisas diferentes que Soshan, está enraizado también en la naturaleza específica de la experiencia narrativa. Para el mismo David Herman (2009) la experiencia como vivencia singular es lo que distingue la narración de otros discursos, como por ejemplo el de la explicación científica:

> Más que concentrarse en situaciones generales abstractas, las narraciones recogen lo que les ocurre a personas concretas -y como es para ellos la experiencia de esos sucesos– en circunstancias particulares y con consecuencias específicas. En otras palabras, la narración es una estrategia básica del ser humano para enfrentarse al tiempo, a los procesos y al cambio - una estrategia que contrasta, si bien en ningún caso es inferior, con los métodos de explicación "científicos" que caracterizan fenómenos como instancias particulares de leyes generales. La ciencia explica los procesos atmosféricos que deben tener lugar para que una precipitación tome la forma de nieve en lugar de lluvia; pero es necesaria una narración para expresar como es caminar por el camino de un parque sobre nieve recién caída mientras la tarde deja paso al anochecer a finales de otoño de 2007. (Herman, 2009:2, traducción nuestra) [41]

Soshan (Soshan, 2013: 232) cita a la investigadora norteamericana Wendy Steiner (1998) y al autor egipcio G. A Gaballa (1976), no solo porque los dos sostienen que el relato se define en base a la especificidad, sino porque ambos están interesados en la narración expresada por la pintura. La pintura, afirma Soshan, tiene la capacidad de presentar simultáneamente un vasto número de detalles. La narración, al igual que la pintura, tiene la capacidad de brindar detalles y aspectos de una realidad figurada. La función fundamental de la especificidad, señala, es el hecho de que el lector pueda imaginar la situación actual, el evento, la historia.

---

[41] "rather than focusing on general, abstract situations or trends, stories are accounts of what happened to particular people– and of what it was like for them to experience what happened – in particular circumstances and with specific consequences. Narrative, in other words, is a basic human strategy for coming to terms with time, process, and change – a strategy that contrasts with, but is in no way inferior to, "scientific" modes of explanation that characterize phenomena as instances of general covering laws. Science explains the atmospheric processes that (all other things being equal) account for when precipitation will take the form of snow rather than rain; but it takes a story to convey what it was like to walk along a park trail in fresh-fallen snow as afternoon turned to evening in the late autumn of 2007".

Contribuye, por lo tanto, agregamos nosotros, al proceso de la visualización o al "hacer ver".

La narratóloga alemana Renata Brosch subraya en "The iconic power of short stories" (Brosch, 2016:166-167) la diferencia que fuera señalada por Groeben (1980, 49) y que, según ella, fue muchas veces ignorada por la crítica literaria, entre la experiencia inmediata de lectura (*Leseerlebni*s) y el acto hermenéutico de interpretación. Es gracias a los avances logrados por las ciencias neuro-cognitivas en los 80 que los investigadores se pueden aventurar en los dominios especulativos de los aspectos experienciales de los textos literarios, que trascienden las operaciones mentales y muchas veces ocurren de manera automática o subconsciente. Uno de los modos fundamentales de la participación lectora es la imaginación visual.

Si bien se ha atendido al rol central que juega la imagen en la mente de los lectores, el proceso imaginativo durante el acto de lectura recién fue abordado solo de manera reciente por los estudios literarios. Para Wolfgang Iser, recuerda Brosch, la "realización" es el proceso en el que el lector participa del sentido del texto literario. En la primera lectura, antes de la evaluación y el juzgamiento, la mente lectora está ocupada en una "síntesis pasiva" cuyo modo principal de representación es "la imagen" (Iser 1978:149). Si bien Iser sostiene que la imagen es la respuesta receptiva primaria, no sigue estudiando el tema.

El campo de estudio está lejos de gozar de un análisis comprensivo o de consenso en cuanto a la metodología y el marco teórico, sostiene Brosch (Brosch,2013:167), pero es gracias a los avances recientes realizados en poética cognitiva que la parte visual del proceso mental de la lectura ha recibido mayor atención. Si bien es una verdad de perogrullo afirmar que el lector participa activamente en la construcción del significado, muy pocos atienden al hecho de que gran parte de la contribución imaginativa del lector es visual. En su conferencia "Narrrativity and Visualization*"* (Brosch, 2013a:2), acuerda con Iser que afirma que el significado, inherentemente figurativo, es generado por un juego entre el texto y la capacidad de construcción de imágenes del lector.

En "Reading and visualization" (Brosch, 2013), Brosch hipotetiza sobre el rol que juegan las imágenes en el proceso de lectura y el modo en que son generadas por los textos narrativos y cómo contribuyen al proceso de dar sentido. Inscribe su teoría en un marco cognitivo, tal como David Herman, para quien la narración depende tanto de los componentes visuales como lingüísticos (Herman 2002: 5).

Ellen Esrock (Esrock, 2005: 123) define a la visualización en *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* como la producción de imágenes mentales en el proceso de lectura. Si bien previamente se habló de "representaciones mentales" (Emmott, 1997: 123), Brosch considera que "visualización" (Brosch, 2013a:1-8) es un término más adecuado para designar el proceso dinámico y procesual de la imaginación lectora, esto es, el juego interactivo entre las instrucciones del texto y la capacidad de procesamiento del lector. No debe confundirse, subraya, con "visualidad" que consiste en el conjunto de componentes de la narración (que atraen la atención y el asombro del lector) que generan la visualización. La hipótesis que sostiene Brosch es que la visualidad es necesaria y la visualización inevitable en el proceso narrativo.

Cuando Brosch (Brosch, 2013a:4) reflexiona sobre los aspectos textuales que promueven la visualización, considera que lo que la teoría literaria tradicional señala como factores de "visualidad", esto es, la descripción, la metáfora, el lenguaje figurativo y la focalización, si bien son aspectos textuales que promueven la visualización, ninguno de ellos necesariamente genera imágenes que Esrock describe como intensas o duraderas. La descripción de espacios intensifica la visualización, el efecto de lo real promueve la inmersión lectora, la focalización -que ella no considera un fenómeno de visualización- ayuda a compartir una perspectiva, pero el verdadero proceso de visualización se genera por un proceso que compromete al flujo temporal. La visualización, afirma, ayuda al lector a organizar la complejidad y la indeterminación de la narración; contribuye a la comprensión, a la producción de sentido y a la memoria; intensiva la experiencia emocional en tanto la lectura depende al menos en parte del poder de las imágenes del relato. Experimentos neuropsicológicos mostraron que las imágenes mentales son esenciales para todo acto de cognición y que el pensamiento visual es un componente de la cognición tal como el razonamiento verbal (Kosslyn 1980: 4). (Volveremos sobre esto y sobre el concepto de "momentos icónicos" que ella plantea, en el Capítulo 12).

Brosch (Brosch, 2016: 170-173) recuerda que también para Marck Turner (Turner, 1996, 18) nuestra constante y activa facultad de "*storying*" ("historizar") está ligada a percepciones corporales, especialmente a percepciones visuales que se repiten en los relatos y que existe un vínculo entre los esquemas-imagen y la comprensión de secuencias. En tanto la visualidad está anclada en las percepciones sensomotrices del mundo real, la recepción de imágenes, según Brosch, en los textos narrativos se asemejan a los parámetros experienciales de la vida cotidiana. La mente trabaja económicamente, de allí que los lectores se remiten a su experiencia de la realidad cuando procesan textos

narrativos. En tanto leer narraciones implica una recepción "encarnada" (*embodied*), la comprensión del relato conlleva una imaginación que imita el sentido de percepción cotidiana. Esta simulación, sostiene, es responsable de los efectos emotivos que se producen en la lectura de la ficción literaria. Algo similar a lo que describe la teoría de la cognición enactiva y encarnada, es lo que sostenía Iser cuando describe cómo los lectores son absorvidos por el mundo ficcional que imaginan y cómo el mundo ausente ingresa en la conciencia, y viceversa:

> Así texto y lector están vinculados, el uno permeando al otro. Ponemos nuestras facultades de sintetización a disposición de una realidad desconocida, producimos el sentido de esa realidad, y de ese modo entramos en una situación que no podríamos haber producido por nosotros mismos. (Iser, 1978:150, traducción nuestra)[42]

Dado que la mente trabaja de manera económica, el lector suele preferir las impresiones e ideas que le son cercanas a su experiencia de realidad. De allí que recurre a los *schemata y scripts* para completar la información acerca de los objetos y hechos de los que los relatos solo esbozan algunos aspectos. En tanto la naturaleza de la lectura es doble, experiencial e interpretativa, señala Brosch (Brosch, 2016), tanto la experiencia corporeizada del mundo real como el conocimiento cultural moldean y constriñen las imágenes mentales del lector. La producción y la recepción de textos literarios se dan, por lo tanto, por un proceso de asociación inconsciente y por la conexión deliberada con un conocimiento previo del que participa la memoria y la circunstancia. Todo esto constituye el material informativo con el que los lectores amueblan el mundo representado.

En suma, para la autora, la narratividad (Brosch,2013 a:1), a la que concibe como propiedad gradual que depende del compromiso cognitivo y emocional del lector, se correlaciona fundamentalmente con la construcción de imágenes en la representación mental. Sintetiza las funciones que cumple la visualización en tres puntos:

*contribuye a la comprensión, a la producción de significado y memoria;

* aumenta el compromiso con la progresión narrativa y la narratividad

* provee momentos icónicos que impactan en la memoria cultural

La primer función es de carácter individual; la segunda, textual y estructural, la tercera, sociocultural (2013a:8).

[42] "Thus text and reader are linked together, the one permeating the other. We place our synthetising faculties at the disposal of an unfamiliar reality, produce the meaning of that reality, and in so doing enter into a situation which we could not have created out of ourselves."

6. El detalle: J. Wood

Para Moshe Simon Soshan (2012) la "especificidad ", propiedad de la narración que posibilita al lector imaginar la situación y la historia -lo que Brosch llama "visualización"- implica describir el entorno y la puesta en escena en detalle.

El escritor y ensayista James Wood sintetiza en la Introducción a su libro *How fiction Works (2008)*, la idea fundamental que recorre su libro que es el vínculo que existe entre discurso, percepción y personaje como modo de aprehender lo real:

> si hablo de discurso directo, me refiero ciertamente a la perspectiva y por perspectiva me refiero ciertamente a la percepción de detalles y por detalles ciertamente a los personajes, y si hablo de personajes, entonces me refiero ciertamente a *la realidad*, que es la base de mis investigaciones. (Wood, 2016:17, traducción nuestra) [43]

Según Wood, tanto en la vida como en la literatura, nos regimos por detalles: son los que nos brindan la impresión de algo, son los que avivan nuestro recuerdo. Pero a diferencia de la vida cotidiana que está repleta de detalles que no percibimos, en la literatura exigen la atención. Tenemos que atender, por ejemplo, al modo en que un personaje traga una y otra vez saliva, a la carta que queda sin leer sobre la mesa, al sombrero que flota sobre el río: cada uno de esos detalles es significativo para la trama. De modo inverso, les pido a mis alumnos atender a los detalles de la vida real para convertirlos en literatura. La literatura – tanto en nuestro papel de lectores como de escritores - nos transforma en observadores minuciosos.

Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1857), que Wood (2016: 48-54) considera fundador de la escritura realista moderna, describe las calles como una cámara de cine: no nos damos cuenta qué ha dejado afuera, no registramos lo que ha elegido de manera intencional. Los detalles deben amontonarse como en la vida real. La técnica que elige para ello es la mezcla de detalles habituales (los diarios sobre una mesa) con los dinámicos (el bostezo de las mujeres): ambos responden a una diferente duración temporal, el diario persiste sobre la mesa, el bostezo comprende solo una fracción de

[43] "Wenn ich von erlebter Rede spreche, spreche ich eigentlich über Perspektive und bei Perspektive eigentlich über die Wahrnehmung von Details und bei Details eigentlich über Figuren, und spreche ich über Figuren, dann spreche ich eigentlich über *die Wirklichkeit*, welche meinen Erkundungen zugrunde liegt."

tiempo. Flaubert mezcla los detalles significativos de los que no los son. De esa estrategia se componen, según Wood, muchas de las crónicas de guerra: en la convivencia contrastiva entre el detalle cotidiano (un niño va a la escuela) y el horror (un soldado va a la guerra).

El detalle, sostiene Wood, implica un proceso de singularización o especificación. Recuerda al teólogo de la escolástica medieval Juan Duns Scott (1266-1308) que se refería al principio de singularización como *haecceitas*, que podríamos traducir como "estidad" (*Diesesheit*), para describir la diferencia individualizadora que existe entre el concepto de "un hombre" (en abstracto) y el concepto "Sócrates" (una persona concreta). Wood entiende bajo ese término, "estidad", al detalle preciso y específico que estimula la atención. Entre otros ejemplos, menciona el momento en que Emma Bovary venera los zapatos con los que bailó en el castillo Vaubyessard cuyas suelas siguen aun amarillas por la cera del parquet. Con esa tangiblidad (*Greifbarkeit*) afirma Wood (2016:72), el detalle tiende a lo material (*Stofflichkeit*), como la cera del parquet, las suelas.

Si bien para Wood el detalle puede ser una anécdota, un gesto, una acción, esa tendencia hacia lo "material" que él subraya nos permite afirmar a nosotros que los detalles en la narración ficcional suelen ser muchas veces cosas u objetos.

Tal como afirma la escritora norteamericana Flannery O´Connor (1993), el mundo del novelista está lleno de materia y la naturaleza de la narración está determinada en gran medida por la naturaleza de nuestro sistema perceptivo. La ficción subraya, opera a través de los sentidos.

De allí que, dado que el proceso de visualización promueve narratividad, el mundo de las cosas y de los objetos en la narración ficcional cumple un papel fundamental.

Parte III

“Una poética de las cosas”

CAPÍTULO 7

El mundo de los objetos y las cosas

1. ¿Objetos o cosas?

Antes de reflexionar sobre los objetos y las cosas en el relato ficcional, objetivo de nuestro trabajo, presentaremos, de manera sintética y a modo de rápida introducción, algunas consideraciones en torno al objeto real desde perspectivas filosóficas, semiológicas y semióticas.

La etimlogía latina *objectum* viene de *jacere*, arrojar y de *objicere*: arrojar delante. Objeto evoca cualquier cosa manipulable. Si uno puede arrojarlo, está vinculado necesariamente a un sujeto, sea un sujeto de acción (aquello que lo arroja) o sujeto de la percepción (aquel delante del que uno arroja el objeto). De allí que, según el investigador francés Laurent Lepaludier (2004:13-14), el objeto está ligado etimológicamente al sujeto. Moles (Moles y otros, 1971:13) lo define como "algo arrojado contra", lo que existe fuera de nosotros, que posee carácter material, está a la vista y afecta a los sentidos. La palabra que en alemán designa al objeto así lo expresa: *Gegenstand (gegen:* contra, *stand, stehen:* estar, es decir lo que se arroja en contra*).* Por lo tanto, el término objeto se funda en el aspecto de resistencia y en su carácter material.

¿Qué diferencia una cosa de un objeto?

Según Moles, las cosas son sistemas naturales existentes fuera de nosotros mismos, separables y enunciables como puede ser una piedra, tal y como se encuentra en el medio ambiente sin intervención de la mano humana. Los objetos, si bien también poseen un carácter material, son manufacturados o fabricados por el hombre, son producciones materiales y simbólicas que pertenecen a la esfera de la acción del sujeto. El objeto oficia de mediador entre las situaciones y los actos humanos, por lo que puede ser descifrado como mensaje-creador del entorno cotidiano, hace parte de un entramado relacional actualizado en la acción. El objeto es la cosa que sirve para otra cosa, para actuar sobre el mundo, para modificarlo, para estar en él de una manera activa; transmite información y se ubica en un sistema estructural de signos (sistema de diferencias, oposiciones y contrastes); significa.

En determinados aspectos, según el filósofo californiano Remo Bodei (2013 :24), "cosa" es el equivalente conceptual del griego *pragma*, del latín *res*, del alemán *Sache* (del verbo

suchen, buscar), que remiten a la esencia de lo que se habla o se piensa y se siente, y nada tiene que ver con el objeto físico en cuanto tal ni con el uso corriente del alemán *Ding* o del inglés *thing*. Afirma Bodei:

> Guardamos una íntima relación con los objetos. Investimos intelectual y afectivamente los objetos les damos sentido y cualidades sentimentales, los envolvemos en modelos de deseos o en envoltorios repugnantes, los enmarcamos en sistemas de relaciones, los incluimos en historias que podemos reconstruir y que se refieren a nosotros o a otros. (Bodei,2013:38)

Así, por estar investidos de afectos, conceptos y símbolos que individuos, sociedad e historia proyectan- actualmente estimulado por la publicidad-, los objetos se convierten en cosas y se distinguen de las mercaderías, que son simples valores de uso e intercambio (Bodei, 2013:36). Por lo tanto, la noción de cosa sería más amplia que la de objeto en tanto incluye significados de orden simbólico, afectivo, intelectual.

Las cosas no solo experimentan un incesante e inconsciente incorporación de significados sino también, por efecto del agotamiento, la extinción de estos: es decir, los objetos pueden ser transformados en cosas o degradados de cosas a entidades indiferentes (Bodei, 2013:41). En suma, según Bodei, porque conocemos y amamos las cosas en su singularidad, porque -a diferencia de los objeto - no pretendemos usarlos como instrumentos, las sustraemos, como sucede en el arte, a su precaria condición en el espacio y tiempo, "para transformarlas en miniaturas de la eternidad, que encierran la plenitud posible de la existencia" (Bodei, 2013:159)

2. La semántica del objeto: R. Barthes

Roland Barthes, que analiza el objeto desde una perspectiva semiológica, se refiere sintéticamente a su presencia en la literatura. A fin de distinguir el objeto de la mera cosa, en la "Semántica del objeto" (Barthes,1985), parte de dos grupos de connotaciones de la palabra "objeto": las existenciales y las tecnológicas. Las primeras darían cuenta de cómo las cosas adquieren ante nuestra vista la apariencia o la existencia de una cosa que, si bien inhumana, se obstina en existir, un poco como el hombre. En muchas obras, señala, como en el teatro del absurdo, en el *Nouveau Roman* o en la literatura sartreana, el objeto tiende hacia lo subjetivo y genera de ese modo para el hombre una especie de absurdo, un sentido al modo de un *no-sentido*.

Podemos ilustrar lo que señala Barthes con el universo conspirativo de los objetos que aparece en los cuentos de Silvina Ocampo o de Felisberto Hernández. En Silvina, los objetos, joyas, canarios, chucherías se cargan, como señala Mariana Enríquez "de un halo siniestro, y aparecen levemente deformados, como si la persona que los mira (que los cuenta) sufriera una distorsión perceptiva."[44] En Felisberto, el proceso de reificación de los hombres y humanización de los objetos es una constante: "Pero después pensaba que mientras yo estaba distraído, ellos [los cigarrillos] podían haberme dominado un poquito, que de acuerdo con su poquita materia, tuvieran correlativamente un pequeño espíritu", dice el personaje del cuento "Historia de un cigarrillo".

A diferencia de las existenciales, las connotaciones tecnológicas definen, según Barthes, el objeto como lo que es fabricado y consumido. Desde esa concepción, el objeto se constituye desde su funcionalidad _ "una cosa que sirve para alguna cosa" _ y ya no tendería hacia lo infinitamente subjetivo sino a lo infinitamente social. Según Barthes (1989), el objeto, como mediador entre la acción y el hombre, le sirve a este para actuar sobre el mundo, para modificarlo o estar en él de una manera activa. Sin embargo, aun desde esa perspectiva por la cual el objeto solo tiene entidad en tanto posee una función, una utilidad, un uso, también supone otras cosas: brinda información, es signo de status, de época, etc. Siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto; su semantización se inicia desde el momento en que es producido y consumido por una sociedad de hombres.

Como todo signo, además, sostiene el autor, el objeto se define desde diferentes coordenadas: una que llama simbólica, otra, taxonómica. La segunda da cuenta de la clasificación de los objetos que la sociedad nos sugiere o impone; la primera, de su profundidad metafórica. El objeto remite siempre a un significante y tiene por lo menos un significado.

3. Teoría del objeto, teoría de las cosas

En *El sistema de los objetos*, publicado en 1968 en Paris, el filósofo francés Jean Baudrillard analiza los objetos en las modernas sociedades de consumo y postula que los mismos no se producen para satisfacer las necesidades del hombre, sino para sublimar sus deseos que no son los de consumo, tal como lo concebimos sino como aquel modo

[44] Mariana Enríquez, "Pequeños sepulcros adornados", Página12, 21 de enero 2010

activo en el que los objetos se relacionan con la colectividad y el mundo. En ese modo de actividad sistemática y de respuesta global, se funda, según el autor, todo nuestro sistema cultural.

En 1969, el número 13 de la revista *Communications*, bajo el título "*Les objets"*, está dedicado al análisis de los diferentes aspectos del objeto. Desde diferentes perspectivas, los autores intentan desentrañar la esencia de su materialidad.

Abraham Moles (Moles y otros, 1971: 9-36) define al objeto como el verdadero testimonio de la existencia de una sociedad industrial. Desde una perspectiva semiótica, lo considera un producto cultural, como un elemento que el hombre fabrica y que puede manipular. Jean Braudrillard (Moles y otros, 1971:37-76) se refiere a la moral de los objetos, en tanto función-signo y lógica de clase. Los objetos cumplen el papel de exponentes del status social provisoriamente alcanzado y son vectores de comunicación. Producidos y consumidos, poseídos y personalizados, constituyen uno de los datos primarios del contacto del individuo con el mundo y del mundo con los otros hombres. Henry Van Lier (Moles y otros,1971: 129-152) realiza un recorrido histórico de las concepciones y enumera las características de los objetos desde los más antiguos hasta los contemporáneos. Violette Morin (Moles y otros,1971: 187-200) estudia el objeto desde la biografía que se configura desde la relación sujeto-objeto y la memoria. Distingue los objetos biográficos o biocéntricos (decorativos o utilitarios) que envejecen al mismo tiempo que su poseedor de los cosmocéntricos o protocolares que no envejecen como sí lo hace el usuario, sino que pasan de moda.

De manera más reciente, Bill Brown, creador de "la teoría de las cosas" (*thing theory*), una teoría crítica que se centra en la interacción entre objeto y humano en la literatura y la cultura, intenta hablar a favor de las cosas como de una alternativa posible a la infinita abstracción asociada a la "teoría". En *Critical Inquiry* (2001); *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature (Chicago, 2003), Other Things* (Chicago,2015), a través de una poética de las cosas *(poetic thingness*), intenta demostrar cómo los objetos organizan nuestros deseos, conocimientos y fantasías de un modo que escapa a la lógica cultural del capitalismo.

Nicholas Pagan (2015:28-40), investigador de la Universidad de Malaysia, se inscribe en el mismo campo de análisis. Según este autor, la teoría de las cosas permite explicar por qué a tantos lectores los cautiva las narraciones literarias: no solo se sienten atraídos por los personajes y las tramas sino también porque las narraciones son impulsadas por las

cosas (*things driven*). Para él, el antecedente directo de la teoría de las cosas es Shklovsky, quien en "Art as Technique" (1917) afirma:

> el arte existe para que uno recupere la sensación de vida; existe para hacernos sentir las cosas, hacer "*pedrosa*" a la piedra (…) La técnica del arte es volver extraños a los objetos (…) aumentar la dificultad y intensificar la percepción porque el proceso de la percepción es un fin estético en sí mismo y debe ser intensificado". (Pagan, 2015:29, traducción nuestra)[45]

Cuando Heidegger (1954) sostiene que las obras de arte, especialmente los textos literarios, son los medios más idóneos que tenemos para lograr "la coseidad de la cosa", está pensando, según Pagan, en Shlovsky. En "Das Ding" ("La cosa"), Heidegger admite que es difícil definir qué es una cosa pero insiste en que la palabra "cosa" es más rica que la palabra "objeto". La distinción, sostiene Pagan, es fundamental para entender por qué Bill Brown afirma que "miramos a través de los objetos pero solo logramos echar un vistazo a las cosas".[46] Según Brown, los objetos son códigos a través de los que nuestra atención interpretativa los vuelve significativos. Las cosas, en cambio, difícilmente puedan funcionar como ventanas: nos confrontamos con la "coseidad" de las cosas cuando dejan de funcionar para nosotros: cuando se para el auto, se ensucia la ventana, etc. (Brown, 2001:4)

Pagan dice: "Sostengo que los objetos están más cerca de las cosas que lo que están los hechos, de allí que sea lo que fuera que hacen los personajes en una narración literaria, los objetos en la narración en cierta medida siempre hablarán por sí mismos (traducción nuestra)".[47]

4. Los zapatos de Van Gogh

El gesto poético, artístico o filosófico va en dirección contraria al consumo de las cosas, les restituye el significado que la costumbre, las generalizaciones científicas les ha erosionado. La filosofía del siglo XX, señala Bodei (2013: 124), en su reflexión sobre el arte, reabrió el diálogo entre las cosas y las personas. Heidegger fue el protagonista indiscutido de ese campo con el célebre análisis poético de los zapatos de la campesina

[45] "art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony* [...] The technique of art is to make objects 'unfamiliar' [...] to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged"
[46] "...We look through objects [...] but we only catch a glimpse of things"
[47] "I suggest that objects are closer to things than events are, so whatever the characters in a literary narrative may be doing, the objects in that narrative will always to some extent speak for themselves".

retratados por Van Gogh. En la pintura, los zapatos pierden su funcionalidad, dejan de ser objetos de uso para trasmitir significados en tanto han sido sustraídos de la inmediatez de la simple presencia. La percepción estética en un poema, una fotografía, una película, una pintura sitúan a un objeto banal y cotidiano frente a una perspectiva nueva, intensificada en la que, para Heidegger, el "ser" de ese objeto cotidiano aparece:

> ...mientras solo nos representemos un par de botas en general, mientras nos limitemos a ver en el cuadro un simple par de zapatos vacíos y no utilizados, nunca llegaremos a saber lo que es de verdad el ser-utensilio del utensilio. La tela de Van Gogh no nos permite ni siquiera afirmar cuál es el lugar en el que se encuentran los zapatos. En torno a las botas de labranza no se observa nada que pueda indicarnos el lugar al que pertenecen o su destino, sino un mero espacio indefinido. Ni siquiera aparece pegado a las botas algún resto de la tierra del campo o del camino de labor que pudiera darnos alguna pista acerca de su finalidad. Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo. En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio. (Heidegger, 1978: 19)

Transcribimos un fragmento tan largo para exhibir cómo la poesía del filósofo alemán y la pintura del maestro holandés corren hacia la luz lo que de otro modo permanece oculto en la cotidianeidad: la historia de esos zapatos en los que tiembla la soledad del campesino, su percepción del tiempo y el miedo a la muerte. En suma, en ese objeto, como en la vasija que descubre el arqueólogo en el que reconoce la vida de un pueblo, late la historia de un sujeto. El objeto guarda las marcas del hombre como las del alfarero en la arcilla. Así lo describe Borges cuando mira un bastón de laca y dice: "Lo miro. Pienso en el artesano que trabajó el bambú y lo dobló para que mi mano derecha pudiera calzar bien en el puño". (*El bastón de laca*, Borges, 1981)

También Maurice Merleau Ponty analiza, desde una perspectiva fenomenológica, la capacidad de la pintura de hacernos intuir metafóricamente tanto lo invisible en lo visible. Los objetos que se representan en los cuadros de pintores tales como Picasso, Juan Gris, Braque, Cezanne "sangran delante de nosotros". Detienen, interrogan la mirada, le comunican su esencia y su misma materialidad (Merleau Ponty, 2006:59).

El objeto nace en el arte contemporáneo con el gesto irónico de Duchamp, cuando presenta un objeto, un urinario o una rueda de bicicleta, y revoluciona las bases conceptuales del arte. Los artistas pop entronizan los objetos subrayando su ser industrial y borrando toda referencia al sujeto, los afectos y emociones que caracterizaban al arte europeo. "La despersonalización de la técnica, sostiene Sonia Livingstone, sería la tarea de los artistas pop y su rechazo al culto del individuo" (Livingstone, 1990:15). Sin huellas, el objeto se sustrae de la memoria. El artista, filósofo y antropólogo Joseph Kosuth, el primer artista considerado conceptual en los años de 60, parte de Duchamp y el ready made para reducir la obra de arte a palabras, ideas que se vuelven conceptos barriendo todo rasgo de subjetividad.

5. Objetos y literatura

Abraham Moles (Moles y otros, 1971:16) describe la vida burguesa del siglo XIX cuando la sociedad toma conciencia del valor del objeto. La acumulación de objetos sólidos durante el transcurso de vida les permitía tener la ilusión de que durarían siempre y que podrían ser trasmitidos de generación en generación. El nivel de un burgués en la escala social se caracterizaba, entre otras cosas, por el número de objetos de su salón. Dice Benjamin:

> Desde Luis Felipe encontramos en la burguesía el empeño por resarcirse de la pérdida del rastro, de la vida privada en la gran ciudad. Lo intenta dentro de sus cuatro paredes. Es como si hubiese puesto su honor en no dejarse hundirse en los siglos ese rastro si no de sus días sobre esta tierra, si al menos de sus artículos y requisitos de consumo. Incansable le toma las huellas a toda una serie de objetos. Se preocupa por fundas y estuches para zapatillas y relojes de bolsillo, termómetros y huevera, cubiertos y paraguas. Prefiere las fundas de terciopelo y de felpa que conservan la huella de todo contacto. (…) Se subraya el valor sentimental o real de los objetos así conservados. Se sustrae a estos de la mirada profana de quien no es su propietario y su contorno queda especialmente difuminado y de manera muy significativa. (Benjamin, 1972: 61)

Según el escritor turco Orphan Pamuk (Pamuk, 2011:86) existe una relación insoslayable entre los grandes adelantos en el arte de la novela de mediados del siglo XIX, cuando se convirtió en forma literaria dominante en Europa, y el súbito aumento de la prosperidad europea en ese tiempo, lo que derivó en una abundancia de bienes materiales, una variedad de objetos sin precedentes. La cultura occidental se inundó de avisos, carteles, publicidades que describían esos objetos: "El lugar de un individuo en la sociedad y en

las novelas se veía determinado en parte por su hogar, sus posesiones, su ropa, sus habitaciones, sus muebles y sus chucherías" (Pamuk, 2011:87)

Balzac fue el primero que incorporó el apetito social y personal por objetos y baratijas en el paisaje de sus novelas. Los detalles que describe, dice Pamuk, no solo retratan los objetos que habitan la casa de los protagonista sino son una extensión de los personajes, permiten deducir su edad, clase social, carácter "del mismo modo en que un detective podría seguir pistas para descubrir la identidad de un criminal" (Pamuk, 2011: 89).

Pamuk enumera en la novela francesa las funciones que cumplen los objetos: en Balzac revelan el nivel social del héroe; en Flaubert, el carácter y el gusto personal; en Zola son señal de objetividad autorial; en Proust se convierten en un estímulo del pasado; en Sartre, en síntoma de la náusea de la existencia; en Robbe-Grillet, en identidades misteriosas independientes de los seres humanos; en George Perec, en bienes sin alma.

Los objetos en los relatos de ficción suelen cifrar, a modo de metáforas, el significado o sentido del relato, afirma la escritora Cristina Siscar. Los molinos de viento en El Quijote acuñaron la metáfora del delirio; La carta robada, el aforismo que no hay nada más oculto que lo que está a la vista. Los objetos son los cuerpos del delito en la novela policial (Siscar, 2001:9).

En todo caso, afirma Pamuk, los objetos son emblemas o signos de los momentos discretos de las novelas. Los objetos y la trama se interrelacionan:

> La novela se aparece como un mundo real tridimensional y convincente. Entonces, en lugar de percibir las divisiones entre los hechos y los objetos, la acción dramática y el paisaje, percibimos la unidad global, al igual que en la vida. (Pamuk, 2011: 91)

La obra maestra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido* (1913), se vincula con el objeto y la memoria: a través de la magdalena recupera el recuerdo de Combray en donde el protagonista ha pasado su infancia. En relación a esa evocación del pasado, Proust recuerda una creencia celta según la que las almas de los difuntos se encuentran cautivas en seres inferiores hasta que, por azar, podemos adueñarnos del objeto en donde está aprisionada el alma:

> En realidad, como ocurre con las almas de difuntos en ciertas leyendas populares, cada hora de nuestra vida, se encarna y se oculta en cuanto muere en algún objeto material. Queda cautiva, cautiva para siempre, a menos que encontremos el objeto. Por él la reconocemos, la invocamos, y se libera. El objeto en donde se esconde —o la sensación, ya que todo objeto es en relación a nosotros sensación— muy bien puede ocurrir que no lo encontremos jamás. Y así es cómo existen horas de nuestra vida que nunca resucitarán. Y es que este objeto es tan

> pequeño, está tan perdido en el mundo, que hay muy pocas oportunidades de que se cruce en nuestro camino. (Proust, 1971: 43)

La evocación del pasado parecería repetir ese empeño: solo cuando se capta el alma en los pequeños objetos, se es capaz de evocarlo.

En la literatura, hay nombres claves que guardan una íntima relación con los objetos como, desde lugares muy distintos, Alfred Jarry y Francis Ponge.

Alfred Jarry (1873) puede considerarse como uno de los pioneros que investiga el alma de los objetos. La patafísica, ciencia de lo particular apoyada en la intuición, aspira a elaborar un saber de cada objeto en el que no prime la utilidad. En su singularidad son verdaderos libros en los que se leen mensajes cifrados. Si el objeto se abre, muestra las fuerzas del universo y del inconsciente colectivo, exhibe la creación humana.

El poeta francés Francis Ponge (1989), para quien todas las cosas tienen la capacidad de suscitar el espesor de una palabra, dedicó extensas páginas en prosa poética a la indagación material de los objetos aparentemente más banales de la existencia. Concibe una retórica del objeto desde una perspectiva bastante singular. La retórica del objeto es para él el mecanismo de relojería que permite a cada objeto proseguir fuera de nosotros su existencia particular. Ponge, que influyó en el desarrollo del objetivismo del *Nouveau Roman*, renuncia a todo simbolismo, emoción, a favor de una militancia de la descripción capaz de recrear minuciosamente el mundo de la experiencia de los objetos de uso diario:

> si pienso en una retórica, es una retórica por objeto, no solamente puna retórica por poeta, sino una retórica por objeto. Es necesario que este mecanismo de relojería (que mantiene el objeto) nos proporcione el arte poética que sea adecuado para ese objeto. (Ponge, 2000: 95)

El propósito utópico de Ponge es "salir de la representación" y escribir "desde las cosas" mismas, desde su concreta realidad. Como veremos en el Capítulo 8, encontramos esa mirada detenida en el mundo material, en la narrativa del escritor argentino Juan José Saer, que en muchos aspectos adhirió al *Nouveau Roman*.

Para Robbe Grillet, que escribió en 1953 *Les gommes (Las gomas)*, una novela policial centrada en los objetos, en el *Nouveau Roman* los objetos no están para describir el sujeto sino que están en sí, carentes de significación. En 1965 Georges Perec publicó *Les choses* (*Las cosas)* una novela constituida por enumeraciones de objetos que se centra en el tema de la posesión y el consumo.

Los objetos y las cosas suelen ser tema de muchos poemas. Podemos mencionar "Las cosas" de Jorge Luis Borges (1981), en la que el poeta les concede el poder de sobrevivir

al hombre: “Durarán más allá de nuestro olvido/no sabrán nunca que nos hemos ido”. También suelen ser tema de cuentos como, por ejemplo “Objetos Sólidos” de Virginia Woolf o la antología de cuentos “Casi un objeto” (1978) de José Saramago en la que las historias se centran en objeto.

En la literatura argentina contemporánea son varios los autores cuyas novelas y relatos se centran en los objetos, solo para mencionar algunos: *Los objetos a oscuras* de Miguel Santoro; Blanca Lema, *Tappe Ware* de Blanca Lema; *Caja de herramientas* de Fabio Morábito.

En el universo de la representación teatral, el objeto escénico cumple un papel fundamental: crea y condiciona las conductas de los personajes en tanto interviene en sus deseos, hasta llegar, inclusive, a adquirir una impronta actancial capaz de suplantar a los propios personajes; introduce informaciones no solo por medio de su presencia (o ausencia) material sino también por medio de su presencia (o ausencia) en el discurso verbal de los personajes (Trastoy, 2005:3-5). Joan Abellán, que estudia la función escénica de los objetos, los llama “formidables interlocutores mudos”, en tanto son para el receptor portadores de signos y exponentes sociales, pero, al mismo tiempo, sujeto de deseo para el o los personajes.

En los capítulos siguientes nos referiremos específicamente al papel que juegan en la narración ficcional.

Capítulo 8

Los objetos y las cosas en la narración ficcional

1. El lenguaje de las cosas

Hay una película dirigida por Peter Webber que narra la historia del cuadro que pintó Johannes Vermeer en 1665, "La joven de la perla". No es casual que el pintor que inspira la película sea precisamente Vermeer. Vermeer es un pintor holandés del siglo XVII que fija su atención en los objetos cotidianos, muchas veces dispuestos al modo de naturaleza muerta. Si bien es a partir del Siglo XV que la pintura retrata la cotidianeidad, especialmente en Flandes y Holanda, es en el Siglo XVII que en las regiones flamenca y neerlandesa cobran protagonismo en la pintura los objetos y los espacios de la vida cotidiana (Soto:2014,59).

En la película, una sensual Scarlett Johansson representa el personaje de Griet, la muchacha de diecisiete años, que trabaja como criada en la casa del pintor y que de a poco va llamando su atención no solo por su sensualidad sino por la especial sensibilidad por el arte, la luz y los colores que posee. El maquiavélico mecenas Van Ruijven, que sospecha de la relación entre el maestro y la criada, idea un plan para que Vermeer pinte un cuadro en el que aparezca solo Griet. Es así que la muchacha debe posar frente al pintor largas horas en el altillo. Lo hace luciendo un par de aros en forma de perlas que Vermeer sustrajo del cofre de su esposa. Cuando ésta se entera, despide a Griet. En la última escena de la película, una de las criadas de Vermeer va a visitar a Griet y, sin decir palabra, le entrega un paquete. En él no hay carta ni dinero, solo están los aros en formas de perlas que ella usó cuando posó para él.

La película no podía terminar de otra manera. No porque el cuadro y la película lleven el nombre de "La joven de la perla" sino porque el detalle de las perlas sintetiza varios significados: la sensualidad de Griet, el erotismo que une al pintor con su modelo, la diferencia de clases entre ambas mujeres, el juego de brillo y luz que busca Vermeer en su pintura. No es necesario aclarar ni decir nada: que él le envíe las perlas equivale a expresarle a Griet que ella es más digna de usarlas que su propia esposa y que ella ya no es la criada sino "la joven de las perlas". El regalo no requiere una esquela de Vermeer,

ningún texto que lo explicite, Griet sabe comprender sin necesidad de mensaje escrito alguno. Las perlas hablan por sí mismas, no existan palabras que traduzcan ese vínculo erótico, apenas sugerido, entre el pintor y modelo, que la sensibilidad que los une hacia la belleza, la luz, la representación y el arte es de materia inefable y trasciende las palabras. Las perlas son todo eso, sí, pero también y, sobre todo, forman parte de una escena que posee gran fuerza dramática. Una escena que se abre como un instante epifánico o revelador para Griet y para el espectador, quien, como todo lector de un relato de ficción, descubre el significado que subyace a la situación. Puede hacerlo porque a lo largo de la trama el objeto, las perlas, ha adquirido valor simbólico.

Claro, no es cualquier objeto el que ha elegido Webber para la escena final sino aquel que mejor sintetiza aquello que él quiere mostrar: el objeto justo.

2. *L´objet juste*

El investigador francés Laurente Lepaludier (Lepaludier, 2016:107) analiza el lugar que tuvo el objeto en las teorías literarias. Citaremos algunas. La crítica formalista y la estructuralista no ha ignorado el lugar que tiene el objeto en la intriga, sobre todo en el esquema de la búsqueda que sirvió de base a muchas interpretaciones. Si bien la narratología no le brinda atención al objeto ni al personaje porque prefiere concentrarse en la estructura del relato, los investigadores orientados hacia la descripción, atendieron al objeto y al personaje. Le semiótica toma en cuenta el fenómeno del objeto en el discurso y lo restituye a la estructura significante del texto. La crítica fenomenológica o temática concibe al objeto en relación al sujeto, analiza el fenómeno de la percepción.

Sorprende que, si bien encontramos muchos relatos y poesías en a literatura universal en relación a los objetos, y muchos escritores les concedan un papel fundamental en el proceso de escritura, no haya demasiada teoría que se centre específicamente en la función del objeto en la narración ficcional. Lo poco que se ha escrito sobre el tema aparece por lo general en forma de reflexiones aisladas brindadas por los propios escritores que analizan su propia práctica de escritura y lo hacen en relación al cuento.

Orphan Pamuk es uno de los pocos que reflexiona sobre la función del objeto en la novela. Le dedica en *El novelista ingenuo y el sentimental (*2011) un espacio importante:

> Los impulsos iniciales más fuertes que siento cuando escribo una novela me obligan a asegurarme de que pueda *ver* en palabras algunos de los temas, a explorar un aspecto que nunca se ha descrito. (Pamuk, 2011: 58)

El escritor, afirma, no solo busca la palabra adecuada (le *mot juste*, en términos de Flaubert) que pueda transformar la imagen que tiene en la cabeza de la mejor manera sino aprende a visualizar cosas que se le da bien verbalizar y busca *l´image juste*. (Pamuk, 2011:77) Mark Twain también reflexiona sobre el proceso de búsqueda de la palabra que pueda trasmitir la imagen que uno tiene en la cabeza. Elige para ello una comparación: la diferencia que hay entre la palabra correcta y casi todas las demás es la diferencia que existe entre un rayo y una luciérnaga (en Lombardi, 2018:168)

Esa imagen-rayo es promovida, decimos nosotros, por el mundo material y concreto de la ficción: fundamentalmente a través de objetos. En consonancia con el *mot y l´image juste*, agregamos entonces, *l´objet juste*.

Como lector, el placer de leer una novela, dice Pamuk, se centra en la posibilidad de separarse de las palabras y transformarlas en imágenes en nuestra mente. Por eso, sugiere que la novela debería tener una longitud que le permita recordar al lector personajes, lugares, acciones, todos los detalles que ha reunido en el proceso de lectura porque el significado de todo lo que va encontrando a medida que avanza está relacionado con todo lo que ha descubierto.

Entrar en una novela es entrar siempre en un mundo que nunca podemos ver en su totalidad. De allí que el narrador -para "hacer ver" y "colocar delante de los ojos" (Ricoeur, 1995: 909)- suele amoblar el relato con objetos y cosas (una mesa) que evoquen, por un proceso metonímico, el todo (el bar) del que forman parte. Para ello, el narrador debe revestir a los objetos de determinada especificidad o singularidad, ya que no es lo mismo una mesa de roble que una mesa con inscripciones en tinta, ni un personaje con un diario bajo el brazo que uno con un cuchillo tramontina bajo el saco.

Cuanto más atento esté el narrador al detalle concreto, más verosímil será su relato. Así lo señala Flannery O´Connor (1993) en su conferencia "El arte del cuento" cuando sostiene que en la escritura de ficción, salvo en muy contadas ocasiones, El Trabajo no consiste en decir sino en mostrar las cosas.

3. El objeto in absentia

Hans Georg Gadamer (Gadamer, 1977:190), desde la filosofía hermenéutica, retoma, sin dejar de lado el término latino *repraesentatio*, la voz alemana *Darstellung* (*dar-stellen*, colocar delante). La función del signo, afirma, es la referencia (*verweisen*); la del símbolo, sustituir (*vertreten*); la de la imagen, la *Representation o la repraesentatio*. Todas esas formas tienen en común ser formas de la *Darstellung*. Es tarea del escritor representar a través del lenguaje el mundo ficcional: colocar delante de los ojos lo que no está frente a la percepción.

El estatuto lingüístico del objeto proviene de lo que se brinda al lector por medio del significante. Por medio de la denominación, la evocación o la descripción, el significante promueve en el lector operaciones mentales de representación que crean la imagen del objeto. Ese funcionamiento difiere totalmente de la percepción de lo visible o lo tangible. El modelo fenomenológico de la percepción no puede ser utilizado sino por analogía o en tanto efecto de ilusión creado por el lenguaje.

El relato de ficción, señala Lepaludier (Lepaludier, 2004: 32), no puede ser confundido con el discurso en presencia del objeto (*in presentia*), donde el objeto tiene un estatuto referencial presente en el mundo sensible como también un estatuto lingüístico. El relato de ficción comparte con el discurso referencial *in absentia* el estatuto puramente lingüístico del objeto: en ausencia del objeto, el significante activa la rememoración de una imagen mental que se corresponde con las propiedades características del objeto. El relato de ficción, sostiene, tiene el poder de hacer creer la existencia del objeto. Uno puede atribuir al objeto evocado, descripto o imaginado un estatuto de seudo-referencia, porque es como si existiera.

Toda representación verbal, señala Gérard Genette (Pimentel, 2001:110), no es más que una ilusión mimética, pues "el lenguaje significa sin imitar". Pimentel se pregunta, entonces, qué hay en el lenguaje y en las organizaciones discursivas capaz de generar tal ilusión. Señala para ello el carácter sensible del lenguaje, que tiene diferentes grados de iconicidad. La iconización verbal nos permite explicar el efecto de realidad. Llama operadores de mímesis a los nombres y adjetivos que funcionan como puentes entre el mundo del texto y del extratexto. El lenguaje, en tanto construye y vehiculiza significados con diversos grados de referencialidad e iconicidad, es una estructura de mediación en el proceso de representación.

Desde la perspectiva del lenguaje escrito, o sea del proceso de escritura como primera instancia de mediación en el proceso de la representación, describir un objeto, afirma Pimentel, es construir otro objeto que es un objeto textual más afín al texto en que se

inserta que a su referencia extratextual pero que sin embargo no deja de remitir a ese objeto que desencadena la actividad descriptiva: ese otro que puede reconocerse como tal. De allí que, para construir un objeto en un relato de ficción, el escritor debe brindar indicios para que el lector pueda identificarlo, lo que implica, sostiene, no solo un proceso de contextualización sino también de recontextualización, o sea de salida del texto. La identificación, mediada por el lenguaje y el escritor, permite establecer los puentes entre su descripción y el objeto al que remite.

Pero hay un segundo aspecto de la representación que Pimentel llama construcción o composición inédita del referente. El objeto es atravesado por significaciones culturales diversas: interactúa con la enciclopedia de la época, y con la de la época del receptor. El objeto descripto siempre es transformado, es siempre otro. El lector aun en el momento en que identifica el objeto, focalizará ese objeto–referente solo en los términos que le propone el objeto-texto; ve solo aquello que el texto describe.

4. Objeto y densidad poética

La línea, afirma Paul Klee en relación a la pintura, no imita a lo visible sino que *torna visible* (Merleau Ponty, 1986: 55). Podríamos decir que, en la escritura, introducir un objeto en un relato no implica reproducir el objeto de referencia sino construirlo. Algo similar señala Ponge cuando dice que, para que un texto pueda adquirir la pretensión de mostrar un objeto del mundo exterior, ese texto debe lograr que tenga tanta realidad como ese objeto (Ponge, 2000:108). Eso exige, al igual que cuando se pinta un cuadro, un proceso para que el objeto adquiera una forma inédita de significación.

La percepción estética desgaja el objeto de su funcionalidad cotidiana, lo sustrae de la mirada automatizada y acrecienta nuestra visión del mundo. Dice Soto: “a través de la dimensión estética “las cosas del mundo” hablan, de una cierta manera y en un cierto tono, de las cosas y del mundo (Soto, 2014:91). De allí que Francis Ponge considere que no importa el objeto que se elija:” basta querer describirlo, este se abre a su vez, se transforma en abismo” (Ponge, 2000:84).

La paradoja de la ficción, afirma Ricoeur, es que la anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas (Ricoeur, 2001: 204), lo que puede vincularse con el “aumento icónico” de la realidad. Nos conduce, tal como lo sostiene Merleau Ponty en relación a la pintura, a la visión de las mismas cosas.

La escritura literaria es el sitio donde los objetos alcanzan su completa manifestación. Esto lo sostiene el poeta y ensayista Jorge Monteleone a propósito de *La Grande*, la novela póstuma de Juan José Saer, en referencia a la escena en la que Gabriela cose un botón (Saer, 2005: 206-211). La acción se extiende a lo largo de tres o cuatro páginas. Monteleone, a medida que reflexiona sobre la poeticidad de la obra de Saer, da cuenta de la significación o densidad poética que la experiencia literaria brinda a los objetos:

> Es probable que la percepción de ese objeto y el relato del hecho tengan la misma duración en el mundo real que en las páginas del texto, de tal modo que la ficción crea un doble y paradójico extrañamiento. Por un lado, esa morosa detención de la peripecia, donde el texto se adensa, permite percibir lo que podríamos llamar la materialidad significante de la ficción, liberada de toda ilusión mimética, para constituirse como absoluto artificio de lenguaje. Por otro lado, permite desnaturalizar la ignorante costumbre del vivir en su veleidosa distracción, olvidada de si al paso del tiempo, para sentir en todo su despliegue el devenir, como si el tiempo mismo también se materializara. Surge así ese instante epifánico donde el objeto posee una presencia absoluta, es decir, cuando literalmente aparece. (Monteleone: 2010: 377)

Un objeto común de la realidad cotidiana como es un botón adquiere densidad poética porque el narrador demora la acción de la trama para concentrarse en la percepción de un objeto. Gracias a esa visión magnificada, a modo de primer plano cinematográfico, el objeto aparece como si se lo viera por primera vez, lo que Shklovski llama *ostranenie* ("El arte como artificio", 1917) cuando describe los procedimientos en los que funda la creación estética verbal. La *ostranenie* ("hacer extraño", "desfamiliarizar") consiste en obstaculizar y demorar la percepción del objeto a fin de exigir una mirada más atenta y detenida. Ese procedimiento, que implica promover la percepción singular de un objeto que de otro modo pasaría desapercibido, constituye según los formalistas el artificio del que se vale el lenguaje literario para lograr que los objetos o las personas se los perciba como si se los viera por primera vez. La finalidad del arte es, para Shklovski, dar la sensación de las cosas en tanto que visión y no como reconocimiento. Si el reconocimiento supone un conocimiento previo del objeto, la visión implica una percepción primigenia o renovada.

La escritora inglesa Zadie Smith, en su ensayo "Fracasar mejor" (publicado en *The Guardian* el 13 de enero de 2007) describe el tipo de escritura que está atada al cliché y que ella llama "andar sonámbulo por la frase":

> Por ejemplo, si en mis personajes alguien "rebusca en su bolso" algo es porque yo era perezosa y no me paraba a pensar en cómo separar el "bolso" de su viejo y persistente amigo "rebuscar". Rebuscar en un bolso es ir sonámbulo por la frase, una traición muy pequeña, pero traición al

> fin y al cabo. Hablando personalmente, la verdadera razón por la que escribo es para no tener que ir caminando sonámbulo toda mi vida.

Usar un cliché es para ella cuando uno "se rinde al entendimiento común, se toma un atajo, se ha re-presentado lo que resulta agradable y conocido antes que arriesgarse a lo verdadero y extraño". Implica un fracaso estético y ético, porque no se ha dicho la verdad. Del mismo modo, trabajar con un objeto en la narración ficcional implica mirarlo de cerca. Francis Ponge propone describirlo encontrando en él aquellas características que "no sean las que habitualmente estén asociadas a él "(Ponge, 2000:91) y no ceder a una disposición de cualidades que nos parezca armoniosa: "(…) uno escucha de una vez y para siempre las piedras son duras. Eso es todo. Se acabó y no se habla más del asunto. De otras cualidades ni hablar. Es dura (Ponge, 2000: 103)."

Para ir en contra del cliché es necesario entonces mirar las cosas por fuera de los esquemas preconcebidos que nos nublan la visión. Muchas veces en mis clases de escritura para mostrar de qué modo la visión cultural se nos impone a la real, les pido a los estudiantes que dibujen una casa. La mayoría traza un rectángulo con un techo a dos aguas si bien ninguno de ellos vive en una casa con techo a dos aguas o ni siquiera han visto alguna si no es en una ilustración.

Mirar es la clave, cuanto más se miran las cosas, tanto más se revelan sus particularidades, aquello que la hace diferente o reconocible. Si un escritor le reconoce características precisas a los objetos de sus narraciones, los vuelve singulares, en suma, "visibles".

5. La función de los objetos según la tipología literaria

Según Laurent Lepaludier (Lapaludier, 2004:19-28), la representación del objeto en la narración ficcional da testimonio de un modo de relacionarse con el mundo. De allí que propone una descripción de las diferentes funciones que cumple el objeto en relación a la tipología de géneros narrativos. Esta descripción o clasificación se basa en lo que él considera los dos modos fundamentales de representación: el modo de representación mimética y el de representación antimimética o de desrealización. En función de la primera, los objetos son representados según las leyes del mundo empírico, según la segunda, se contraponen o se liberan de esas leyes.

El modo mimético, señala, funciona por el principio de la verosimilitud de la representación literaria en relación a las leyes que rigen la realidad empírica. Allí el objeto ocupa un lugar particular y constituye un elemento sintomático de toda una concepción

de la ficción que se ancla en el efecto de ilusión de lo real, tal como lo describe Barthes en "El efecto de lo real". Los objetos son considerados como pertenecientes al mundo de la experiencia.

Dentro del modo mimético, reconoce la novela de aventuras, la novela doméstica, el realismo simbólico y la novela policial; dentro del antimimético, los mitos y las leyendas, el cuento maravilloso, la ciencia ficción, el género fantástico y el *nonsense* o absurdo. En cada uno de estos géneros, el objeto cumple una función especial.

En la novela de aventuras, los objetos están dotados de un carácter que se corresponde con el mundo conocido, aparecen como elementos decorativos o instrumentos de acción. Lo que los caracteriza es el lazo de contigüidad que poseen con un lugar (relación similar a la sinécdoque) o con un personaje (lazo de tipo metonímico). La estructura de la novela de aventuras, ciertos objetos están vinculados al protagonista y otros son parte del universo que él descubre. Son considerados muchas veces como bienes por su valor económico de posesión o de intercambio; el tesoro es el caso emblemático. Objetos como la carta, los anteojos, los papeles del capitán, las armas, adquieren sentido en relación al objeto deseado. En la novela doméstica, donde el universo está relativamente confinado al interior, los objetos -el mobiliario, los espejos, libros, cofres- constituyen el marco esencial de la vida de los personajes. Son domésticos o sociales ya que el universo doméstico, en especial de la clase burguesa, está marcado por lo social. En el realismo simbólico que caracteriza la estética de Charles Dickens, señala Lepaludier, los objetos son el punto de anclaje de la representación y de la creación de la ilusión de lo real y testimonian la dimensión mimética. En las novelas policiales, los dos niveles -el tiempo del crimen y el tiempo de la investigación- determinan dos sistemas de objetos. Como indicios cumplen una función hermenéutica y de caracterización por contigüidad. El relato se interesa por lo general por el objeto robado, tabú, oculto, redescubierto que concentra así el interés de la investigación y de la lectura.

En la representación antimimética, como en los mitos y las leyendas, los objetos nunca son un mero detalle, son símbolos que identifican al dios y la diosa (la flecha de Cupido), representan instrumentos de poder o de acción, son elementos indispensables para la conquista o triunfo del héroe (cascos, sandalias aladas). Los objetos del cuento maravilloso también liberados de las leyes de la verosimilitud como los de los mitos y leyendas, responden a una concepción mágica. En el caso de *La Cenicienta* es un zapato de cristal el que dará la medida de la candidata para casarse con el príncipe; en *La bella*

durmiente, el pinchazo con el huso de una rueca provocará que la protagonista caiga sumida en un profundo y prolongado letargo del que la despertará el beso de un príncipe. En la ciencia ficción, los objetos son testimonios de un tiempo futuro, de una evolución del hombre y de una sociedad, de una política, de un estilo de vida del que constituye un índice. En el género fantástico, los objetos abren a otra dimensión de lo real, son producto de una metamorfosis inquietante que responde al carácter de los fenómenos fantásticos percibidos como rupturas inexplicables del sistema basado en la razón y en la verdad empírica. Los objetos del nonsense, como el espejo de "Alicia en el País de las Maravillas", operan como pasaje entre dos mundos, el de la verosimilitud y el de la imaginación.

6. Una poética de las cosas

En los próximos capítulos analizaremos lo que dimos por llamar, en referencia al libro *La poética del espacio* del filósofo Gastón Bachelard, una "poética de las cosas". Usaremos de manera indistinta los dos términos, objeto y cosa, si bien nuestro análisis corresponde a lo que Bodei ha nombrado como "cosa". Pero en tanto la palabra "cosa" tiene otras acepciones y usos en el lenguaje, sobre todo una funcionalidad como "comodín", su uso en este trabajo puede volverse ambiguo, incluso incómodo, de allí que lo reservamos para denominar estrictamente aquellos elementos que pertenecen al mundo material (piedra, ramas, hojas, etc.) y no son fabricados por el hombre, como también, en algunos casos, partes del cuerpo humano que el texto convierte en elemento material.

Reflexionaremos sobre el modo en que los objetos y las cosas contribuyen a promover la narratividad en función del espacio y la descripción, de la intriga narrativa, de la temporalidad y del sentido y lo ejemplificaremos sobre todo con la novela *Nuestra parte de noche* de la escritora argentina Mariana Enríquez.

Capítulo 9: Un sueño vívido y continuo

Los objetos en el espacio

El Théâtre Francais tenía unas normas para que el número de objetos que aparecían en el escenario -sillas, mesas, incluso un vaso de agua sobre la mesa-quedase limitado a lo que la obra requería: las sillas en las que se iban a sentar los personajes,
la mesa en la que se iba a depositar un objeto necesario para la acción y el vaso de agua o el decantador de vino que iban a desempeñar un papel en la obra.
Edith Wharton, Escribir ficción

1. Descripción: ilustrar con palabras

Alice Munro inicia el cuento "Miles City, Montana" con la siguiente frase: "Mi padre cruzó el campo cargando el cuerpo del niño ahogado."[48] El suspenso, dice Porter Abbott (Abbott: 2008 :160), es inmediato. El lector se pregunta qué ocurrió en el pasado (¿quién es ese niño?, ¿por qué se ahogó?) y qué ocurrirá en el futuro. Con pocas palabras, el narrador esboza un espacio y los personajes: el padre y el hijo (el narrador) que lo observa desde cierta distancia, un niño ahogado y, si bien invisible, un espejo de agua en algún lugar detrás del padre del narrador. Con apenas una frase, Munro involucra de entrada al lector en la trama.

Según John Gardner en *The Art of fiction* (1991), el escritor de ficción es aquel que crea con palabras sobre el papel "un sueño vívido y continuo" y no permite que la mente del lector se distraiga o aleje del mundo ficticio porque se desliza en ese sueño y se olvida de la realidad circundante. Lo que envuelve y sumerge al lector es la descripción. En *Escribir ficción, Guía práctica de la famosa escuela de escritores de Nueva York*, Lombardi sostiene que "en cualquier obra de ficción, salvo el diálogo, casi todo es descripción" (Lombardi, 2018:160). Descripción es para él crear una imagen en la mente del lector. Si es buena, el lector será "arrastrado por las palabras" y experimentará la historia con tanta viveza y continuidad como si estuviera viendo una película fascinante. Cita al *Nuevo Diccionario Internacional Webster*, que define el proceso de describir como: contar o escribir acerca de algo; ofrecer un relato detallado de algo; ilustrar con palabras.

En una narración se describen personajes y los lugares en donde se desarrolla la acción que realizan esos personajes. En este capítulo analizamos el papel que cumplen el mundo

[48] "My father came across the field carrying the body of the boy who had been drowned."

de las cosas en la representación del espacio. Desplazamos así la relación de los objetos en la construcción de personajes, por ejemplo, a través de la vestimenta:

> Ahora mismo lo veía venir con su bicicleta, un buzo finito que le quedaba un poco grande, color mostaza, y los jeans azules y las zapatillas Topper, y no era ropa genial, pero le quedaba genial (Enríquez, 2019:184).

Decidimos centrarnos en el espacio porque, a diferencia del personaje, cuya construcción deriva sobre todo de las acciones y los diálogos, se lo suele representar, sobre todo si es interior, básicamente a través de objetos.
También en cualquier espacio de la vida cotidiana, la escena parece haberse preparado, dispuesto desde una selección de objetos. Así la señala la investigadora Marita Soto:

> Los objetos seleccionados junto a un mobiliario compuesto que sugiere escenas de diálogos e intercambios suspendidos, la presencia de algún elemento decorativo, el vacío mismo, una cierta temporalidad quebrada, articulan y conforman ese espacio. (Soto, 2014:11)

De allí que también el espacio en una narración se vuelva un elemento fundamental para la acción. Toda acción se sitúa en algún lugar; el lugar determina al personaje y a la acción: que las acciones se desarrollan en la gran ciudad, en un suburbano alejado o en el desierto más árido, influye seguramente en la trama.

2. Espacio y objetos

El espacio aparece cuando se nombra o describe el mundo material, ya que cuesta imaginar un espacio sin los objetos que lo amueblan. La aparición de un solo objeto permite al lector inferir el lugar de la acción: la mención de una cama, por ejemplo, permite representarse el dormitorio en el que está esa cama aun cuando ese dormitorio nunca se nombre. El mundo de las cosas y los objetos posibilitan al lector que "vea" el espacio, lo habite y se oriente en él:

> Entró en la proveeduría. Pasé detrás del mostrador, lejos de la máquina de cortar fiambre, y se apoyó contra la heladera que era vieja y ruidosa y estaba pintada de marrón, como si fuese de madera. (Enríquez, 2019: 84)

El espacio narrativo o diegético y el mundo material de las cosas están estrechamente vinculados.

Al igual que en la escena teatral, los objetos ambientan, promueven una atmósfera, le dan identidad. No solo en la narración ficcional, también en las acciones de la vida cotidiana, tal como señala la investigadora Marita Soto:

> Los objetos se revelan como personajes decisivos a la hora de caracterizar un espacio o encontrar los rasgos del estilo de un lugar. Ubicados en el espacio parecen esculpirlo; a través de su singularidad ambientan la escena, en el sentido de la creación de una atmósfera determinada, de sensaciones corporales, de sentimientos; de este modo, proyectan una identidad al espacio ya que actúan como vectores de estilo. (Soto, 2014: 30)"

Mieke Bal (Bal, 2009:133) sostiene que los objetos poseen estatuto espacial y determinan el "llenado" (*filling*) de ese espacio a través de su forma, sus medidas y sus colores. El modo en que se organizan los objetos en el espacio influye en la percepción del espacio. En algunos relatos, un objeto o los objetos son presentados en detalle, en otros, el espacio se presenta de manera vaga e implícita. Un lugar atiborrado de muebles parece más estrecho; un lugar despojado, más grande de lo que es. A través de los objetos conocemos los dueños, que hablan a través de ellos:

> (…) su mamá, Betty, elegía bien los tapices y las reproducciones de cuadros, tenía muebles sencillos pero cómodos y de colores, a veces cubiertos por mantas con diseños andinos. Era una casa medio hippie y muy distinta, pensaba Pablo, a la suya, con los viejos adornos de vidrio de la abuela, pájaros anaranjados y cisnes blancos, tucanes negros de pico amarillo y flamencos rosados, que tenía prohibido tocar. (Enríquez,2019:186)

Para la investigadora alemana Katrin Dennerlein y la mayoría de los autores que estudian el espacio en la narración ficcional, el espacio es el marco o entorno de los personajes. Según la investigadora danesa Marlene Karlsson Marcussen (2016), cuya tesis doctoral versó sobre el espacio en Virginia Woolf y Georges Perec, analizar el espacio en la novela implica fundamentalmente repensar esa relación entre el sujeto y el mundo de los objetos:

> las descripciones demuestran que el espacio en una novela tiene la capacidad de ser más que el marco de los personajes; puede crear sus propios hechos y su propia narrativa. Ese modo de comprensión del espacio en la novela permite reposicionar y reimaginar el rol del humano como también reenmarcar al sujeto humano como alguien siempre en relación a, e inserto en el mundo de los objetos. (Marcussen, 2016:9, traducción nuestra) [49]

[49] "descriptions demonstrate that space in the novel has the capacity to be more than a setting for the characters; it can create its own events and have its own narrative. This understanding of space in the

Los objetos entran en la literatura en la primera mitad del siglo XIX, señala la investigadora fancesa Marta Caraion (2007) y, en tanto "se instalan en el confort burgués que el realismo tiene como objetivo restituir, su primer función- la más visible y la más durable- será la de construir el universo referencial (Caraion, 2007:2, traducción nuestra).[50] Desde esa perspectiva, afirma, los objetos en las novelas cumplen dos funciones de interdependencia: en un nivel elemental participan de la filiación del texto a lo real y cumplen el rol de indicio de lo real (lo que Barthes llama "efecto de lo real") o de explicación del mundo representado; en un nivel superior, participan de la interacción entre los personajes y son soportes de significado de los personajes y de la acción, contribuyendo a su interpretación.

Según el investigador francés Laurent Lepaludier (Lepaludier, 2004:31), el objeto en la literatura funciona desde el plano lingüístico y el literario. En el plano lingüístico, permite una figuración determinada por las relaciones entre significado y significante, entre signo y referente, entre denotación y connotación, lo que es estudiado por la filosofía del lenguaje. En el plano literario, se encuentra en el centro de los debates sobre la representación, el realismo, el efecto de lo real (Barthes), la ilusión referencial (Michael Riffaterre,1978).

El objeto no solo está ligado a lo real, sostienen Lepaludier (en la Introducción a su libro *L´objet et le récit de fiction*) y Caraion, sino también al concepto de objetividad o verdad. La mención de un objeto o la descripción más elemental generan credibilidad y confianza, garantizan el vínculo con lo real y producen un sentimiento automático de adhesión en el lector.

En este sentido podríamos asociarlo al concepto de e*xperientiality*, que Fludernik (Fludernik 1996, 12) define, tal como vimos en el capítulo 5, como la potencialidad que posee una narración que trasmite la experiencia subjetiva de la realidad, es decir produce la evocación casi mimética de la experiencia de la vida real (» the quasi-mimetic evocation of ›real-life experience‹«). Los objetos en el relato, sostenemos nosotros, contribuyen en la construcción de dicha experiencia.

3. E**l espacio y la descripción en las teorías narrativas**

novel paves the way for a repositioning and reimagining of the role of the human, too – reframing the human subject as someone always in relation to and gathered by the object world."

[50] " s'y installent dans le confort bourgeois que le réalisme a pour but de restituer, leur première fonction - la plus visible et la plus durable - sera de construire un univers référentiel."

Si bien el espacio es un elemento fundamental del relato, son pocas las teorías de la narración que le dedican atención. Según Phelan and Rabinowitz, más allá de las asociaciones a menudo demasiado simplistas entre escenario y simbolismo, la demora en brindar un estudio sobre el tema parecería obedece a dos problemas: por un lado, confundir escenario con "*background*" y, de ese modo, medioambiente con psicología; por el otro, la tendencia a confundir escenario con descripción, es decir, como un modo discursivo que, desde cierta perspectiva filosófica, se opone a narración (Herman et al. 2012: 85).

Joseph Frank, autor de "Forma especial en la Literatura Moderna" (1945) fue uno de los primeros que introdujo el estudio del espacio como una categoría fundamental para el análisis de la novela moderna. Para él la novela moderna no puede ser comprendida en base a las estructuras narrativas de la temporalidad sino que debe ser considerada en términos de formas espaciales y metáforas. Basa su nuevo paradigma en una revisión del texto Laokoon (1776) de Lessing y aplica el análisis que realiza Lessing del espacio en las artes plásticas a la literatura moderna. Para Frank la literatura moderna representada por T.S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust y James Joyce ya no se basa en el principio de la sucesión sino en el de la situación: el lector intenta aprehender la obra por momentos más de modo espacial que como secuencia. (concepto que llamó forma espacial). No obstante, según Marcussen (2016: 12), tanto Frank como Frederik Tygstrup , el autor danés de *El espacio literario* (*Det Litterære Rum*) de 1999, no estudian el espacio en la literatura en sí sino el espacio como principio de organización textual.

Lukács, recuerda Marcussen, recomendaba describir mínimamente objetos y espacios pues consideraba al método de la descripción como "inhumano" (Lukàcs,1971:226)[51]. Para la mayoría de las teorías de la novela, el concepto de espacio carece de peso y cuando aparece, suele estar subordinada al personaje. Para los autores René Wellek y Austin Warren, que publicaron *Theory of Literature* (*Teoría de la Literatura*) en 1949, es decir pocos años después de Frank, los interiores, el medio ambiente eran expresiones metonímicas o metafóricos del personaje: "la casa de un hombre es la extensión de sí mismo. Descríbela y lo habrás descripto a él" (Wellek and Warren 1968:221) [52]. Esta perspectiva antropocéntrica es una constante en la teoría del espacio narrativo.

[51] "die beschreibende Methode is unmenschlich"
[52] "A man's house is an extension of himself. Describe it and you have described him."

Para la narratología, centrada en la temporalidad y la forma del relato, el estudio del espacio fue casi inexistente y solo de manera reciente algunos narratólogos se han dedicado a analizarlo. Tal es el caso de Gerhard Hoffmann que escribió *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman* (*Espacio, situación, realidad narrada: estudios poéticos e históricos sobre la novela inglesa y americana*) en 1978 y de Katrin Dennerlein, autora de *Narratologie des Raumes* (*Narratología del espacio*) de 2009.

La descripción también ha sido materia pendiente en la teoría narrativa por mucho tiempo. Es recién en los 80 que ingresa de la mano del narratólogo Philippe Hamon (1991). Posteriormente aparecen las teorías de la descripción de Jean Michel Adam (1992), André Petijean, Charaudeau (1995) y Marisa Filinich (2003), entre las fundamentales.

A diferencia de Barthes, que interpreta la descripción como un elemento que carece de importancia y solo retrata una realidad mimética, Hamon restaura el rol de la descripción en la narratología y le confiere significación. Afirma que la descripción del espacio no posee para él solo un valor representacional para referir el mundo objetivo exterior sino que es una parte significativa comprimida que permite al lector interpretar otras partes del texto vinculadas al personaje y la narración. Esta perspectiva se repite en todas las teorías de la descripción y le atribuyen al espacio la capacidad de iluminar o contribuir al desarrollo de la narración o del personaje. Entonces se analiza qué simboliza, qué dice acerca del personaje, qué indicios provee para la trama narrativa.

Según Marlene Marcussen, la devaluada atención que las teorías narratológicas han prestado a la descripción y al espacio responden a una concepción del sujeto humano como un agente hacedor de mundo y de significado que controla y domina el mundo inerte de los objetos. La investigadora danesa propone una suerte de ontología en la que el sujeto humano no es el que moldea el mundo sino que se constituye en relación al mundo de los objetos y en dependencia de él (Marcussen, 2016:14). El espacio es el modo en que la materialidad aparece en las novelas, una configuración concreta de lugar y objetos como unión material de las cosas presentes.

4. El detalle y el objeto

En “L´Effet de Réel” (“El efecto de realidad “, 1968) Roland Barthes sostiene que la descripción pretende brindar la objetividad de la realidad, pero, si solo la reproduce, pierde su relevancia funcional y solo brinda un “efecto de lo real” (*effects du réel*,

Barthes,1968: 88). Cuestiona el abuso de los detalles y las descripciones minuciosas que, desde la perspectiva del análisis estructuralista, escapan a la justificación de un análisis funcional. Esa sobrecarga de descripción de la novela realista del siglo XIX -que para muchos críticos del siglo XX refleja el mundo burgués saturado de objetos –no posee para él función narrativa. Esos detalles superfluos están ahí como como efectos de realidad. Lo ejemplifica mediante el barómetro que aparece descripto en "Un corazón sencillo" de Gustave Flaubert, al que Barthes considera un detalle inútil porque no es índice de nada y que eleva así "el costo de la información narrativa". Precisamente por eso, porque no posee función, resume la noción de efecto de realidad. La única razón por la está ahí es para decir "yo soy lo real", su función semántica es precisamente la de no poseer función narrativa. Imita así la experiencia cotidiana de la resistencia de lo factual. El barómetro es un objeto que no tiene necesidad de ostentar una razón o función narrativa ni tampoco la de ser inventado: simplemente está ahí y en su inutilidad e irrelevancia se muestra como efecto de lo real. Por lo tanto, esa pretendida autenticidad del realismo no es sino falsedad, artificio, lo que Barthes llama "ilusión referencial".

El crítico norteamericano James Wood (2008) ofrece una perspectiva diferente. Para él, tanto en la vida como en la literatura, nos regimos por detalles: son los que nos brindan la impresión de algo, son los que avivan nuestro recuerdo. A diferencia de la vida cotidiana que está repleta de detalles que no percibimos, la literatura exige gran atención. El detalle implica un proceso de singularización o especificación y produce verosimilitud. Muchos de los detalles que ayudan a "ver" y construir el espacio, decimos nosotros, son objetos.

La forma más común de representar el objeto en un relato es la denominación. Según Aurora Pimentel (1992: 439 a 440), el nombre propio es un centro de imantación semántica en el que convergen significaciones atribuidas al objeto. Si tiene un referente extratextual atrae hacia sí todas las significaciones que el texto de la cultura va adosando a ese nombre.

Si se menciona, por ejemplo, la Plaza Miserere, le significará por supuesto algo diferente al lector que conoce Buenos Aires que al que nunca estuvo ahí. El primero será capaz de visualizar y evocar imágenes de mayor precisión que el segundo, que tendrá mayor libertad de imaginar el espacio cuya construcción irá chequeando con la información que le brinda el texto.

No obstante, la "referencia" es siempre una ilusión referencial que es construida por el mismo texto. Si bien el lector identifica la imagen convocada por el nombre propio

("Plaza Miserere"), el texto le impone una identidad propia porque produce su propio espacio diegético. La referencia intratextual da cuerpo y presencia semántica a un objeto, le brinda ilusión de realidad.

El lenguaje verbal produce "imágenes" porque tiene un efecto de producción de íconos de lo real. La particularización por la cual se restringe la extensión y la comprensión de un objeto (mesa: mesa de bar o mesa de algarrobo; bar: bar con mesas de billar o bar nocturno), conduce a un mayor grado de iconización, es decir, mayor precisión referencial y visualización. Ciertos elementos lingüísticos como el nombre (Feria de San Telmo), el adjetivo (habitación húmeda) y las configuraciones descriptivas (mesa con inscripciones obscenas) poseen función icónica en tanto dan cuerpo y presencia a un objeto representado. Sin embargo, un relato suele ganar en narratividad si se apoya menos en adjetivos y adverbios (pieza "sumamente húmeda") que en sustantivos que refieran a objetos concretos (un hongo como una garra escalaba la pared). Desde esa perspectiva, expresar, por ejemplo, lo que siente un personaje puede ser especificado por detalles concretos del lugar que motivan ese sentimiento:

> (…) y, sin darse cuenta, casi se tapó los ojos con las manos, le dolía la luz fluorescente, le molestaban los canteros con flores de plástico, el suelo plastificado, el olor a desinfectante, la gente con gestos agotados esa madrugada de calor. (Enríquez, 2019:261)

Cuando un objeto (una cerradura oxidada, por ejemplo) o un lugar (La pieza del fondo, una recepción que parece una pecera) son reiterados en varios momentos del relato producen una figura semántica generadora de significación. De allí que la iteratividad es un elemento fundamental: "solo la repetición, la insistencia textual, por así llamar a este fenómeno descriptivo redundante, es capaz de dar cuerpo y presencia al espacio u objeto representado." (Pimentel, 2001: 58).

5. La *ekphrasis*: hacer ver

En la lectura, señala Lepaludier (Lepaludier, 2004:49), el objeto pasa del estatuto de legible al estatuto , por así decirlo, de perceptible. Si bien el objeto puede volverse presente al lector por medio de sentidos tales como el oído, el tacto, el gusto, el olor, es al de la vista al que se suele apelar en el relato, o más exactamente, al recuerdo de la vista bajo la forma de una imagen mental.

La narración participa de la capacidad de "hacer ver" el objeto al igual que lo hace la pintura, el teatro o el cine, si bien las representaciones difieren. Si en las artes visuales, como en el cine, el espectador ve los objetos enfocados en primer plano (el diario de un hombre sentado junto a la ventana en el bar) y al mismo tiempo los periféricos (los sombreros, las camperas y la ropa de la gente que pasa por la vereda; la caja registradora, las copas y las medialunas en el mostrador) , el lector en la novela solo "ve" con su ojo mental lo que es nombrado (Chatman, 1980) Tampoco ve al objeto de forma global; la visión de totalidad -si acaso es posible- se la va formando de manera paulatina a partir de los elementos o cualidades que se van nombrando o describiendo.

Históricamente, esta capacidad de "hacer ver" al lector aparece en la retórica clásica a través del dispositivo de la *enargeia*, la pintura vívida. Las dos figuras descriptivas tradicionales como la hipotiposis y la *ekphrasis,* tenían por objetivo estimular en el lector la ilusión perceptiva pintando las cosas de manera "tan viva y tan enérgica, que las pone de alguna manera delante de los ojos". A diferencia de la hipotiposis, la *ekphrasis* es la descripción de objetos de arte (Lepaludier, 2004: 71-72), esto es, la traducción verbal de una representación visual[53] (Heffernan 1993: 3). La *ekphrasis*, señalan los investigadores checos Heidrun Führer y Bernadette Banaszkiewicz (2014:29-59) , está ligada a la habilidad retórica de hacer evocar una imagen inmediata y de provocar una respuesta emocional en la audiencia. Etimológicamente, recuerdan, la palabra está compuesta del verbo griego *phrazein* ("hablar", "mostrar") y el prefijo *ek* ("totalmente"), lo que permite pensar la *ekphrasis* como el modo de desplegarse o contar algo en todos sus detalles. La *ekphrasis* verbal solía tener función persuasiva: el objetivo del orador no era describir las propiedades esenciales del objeto sino el de guiar a la audiencia por la imaginería mental para construir sentido de esas imágenes. Cuando Quintiliano clasificó la *narratio* (*diégesis*) en narración simple y en narración vívida, diferenció el relato que informa llanamente los hechos ("*to tell"*) del que narra como visualización vívida y convincente de los detalles y las circunstancias de los hechos ("*to show"*) a modo de *ekphrasis*. La *ekphrasis*, subrayan los autores checos, no solo volvía visible a los objetos, personas, escenas sino que intensificaba el compromiso de la audiencia con la acción representada. En su carácter de meta-representación, la *ekphrasis* permite reflexionar sobre lo que significa "hacer ver" algo al lector, dice la investigadora en literatura germana de la Universidad de Warwick Silke Horstkotte (2017:134-135). Ver cuando se lee, no es

[53] "the verbal representation of visual representation"

aparentemente lo mismo que ver cuando se ve. No se trata de un fenómeno óptico sino que es producto del vínculo entre imaginación, fantasía, y memoria. Según Esrock (1994), señala Horstkotte, "imaginar" es una parte activa del proceso de recepción, un modo de volver a los objetos imaginados más inmediatos y comprensibles, en último término, de controlar el sentido del texto. Marcussen afirma que las cosas u objetos crean el espacio, esto es, las ponen en relación con otras cosas que, de otra manera, se verían separadas (Marcussen, 2016: 77 -79). Lo ejemplifica con la *ekphrasis* de Heidegger en la que describe el cuadro de Van Gogh (que fue mencionado en el Capítulo 7) donde logra volver presente la "coseidad" de la cosa ante nosotros. Parte de la materialidad de los zapatos pero en lugar de solo describirlos, los deja emerger como acción a través del uso de los verbos ("se despliega", "tiembla") en lugar de los adjetivos:

> Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal (Heidegger, 1978:19)

Logra mostrar esos zapatos no solo como testimonio de la vida sino también del contexto, de la tierra; es decir, no solo entran en relación con el sujeto que los usa sino también con otros objetos como el viento, la tierra, la calle.

6. Ver a través de un personaje: espacio y focalización

Los presupuestos epistemológicos del realismo no se corresponden, como señala Lepaludier (Lepaludier, 2004: 103), con el texto contemporáneo en el que el objeto es percibido desde la perspectiva de un sujeto y de su lenguaje. Lo real no se caracteriza por su legibilidad y transparencia sino por la disyunción entre objeto, sujeto y lenguaje. El conocimiento del mundo es ilusorio y la relación cognitiva entre sujeto y objeto se vuelve problemática.

Si bien Gérard Génette (1972, 1980) separa quién ve de quién mira, la voz de la focalización, es Bal (1977, 1997) quien enfatiza esa distinción introduciendo los conceptos de agente focalizador y objeto focalizado. Ambos autores fueron ampliamente criticados, dice Horstkotte (2017:139), fundamentalmente porque circunscriben la focalización a connotaciones visuales. Las teorías sobre la narración desde los 70, recuerda, discutieron la capacidad de los textos literarios de permitir el acceso al lector a

otra experiencia a través del concepto de focalización que muchas veces está unido pero también violentamente escindido de una ruta específicamente visual u óptica de inmersión lectora.

Sea como fuese, la focalización es un elemento fundamental de acceso al mundo ficcional, en tanto la empatía del lector con el personaje se funda en gran parte en la posibilidad de compartir con él determinada perspectiva, y de la visualización lectora.

En el relato de ficción no se trata de percepción, señala Lepaludier, sino de rememoración, de imagen mental, de percepción imaginaria. La "percepción" de los objetos por parte del lector de ficción, dice Lepaludier, no se lleva a cabo sino a través de una sucesión de "cuerpos", filtros, receptores que se interponen, instancias que separan y lo unen al objeto del mundo ficcional. La primera mediación, señala, es la de la lengua, que constituye el código fundamental de toda lectura. De allí que la palabra que nombra al objeto posee derivaciones semánticas diversas según cada lengua. Una segunda mediación está constituida por el mismo texto en tanto que sistema semiótico y estético, en el que el objeto está implicado. El tercer filtro entre lector y el objeto es el de la narración. La enunciación narrativa o descriptiva organiza la información sobre los objetos del universo diegético. La cuarta mediación es la del personaje. En el universo diegético, el personaje es el sujeto de percepción (ficticio): es el que ve, toca, entiende o siente al objeto. Es en este nivel que según Lapaludier se sitúa la relación "inmediata" con el objeto (Lepaludier, 2004: 37).

Esta mediación se multiplica por las técnicas de la focalización. La simultaneidad en el nivel del enunciado descriptivo que implica la coexistencia temporal del objeto y del observador, exige la presencia de alguien que observe al mismo tiempo los objetos. Es necesario construir al nivel de la enunciación una figura -observador o testigo ocular - que, como centro de orientación de puntos de vista en el interior del discurso, pueda recorrer esa duración. Y en tanto, como lectores, dependemos de los "ojos" del narrador, del personaje, del autor implícito porque vemos a través de ellos y compartimos una misma perspectiva. Contrariamente a lo que suele creerse, que el objeto en el relato de ficción es un lugar de objetividad, el lector, cuando interactúa con el texto, reviste los objetos (algunos más que otros) de su actividad cognitiva, perceptiva, interpretativa y pulsional (Lepaludier, 2004:34).

T.S.Eliot (1921) sostiene en relación al Hamlet de Shakespeare:

> La única forma de expresar emociones de una manera artística es encontrando un *correlato objetivo*; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula para esa emoción particular; de tal forma que, cuando se den los hechos externos que deben terminar en experiencias sensoriales, se evoque de inmediato la emoción. (Lombardi, 2018:186)

Michael Riffaterre considera que la función principal de la descripción literaria "no es hacer ver algo al lector (…) y no es un intento de presentar una realidad externa (…) sino dictar una interpretación (Riffaterre, 1981:125)." Lo que se ve es resultado de un acto de subjetivización del acto de percepción, en otras palabras, cualquier cosa percibida desde el punto de vista de un personaje es, de algún modo, subjetiva.

El lector "ve" desde la perspectiva o focalización que ha elegido el narrador para contar el relato, es decir, comparte la representación del mundo de ese personaje.

"Si ponés la cámara acá en el lugar de allá, vas a dar una idea diferente, entonces filmar siempre involucra la manipulación", dice el director de cine Michael Haneke (Munich, 1942). Entonces la focalización es un recurso fundamental de persuasión.

El verdadero placer de leer una novela, dice Pamuk (Pamuk, 2011:17), empieza con la capacidad de ver el mundo no desde el exterior sino a través de los ojos de los protagonistas que viven en ese mundo. Los objetos que funcionan como "amueblado" diegético (en referencia al concepto que Eco llama "amueblar", Eco, 1989:10) son para Pamuk un modo de reflejar los pensamientos, emociones y percepciones de los personajes. El lector sigue los pensamientos y acciones de los personajes y les adscribe un significado a dicho "amueblado".

El espacio siempre es producto de la percepción:

> La historia está determinada por el modo en que se presenta la fábula. Durante ese proceso, se vinculan los lugares con ciertos lugares de percepción. Estos lugares que son vistos en relación a su percepción se los llama espacio. (Bal, 1990: 101)

Las diferentes perspectivas de un personaje -desde el balcón, una ventana, un agujero- constituyen formas de construir el espacio de un modo dinámico espacio (Dennerlein, 2009).

7. Descripción y narración: dos dimensiones temporales

Todorov (1971) considera a la narración y a la descripción como dos modos de organización de la materia verbal: mientras que la narración trabaja sobre el eje de la

sucesión temporal, la descripción lo hace sobre el eje de la simultaneidad temporal. La narración implica una transformación radical de la situación inicial, a diferencia de la descripción, que implica sucesión o yuxtaposición de elementos.

Gérard Genette llama pausa descriptiva al modo de la temporalidad en donde la acción narrativa se detiene o lentifica de tal modo que el avance de la historia es mínimo e imperceptible. Nada acontece en la historia y sin embargo la narración continúa: el narrador describe y caracteriza un personaje, un objeto, un lugar. Cuando se refiere a la velocidad o duración temporal y analiza el lapso temporal al que alude la historia con la cantidad de espacio físico - páginas, renglones o palabras- que el relato le otorga, establece una gradación entre el relato más lento al más veloz. Las pausas imprimen un relato moroso, a diferencia del resumen y de la elipsis que generan un relato más vertiginoso en el que predomina la acción. De allí que pueda pensarse a la descripción no como en un tipo de texto o de dominancia textual, como fue concebida por Adam o Chareaudau, sino de temporalidad y, también, de ritmo.

Según la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, "La narratología clásica define la descripción como una pausa narrativa que interrumpe la presentación de la cadena de hechos" [54](Herman et al., 2008:101). Según Marcussen (2016:13), esta perspectiva, la de considerar a la descripción como interrupción de la trama, explica por qué se le otorga a la descripción una importancia menor que a la narración, que promueve la progresión del texto.

Para Raúl Dorra (Dorra, 1989), si bien se podría pensar la narración y la descripción como dos modalidades diferentes: la asociación de entidades sucesivas (narración) y la asociación de entidades simultáneas (descripción), esto no implica oponerlas en términos de absoluta oposición (dinámico-estático; temporalidad-atemporalidad) sino de dimensiones temporales distintas. Si la sucesión da cuenta de una temporalidad lógica cronológica en la narración, la simultaneidad en la descripción pone en escena elementos durativos y un tiempo suspendido.

También existen modos de minimizar la interrupción de la temporalidad como, por ejemplo, la descripción de un lugar a través del movimiento de un personaje, por ejemplo, que entra en una casa:

[54] "Classical narratology defines description as a narrative pause interrupting the presentation of the chain of events"

> Pablo caminó primero por la planta baja apenas iluminada por las luces de la calle; una de las ventanas del living tenía la persiana subida, otro descuido. No había nadie. La pieza de Gaspar estaba abierta y vacía, lo mismo que la cocina. Y el living, que cambiaba de color cada vez que pasaba un auto por la calle, le dio miedo. (Enríquez, 2019: 221)

La acción no se detiene, el lector recorre y "ve" junto al personaje la casa, infiere incluso que es de noche.

La distinción narración descripción remite a la otra distinción clásica entre artes temporales y artes espaciales, que estableció Lessing en su *Laokoon*. Cuando Baroni (Baroni, 2011b:272-280) analiza la relación entre imagen y relato, hace referencia a esa dicotomía en palabras de Elisabeth Décultot:

> De una demostración heredada de detalles eruditos se derivan dos axiomas centrales: la pintura (dicho de otro modo, las artes plásticas en su totalidad, según la acepción lessingiana) está subordinada al principio de la simultaneidad y representa los cuerpos que coexisten en el espacio, mientras que la poesía, subordinada al principio de la diacronía, representa acciones que se suceden en el tiempo (…). (Decultot 2003: 197, traducción nuestra)[55]"

Según Baroni, la posición tan rigurosa de Lessing ha despertado numerosas críticas. Para Karen Parna, la distinción entre las artes temporales y las espaciales ya no es válida para el siglo veinte. La imagen fija -de una historieta o novela gráfica-escapa a las fronteras tradicionales y exhibe características que antes eran consideradas como fuera de su alcance (Parna, 2001: 29).

La imagen fija, dice Baroni, también es capaz de representar el fluir temporal, característica fundamental de la narratividad. Establece para fundamentarlo una analogía entre las características de la imagen fija y la noción ricoeuriana de configuración que permite que un hecho sea comprendido, aprehendido como una totalidad acabada. Un espectador, sostiene Baroni, que dispone de un conocimiento de mundo articulado bajo la forma de *scripts* (Herman, 1997), puede anticipar la transformación, por ejemplo, que afectará a una olla llena de agua fría ubicada sobre el fuego a partir de una representación congelada de su estado inicial. Desde ese punto de vista, algunas representaciones icónicas pueden ser consideradas narrativas en función de su capacidad de engendrar una

---

[55] "D'une démonstration hérissée de détails érudits émergent deux axiomes centraux : la peinture (autrement dit, les arts plastiques dans leur entier, selon l'acception lessingienne) est soumise au principe de simultanéité et représente des corps coexistant dans l'espace, tandis que la poésie, soumise au principe de diachronie, représente des actions se succédant dans le temps (…)"

interpretación secuencial, además de generar curiosidad, intriga, suspenso, características fundamentales de la narratividad según la narratología postclásica.

Al igual que en un espacio de la vida cotidiana "los objetos dejan ver -ostensiblemente- el rastro de quien los dispuso, ordenó, enmarcó, etc. y, en esa misma disposición, prevén situaciones probables, preparan escenas que podrán ser vividas en otro momento (Soto, 2014:101), en algunas descripciones literarias de espacios y objetos el escritor enfatiza esa suerte de temporalidad incoativa. Esta da cuenta, al igual que ocurre en las imágenes fijas de una historieta, de una secuencia narrativa implícita futura, probable o anterior, ocurrida, como en este caso:

> Cuando llegaron al departamento, encontraron la puerta sin llave y todo en absoluto desorden: la alfombra manchada con un líquido oscuro, la alacena vacía y abierta de par en par. (González, 2006:42)

La irrupción en el departamento no se cuenta, se evidencia en los objetos.

8. Función y tipología de los espacios

El término "espacio" convive con el de lugar, el de contexto, el de escenario. Dennerlein intenta deslindar los conceptos: "El término lugar (*Ort)* alude a un sitio (*Stelle)* dentro del espacio (*Raum)*. El espacio del mundo narrado es el conjunto de todas las presencias espaciales de un relato (Dennerlein, en Martinez, 2011: 158)."

En *The living Handbook of Narratologie*, en el capítulo dedicado al espacio narrativo, Marie_Laure Ryan (en Hühn, 2012: Parag. 7-15) propone, debido a la falta de una terminología establecida, una clasificación de diferentes categorías que ejemplifica con el cuento "Eveline" de James Joyce en donde el espacio, como todos los cuentos que conforman el libro *Dublinenses*, posee un papel protagónico en la historia:

*marcos espaciales (*spatial frames*) son los lugares que se representan a través del discurso narrativo o de la imagen y que van cambiando en relación al movimiento del personaje. En "Eveline" serían el comedor y el puerto de Dublin.

*el contexto socio-histórico-geográfico (*setting*) es en donde la acción tiene lugar. A diferencia del marco espacial, es una categoría relativamente estable que abarca el texto en su totalidad. En "Eveline" es la clase media de Dublin a principios del siglo veinte.

*el espacio de la historia (*story space*) es el espacio relevante en la trama, que es trazado por las acciones y los pensamientos de los personajes. Consiste en todas los escenarios y

los lugares que son mencionadas en el texto más allá del escenario en el que ocurren los hechos. En "Eveline" el espacio de la historia comprende el puerto de Dublin pero también Sudamérica hacia donde quiere escapara con su amado.

*el mundo narrativo -o mundo de la historia- (*narrative -or story- world*) es el espacio de la historia que es completado por la imaginación del lector en base a su conocimiento cultural o de la experiencia en la vida real. Mientras el espacio de la historia consiste en lugares seleccionados separados por vacíos, el mundo narrativo es concebido por la imaginación como una entidad coherente, unificada, ontológicamente entera y materialmente existente, aun si no posee en el mundo ficcional ninguna de estas propiedades. En el mundo de "Eveline" asumimos que Dublin y Sudamérica están separados por el Atlántico aun cuando el oceáno no sea mencionado por su nombre. En un relato que se refiere a lugares reales e imaginarios, el mundo narrativo superpone los lugares específicos del texto en la geografía del mundo actual.

*el universo narrativo (*narrative universe*) es el mundo en términos espacio- temporales presentados en el texto, más los mundos contrafácticos construidos por los personajes como creencias, deseos, miedos, especulaciones, pensamientos hipotéticos, sueños y fantasías. El universo narrativo de "Eveline" contiene un mundo en el que ella toma un barco hacia Sudamérica y vive feliz con su amante y otro en el que ella es emocionalmente incapaz de dejar Dublin.

Según Ryan, todos estos niveles están descriptos desde una perspectiva estática como producto final de una interpretación, pero aparecen progresivamente a través del desarrollo temporal del texto. Llama esta presentación dinámica de la información espacial como "textualización" del espacio. Esta textualización se vuelve narrativización cuando el espacio no está descripto por sí mismo como en una guía turística sino que se vuelve escenario de una acción que se desarrolla en el tiempo.

Hoffman (en Marcussen: 55-59) propone, desde una perspectiva fenomenológica, a su vez tres concepciones de espacio narrativo muy ligado a los objetos. Llama al espacio más común de la novela: der *gestimmte Raum*, que podríamos traducir como espacio atmosférico. Rodea al sujeto, se abre al sujeto y, al mismo tiempo, sus características externas permiten que otros sujetos experimenten su expresividad: a través de la estructura espacial que le es inherente (dicotomías abajo-arriba, cerca-lejos etc.); de la relación entre sujeto y objeto (actitudes del sujeto en relación al espacio, de pasividad, actividad, etc.) y de la perspectiva (espacio percibido por uno de los personajes o por el narrador).

El segundo concepto de espacio de Hoffmann es el *Aktionsraum*, espacio de acción, un espacio que depende del sujeto actor, donde existe una relación con los objetos en base a su capacidad de uso. Es el lugar donde se guardan las cosas, lugar al que pertenecen[56]. Acá los objetos están presentes en su uso cotidiano para soportar una acción. Cuando las cosas son objetos inertes, la relación entre sujeto y objeto se vuelve funcional, lo que quiere decir que las cosas solo se perciben cuando faltan. No tienen como en el anterior un valor de auto expresión, sino que están ahí. De allí que ese espacio está caracterizado por su cercanía y orientación hacia un propósito. Cuando el espacio se vuelve distante, se vuelve *Anschauungsraum*, espacio de observación. En este espacio, los objetos no se reducen a su utilidad o valor anímico sino que se trata de la cosa en sí, con todas sus características que aparecen o se ocultan. Si en las dos categorías anteriores se incluía la relación sujeto objeto, este espacio está centrado en el objeto, en lo que es visible en una situación estática. Por lo tanto, los grados y la selección de detalles constituyen los aspectos fundamentales de su representación.

> La dificultad de la ficcionalización del espacio de observación radica en que la descripción debe encontrar su justificación en la situación épica de cada obra en particular (traducción nuestra). [57]

Una recomendación que bien puede ser generalizada a toda descripción de espacio.

9. **El espacio como mapeo mental**

Nabokov recomendaba a sus estudiantes que hicieran mapas para representar el espacio. Autores de la narratología cognitiva, como Marie_Laure Ryan (2003) y David Herman (2002), conciben el espacio del mundo narrado como modelo mental (Dennerlein, en Martinez, 2011: 164), es decir, lo consideran no como elemento visual sino que lo conciben en su condición de movilidad: la descripción del espacio conduce al lector. La comprensión de un relato exige al lector un mapeo de la trayectoria de los personajes y objetos a través de los caminos narrativos (Herman 2002: 8). La orientación del lector se genera al inicio de la lectura, la primera representación del espacio del mundo narrado impregna fuertemente el modelo mental y en la medida en que los lectores progresan en

[56] "Ort des Aufbewahrens und Hingehörens der Dinge"
[57] "Die Schwierigkeit bei der Fiktionalisierung des Anschauungsraum liegt darin, daß die Beschreibung aus der epischen Situation des Einzelwerks begründet werden muß."

el texto van acumulando mayor información espacial en ese mapa cognitivo. Este modelo mental del espacio narrativo va siendo construido en el curso de la lectura en base a los movimientos de los personajes y es consultado por el lector para orientarse en el mundo narrativo.

Los objetos y las cosas se constituyen entonces en hitos que orientan al lector, lo ubican en el espacio: "La puerta del bar. A la derecha, las luces borrosas del semáforo. A la izquierda, la iglesia de las monjas de clausura. Enfrente, la plaza. El banco. El hombre." (*La pieza del fondo*, 2010:17)

El mapeo cognitivo o espacial constituye un proceso de organización que facilita el acceso no solo a la ubicación y puesta en escena de la narración sino también a niveles más abstractos de motivación psicológica y contenido temático. De allí que el espacio narrativo puede ser empleado como modo metafórico para reforzar temas significantes: "Escuché el fallo un martes lluvioso y muy frío, sentado al escritorio de un despacho pobrísimo, con ventanas a las que les faltaban algunos vidrios y donde el secretario, de vez en cuando, se frotaba las manos para calentarlas (*El Trabajo*, 2007:129)."

El espacio funciona como metáfora del contexto de crisis y miseria en el que los personajes están hundidos.

10 Escritura y narratividad

¿De qué modo se vincula la narratividad con la construcción del espacio diegético? Podríamos decir que un texto de mayor narratividad es aquel que construye un mundo, en palabras de Flannery ´Connor, con peso y espacialidad a fin de arrastrar al lector a ese mundo ficcional y convencerlo de su "realidad". Para ello, la elección de objetos precisos, específicos y significativos que permitan "visualizarlo" es fundamental, aprehenderlo cognitivamente. Como en la mentira, cuánto más detalles se brindan y cuánto más concretos son, tanto más creíble se vuelve el relato.

Si bien en la novela hay más posibilidad de desarrollar una descripción que en el cuento, todo objeto nombrado responde a un objetivo: representar el lugar, dar cuenta del modo en que lo percibe un personaje, brindar indicios sobre el personaje que lo habita, crear determinada atmósfera para la intriga.

Esto no implica la necesidad de brindar un extenso inventario y abrumar al lector sino nombrar aquello que es específico y significativo de ese lugar. Pero si el escritor elige hacer un inventario o lista de objetos es porque busca con esa acumulación un

determinado efecto retórico (que será ejemplificado en el Capítulo 13). Los estudiantes de Homero llamaron "catálogos heroicos" a los recitados interminables sobre la armadura de un héroe, el tocado de una diosa, el suministro de alimentos de un ejército que circulan en la Ilíada de Homero. (Lombardi, 2018:167)

En términos de Herman (Capítulo 5), los objetos contribuyen al proceso de *worldmaking* narrativo, dimensión referencial de la narración en la que se basa la capacidad del relato para evocar mundos que los interpretantes pueden habitar imaginariamente con mayor o menor dificultad. En términos de Fludernik (Capítulo 5), ayuda a la evocación casi mimética de la experiencia de la vida real (*experientiality*).

Capítulo 10: El anillo mágico

Objeto e intriga

La materia es excesiva y comediante a mi alrededor fatigado. Al caer la noche suelta a sus hijos en la habitación: las cosas sometidas se dispersan, pierden relación y entran en verdadera escena.
Gianuzzi, J. Hipótesis sobre objetos

1. Todo objeto es mágico

En una de las conferencias que dictó Italo Calvino en Harvard en 1985, "Seis propuestas para el próximo milenio", narra la leyenda del anillo de Carlomagno. El emperador se enamoró, de viejo, tan apasionadamente de una muchacha alemana que, cuando ella murió, no quiso separarse de su cadáver embalsamado. El arzobispo Turpín, asustado por esta macabra pasión, examinó el cadáver y encontró debajo de su lengua lo que intuyó era la causa del encantamiento del emperador: un anillo con una piedra preciosa. No bien el anillo estuvo en sus manos, Carlomagno se apresuró a dar sepultura al cadáver; luego, se enamoró del arzobispo. Turpín arrojó, entonces, el anillo al lago de Constanza. Y Carlomagno se enamoró del lago, y nunca más se alejó de él.

Calvino se pregunta porqué esa historia le vuelve una y otra vez a la memoria. Como si, al igual que el anillo, ejerciera sobre él una suerte de encantamiento. Encuentra la respuesta en esa misma analogía: es el anillo mágico el que motiva su fascinación. No porque el anillo sea el protagonista del relato sino porque enlaza los diversos episodios entre sí estableciendo entre ellos una relación lógica de causa y efecto. En torno a él se arma el campo narrativo:

> (…) desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo en una red de relaciones invisibles. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. Podríamos decir que en una narración un objeto es siempre un objeto mágico. (Calvino, 1989:45)

La investigadora danesa Marlene Marcussen (2016:16) sostiene que los objetos pueden promover la intriga. El objeto -el anillo- es el misterio que en el relato de Calvino hace avanzar la narración. Un objeto también puede ser el inicio o ayudara al desarrollo de un enigma. La novela *La araña* (1946) de Clarice Lispector, por ejemplo, la escena inicial

en la que dos niños ven desde un puente como un sombrero es arrastrado por la corriente del río generan suspenso.

El escritor argentino Ricardo Piglia, a propósito de la antología de cuentos de Ana Maria Basualdo, *Oldsmobile*, señaló que los objetos son elementos cotidianos, triviales, pero que su uso en el relato los transforma en los nudos enigmáticos de la historia: "En la ficción el poder de un objeto depende de su capacidad de distorsionar la realidad. Condensado en un punto, atrapado en la lógica de la sinécdoque, lo real se cristaliza en un objeto inquietante."[58]

Para Piglia todo cuento narra siempre dos historias que implican dos sistemas diferentes de causalidad, y son muchas veces los objetos, como el sillón de "Continuidad de los parques" (1956), o el cajón de basura en el cuento "Los oficios terrestres" (1965) de Rodolfo Walsh los que suelen funcionar como punto de cruce, nudo de la causalidad entre dos sistemas lógicos o relaciones de causalidad.

En una novela, en donde los objetos difícilmente podrían sostener, como en el cuento, toda la trama, cumplen diversas funciones: motivan la acción del personaje, hacen avanzar, desviar o anudar secuencias narrativas, generar intriga.

2. Intriga: suspenso, curiosidad, sorpresa

¿A qué llamamos intriga? La palabra *intriga* significa despertar curiosidad. Aplicada a la narrativa, implica el medio por el que el autor de un relato *intriga* al lector que, atrapado en el universo textual quiere saber cómo finaliza la historia. En este sentido, el verbo i*ntrigar* posee tanto importancia como el sustantivo *intriga*. Para la narratología postclásica, sostiene Baroni (2017b:156-159) la intriga no es ya sinónimo de secuencia de hechos o fábula sino "una matriz de posibilidades ontológicamente inestable" cuya función es la des suscitar el "deseo cognitivo" del lector (Dannenberg, 2008:13). La noción sin embargo no deja de ser polisémica.

En el caso más elemental, dice Baroni, el concepto designa la organización secuencial global de los hechos narrados, es decir, la trama de la historia, su organización temporal y causal, tal como puede ser reconstruida cuando se concluye el relato. En una instancia superior, el término remite a la disposición secuencial de esa historia por el discurso que la narra, lo que pone en juego las figuras gennettianas relativas al orden, a la duración o

[58] ADN Cultura, 11 de mayo de 2012.

a la frecuencia, como también los efectos de la modalización de la información narrativa ligada a la voz y a la focalización. Los que siguen la perspectiva de Ricoeur (1983), hacen uso del término para definir, desde un punto de vista funcional, la producción de una configuración que permite comprender la historia desde un punto de vista retrospectivo que posibilita aprehender la globalidad de los hechos. Esto implica poner el acento en el trabajo del autor para volver la historia significativa y comprensible.

Según Baroni, desde ese mismo punto de vista funcional, podría asociarse la intriga a un efecto prácticamente opuesto: la de producir una tensión, provisoria o definitiva, basada en la reticencia intencional de la textualización de las acciones. Esta "intriga intrigante" como la llama *(Baroni, 2017b: 158)* ofrece a los lectores una experiencia intensa de la temporalidad en tanto la posibilidad de aprehender la estructura global de los hechos es diferida por largo tiempo y las configuraciones inciertas y provisorias son construidas por los lectores a lo largo de la progresión del texto, lo que transforma la fábula en una fuente inestable de virtualidad. Cuando alguien cuestiona "la falta de intriga" en un relato, señala Baroni, y aduce que es aburrido, está pensando en esta acepción de la intriga, es decir, en una forma mínima de inmersión lectora en un mundo posible distinto del actual y en la creación de un interés ligado a un sentimiento de suspenso, curiosidad y sorpresa, aspectos fundamentales de la narratividad según Meir Sternberg (1992).

Por lo tanto, solo los relatos intrigantes serían considerados plenamente narrativos y tendrían mayor grado de narratividad. Sin embargo, según Baroni, la narratividad depende de los géneros, ya que no es lo mismo un relato informativo o una novela modernista "anti-inmersiva" que un relato que busca la inmersión lectora a través de la intriga. Unos y otros reflejan actitudes comunicativas – una noción desatendida por el estructuralismo-, opuestas: informar, en el primer caso; intrigar al lector, en el segundo. Por lo tanto, la falta de intriga en el primer caso no sería un defecto sino una propiedad que asegura el éxito del acto de lenguaje.

Según las teorías de la recepción, afirma Baroni (Baroni, 2002b:105), el discurso literario es fundamentalmente fragmentario. Sea que se describan lugares, seres, objetos, acciones, los textos siempre deben ser completados por los lectores de manera de volverse inteligibles. Por economía o pertinencia, los textos dejan numerosos espacios en blanco. Baroni vincula esta fragmentariedad o espacios de indeterminación con las posibilidades de la intriga. Sabemos que lo que no se dice genera curiosidad, enigma, activa el proceso de la imaginación lectora.

Para describir la intriga en función de la curiosidad, el suspenso y la sorpresa, Baroni (Baroni, 2002b: 109-116) recurre a un fragmento de la entrevista de Alfred Hitchcock con François Truffaut, que, precisamente, gira en torno a un objeto:

> Estamos hablando, y puede haber una bomba debajo de la mesa y nuestra conversación es totalmente banal, no pasa nada especial, y de pronto: bum, explota. El público se sorprende, pero antes de que ocurriera, se le ha mostrado una escena absolutamente común, desprovista de interés.
> Examinemos ahora el suspenso. La bomba está bajo la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto al anarquista depositarla allí. El público sabe que la bomba va a explotar en una hora y sabe que faltan quince minutos - hay un reloj allí-; la misma conversación anodina se vuelve de pronto muy interesantes porque el público participa de la escena. Tienen ganas de decirles a los personajes en pantalla: "no deben hablar cosas tan banales, hay una bomba bajo la mesa que va a explotar muy pronto." En el primer caso, se ha ofrecido al público quince segundos de sorpresa al momento de la explosión. En el segundo caso, le ofrecimos quince minutos de suspenso. (Truffaut, 1975: 81)

El suspenso, resume Baroni, se crea cuando el desarrollo, resultado o consecuencias de un hecho se vuelve incierto si bien es parcialmente previsible. Es generado cuando se altera un hecho habitual o rutinario sea porque las metas son difíciles de alcanzar, las relaciones que intervienen en un conflicto son polémicas, un hecho catastrófico amenaza al personaje. Esa ruptura supone que los *scripts* que dirigen las acciones previsibles de la vida cotidiano sean conocidos por el lector. Si pensamos en el objeto mismo, la bomba, el lector sabe, porque tiene conocimiento de ello, que puede explotar, puede anticipar lo que ocurrirá. Tal como vimos en el capítulo anterior, el lector puede prever la posibilidad de transformación de algunos objetos como, por ejemplo, una olla llena de agua fría ubicada sobre el fuego, a partir de una representación congelada de su estado inicial.

El efecto de suspenso se produce cuando el lector está inmerso en la historia narrada y comparte la perspectiva temporal de los personajes. La tensión de la lectura está orientada a un hecho que va a ocurrir pero conservando la incertidumbre.

En el fragmento que sigue, el suspenso está dado por objetos rituales (las velas, el dibujo) que escenifican una ceremonia. Inferimos qué ocurre y podemos prever los hechos pero compartimos la zozobra del personaje (Pablo), cuya perspectiva compartimos:

> El hombre que había abierto las ventanas también era alto, no tanto; se acercó a uno de los extremos de la sala, se agachó y encendió una vela. Pablo, claro, no lo había visto, pero siguiendo el movimiento del hombre desnudo (…) contó siete. Siete velas. Y entonces vio que había un dibujo en el piso de la sala vacía: un círculo blanco con algo trazado adentro que Pablo no podía distinguir del todo. Rayas, unos círculos. (Enríquez, 2019: 222)

El lector puede también inferir a través de un objeto afectado (la puerta violada de una casa), en función del *script* que posee, la acción previa (un robo). Esto vincularía al objeto con la sorpresa. La sorpresa se caracteriza por el borramiento de un hecho inicial importante (el robo, poner una bomba) que puede ser el nudo de la intriga. En el ejemplo que sigue se muestra cómo a partir de un objeto se puede narrar siguiendo la perspectiva de sorpresa y paulatino reconocimiento por parte del personaje de una acción previa (la borrachera del padre):

> Gaspar se sentó en el almohadón y, con la rodilla, hizo tambalear una botella. Su padre la sostuvo para que no se derramase y después la levantó del piso y tomó un trago largo. ¿Cómo no le había olido el alcohol en el aliento? Ahora Gaspar entendía por qué estaba recibiendo tanta información: su padre estaba borracho. Otra vez. (Enríquez, 2019:243)

Ocultar una información crucial implica generarle al lector la necesidad de proponer hipótesis, tener expectativas en relación a la continuación del texto. Para describir el funcionamiento de la intriga en relación a la curiosidad, es necesario definir, afirma Baroni, los elementos de la semántica de la acción que el discurso oculta: un personaje, por ejemplo, pude suscitar interrogantes, sus intenciones o identidad pueden parecer enigmáticas y el lector debe realizar un diagnóstico en función de indicios indirectos, que provocan su curiosidad.

Esos indicios, decimos nosotros, pueden consistir en objetos vinculados al sujeto: ¿por qué lleva un cuchillo en el bolsillo?, ¿por qué esa foto sobre la mesa?, ¿de quién es el saco que quedó sobre la silla? El narrador puede escamotear la información sobre algún objeto aun cuando el personaje, cuya perspectiva compartimos, sabe:

> Gaspar tenía que buscar el regalo para Adela en la maderera. Había encontrado el diagrama en un libro de la biblioteca, había arrancado la hoja y se la había dado al carpintero para que copiara el diseño. La maderera estaba abierta pero no había nadie en el mostrador. Gaspar aplaudió y el ruido de sus manos hizo eco en el galpón. Enseguida oyó una puerta, y cuando don Sixto lo vio, le gritó: ah, esperá un cacho, querido. Y después volvió con la fotocopia y la caja. (Enríquez, 2019:234)

Se nos informa recién más adelante de qué caja se trata y para qué es. La incertidumbre y las hipótesis que se abren son el fundamento de la tensión dramática, según Baroni (Baroni, 2002b: 121).

Baroni subraya el rol fundamental que cumplió la narratología postclásica en el análisis de las obras literarias en tanto esclarecieron la función de la intriga al situarla en la interacción entre texto y lector (Baroni, 2017b: 165-166)- siempre pensado como lector

modelo y aproximación a lecturas efectivas como dijimos en el Capítulo 2-. A diferencia del formalismo y la narratología clásica, la posclásica incorpora una dimensión pragmática que permite articular la descripción de las estructuras textuales con la interpretación de las funciones discursivas que cumplen las formas narrativas.

Esto significa que, para comprender el concepto de intriga, según Baroni (Baroni, 2013), se deben tener en cuenta tanto las estructuras textuales inscriptas en el texto pero también el acto de lectura que articula las estructuras actualizadas con las actualizables (*les structures actualisées avec des structures actualisables*), es decir las historias que tienen un modo de existencia virtual, potencial o alternativo. La intriga presupone un narrador intrigante que se dirige a un narratario intrigado, la tensión que anuda la intriga debe pensarse en el marco de una interacción en la que se produce un desorden provisorio de la transmisión del mensaje:

> Un relato bien "anudado" (*bien noué*) es un relato que se rehúsa a avanzar recto hacia su meta y prefiere, al contrario, perderse en un jardín de senderos que si bifurcan antes de revelar una información que el lector atiende con impaciencia. En el juego lúdico de la ficción, se supone que cada integrante de la interacción acepte "el juego de la intriga". (Baroni,2013:13, traducción nuestra)[59]

La reticencia informativa que puede ser de desagrado en otros contextos de interacción, en la representación ficcional es un juego exultante.

De allí que las relaciones entre la intriga y la historia narrada deben ser redefinidas para Baroni (Baroni, 2017b: 165) sobre una base retórica y es necesario insistir sobre los dispositivos textuales que buscan dinamizar la progresión lectora en el relato a través de la articulación de las virtualidades que se abren en la trama de los hechos narrados. La historia susceptible de intrigar al lector es concebida de ese modo como una construcción mental precaria, una forma en movimiento que no cesa de ser reconfigurada a medida que el lector avanza en el texto. Sin la participación imaginativa del lector el relato no es más que una serie de instrucciones sobre una hoja de papel. Cuando (como fue expuesto en el Capítulo 5), desde una perspectiva, cognitiva David Herman (2002:14) parte del concepto de s*toryworld* en lugar del de *story* está enfatizando, según Baroni, esta importancia de las virtualidades que enfrenta el lector a lo largo del texto.

[59] Un récit bien noué, c'est un récit qui refuse d'aller droit au but et qui préfère au contraire se perdre dans un jardin aux sentiers qui bifurquent, avant de livrer une information que le lecteur attendait avec impatience. Dans le contexte ludique de la fiction, chaque partenaire de l'interaction est censé accepter de « jouer le jeu de l'intrigue ».

Generar intriga no implica únicamente la elaboración, en el momento de la *inventio*, de una trama de hechos misteriosos o conflictivos que forman la *fábula*. La capacidad de la historia de intrigar depende estrechamente también de la d*ispositio* y la *elocutio*: de los efectos de voz, punto de vista, orden, duración, frecuencia, de los tiempos verbales, de la división en capítulos, isotopías lexicales, alusiones intertextuales que orientan la interpretación hacia una dirección u otra. Es decir, se fusionan en el análisis los dos enfoques narrativos, el formal y el funcional. El primero se centra en la descripción de los medios textuales por medio de los que el autor produce los efectos que describe; el segundo, en los modos de anudar o desanudar la intriga, suscitar suspenso, inspirar curiosidad, sorprender al lector (de allí que lo que Baroni considera atender a la interacción entre texto y lector). Más allá de las divergencias que separan a Genette de Sternberg, los dos reconocen implícitamente, sostiene Baroni, la afinidad que existe entre formas y funciones: en base a la interrelación entre historia y discurso, secuencia de eventos y secuencia discursiva, Sternberg (1978) subraya, por ejemplo, que el suspenso depende de una representación más o menos cronológica de la acción; la curiosidad de una disyunción en torno al desarrollo de la historia y la progresión del relato, lo que liga la categoría genettiana de orden a la dinámica del relato.

En base a la distinción entre *showing y telling* que suelen comentar los narratólogos angloparlantes a partir de los trabajos de Lubbock, Baroni (Baroni, 2017c:3) alega que la representación de una escena, es decir, cuando el narrador se borra y pone en primer plano los hechos narrados, es favorable al suspenso, mientras que la opacidad de la representación inducida por las numerosas digresiones del narrador, a la curiosidad.

El siguiente fragmento describe, desde la perspectiva de un personaje, los objetos que encuentra en una casa abandonada:

> No había mesa. Y lo que sí había no tenía sentido. Un libro de medicina, de hojas satinadas, abierto en el suelo. Un espejo colgado cerca del techo, ¿quién podía reflejarse ahí? Una pila de ropa blanca, aparentemente limpia, bien doblada. (Enríquez, 2019: 341)

Esa enumeración de objetos -insólitos en una casa abandonada- que va dando cuenta de la mirada extrañada del personaje genera suspenso. Si, en cambio, hubiese sido descripto por un narrador con comentarios del tipo de: "de pronto encontraron objetos que daban cuenta de que alguien vivía ahí", el efecto hubiera sido probablemente de sorpresa.

En la breve anécdota que sigue, el objeto promueve curiosidad:

> El viejo era mucho más tranquilo, pero se negaba a sacar a basura y una vez había venido alguien -un pariente o un asistente social- y se había llevado bolsas de cosas, sobre todo de comida podrida, mientras el viejo lloraba sentado en el patio, que esa esa época tenía alguna planta, y decía que ahora sí lo iban a encontrar, ahora sí. (Enríquez, 2019:248)

El enigma – la historia del viejo- se anuda en torno a la basura (por qué no la saca) y a las palabras de él (el miedo a que lo encuentren).

Por supuesto, el punto de vista elegido acentúa la sorpresa, el suspenso o la curiosidad. De allí que Baroni (Baroni,2017c: 3-9) reformula las tres formas descriptas por Genette. Considera que la focalización interna puede acrecentar la curiosidad si el personaje se enfrenta a una situación enigmática, o, el suspenso, si nos acerca a una perspectiva ontológica del personaje que no puede adivinar su futuro (como en el ejemplo de Enríquez, 2019:341, donde los chicos entran a la casa pero no saben -ni sabemos- qué les ocurrirá). La focalización externa (como en los relatos de Hemingway o Salinger), en cambio, favorece por lo general la curiosidad en tanto solo conocemos al personaje por lo que dice o cómo actúa. La focalización que Genette llama cero (como en los relatos de Horacio Quiroga) puede acrecentar, según Baroni, el suspenso cuando el lector, que sabe más que el personaje, puede anticipar el peligro que corre.

La inmersión del lector en el mundo narrado, concluye Baroni, el nudo y el desenlace de una tensión vivida como experiencia simulada constituyen, desde un plano antropológico, la razón de ser de los relatos miméticos.

Los personajes y sus acciones cumplen, como vemos, una función fundamental en la intriga. También los objetos.

3. Objetos y trama

a- Objetos fuera de lugar

Nadie se asombra de que un hombre o una mujer que paseen con un paraguas pero sí nos genera intriga verlos con una palangana bajo el brazo. También encontrar en una casa lo que no suele encontrarse usualmente:

> Contra la pared se apilaban estantes de vidrio. Estaban muy limpios y llenos de pequeños adornos. Adela se acercó para ve qué era: llegaban casi hasta el techo. En el estante inferior había objetos de un blanco amarillento, con forma semicircular. Algunos eran redondeados, otros más puntiagudos. Gaspar se animó a tocar uno y lo soltó enseguida, asqueado.
> -Son uñas-dijo. (Enríquez, 2019: 340)

Un objeto fuera de su contexto habitual genera relato. “Cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar”, dice el personaje de “Las babas del diablo” (1959) de Cortázar. Según Renata Brosch (Brosch, 2013:183) cuando aparece algún elemento disonante o extraño, un fenómeno inusual o inesperado que contradice los esquemas culturales o modos de experiencia usual, la imagen suele ser más vívida y memorable y puede producir un mayor impacto cognitivo o emocional y un compromiso mayor con el mundo imaginado. La administración de la atención es crucial para la narratividad, sostiene, porque determina el sentido de progresión y proyección: los lectores prestan atención a todo detalle tratando de integrarlo en una posible coherencia. Experimentos neuropsicológicos han demostrado que los sujetos construyen imágenes de las escenas sobre la base de descripciones verbales y pueden generarlas en base a la coherencia de la descripción (Kosslyn,1995:309). De allí que la atención del lector se detiene sistemáticamente cuando aparece un detalle fuera de lugar o un elemento disonante. Esto provoca asombro, ofrece múltiples posibilidades de comprender el texto, genera la producción de impresiones visuales para referencias futuras “comprimiendo síntesis pasivas en unidades visuales emocionalmente cargadas” (Bosch 2007 a: 19). Es decir, cuando se produce un desvío de lo convencional y de la expectativa y se introduce un efecto de “desfamiliarización” (Brosch, 2016) se intensifica la visualización, lo que genera mayor narratividad.

b- Objeto obstáculo

Marcussen (2016) se basa en la obra de Bill Brown (*The secret life of things*, 1999), para quien los objetos arrancados de su medio se vuelven extraordinarios, y sostiene que tomamos conciencia, en términos de Heidegger, de la “coseidad” de los objetos cuando dejan de trabajar para nosotros: el coche se para; el arma no gatilla; el piso no nos sostiene, o la puerta no se abre:

> Primero quiso abrirla Vicky: el picaporte no se movía, pero eso era todo. Ninguno había escuchado ruido de llaves. Después lo intentó Gaspar, aunque ya sabía que era inútil. Lo intentaron los tres, sin pensar en la presencia, en ese alguien más que podía estar en la casa. Usaron el fierro, dieron patadas, corrieron y se tiraron contra las puertas como habían visto hacer en las películas. No había manera de abrirla. (Enríquez, 2019: 342)

El objeto como obstáculo genera la tensión narrativa y empuja la acción. La intriga de la nouvelle *El desperfecto* (1956) del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt parte de un auto averiado.

Otras veces, el objeto puede resistirse a ser descifrado, revelado por un sujeto, como en las novelas policiales de investigación. En la novela *Arte Menor* de Betina Gonzalez, que analizaremos en el Capítulo 13, un personaje intenta encontrar en un objeto rastros, indicios de su padre muerto.

Cuando los objetos dejan de cumplir su función o se convierten en una suerte de oponentes del sujeto cobran importancia en la trama narrativa.

c- La posesión del objeto

Vladimir Propp, que ha jugado un papel fundamental en el desarrollo de la teoría moderna del relato, contaba entre las funciones narrativas la recepción por parte del héroe del objeto mágico que le ayudaría a sortear los problemas. Dentro de las funciones que Propp describe como las acciones abstractas del texto, la del donante recubre tres funciones que pueden ser consideradas como tres momentos de un intercambio del objeto mágico: la del donante (el héroe enfrenta una prueba, cuestionario, ataque, etc., que lo preparan para recibir el objeto o un auxiliar mágico); la reacción del héroe; la recepción del objeto mágico.

En los mitos y en las leyendas o en los cuentos maravillosos, los objetos ayudan a la conquista o al triunfo del héroe y poseen un valor mágico, pero los mismos escenarios que describe Propp pueden encontrarse, con variantes, también en los relatos contemporáneos. En las novelas de aventura y en las novelas policiales, por ejemplo, los tesoros, las joyas, el dinero, ciertos documentos, mercadería, como objetos que poseen valor económico de posesión o de intercambio se vuelven elementos importantes en la trama y generan relaciones conflictivas entre los personajes.

Como señaló Jean Baudrillard en su teoría sobre los “objetos signo” (1981), envestimos a los objetos de diferentes valores: funcionales (cumplen funciones utilitarias, satisfacen necesidades humanas), de intercambio (tienen la capacidad de reflejar su valor en el mercado cuando participan en la circulación de bienes), de intercambio simbólico (en la relación sujeto objeto, fundamentalmente como circulación de regalos), de signo (valor simbólico que se les adosa en virtud del estatuto social que ofrecen a sus dueños). Estos valores confieren a los objetos una capacidad intrigante en los relatos.

La importancia que se les asigna a los objetos en el relato de ficción desde el siglo XIX parece corresponderse con el triunfo del consumismo que genera una formidable producción de objetos y el deseo de poseerlos. Cuando el objeto es un bien simbólico, económico, social, la relación entre sujeto -personaje o narrador- se vuelve en los textos una relación de posesión o circulación. De allí, como sostiene Lepaludier (Lepaludier, 2004:69), la intriga suele dar cuenta de acciones en torno a tomar, regalar, dar, cambiar, robar objetos.

d- Objeto fetiche

Un objeto puede ocupar al mismo tiempo un lugar en la intriga, en la temática como también en la simbología de un relato. Lepaludier (Lepaludier,2004: 82) lo ejemplifica con el cuento "Conservación" (1983) de Raymond Carver donde la heladera no solo promueve el desarrollo de la trama sino que es también un objeto fetiche de una civilización de consumo y simboliza la angustia del tiempo que pasa.

Un fetiche es un objeto que es revestido de cualidades mágicas por el ser humano que le atribuye un carácter especial y de allí una actitud de reverencia. El fetichismo es el culto por las cosas inanimadas que se le otorgan una fuerza misteriosa. La palabra fetiche proviene del portugués *feitiço* que significa "manía", "magia", "hechizo" (Hirschfeld, 1982). Fue empleada por primera vez en el siglo XV por mercaderes y colonos portugueses cuando se refirieron a la veneración africana por amuletos e ídolos religiosos. La expresión fue la forma de *fetisso* en italiano, *fetish* en inglés, *Fetisch* en alemán, *fétiche* en francés, de donde derivó la palabra fetiche en español. Dos autores fundamentales hablaron del fetiche en el siglo XIX: Karl Marx y Sigmund Freud. Marx, en el contexto de su crítica al capitalismo, habla del "fetichismo de la mercancía" (*Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie,* 1867) para señalar que los sujetos valoran más sus vínculos con los objetos del mercado que con los sujetos de la sociedad. Con Sigmund Freud (1856-1939), desde el campo del psicoanálisis, el fetichismo pasó a indicar el apego a los objetos como un medio de obtener placer sexual. Freud considera en *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* (1905) que el fetichismo es una aberración sexual, una variación del instinto sexual que vira hacia lo patológico cuando la eyaculación ocurre en relación directa con el fetiche. En un ensayo posterior, "Fetichismo", interpreta ciertos objetos o partes del cuerpo humanos fetichizados como sustitutos fálicos.

Un objeto fetiche en la novela *El Trabajo* de Aníbal Jarkowski, como veremos en el Capítulo 13, ayuda a estructurar la intriga.

e- Objeto funcional o *McGuffin*

Toda presencia de un objeto en un relato, adquirirá relevancia más adelante en la trama. Al menos es lo que propone Chejov en una carta a Lazarev (pseudónimo de A. S. Gruzinski) en 1889:

> Uno nunca debe poner un rifle cargado en el escenario si no se va a usar. Está mal hacer promesas que no piensas cumplir. (…)" Si en el primer acto tienes una pistola colgada de la pared, entonces en el siguiente capítulo debe ser disparada. Si no, no la pongas ahí. [60]

La referencia momentánea a un objeto, que luego es descartado por el protagonista y parcialmente olvidado por el lector, y que más adelante se vuelve relevante para la historia, es un recurso narrativo que fue llamado "la pistola cargada" en alusión a la obra *La gaviota* (1896) de A. Chejov, donde en el primer acto un personaje carga una pistola, la deja ahí, y la historia se resuelve con el disparo de esa pistola. En la novela *Taper ware* de Blanca Lema (2009), por ejemplo, un personaje hurga y recolecta basura. Lo que acopia le permite revelar posteriormente su identidad.

Según Chéjov, si ese objeto no es funcional a la trama no debe ser mencionado de otro modo se volverá una distracción vana. A menos que haya sido específicamente creado para tal fin, entonces se convierte en lo que Alfred Hitchcock llamó *McGuffin*: un elemento, por lo general un objeto, que llama la atención al lector, que espera que reaparezca y que, sin embargo, es abandonado por el narrador. El *McGuffin* es un pretexto argumental que hace que los personajes avancen en la trama y que genera suspenso pero que carece de relevancia en la trama:" En historias de rufianes siempre es un collar y en historias de espías siempre son los documentos." [61] La expresión *McGuffin* proviene de una historia que narra el propio Hitchcock:

---

[60] En *Reminiscences of A. P. Chekhov* de Gurlyand, en Teatr i iskusstvo, 1904, No. 28, 11 de julio, p. 521.

[61] Alfred Hitchcock, en una conferencia realizada en la Universidad de Columbia (Nueva York), en 1939, hablando de su uso en la película "39 escalones".

> Van dos hombres en un tren y uno de ellos le dice al otro "¿Qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?". El otro contesta: "Ah, eso es un *McGuffin*". El primero insiste: "¿Qué es un *McGuffin*?", y su compañero de viaje le responde: "Un *McGuffin* es un aparato para cazar leones en Escocia". "Pero si en Escocia no hay leones", le espeta el primer hombre. "Entonces eso de ahí no es un *McGuffin*", le responde el otro.[62]

Un *McGuffin* muy comentado es el que aparece en *Belle de jour* (1966) de Luis Buñuel, film en el que se narra la doble vida de una mujer que es ama de casa y prostituta. Un cliente le entrega una caja cuyo contenido se oculta al espectador; solamente se oye un ruido de lo que parece ser un insecto. Ni la caja ni su contenido vuelven a aparecer en la película. No cumple más función que la de mostrar un avance de la búsqueda sexual de la protagonista. Del mismo modo, en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enriquez la caja que Gaspar le arma a su amiga para que pueda sentir el brazo que le falta, no vuelve a mencionarse, solo da cuenta de un don especial del personaje.

Para Hitchcock el *McGuffin* constituye una pieza clave en una historia de misterio, de suspenso, de detectives o espías: no es el motivo en sí (un ave, un extraño manuscrito, una herencia) lo que importa, lo es la fuerza motivadora, la situación o acontecimiento que está detrás de él.

4. Narratividad y escritura

Nos interesa la concepción funcionalista de Raphaël Baroni (Capítulo 5), desde la narratología postclásica, del concepto de intriga. No solo es pensada en relación a las acciones y a su encadenamiento en un relato sino en el modo en que la historia es narrada para generar los efectos de lectura que propone Sternberg (sorpresa, suspenso, curiosidad). La narratividad, por lo tanto, se vincularía menos a la historia que al modo en que es narrada.

El modo implica una puesta en intriga que depende, desde una preocupación cognitiva y antropológica, de una comunicación que se caracteriza por una reticencia intencional, una narración que demora, de manera intencional y estratégica la revelación de una información relevante que despierta el "deseo cognitivo" del lector.

Los objetos, en este sentido, pueden cumplir una función importante en relación al misterio o enigma que desenvuelve la trama: sea porque generen preguntas; porque se nieguen a cooperar (objeto obstáculo); porque se los enviste de cualidades mágicas

[62] Entrevista a Alfred Hitchcock, incluida en *Las grandes entrevistas de la historia, 1859-1992.*

(objeto fetiche); porque sean motivo (objeto funcional, objeto como posesión) del accionar del personaje o posean fuerza motivadora de la trama (McGuffin).

Capítulo 11: Ruinas

Objeto y tiempo

(…) encuentro chucherías estropeadas, esas viejas cosillas insignificantes que rodaron por espacio de cuarenta años junto a nosotros, sin que nunca nos fijásemos en ellas, y que, cuando de pronto se vuelven a ver, toman una importancia, una significación de testigos antiguos. Me hacen el efecto de esas personas a quienes se vio tiempo infinito sin que se revelasen, y que, de repente, una tarde, por un motivo futil, se desbordan en una charla inacabable, contando acerca de sí mismas unas cosas que ni siquiera se sospechaban."
Guy de Maupassant, "Cosas viejas"

1. El objeto como instrumento de la memoria

Solemos preguntar a los estudiantes, después de leer un cuento, qué recuerdan de él. Lo que nombran son los objetos, los elementos concretos y específicos que aparecen: una taza azul, un auto rojo, el sombrero en el suelo, el moretón en la frente de un personaje. Cuando una escena de la vida real o de una ficción literaria, televisiva o fílmica que nos ha causado una fuerte impresión, solemos recordarla muchas veces en función de unos cuantos objetos, reconocibles, particularizados que nos han dejado una huella en la memoria. Primo Levi, en *El oficio ajeno*, un libro de ensayos breves que fue publicando en el diario *La Stampa* de Turín, describe el recorrido por la casa donde nació. De cada objeto se descuelga un recuerdo:

> En el rincón de la derecha de la puerta de entrada es donde había, hace cincuenta años, un paragüero, y donde mi padre, cuando regresaba a pie de la oficina los días de lluvia, depositaba el paraguas chorreante y, en los días secos, el bastón de paseo; donde durante veinte años estuvo colgada una herradura que mi tío Corrado había recogido (por aquel entonces, todavía era posible encontrar herraduras en la avenida Rey Umberto), amuleto del que sería difícil establecer si ejercitó o no su acción protectora; y donde por otros veinte años colgó de un clavo una gran llave cuya finalidad todos habíamos olvidado, pero que nadie se atrevía a tirar (Primo Levi, 2011: 6)[63].

Como lo expone la monumental obra de Marcel Proust *(À la recherche du temps perdu*, 1922*)*, los objetos son instrumentos de memoria, un puente con el pasado que permite recuperar el tiempo perdido.

[63] "La casa" (1985) es el ensayo con el que se Primo Levi inicia el libro *El oficio ajeno* publicado en 2011 en El Aleph editores, Barcelona.

En *Objets en littérature au XIX siècle* (2007), la investigadora francesa Marta Caraion distingue tres maneras diferentes en las que los objetos aparecen en la literatura del siglo XIX que expresan la relación del hombre con el objeto en una sociedad que produce y consume de manera exponencial: los objetos híbridos, los objetos obras y los objetos tiempo. Los tres, afirma, implican un fenómeno de singularización. Tomaré en este capítulo algunas de las características que ella describe de los objetos tiempo puesto que de alguna manera condice con el modo en que concebimos la función que cumplen los objetos en relación al tiempo.

Los objetos tiempo, según Caraion (Caraion, 2007:16), pierden función utilitaria y se cargan de una significación en base a su utilidad pasada o de una significación que trasciende los límites de su propia existencia. El duelo inviste a los objetos familiares de la ilusión de presencia del sujeto ausente: los relatos pivotean sobre la transformación de ese sentimiento ilusorio en sensación verdadera. Como en el caso de una situación policial, señala, la muerte libera a los objetos de su función de uso y tiende, por una suerte de mimetismo, a congelarlos como congela a los cuerpos. Si no sirven de indicio en el sentido jurídico del término, pues no hay enigma, sirven al menos de trazos, no para desenmascarar pero para conservar, perpetuar:

> Cuando Juan miró la habitación, se dio cuenta del esfuerzo que habían hecho para erradicar cualquier cosa que recordara a Rosario. Ni ramos de flores, ni incienso impregnando el aire de sándalo, ni las sábanas blancas que ella adoraba, ni ninguno de los objetos y adornos de la habitación de abajo. (Enríquez, 2019 :119)

Pero el duelo no es sino uno de los modos en que se reviste a un objeto de la percepción íntima de una persona ausente. El objeto puede asumir también simplemente el aspecto de un recuerdo en tanto trazo material de un tiempo pasado:

> ¿Te acordás? La (mesa) que tenía un mantel de hule. Lo habían clavado con unas tachuelas redondas, del lado de abajo. Yo siempre jodía con eso, hacía girar la tachuela, la iba aflojando, las sacaba y la tenía entre los dedos. Todo lo hacía debajo de la mesa. Yo no sé cómo mamá sabía que estaba haciendo eso. Siempre sabía. Estaba de espaldas, cortando verduras sobre la mesada, mirando por el ventanuco que daba al patio y de golpe decía *dejá.* (Almeida, 2010:185)

Almeida reproduce el modo en que los objetos cotidianos (mantel de hule, tachas) nos llevan hacia atrás en el tiempo. De ese modo presenta el pasado de los personajes no como

información sino, de manera fragmentaria como suelen ser los recuerdos, desde la propia perspectiva del personaje: como experiencia "vivida".

El investigador colombiano Pablo Cuartas los llama objetos de la memoria porque son investidos de tiempo (Cuartas, 2013: 33) y le asigna calidad de "ruina": son parte de una totalidad inexistente y vestigio de un tiempo que ya no existe, de un tiempo perdido. A diferencia del plural "ruinas" que las inserta en espacios monumentales, el objeto cotidiano se define para él en singular: "ruina "que habita el espacio cercano y que no es testimonio del pasado de la historiografía sino de la memoria colectiva o personal. Tampoco es necesario, afirma, que ese objeto se presente deteriorado para ser considerado como ruina sino que lo es en tanto fragmento a partir del cual uno puede imaginar el todo. Representa un tiempo que trasciende su presencia: posee una fuerza evocadora de una ausencia, lo que constituye la esencia de la ruina. La ruina nos hace reconocer la carencia, la pérdida, la ausencia.

2. Visualización y evocación

Freud, en "Duelo y Melancolía" (1917), señaló el alcance del objeto material tanto en la elaboración del duelo como en la experiencia melancólica y describió el mecanismo que consiste en atribuir a las cosas materiales un poder de evocación del objeto perdido. Cuando Giorgio Agamben en "El objeto perdido" (Agamben, 2006: 54) comenta el artículo de Freud, dice que el fetiche es signo de una cosa y a la vez de su ausencia y que esa contradicción le confiere un carácter fantasmático.

En el fragmento que sigue el recuerdo del sujeto ausente está enhebrado de objetos y del mundo material del espacio:

> Trató de recuperar todos los recuerdos de su mamá: ella bajando por la escalera, poniéndole un pañuelo frío sobre la frente cuando le dolía la cabeza; ella diciéndole que volvía enseguida, que se quedara sentado quietito (se acordaba muy claro del *quietito*) y yéndose después por un pasillo, por dónde estaría ese pasillo. También se acordaba de una pasarela o un muelle como los que había en el mar, pero, en vez de agua, debajo había árboles. Copa de árboles. Ella lo llevaba de la mano y tenía el pelo oscuro. Ella en la cama enseñándole los que significaban las cartas. (Enríquez, 2019: 202)

El modo fragmentario, metonímico de recordar -o de reproducir las imágenes de la memoria- se asienta en los detalles concretos, en gestos, palabras y objetos. El afán por recuperar lo más concreto, visible parece correr paralelo al deseo de recuperar lo que ya

no está, lo invisible. El objeto que evoca una ausencia, según Caraion (Caraion, 2007:17), promueve un proceso de visualización mayor. Cuando la función de uso desaparece, sostiene, la relación entre sujeto y objeto se funda en la mirada y lo que el objeto pierde en términos de utilidad y manipulación lo gana en cualidad visual. La imagen óptica es el componente significativo que el objeto ofrece al sujeto en pos de la reminiscencia. Engendra otro tipo de percepción: la imagen mental, visualización en el presente de un cuadro del pasado. El tiempo se visualiza a través de los objetos que sostienen la memoria. Entonces, afirma Caraion, el objeto como el sujeto entran en una lógica existencial fuera de la realidad, en un espacio tiempo que corresponde a la imaginación del recuerdo que no es presente pero tampoco pasado sino una superposición que el objeto concretiza.

3. Objetos bisagra

En *Infancia en Berlin (1932)*, Walter Benjamin realiza un trabajo de rememoración que en la mayoría de los casos se apoya en los objetos domésticos que el hábito vuelve invisibles pero que la memoria resignifica. Las sustrae del tiempo cronológico para instalarlas en la temporalidad de la experiencia. Entonces se revisten de una significación personal o colectiva. Esos objetos "vividos" (*objets vecus*), según Cuartas (Cuartas, 2016: 43), simbolizan y contienen la intimidad de la casa, son parte del espacio y materializan el tiempo donde se desarrollan las relaciones sociales más inmediatas. Se opera así la misteriosa conjunción de una presencia material (el objeto) y una experiencia inmaterial (la memoria) como también un lazo entre dos temporalidades -el pasado y el presente- garantizando, de ese modo, en el presente la existencia de un pasado (Cuartas,2016: 69).
Subrayo esta noción de lazo entre dos temporalidades que describe Cuartas porque nos permite describir la función bisagra que el objeto cumple en los relatos. Desde una perspectiva más instrumental ayuda a anclar las analepsis en el presente de la historia (como ejemplificaremos en el Capítulo 13) en tanto actúa como detalle significativo que el lector recuerda.
El objeto puede también vincular el tiempo interno de una novela con el tiempo externo cuando es atravesado por significaciones culturales diversas (los zapatos que cuelgan de los cables de electricidad señalan la venta de droga, el pañuelo verde simboliza la defensa del aborto legal, seguro y gratuito, etc.) e interactúa con la enciclopedia y la época del receptor.

4. Temporalidad e intriga

Como se expuso en el capítulo anterior, la *intriga* narrativa es el modo por el que un autor despierta la curiosidad de un lector que, atrapado en el universo textual o *storyworld*, quiere saber cómo finaliza la historia. Como sostiene Baroni (Baroni, 2015), en tanto la intriga es una forma dinámica vinculada a la dimensión temporal de la narración, las formas del discurso, especialmente la manera por la que el proceso está representado verbalmente juega un rol esencial en la excitación o neutralización de ese deseo:

> Contrariamente a una idea recibida, heredada de tradiciones formalistas y estructuralistas, la dimensión verbal de la representación de la acción, y especialmente la elección de tiempos y modos, está lejos de ser indiferente para definir la intriga del relato. (Baroni, 2015:125)

Baroni subraya así la relación entre elementos lingüísticos y la funcionalidad que cumplen en el relato. Los lingüistas le han reprochado a menudo a la narratología clásica no haber tenido suficientemente en cuenta la materialización verbal de la historia. La lingüista francesa Dairine O´Kelly sostiene que no hay que olvidar que el análisis textual comienza por el análisis lingüístico que muchas veces es un análisis estrictamente "gramatical" (O´ Kelly, 2012: 97).

Pensar la relación entre la materialidad verbal del relato y la dinámica de la intriga es atender a la perspectiva performativa de la narración. De allí que el uso de los tiempos verbales de los que depende es fundamental.

a. Tiempo verbal

La capacidad narrativa aparece en el niño en algún momento entre los tres y los cuatro años precisamente cuando comienza a unir verbos con sujetos, lo que coincide en mayor o menor medida con los primeros recuerdos que retiene el adulto de su infancia señala el investigador de la Universidad de California, H. Porter Abott (Abbott, 2001:2-5). Frases como "el oso se perdió" pueden ser el inicio de un relato.

Los sucesos o motivos en un relato, es decir, las unidades elementales de un texto narrativo, tal como lo proponen los formalistas rusos y particularmente Roland Barthes, para quien existe un paralelismo entre la estructura de la narración y de la frase, están constituidas por un sujeto y un predicado. Si las acciones son elementos fundamentales

para la progresión de la historia, esto es, los verbos, lo es también la elección del tiempo verbal.

La elección del tiempo verbal puede condicionar el ritmo: el predominio del imperfecto o de acciones secundarias genera un ritmo más lento y demorado ("Llovía. Las luces reverberaban. Hacía frío. La niebla ocultaba el camino. "), la acumulación de acciones y verbos en pretérito, un ritmo más vertiginoso ("Martín subió al auto. Encendió el motor. Pisó el acelerador. Avanzó por las avenidas. Cruzó calles sin gente. Atravesó puentes."). La elección de uno u otro conformará un tipo de intriga, donde abunden los momentos tensivos o los distensivos, o el juego entre ambos.

El tiempo verbal se vincula también con el modo de percepción o representación de los hechos, es decir, incide también en el proceso de "visualización".

El pretérito del relato canónico permite poner en relieve algunos hechos a través del pretérito perfecto y desplazar a un segundo plano a otros en tiempo imperfecto: "Martín subió al auto. Llovía. Las luces de la ciudad reverberaban bajo el agua."). El presente, cuando no es el atemporal del presente histórico ("San Martín *cruza* los Andes") ni el de la enunciación ("*Digo* esto porque lo recuerdo."), simula un relato en simultaneidad con los hechos: "Martín *sube* al auto. *Llueve*. Las luces de la ciudad *reverberan* bajo el agua." El presente intensifica la representación, actualiza los hechos, convoca a los lectores a ser partícipes de la acción de los personajes, de las luces de la lluvia. El predominio del imperfecto sumerge los hechos en una atmósfera onírica o inquietante ("Llovía. Las luces reverberaban. Algo se acercaba y volvía a desaparecer.").

De allí que la elección del tiempo verbal para narrar los recuerdos de los personajes (analepsis) determina los efectos de lectura, el modo en que se quiere involucrar al lector. El presente del relato de Frías, cuando recuerda los acontecimientos más dolorosos, la muerte de la hija, instala al lector en el espacio y tiempo de los hechos:

> El cuchillo corta dos cuerdas que aflojan la tensión de la red. Un mal movimiento lleva la punta del filo hasta la palma de la mano, brota la sangre, ella se levanta de un tranco, entra a la casa, abre la canilla, pone la mano bajo el chorro de agua, toma fuerte la herida, atraviesa la puerta mientras ajusta el trapo." (Almeida, 2010:58)

El presente va dando cuenta de cada gesto, como si coincidiera el tiempo del relato con el de los hechos. La ausencia de verbos o de verbos conjugados, al contrario, desgrana el relato en una enumeración de hechos que se superponen:

> Antes de muy chico, de bebé acostado sobre el pecho de su padre, que leía un libro en un ángulo imposible para no despertarlo. El asiento de atrás de un auto. El ruido de las cataratas. Nadar. Sus padres bailando al lado de un tocadiscos. (…) su madre con una remera anaranjada jugando con él en el jardín (…) los dibujos geométricos en los cuadernos. (Enríquez,2019: 327)

Lo que dura segundos, en el primer caso, se alarga y alcanza un ritmo incómodamente lento, lo que ocurre en un lapso de tiempo mayor adquiere velocidad de relámpago. El escritor elige el tiempo narrativo.

b. Tiempo narrativo

El tiempo narrativo es sobre todo ritmo: el escritor lo comprime o expande según la conciencia temporal del personaje, su modo de vivir el tiempo.

En tanto somos la única especie en la tierra que posee lenguaje y conciencia del paso del tiempo, la narración es el modo principal por el que organizamos nuestra comprensión del tiempo, sostiene el investigador americano Porter Abbott (2002:2-6). Los otros modos de organizarlo, como lo son el reloj y los modos no narrativos como el pasaje del sol, las fases de la luna, la sucesión de las estaciones son modos abstractos en el sentido que proveen una cuadrícula de intervalos regulares en los que podemos localizar los eventos. La narración, en cambio, dice, permite que los eventos mismos creen el orden temporal.

Cuando el niño grita “me caí” da forma a lo que, medido por el tiempo del reloj, dura apenas unos segundos. El chico talla del tiempo un fragmento, lo estira para dar cuenta de la caída. Este es el modo por el que el tiempo, en términos de Paul Ricoeur, se vuelve “humano”:

> (...) el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo: a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal. (Ricoeur, 1995: 39)

El tiempo narrativo, a diferencia del tiempo del reloj, no está marcado por intervalos regulares de cierta extensión, sino que está vinculado a los hechos y no tiene necesariamente una extensión. Si uno añadiera detalles o hechos a la secuencia, el tiempo se demora y se expande. Si partimos, por ejemplo, de una secuencia como la que sigue: “el niño llora de miedo en la habitación y luego de un rato se duerme”, y le añadimos incidentes o detalles: “el niño ve una sombra en la oscuridad de su habitación que se asemeja a una lanza, se esconde bajo la sábana, de a poco se queda dormido”, la narración

gana en complejidad. Esa complejidad no está dada porque se le añada tiempo de reloj sino porque, como afirma Abbott, se añade tiempo narrativo.

Los objetos suelen contribuir a su expansión, crean determinada atmósfera y profundizan el proceso de visualización. Pensemos en un relato como este:

> Cada vez que el hombre entra a la habitación de su hijo, recuerda cuando era niño y temía a la oscuridad de su cuarto. Veía sombras de objetos, una lanza, un sombrero, una capa y se escondía bajo la sábana. Al rato, se quedaba dormido y tenía pesadillas. El miedo permaneció por muchos años. Por eso, el hombre cada vez que acuesta a su hijo, espera junto a la cama hasta que se quede dormido.

La narración cubre acá una dimensión temporal mayor. El tiempo -la cantidad de noches que tuvo miedo de niño- se representa con pocos trazos y aparece en el presente rutinario del hombre – cada vez que acuesta al hijo- para formar una secuencia temporal mayor en la que también participa el tiempo abstracto –"por muchos años"- que inevitablemente añade, como señala Abbott (Abbott, 2002: 5) su propio contrapunto al tiempo estructurado por los incidentes. Ese vaivén se manifiesta verbalmente a partir de la elección del tiempo verbal presente ("entra", "recuerda") y del pretérito imperfecto ("veía", "temblaba") que da cuenta de hechos rutinarios anteriores al tiempo de la narración. Los objetos brindan una presencia fantasmagórica a lo que no se ve pero que el niño imagina, y contribuye a visualizar ese tiempo anterior, el del recuerdo, que adquiere carácter de espacio posible de recorrer.

El lenguaje tiene esa característica particular de poder describir la acción de manera sucinta o de manera extendida. Joel Feinberg (1965 en Gervais, 1989) designa como "efecto acordeón" esa propiedad de la lengua relacionándola con el instrumento que puede estirarse hasta su amplitud máxima o contraerse hasta su amplitud mínima. En un caso, el relato es moroso y demorado, en otro avanza con rapidez. Esto es lo que Genette (1972) denomina duración o velocidad del relato. Es decir, ritmo.

En tanto la temporalidad que cubre el discurso es siempre inferior a la temporalidad que abarca la historia narrada, Genette analiza esta relación comparando el lapso temporal al que alude la historia con la cantidad de espacio físico - páginas, renglones o palabras- que el relato le otorga.

El significado de los hechos vividos por un personaje puede ser transferido al lenguaje a través de la configuración del tiempo en el relato. Un mismo lapso temporal puede expandirse infinitamente o suceder vertiginosamente. Es decir, la experiencia de la

temporalidad del personaje se traduce en determinadas elecciones que realiza el narrador para comunicar el significado de esa experiencia.

Dairine O´ Kelly dice:

> La historia, recordemos, no existe sino es a través del relato; el tiempo que pone en juego implica un tiempo virtual, portador de los hechos que llamamos tiempo del universo. Este tiempo está calcado del tiempo de la experiencia: uno tiene la experiencia de la duración, del fluir del tiempo según una cronología (por ejemplo, la sucesión de los días, las estaciones, etc.). Pertenece al discurso narrativo (relato) que encuentra ese tiempo de la experiencia imaginaria por intermedio de la historia, organizando los hechos según un orden que responde a sus necesidades expresivas. (O´ Kelly 2012: 75)

Si Genette mide la temporalidad desde la extensión espacial, O´Kelly vincula la temporalidad a la vivencia subjetiva. Desde esta última perspectiva, podemos decir que es a través de determinada configuración temporal (estirando o contrayendo el tiempo narrativo, por ejemplo) que el narrador traduce una experiencia temporal (la suya, la de un personaje) y trasmite el significado de esa experiencia al receptor del relato para involucrarlo en la historia, o sea, para "intrigarlo". Una pausa descriptiva, por ejemplo -la descripción demorada de un objeto-, es un recurso de la temporalidad pero a la vez promotor de suspenso (se demora la acción) o de la curiosidad del lector (¿por qué se detiene el narrador en ese objeto?).

Pensar la temporalidad desde esa mirada es correr el acento de la descripción del relato a la interacción entre el texto y el lector, implica una lectura renovada de la narratología clásica.

Contraer la acción en un pocos verbos o acciones ("El padre clavó a Gaspar los vidrios rotos de la ventana en el brazo.") puede aportar a la intriga en tanto el relato se vuelve más elíptico y sugerente porque se omite gran parte de acciones. El relato gana, en cambio, en narratividad si se narran las acciones en su mínimo detalle:

> Su padre lo había agarrado de la cintura. Gaspar creyó que iba a pegarle y se encogió, el puñetazo que esperaba fue a dar al vidrio de la ventana, que se rompió y dejó aristas puntiagudas. Y después, rápido e inesperado, su padre lo giró hacia él. Aterrado, pero también sorprendido, Gaspar vio cómo le acercaba de un tirón el brazo a la ventana y le clavaba los vidrios rotos; cortaba la piel con precisión, con saña y precisión, como si estuviera trazando un diseño. (Enríquez, 2019:314)

Los objetos (ventana, vidrios) promueven el proceso de visualización.

Ahora bien, ¿cabe escribir "le *clavó* los vidrios rotos, *cortó* la piel con precisión" o "le *clavaba* los vidrios rotos, le *cortaba* la piel con precisión? La opción tiene que ver la

acción representada: el imperfecto pareciera alargar la acción y, por ende, el dolor en el personaje y en el lector. La elección de uno u otro tiempo verbal influye directamente en el modo en que como lectores y percibimos la naturaleza de la acción representada.
Al igual que existe un sistema verbal en la lengua, el relato también crea su propio sistema en el que nada es aleatorio ni casual.

4. Narratividad y escritura

Según Pamuk (Pamuk, 2011:27), la novela debe tener una longitud que le permita al lector recordar todos los detalles que ha reunido a lo largo de su proceso de lectura porque el significado de todo lo que va encontrando a medida que avanza se relaciona con todo lo que ha descubierto. Por lo tanto, existe en el relato una temporalidad y una memoria lectora en las que los objetos cumplen también un papel fundamental. Como afirma Pimentel (Pimentel, 2001: 208) en relación a la obra de Virginia Woolf, los objetos constituyen puntos de anclaje para las actividades de rememoración. Cuando un relato se concentra en el vínculo temporal entre el objeto, el personaje y el pasado evocado, los objetos se constituyen en nudo vital de la intriga.

La narratividad se vincula con la representación de los hechos: volver presente lo que no está frente a la percepción del lector. Esto se vincula con la elección de los tiempos verbales y de la temporalidad narrativa, también y, sobre todo, en la inclusión de detalles precisos.

Que las campanadas de un reloj de pared nos hagan regresar a la infancia; que un geranio nos haga recordar a nuestra abuela, son vivencias que pueden haber sido registradas por el escritor en su propia vida real. En un relato se vuelven detalles que ayudan a convertir la experiencia narrada en "vivida" por el lector. Esos detalles específicos, que para Wood y Soshan (Capítulo 6) son constitutivos de la narratividad, dan cuenta del mundo material de las cosas y los objetos.

Capítulo 12: La salamandra

Objeto y sentido

Si no hay algo vivo que anime al alma de nuestro chispazo, algo que emocione, entonces no valdrían gritos ni sacudidas para fijar la peripecia en la memoria del lector.
La salamandra lleva el peso fundamental y hace que la historia merezca ser contada.
Edith Wharton, Escribir ficción

1. Asociaciones incongruentes

Gloria Pampillo, en el texto "El relato: ser fiel a la historia" *(*Pampillo *y otros, 1999: 35-49)*, recuerda una anécdota en la que alguien, un tal Cabrera, le cuenta a ella sus propios relatos para que ella los escriba. Ninguna de esas historias la convoca a hacerlo. Lo que sí le despierta el deseo de narrar fue cierta vez en la que el tal Cabrera la hace entrar en su casa donde vivía con sus siete perros y acaricia la curva del respaldo de una silla que acababa de lustrar. Esa silla, o más bien, el gesto íntimo, familiar de Cabrera, el contraste entre la terrible pobreza en la que vivía y la belleza inaudita de esa silla que él hizo renacer, fue lo que despertó en la escritora ese sentimiento singular, que podría concebirse como emoción, un momento epifánico, que provoca el deseo de narrar y pone en marcha el proceso de escritura de un relato.

La narración de ficción no se asienta en una buena historia, afirma Pampillo, sino en crear un vínculo, por ejemplo, entre la pobreza de Cabrera y su inmensa ternura que se trasunta en un gesto que da esplendor a lo trivial y utilitario. En el proceso creativo tienen mucho valor las asociaciones incongruentes que en la vida diaria se desechan.

El escritor tiene la capacidad de ver en el mundo material, cotidiano de los objetos algo que subyace a lo aparente y que permite establecer vínculos significativos con lo que, aparentemente o para la mirada ociosa, no guarda relación entre sí. De ese modo, convoca al lector a "ver como": ver en el gesto de Cabrera algo inefable, algo que es difícil poner en palabras y que es del orden del sentido.

2. Ver como: la metáfora viva

En el "ver como" se resume, según Paul Ricoeur, El Trabajo de la metáfora. Las obras poéticas, tal como lo expone en su obra *La metáfora viva*, refieren al mundo según un régimen referencial propio: el de la referencia metafórica (Ricoeur, 2005:152).
Ricoeur piensa la metáfora como la posibilidad de vincular la imaginación con cierto uso del lenguaje, que es donde se produce la innovación semántica. Esa innovación es producto de una aproximación que suprime la distancia lógica entre campos semánticos hasta ese momento alejados. A fin de resolver el conflicto entre esos campos semánticos, se produce una nueva pertinencia predicativa, que es la metáfora (Ricoeur, 2001: 202). La imaginación es la visión súbita de una nueva pertinencia semántica, imaginar es reestructurar campos semánticos: "ver como".

Según Ricoeur, solo las metáforas vivas son auténticas. No lo son las muertas como, por ejemplo, "deshacerse en llanto", "romper el corazón", tampoco las catacresis como "el diente del peine" o "el brazo del sillón" (que suponen un uso de un nombre con un sentido diferente del que originariamente le corresponde con el fin de nombrar algo para la no hay un nombre asignado) porque no poseen carácter de evento innovador: no son metáforas de invención. Solo las metáforas vivas generan a través de la discordancia una ampliación de sentido. No solo vivifican un lenguaje constituido, sino provocan la necesidad de pensar más a nivel del lenguaje y su mutua potencialidad para captar lo real.
Para Ricoeur (Ricoeur, 1995:81), la imagen que produce la metáfora es una "síntesis de lo idéntico en lo diferente", "toma juntas" cosas heterogéneas y crea una innovación semántica, o sea, una redescripción del mundo. Lo novedoso de esa asociación de lo heterogéneo es la creación de una nueva referencia, una nueva dimensión de la realidad.
Al igual que la metáfora, también la puesta en intriga, la trama es un modo de tomar juntas cosas heterogéneas y construir un todo con sentido. De allí que Ricoeur considera que la referencia de la ficción sea metafórica, en tanto redescribe la realidad.
Si bien no es la silla en sí sino el gesto de Cabrera el que posee valor de metáfora, los objetos suelen acompañar en los relatos ese decir mudo de los gestos y las acciones de los personajes. La silla es la visualización del vínculo entre la pobreza y la ternura de Cabrera que se trasunta en hacer volver a la vida a las cosas viejas. El objeto subraya la referencia metafórica, la ampliación de sentido.
La estatua en la escena final de *Arte Menor* funciona de esa manera:

> (…) me acerco a la escultura, apoyo una mano sobre la cabeza del niño y todo se acalla, incluso los coches que pasan a la altura de la ventana, todo es silencio nimbado por el

> contacto frío con la piel de la escultura y mi mano baja por el torso hacia el vientre hinchado, hasta la punta de los dedos del pie y allí se queda como asintiendo, como escuchando, y entonces ya no recuerdo nada, tan solo oigo, mi mano se cierra sobre ese pie diminuto, desamparado, y oigo, finalmente, todo lo que allí aun habla de mi padre. (González, 2006:181)

En ese gesto de la mano sobre la estatua, al igual que la mano de Cabrera sobre la silla, se concentra el sentido de la novela.

3. El sentido del relato

Reflexionar sobre la noción del sentido de una narración ficcional es complejo. Se trata de un concepto esquivo, difícil de definir y sin embargo de crucial importancia. Es tanto timón del proceso de escritura como el de la lectura: el escritor busca el sentido en la medida en que escribe, el lector en la medida en que lee.

Para Ricoeur, que se basa en la concepción aristotélica de la mímesis, cuando los acontecimientos individuales poco inteligibles se organizan en una estructura configuracional o trama adquieren sentido. Ante el carácter azaroso e imprevisible de la acción humana, el relato es un modo de ordenar la experiencia real o imaginada en un todo coherente. El escritor Juan José Saer propone algo similar en "La canción material" (1973) cuando habla de significación:

> Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa podrá por fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, *significar*. (Saer, 2010:168)

Frente a los hechos que trascienden nuestra comprensión y, en palabras de Borges, frente a la "imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo" ("El idioma analítico de John Wilkins", 1989), el hombre indaga la realidad: formula preguntas y, a modo de hipótesis, construye relatos. Enredado en la conspiración del azar, urde una nueva casualidad: la conspiración de una trama. Esa trama le da sentido a la causalidad de los hechos en su doble acepción: en tanto dirección (los hechos se dirigen hacia un final necesario -si bien no previsible - como conclusión lógica) y en tanto significación.

Para Pamuk (Pamuk, 2011:121) se trata de un centro secreto, un punto de misterio arraigado en lo más profundo, ya sea real o imaginario, y es para encontrarlo que escriben los novelistas. Cuando la escritora Edith Wharton (Wharton, 2011:99) recomienda al

novelista apoyarse en el incidente iluminador que arroja un haz de luz que llega mucho más allá de la peripecia que narra, también está pensando en el sentido del relato. Hay escenas en cada novela, sostiene, que arrojan ese haz de luz en tanto exponen y dan énfasis al significado que subyace en cada una de ellas. Las llama "incidentes iluminadores". Constituyen la mejor herramienta para dotar la historia de una sensación de inmediatez, de presencia. Algo "vivo" como una "salamandra" que convoca la atención del lector.
Eso vivo, esa salamandra, decimos nosotros, ocupa muchas veces en el relato el lugar de cosa u objeto.

4. Momentos icónicos

La descripción, como dijimos en el Capítulo 9, promueve la inmersión lectora, sumerge al lector en ese sueño vívido y continuo que propone John Gardner. Sin embargo, para la narratóloga alemana Renata Brosch (Brosch,2016:147-183) la descripción no necesariamente genera imágenes mentales intensas y duraderas.
Uno de los modos más importante de la participación lectora, dice, tiene lugar es la imaginación visual, esto es, en la interacción entre las instrucciones del texto y las capacidades del lector de procesarlo. La visualización ayuda al lector a organizar la complejidad y la indeterminación de la narración; ayuda al proceso de comprensión, memorización y a la producción de sentido. La emoción en el lector, sostiene, deriva del poder que tienen las imágenes en una historia. Las imágenes trasmiten mensajes que no pueden ser fácilmente puestos en palabras.
La visualización tiene diferentes grados de intensidad. Cuando el texto se acomoda a los esquemas ordinarios (lo esperable) y a la experiencia cotidiana (lo conocido), la visualización es suave y económica, y el lector la olvidará apenas finalice el acto de lectura. ¿Cuáles son las imágenes que tienen más impacto emocional y se alojan en la memoria? Aquellas que logran captar la atención del lector. El lector, que impone un modelo de coherencia a lo que lee, se detiene frente a lo que está fuera de lugar, a lo disonante, a la metáfora memorable, a un modo de ver inusual. Brosch llama "momentos icónicos" a aquellas instancias del relato que brindan una visualización de mayor intensidad en donde la atención es cautivada: donde aparece una situación visual entre los personajes que se miran para descubrir motivos ocultos, intenciones verdaderas y

secretos, u observen atentamente un objeto. El poder icónico de esos momentos genera un impacto emotivo en el lector y se graban en su memoria.

También Ricoeur hace referencia al concepto cuando, en *Tiempo y narración* (Ricoeur, 1995:153), sostiene que las obras literarias solo pintan la realidad agrandándola con todas las significaciones que ellas mismas deben a sus virtudes de abreviación, de saturación y de culminación, asombrosamente ilustradas para la construcción de la trama. Cita para ello a François Dagognet que, en *Ecriture et iconographie*[64], caracteriza como ampliación icónica la estrategia del pintor que reconstruye la realidad teniendo como base un alfabeto óptico a la vez limitado y denso. Ricoeur sugiere extender este concepto a la ficción. Recuerda a Eugen Fink y a H. G. Gadamer[65]. Eugen Fink compara el *Bild*, al que distingue de las simples presentificaciones de realidades enteramente percibidas, con una "ventana" cuya estrecha abertura da a la inmensidad de un paisaje. Gadamer, dice Ricoeur, reconoce en el *Bild* el poder de otorgar un acrecentamiento de ser a nuestra visión del mundo empobrecido por el uso cotidiano.

En síntesis, podemos decir que las reflexiones de Fink y Gadamer dan cuenta de esa capacidad que poseen los momentos icónicos para abrir a una realidad más amplia y a la posibilidad de ver más allá de lo que está representado.

5. **La epifanía**

Cuando Edith Wharton (Wharton, 2011: 99-103) se refiere al incidente iluminador como un juego o haz de luces que subyacen a la trama y que ilumina algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que se cuenta, parece aludir al concepto de epifanía.

Los británicos suelen usar la expresión: *I just had an epiphany* (Acabo de tener una epifanía) para describir un instante súbito y fugaz en el que uno llega a la comprensión profunda de algo**.** La palabra "epifanía**"**, que proviene del griego "*epiphaneia*" **(** del verbo ἐπιφαινεῖν, que es un compuesto de ἐπί- ,por encima, y el verbo φαινεῖν ,aparecer, verse o mostrarse), significa aparición, manifestación o fenómeno. James Joyce , educado en ideas religiosas, es el que lleva el concepto religioso a la literatura. Desarrolla una

[64] François Dagognet (1974) *Écriture et iconographie*. Paris. Vrin (en Ricoeur, 1995:154).

[65] Eugen Fink (1966). *De la phernomenologie* (1966) in H. G. Gadamer, *Wahrheit und Dichtung*. T/2 (Túbingen,1960, traducc. Española Salamanca,1984) (en Ricoeur, 1995:154).

teoría de la epifanía al final de su obra de 1904, *Stephen Hero*[66], cuando el protagonista (Stephen) le cuenta a su amigo en qué consiste la belleza estética. En esos fragmentos, que Joyce retoma en *A Portrait of the Artist as a Young Man (escrito de 1907 a 1914)*, aparece la única definición que brinda sobre el concepto de epifanía: "una manifestación espiritual repentina, ya sea en la vulgaridad del habla, de un gesto o en una fase memorable de la propia mente". La epifanía es una revelación de una realidad interna o un misterio que ocurre de manera imprevista en la existencia cotidiana. Esa experiencia trasciende lo percibido, un detalle trivial -las epifanías se encarnan en los momentos más insignificantes - se vuelve símbolo prodigioso, lo que produce júbilo o tristeza como en toda experiencia mística.

El artista, afirma Stephen, debe capturar y recolectar las epifanías como raras aves de la realidad, sin explicarlas. Toda explicación, interpretación le quitaría fuerza epifánica al momento representado porque la única manera de capturar una epifanía es mostrarla. No es que no puedan comunicarse: el arte se constituye en el intento de hacerlo por medio de palabras o imágenes, pero es casi imposible interpretar sin sustraerles sustancia estética. Las frases breves, precisas, las trasmiten mejor que toda una retórica verbal.

La palabra epifanía fue usada por los críticos para describir la suerte de revelaciones que ocurren en las escenas finales de los relatos *Los dublinenses* (1914) de Joyce, tal como ocurre en "Los muertos", por ejemplo, cuando Gabriel Conroy mira a través de la ventana y ve como la nieve inunda y paraliza la ciudad, cubre a los vivos y a los muertos. El personaje tiene entonces una comprensión profunda sobre la mediocridad de la existencia y la universalidad e inevitabilidad de la muerte. La nieve no hace más que enfatizar lo que fue representado previamente a través de las escenas previas–el baile, la pasión por su mujer, el relato de ella acerca del enamorado muerto en la nieve-, que él vivió, recuerda e imagina. La angustia del marido cuando reconoce la relación que existe entre los muertos, se revela en esa nieve que cae como un sudario sobre Dublín. El sentido del cuento se condensa en esa imagen. Un momento icónico, según Brosch, en la que un personaje observa algo, una cosa, la nieve que adopta carácter de metáfora. Un *Bild*, en términos de Gadamer, que abre hacia una realidad más amplia, difícil de expresar en palabras.

[66] James Joyce (1955) *Stephen Hero*. Nueva York. New Directions. Traducción española: *Stephen el héroe.* Barcelona. Lumen. 1978 (traducc. José María Valverde)

En los relatos de Clarice Lispector y Alice Munro también aparecen epifanías, si bien no como revelaciones trasparentes sino como algo que el personaje sabe íntimamente pero le es imposible trasmitir. En el cuento "Lazos de familia", por ejemplo, de Lispector, Severina y Catalina, madre e hija, están en un taxi que frena. Las dos se golpean entre sí y descubren la falta de lazo afectivo en el lazo sanguíneo. Alice Munro llama *queer bright moments* a esos momentos que, según ella, deberían aparecer en cada historia porque son el corazón de la narrativa. Esos momentos extraños y brillantes, escribe en la introducción a *Las lunas de Jupiter* (1986), ocurren cuando una imagen, escena crucial, el comentario del narrador se vuelve saliente y memorable y arroja luz a un misterio que, sin embargo, no lo va a resolver ni revelar enteramente. El adjetivo *queer* (extraño) da cuenta de la fuerza y oblicuidad de la visión o iluminación. En sus cuentos, las epifanías también suelen aparecer al final. En el cuento "Dimensiones", por ejemplo, la escena final, el niño herido en la autopista, le permite tomar acercarse al sentido de la muerte.

Según Brosch (Brosch, 2013:6-8), los objetos cotidianos cobran presencia con frecuencia en esos pasajes epifánicos: actúan como indicios de revelaciones epistemológicas. Ver y saber se vuelven acciones emparentadas tanto para el personaje como para el lector.

Lo que caracteriza al objeto en el relato de ficción es su poder de significación, sostiene Lepaludier (Lepaludier, 2004:39). Posee un estatuto hermenéutico y se constituye en clave de interpretación del texto. Los objetos entonces tienen esa capacidad "sináptica" de decir, y de significar.

De allí que el sentido de muchos cuentos se concentre en algún objeto. A diferencia de la novela que tiene mayor espacio para desarrollar relaciones metonímicas, la brevedad del cuento (Brosch, 2016:174) lo vuelve propenso a la creación de imágenes memorables y de metáforas.

El geranio en el cuento homónimo de F. O´Connor está en una maceta y Dudley espera todos los días que el vecino la coloque en su ventana. Cuando la panta cae al patio, lo que queda al descubierto no son solo las raíces del geranio sino también el dolor por el desarraigo que sufre Dudely trasplantado de su hogar a la casa de su hija en Nueva York.

En la escena final del cuento "Hombres y Mujeres*"* de Claire Keegan, cuando la madre, que siempre había sido sometida por el marido, por primera vez toma el volante y avanza con el auto y lo deja atrás, es descripto desde la perspectiva de la hija:

> (el padre) Llega, saca el cable del portón en el momento en que una ráfaga de viento le vuela el sombrero. Los portones se abren. Se agacha para recoger el sombrero, pero el viento se lo pone fuera de su alcance. Pienso en Santa Claus, usando el mismo papel de envolver que nosotros y, de pronto, entiendo. Hay obviamente, una única explicación. Mi padre se hace cada vez más pequeño (…). La nieve cae sobre él, sobre su cabeza calva mientras se queda ahí, sujetando con fuerza el sombrero. (Keegan, 2009 :43)

El papel de envolver y el sombrero se vuelven objetos de revelación para el personaje que comprende y pierde la inocencia. Al igual que el geranio, se vuelven simbólicos.

"En la buena ficción -sostiene la escritora Flannery O'Connor - ciertos detalles de la historia tienden a concentrar significados y que, cuando esto sucede, se vuelven simbólicos. Lo ilustra con su cuento "Buena gente del campo", en donde un vendedor de Biblias le roba a una muchacha su pierna de palo:

> En esa pierna se concentran varios significados que se van acumulando en el transcurso del relato (hay una parte del alma de la muchacha que es de madera, también los sentimientos de su madre y del vendedor de biblias al respecto de ella) de tal modo que, cuando se la roban, el lector ya sabe que le han hurtado una parte importante de su personalidad. Puede llamarse símbolo pero es, antes que nada, una pierna y en tanto pierna, imprescindible para el cuento: conecta, diferentes niveles del cuento entre sí porque opera en el nivel literal de la historia como también en profundidad. (O'Connor, 1993: 203)

La pierna de palo es un elemento fundamental de la intriga que, como vimos en el Capítulo 11, conecta la lógica de causalidad, pero actúa también en un nivel de profundidad. El efecto de sentido surge cuando se suspende la referencia primera (la pierna ortopédica) del discurso ordinario aplicada a los objetos, para abrir y desplegar una referencia de segundo grado (la personalidad de la muchacha, el sentimiento de los otros hacia ella). La pierna se vuelve metáfora. La función heurística de la ficción (Ricoeur, 1980: 310) reside precisamente, según Ricoeur, en esa capacidad de abrir y desplegar nuevas dimensiones de realidad, lo que se logra a través de la suspensión de la referencia primera.

A diferencia del cuento, cuyo sentido se suele concentrar en un solo objeto, en la novela, como veremos en el Capítulo 13, varios objetos pueden ser parte esencial de las escenas de las que funcionan como símbolos o revelaciones, al tiempo que dotan a la historia de inmediatez y presencia, o sea, de valor icónico.

Tal como lo hace una película a través de la técnica de *zooming*, el escritor puede correr un objeto a la luz y empujar a los otros hacia el fondo:

> La casa no es especial a simple vista, pero si desde arriba se pudiera bajar y quedar flotando sobre ella, aparecerían los detalles. La puerta, de hierro, pintada de marrón oscuro. El patio de entrada tiene el pasto muy corto y reseco. Está quemado, arrasado, nada es verde: en ese patio es sequía e invierno al mismo tiempo. La casa parece sonreír. Los dos ojos cerrados, las ventanas tapiadas con ladrillos, le dan un aspecto antropomórfico, pero además los chicos del barrio, que mueven la cadena y su candado en intentos inútiles de abrir la puerta principal, a veces los dejan colgando de tal manera que parece una boca en semicírculo, la sonrisa entre los ojos ventana. (Enríquez, 2019:213)

La casa abandonada es descripta desde la perspectiva de Verónica, que reconoce de pronto algo en ella que no sabe poner en palabras. La casa le parece viva, que la está mirando, de allí la personificación. La casa será clave, después, en la trama. Y, al igual que el vaso vacío, actúa como revelación: Verónica descubre que la casa posee un misterio y que Peterson lo sabe. ¿De qué modo la escritora nos lo hace saber? A través de un juego de miradas y de un objeto. Peterson está con un vaso de cerveza en la mano. Cruza una mirada con Verónica pero no dice nada. Unos segundos después él ya no está. Solo queda el vaso vacío sobre el techo de un auto abandonado. Un momento icónico que el lector alojará en su memoria.

6. Narratividad y escritura

En "Seis propuestas para el próximo milenio", Italo Calvino (Calvino, 1989:67) enfatiza el valor del tiempo, que la literatura, a diferencia de la vida práctica, dispone con comodidad. Pero si bien puede lentificar, demorar el curso del tiempo a través de diversas técnicas (digresiones, iteraciones), lo debe hacer, fundamentalmente, para economizarlo. La literatura, sostiene, debe aprender de los mecanismos sinápticos de nuestro cerebro. La narratividad de un relato – tanto se trate de una novela o un cuento- se funda en esa capacidad: la de expresar el significado de los avatares de las acciones de manera contundente y concentrada para que ese tiempo sea portador de sentido.

En función de la teoría sobre la narratividad y la visualización que propone Renate Brosch (Capítulo 6), consideramos que el mundo material de los objetos y las cosas promueve un proceso de visualización y la construcción de sentido. Desde esa perspectiva, al modo de los zapatos de Van Gogh, los objetos y las cosas adquieren densidad poética. Se vuelven metáfora.

Capítulo 13

La trama de los objetos en las novelas de Almeida, González y Jarkowski

> *¡Cuántas cosas,/limas, umbrales, atlas, copas, clavos,/nos sirven como tácitos esclavos,/ ciegas y extrañamente sigilosas!/ Durarán más allá de nuestro olvido;/no sabrán nunca que nos hemos ido!*
> *Jorge Luis Borges (Las cosas)*

En este capítulo ejemplificaremos la teorización expuesta en los capítulos anteriores con las novelas *La pieza del fondo* (2010) de Eugenia Almeida, *El Trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski y *Arte Menor* (2006) de Betina González. Nuestro objetivo es reflexionar como inciden los objetos en la construcción del espacio, en la temporalidad, en la intriga y en el sentido de cada una de ellas y como contribuyen- en los relatos que uno lee y en los relatos que uno escribe- a promover la narratividad que está vinculada a lo que Brosch llama visualización lectora. Por lo tanto, nuestro objetivo es doble: por un lado, brindar una propuesta de análisis para la lectura de relatos y, por el otro, herramientas para tomar decisiones narrativas en el proceso de escritura al momento de pensar el espacio, el tiempo, la intriga, el sentido en los relatos que se escriben.

Por supuesto, si hablamos de sentido y de funcionalidad, hablamos también de significado, por lo tanto, el análisis que brindamos no puede sino derivar en una interpretación o en una hipótesis de lectura de las novelas.

1. Objetos como redes: *La pieza del fondo* de Eugenia Almeida

> *La memoria es un río habitado por peces esquivos. Se parece mucho a un cuadro de Paul Klee. A veces, los recuerdos brincan fuera del agua y enseñan su lomo plateado y curvo. Pero en otras ocasiones necesitamos pescarlos. Los objetos son anzuelos para pescar recuerdos. O redes barrederas para lo mismo. Son despertadores de la memoria.*
> *Pastor Mellado (crítico de arte)*

Eugenia Almeida nació en Córdoba en 1972. *La pieza del fondo* (Edhasa, 2010) es su segunda novela. La primera fue *El colectivo* (Roca Editorial, 2007; Edhasa, 2009), la tercera, *La tensión del umbral (2015, Edhasa)*.

Dice Benjamin en "El narrador*" (1936):*

> Cada vez es más raro - -encontrar a alguien que sepa contar bien algo. (…) es como si esa capacidad, que nos parecía inextinguible, la más segura entre las seguras, de pronto nos fuera sustraída. A saber, la capacidad de intercambiar experiencias. (Benjamin, 1986:189)

La pieza del fondo recupera esa facultad que Benjamin proclama perdida. Podríamos decir que constituye la trama de la novela, una novela que no cuenta una historia sino varias y ninguna guarda entre sí más relación que de manera circunstancial. Lo que las vincula es el relato, el deseo de narrar de los personajes, el afán de intercambiar experiencias.

El hilo inicial, por el que luego se cruzarán otros tantos, parte de un hombre viejo sentado en la plaza en situación de calle y de Sofía, la moza del bar de enfrente, que le lleva comida. Un día, el banco está vacío. La búsqueda del viejo impulsa la intriga y esa intriga desovilla otras historias. Y aparecen muchos personajes, muchos espacios, pero sobre todo, narradores que narran.

Según Benjamin (Benjamin,1986:192-193), la trasmisión oral, patrimonio de la épica es diferente a lo que hace la novela, que se difunde gracias a la imprenta. De allí, como no se integra a la tradición oral, se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como la fábula, la leyenda. *La pieza del fondo* recupera la narración como trasmisión oral: cada personaje narra desde esas otras formas de creación a las que la novela según Benjamin se enfrenta, como lo señala Damián Huergo[67]:

> el Dr. Resquén utiliza la leyenda para interpelar al auditorio en las conferencias; Sofía apela a los recuerdos de la infancia; Horacio, el enfermero, al drama pasional para contar la tragedia de Don Carlos; Miriam reconstruye y complementa chismes; y el policía Frías se vale de cierto costumbrismo para narrar su pasado.

En la novela, además de cumplir una funcionalidad ligada al espacio, al tiempo y al sentido, como ocurre en casi todas las novelas, los objetos funcionan sobre todo en calidad de anzuelos que traen a la superficie recuerdos de los personajes y desencadenan relatos. Desde esa perspectiva, se vinculan también con la intriga.

A. Objeto y espacio

En una novela en la que se narran muchas historias, los espacios son variados y numerosos. Están la plaza, el bar, la comisaría, el sanatorio, el barrio donde vive don Carlos, y, por supuesto, La pieza del fondo. En términos de Ryan (Capítulo 9) esos espacios conforman el marco narrativo de las acciones. A esta lista podemos agregar los

[67] "Simple pero de fondo", Radar, Página 12, 19 de septiembre de 2010.

espacios del recuerdo: el pueblo en el que vivió Sofía, el paisaje del río y Santa Fe donde vivió Frías, lugares que son mencionadas y en los que no ocurren los hechos, que Ryan denomina espacio de la historia (*story space*). En la medida en que los lectores van progresando en el texto acumulan información espacial en un mapa cognitivo que les permite orientarse en el espacio. Los detalles entonces cobran gran importancia porque posibilitan que el lector "vea" el espacio en su singularidad. Entonces, el mundo material y los objetos que lo amueblan son fundamentales.

Del escenario con el que se abre la novela, Almeida[68] elige el monumento y la cadena que la rodea para dar cuenta de un espacio extratextual conocido por todo lector como es una plaza. Pero también está el zapato del hombre, el mosaico de pasto que mira. Con estos objetos Almeida presenta la situación de calle, la soledad y la mirada sin ver del personaje que será central en la novela, alrededor del que se teje la trama. Y también está el paquete de sándwiches que Sofía ha sustraído del bar, que él tiene en la mano y que no ha probado. Con ese paquete se inicia la intriga.

Para representar el bar alcanzan pocos elementos característicos: la puerta vaivén que lleva a la cocina, y todo aquello (vaso, servilletas, botella) que Sofía, como moza, acomoda sobre la mesa de los clientes. Ella lo hace sin dejar de mirar al viejo en la plaza y, de ese modo, la simultaneidad de los dos espacios -plaza y bar- queda planteada. Dos lados del mundo, que es como lo percibe Sofía (Almeida,2010:13), desde cuya perspectiva se describe. También sabemos que en el bar hay un reloj (Almeida, 2010:26) de pared cuando se dice que ella lo mira: por medio de ese objeto y ese gesto de Sofía Almeida muestra, sin necesidad de explicarlo, que el horario laboral de ella ha terminado y que Sánchez, el dueño, no puede retenerla.

El espacio de la seccional de policía, en donde está Frías, se configura a través de elementos comunes a toda comisaría: una pieza del fondo (denominación que cobrará sentido simbólico cuando se reitere más adelante haciendo referencia a la pieza que alquila Elena), un pasillo. El escritorio con fotos viejas pegadas a un vidrio singulariza el lugar a la vez que connota el tiempo que convierte a todo en historia:

> Fotos de alguien que antes trabajó allí. Fotos de la familia de alguien, rostros. Hace años, uno de la guardia quiso quitarlas. Pero la humedad, el polvo, el tiempo hicieron que algunas quedaran pegadas a la madera, exhibiendo aquello para lo que fueron creadas. Otras, pegadas

[68] En todo el capítulo, de manera intencional, se llamará a la escritora y al escritor por su nombre con el fin de exhibir en esa personalización que todo recurso o procedimiento es producto de una decisión narrativa que alguien ha tomado en función de determinado propósito.

> el vidrio, obligadas para siempre al destino de no ser borradas. A lo sumo rasgadas. Para dejar rostros marcados. Por la humedad, por el polvo. Por el tiempo. (Almeida, 2019:38)

El sanatorio se compone de varios elementos: un parque, edificios, una escalera de mármol en el que alguien tiró un cigarrillo -como una huella que, al igual que las fotos, alude a alguien que ha pasado por ahí-, una puerta enrejada y, sobro todo, una oficina de vidrio que va a ser llamada de ahí en más, en consonancia con la isotopía que recorre toda la novela, "pecera". Lo que está en la repisa de la oficina de Resquén (Almeida, 2019:121)-una escultura que simula ser africana, una placa de bronce, una foto borrosa, un manojo de llaves, un metrónomo detenido- que Barthes llamaría "efecto de lo real"- forman un conjunto de objetos prosaicos, anodinos como el propio Resquén.

Otro tipo de enumeración a modo de lista o catálogo es la que describe el barrio donde vive Don Carlos, el que Elena imagina Elena a través del gesto de Norma, que señala con un dedo el "allá": "Tierra apilada y gallina. Puerta de chapa. Puñado de maíz sobre el suelo. (…) Alambre vencido. Leña en bruto. Humo azul de leña verde. Mate cocido en jarro. Pan duro." (Almeida, 2010:215)

La pobreza no se nombra, se muestra en las cosas que aluden al barrio, a la vida dura.

El departamento que alquila Elena es el espacio que da nombre al libro y está representado por una puerta de madera -donde una vez más alguien, un niño, ha dejado su huella, un rayón como un símbolo insultante -, un hall, habitaciones y, finalmente, al final del patio, está La pieza del fondo: un depósito lleno de objetos como signos de interrogación.

B. Objeto y tiempo

Los objetos en la novela ayudan a expandir el tiempo narrativo y actúan de bisagra entre el tiempo presente y el pasado: provocan la rememoración de los personajes, la evocación de lo perdido o ausente.

La escena en que Frías prepara el mate está narrada en detalle; se despliega cada una de las acciones. Esta expansión del tiempo narrativo (lo que Joel Feinberg llama "efecto acordeón", Capítulo 11) de una acción que podría ser enunciada en una sola frase, se apoya en los objetos que el personaje manipula:

> Frías hace girar la bombilla para que la yerba caiga al tacho que está en el suelo. Mientras prende un cigarrillo, pone la pava al fuego. A mano derecha, en el armario, detrás de las carpetas que nunca vuelven a consultarse, está el paquete de yerba. Frías lo saca y con una

> cuchara va llenando el mate. El agua está lista. Busca las llaves de La pieza del fondo y enfila por el pasillo. (Almeida, 2010:31)

También la escena en la que Elena recuerda cuando bañaba a la madre se representa detenidamente. Se trata de una analepsis que está narrada en presente y el tiempo del recuerdo parece "espacializarse". Elena lo recorre como si estuviera ahí:

> Hundo la esponja en el agua. La saco. Mi mano queda a unos centímetros por arriba del recipiente. Aprieto los dedos, aprieto esta sonrisa hasta que encaje en mi boca. El agua cae. Me bordea la piel. Me toca, no me conmueve. Me destroza. (Almeida, 2010:99)

El uso del presente, como dijimos en el Capítulo 11, acerca los hechos y el lector puede percibirlos como si ocurrieran frente a él - o como si le ocurrieran a él-. El tiempo narrativo se expande. La esponja adquiere una funcionalidad importante en la representación de la acción. Pero no es el único objeto: también son las partes del cuerpo -de Elena (dedos, sonrisa, piel) pero sobre todo de la madre (los pies, las piernas, el cuerpo) las que adoptan, en su inercia, carácter de "coseidad". No es la única vez que el cuerpo o partes del cuerpo funcionan de ese modo en la novela: la pierna que le falta a la hermana de Sofía, el pie torcido que arrastra la hija de Frías o el cerebro de la madre de Elena parecen constituirse en "cosas" muertas.

El duelo invista a otros objetos familiares de la presencia del sujeto ausente. A partir de ellos Almeida introduce los recuerdos y los relatos de los personajes. La rememoración de los personajes se apoya en esos objetos que funcionan a modo de bisagra entre el pasado y el presente. Así Frías, después de la muerte de su mujer, ve la soledad recostada entre las cosas cotidianas que podríamos llamar, en términos de Cuartas (Capítulo 11), "ruinas": "Yo miré mi casa. Lo que quedaba. La ropita de la nena colgada de una soga cerca de la ventana, la pava sobre la hornalla, el plato de loza con unas frutas, los cigarrillos sobre el parador, la radio." (Almeida, 2010:56) Cuando Sofía ve una mujer que revuelve en el cesto de basura, enumera: "Nailon, bolsa, metal. Latas. Papel. Cartón. Restos de fruta. Ceniza." Sofía recuerda su infancia y narra: "Por mi casa pasaba un carro donde cargaban lo que sobraba (…)" (Almeida,2010: 41) Almeida introduce de este modo, a partir de objetos, el pasado de los personajes que es narrado desde la perspectiva de cada uno de ellos.

El pretérito imperfecto que predomina en el relato de Sofía ("Nos *encontrábamos* con unos chicos de las chacras. Ellos *tenían* sus cañitas y nos s*entábamos* a pescar. Horas

estábamos, charlando y tirando yuyitos al agua", Almeida, 2010: 42) genera un ritmo más lento y demorado. Al desechar el tiempo puntual del pretérito perfecto (encontramos, sentamos, charlamos), Almeida logra una narración que sumerge los hechos en el espacio del recuerdo, en un tiempo sin tiempo.

A partir del rosario que cuelga en la pared de su hermana Mabel (Almeida,2010: 149), Sofía recuerda el que la madre llevaba alrededor de la muñeca y el rosario se vuelve un hilo que desovilla otros recuerdos. En los recuerdos cobran a su vez relevancia los objetos, que se imponen en toda su especificidad, en toda su plasticidad:

> (…) llegó a la mesa de la cocina. ¿Te acordás? La que tenía el mantel de hule. Lo habían clavado con unas tachuelas redondas, del lado de abajo (…). (Almeida,2010:185)
> Tenía una mesa de madera, larga. En la galería que daba al patio. Me hizo la leche. Había unos bizcochos, duros, que ella sacó de una lata. La mesa era muy alta. Ella fue a una de las habitaciones y volvió con una almohada que puso en la silla. (Almeida,2019:187)

Elena está en el sanatorio y observa la oficina de Resquén. Una enumeración de objetos desde la mirada de un personaje le permite a Almeida deslizarse desde el presente de la narración al tiempo lejano del recuerdo, de modo elíptico:

> (…) mientras esa mano va escribiendo, garabato que me inscribe a mí en este edificio, esta escalera, esta oficina de vidrio que parece una pecera, esta mujer llena de odio, este almanaque en la pared, foto de Río Negro, este ruido de la gente en el patio, ese hombre de guardapolvo verde que arregla una ventana, este reloj, esa tira de pastillas, esos papeles con membrete, esa propaganda de laboratorio, esa baldosa con la punta picada. Esa silla de ruedas dejada al descuido. Ese termo con restos de café en el pico. (Almeida,2010:155)

A través de esa enumeración, el lector se desplaza junto a la mirada y la perspectiva de Elena. Aunque nada se dice del pasado, de cuando Elena era niña y la enfermera tropezó con la silla de ruedas de la madre y la charola cayó sobre el cuerpo de la inválida, basta la mención de la silla de ruedas para que el lector recuerde esa escena, que fue narrada anteriormente en la novela y cuyo impacto visual garantiza la memoria lectora (Almeida, 2010:74).

C. Objeto e intriga

Elena encuentra una caja de objetos como la extraña herencia de un desconocido:

> Papel. Carta. Pequeña anotación. Una postal que no dice nada. Esta carta. Escrita para alguien a quien no se nombra. Esta ropa. Pequeña. La ropa de un bebé guardada en esa bolsa ruidosa. Seguramente guardada por una mujer. La ropa de un bebé que quizás ahora sea un viejo. O un joven. O un muerto. (Almeida, 2010:197)

También hay fotos, herramientas, dibujos. A diferencia de los objetos que desovillan recuerdos o evocan la presencia de un sujeto ausente, estos carecen de esa capacidad porque ella desconoce al dueño.

Podemos pensar estos objetos en relación al tiempo -objetos como presencia de un sujeto ausente- pero también en relación a la intriga de la novela. Como dijimos en el capítulo 10, la intriga implica despertar la curiosidad y cada objeto (ropa de bebé) abre a una pregunta (¿qué pasó con él?). Sin embargo, la curiosidad de Elena y la del lector no se resuelve en la novela. ¿Un McGuffin tal vez? Nunca sabremos quién es el dueño pero el cajón de objetos ayuda a empujar la trama hacia adelante. La pieza del fondo se erige -de allí el nombre de la novela- en su centro. Porque la trama de la novela es la búsqueda del hombre de la plaza, lo es también el crisol de recuerdos que los personajes se van narrando entre ellos. El cajón de objetos es la historia ocluida. La puerta oxidada de La pieza del fondo le sirve a Almeida de metáfora.

Hay otros objetos que forman parte de la causalidad de la trama: el paquete de sándwiches y la silla de ruedas. El paquete, como don u objeto mágico en términos de Propp, que Sofía le da al hombre de la plaza, es el inicio de la trama. La silla de ruedas y la charola se constituyen en nudos de cruce entre la historia de Elena y la madre y la entrada de Elena al sanatorio al donde se encuentra con Resquén, quien armó esa historia pasada como leyenda.

D. Objeto y sentido

El hombre de la plaza toma el vaso de café que le extiende Sofía entre las dos manos, "como si rezara, como si lo que sostiene fuera un cáliz". El vasito de plástico, entonces, forma parte de la comunión entre Sofía y el hombre de la plaza y se vuelve simbólico. Su fuerza va más allá de su mero ser-objeto para volverse catalizador de sentido del relato.

Sofía le sirve un café a Frías. Su actitud combativa frente a él de pronto se disipa. Algo, un objeto nimio le provoca una transformación en su mirada:

> El sol cae justo sobre uno de los botones de la camisa de Frías. Cosido con hilo negro. Todos los demás con hilo blanco. Ese detalle, esa miga, esa nada, hace que Sofía se abandone a su cansancio. No más peleas con ese perro, no más mordisco, mostrar los dientes. Toma una bocanada de aire que va soltando de a poco. (Almeida,2010:146)

Almeida ha elegido un detalle nimio para mostrar la transformación que se opera en Sofía. No explica que ver un botón en la camisa de Frías cosido con un hilo diferente le revela a Sofía que él está solo, que se lo ha cosido él: lo muestra. El botón es revelador y adquiere carácter de epifanía, excede su materialidad, expresa algo incomunicable. Ver y saber, como señala Renata Brosch (Capítulo 12) se vuelven acciones emparentadas, tanto para el personaje como para el lector.

Otros objetos en la novela adquieren un carácter similar. Por ejemplo, la pesca. Cuando Frías levanta la línea (Almeida,2010:52) y percibe algo como un peso muerto, como cuando viene la creciente que arrastra palos, ramas, yuyos, que algo se agita por debajo, se le revela la oscuridad que sobrevendrá en su vida. Más adelante, la escena en la que la cuñada corta las cuerdas y se corta la mano con el cuchillo, también se vuelve epifánica: en esa sangre roja se le revela a Frías la tragedia que sobrevendrá. Y será a través del saquito rojo que alguien le lleva agarrado de la punta de la manga que Frías -y el lector- sabrán que su hija se ahogó en el río. (Almeida,2010:59)

A partir de la repetición Almeida arma una simbología. La isotopía de la pesca, un conjunto compuesto por objetos como anzuelos, líneas y redes, se constituye en metáfora: hay todo un mundo de historias bajo el agua, los anzuelos pescan algunas, pero los peces siempre “escapan bajo el hueco de la red”. (Almeida,2010:242)

La imagen que elige Almeida para cerrar la novela es esa. Resquén que mira desde la ventana a Elena, a la chica, a un policía y son como peces que se alejan unos de otros cuando algo cae al agua.

2. El objeto representado: El Trabajo de Aníbal Jarkowski

Como si los tacos altos pudieran ser animados por un gesto corporal. Como si el gesto fuera la expresión de un alma imperial, que se expresa a través de ellos.
Roland Barthes

Anibal Jarkowski nació en Buenos Aires en 1960. Escribió tres novelas: *Tres* (Tusquets, 1998), *Rojo amor* (reeditada en 2015) y *El Trabajo* (Tusquets, 2007).

El Trabajo está organizado en tres partes: "Diana", "Yo", "Los dos". En la primera parte, en tono testimonial, un narrador en primera persona cuenta como una joven de clase media, Diana, en un contexto de crisis, busca trabajo. Consigue el puesto de secretaria por medio de una estrategia: ingresar a la entrevista sin bombacha. Su verdadera tarea consistirá en entretener al gerente. Para ello, Diana representa breves escenas, más o menos inspiradas en un libro de relatos eróticos. En la segunda parte, el narrador y Diana se conocen. El narrador es un escritor cuya novela fue censurada por obscena por pedido de un comisario que alegaba que la lectura de la obra había generado cambios en la conducta de su hija adolescente. El escritor había observado en secreto las actuaciones de Diana en la oficina y, cuando a ella la despiden, él le ofrece un papel en el burlesque, la nueva fuente dEl Trabajo de él. En la tercera parte, dado que la obra no funciona, se trasladan a un galpón en las afueras de la ciudad. El escritor escribe un libreto en el que reproduce las escenas de Diana cuando trabajaba en la oficina y que él había visto desde la ventana. La situación que fue narrada al inicio de la novela es transformada ahora en representación teatral.

Los hechos en la novela giran alrededor de la actuación y la representación, el desnudo y el deseo. Entonces, el eje es la mirada: la mirada libidinosa del gerente y de los espectadores masculinos, la mirada erótica sobre el cuerpo desnudo, la mirada del escritor que observa desde la ventana.

A. Objeto y espacio

Las acciones de *El Trabajo* se desarrollan en una ciudad en la que siempre llueve y la que nunca se nombra pero de la que Jarkowski brinda indicios - vidrios escritos a la cal con leyendas que anuncian la quiebra de los negocios – que aluden a la ciudad de Buenos Aires en plena crisis de los 90 (contexto socio-histórico-geográfico o *setting*, según

Ryan*)*. Los elementos que amueblan lo que es llamado como "esa parte de la ciudad" (Jarkowski, 2007:38) - marquesinas de bancos, casas de cambio - dan cuenta de un centro financiero. Este es el territorio por el que transitan los personajes. La ciudad no es solo el marco o lugar de acción sino un objeto de presentación por sí mismo: los personajes y la ciudad conforman en *El Trabajo* una unidad, ambos interactúan en la trama. Y aun cuando se trate de espacios interiores (la oficina, los departamentos, el galpón) son lugares que aluden a la ciudad, territorio de miseria y escombros, como cuando Diana imagina lo que el chico ve por la ventana: "los contrafrentes de los edificios de un barrio empobrecido, los balcones llenos de trastos inútiles, las terrazas donde de mojaba la ropa puesta a secar" (Jarkowski,2007:23)

La novela se abre con el departamento de Diana y una primera frase: "escribo como si la viera" que no solo pone en escena al narrador en primera persona (el escritor) sino el vínculo entre escritura y mirada. El personaje escritor reproduce lo que Diana le ha narrado y le parece "ver" las acciones como si él estuviera ahí. Por tal razón, Jarkowski narra de manera minuciosa y en detalle todas y cada una de las acciones de Diana como si las mostrara a través de una cámara de cine. En ese despliegue narrativo, el mundo de los objetos es fundamental: acompaña cada uno de los movimientos de Diana. El lector "ve" el departamento de Diana, sabe que aun no hay cortinas, que hay un pozo de aire, que gotea una canilla y, sobre todo, asiste al proceso en el que Diana, como una actriz que va a salir a escena, elige la ropa, se viste, se maquilla, ensaya frente al espejo.

El siguiente espacio, la oficina del gerente, es el primer escenario de actuación. Aparecen objetos que se repetirán a lo largo de la novela como el quinqué, el escritorio, la lapicera de oro que gerente arroja sobre la alfombra para que las chicas se inclinen a levantarla, el sillón, la escalera. Diana lo considera "un teatro de cámara" (Jarkowski,2007:43). El sillón es la butaca desde la que el gerente observa la actuación o "los cuadros" de Diana cuando ella sube, a veces con, a veces sin bombacha, la escalera cuidando de mostrarle las piernas, las nalgas, el pubis.

El espacio propiamente teatral lo presenta Jarkowski en la segunda parte (Jarkowski,2007:134), lugar en el que el escritor va a trabajar después de ser despedido de la revista. Apenas se describe como "lugar sórdido, casi inaccesible, que no tenía más de cincuenta butacas con los asientos desconchados" (Jarkowski,2007: 132). Y más adelante, a modo general:

> (en los burlesque) Las butacas de la platea y las sillas, los pufs y los sillones de las escenografías jamás se cambian ni se reparan, igual que los spots y los reflectores o los lienzos del telón, porque todo se daña de un modo lento, imperceptible, hasta que un día simplemente se deja de usar. (Jarkowski, 2007: 134)

La falta de detalles específicos lo convierten en un lugar ordinario, común, que es, como todo burlesque, decadente.

Una enumeración de objetos le permite a Jarkowski representar la estrechez de la oficina en donde se aloja el escritor: "Encontré el escritorio, la computadora, las dos sillas, el armario de chapa, la heladerita, el anafe, el baño, la ducha, el sillón, la estufa y la ventana alta y angosta que daba a la calle." (Jarkowski, 2007133) A través de esa ventana, como un espectador furtivo, el escritor observa las entrevistas de la oficina, las actuaciones de Diana frente al gerente que ya nos fueron narradas. Estas le servirán de inspiración del libreto para un escenario reducido con un mínimo de utilería. El espacio de la oficina, entonces, espacio "narrado" en la primera parte, es en esta un espacio "observado" por el personaje.

En la tercera parte, el espacio teatral se desplaza hacia un galpón en ruinas en un barrio de talleres cerrados, casas tomadas y baldíos, en la periferia de la ciudad y cerca del riachuelo (Jarkowski,2007:257). En una de las últimas escenas, el escritor y la chica que leyó su novela censurada caminan en un paisaje hecho de barcos, tinglados, olor a riachuelo, ruido de los golpes del agua contra los pilotes de madera (Jarkowski, 2007:292).

Es en ese galpón donde Diana repite, ahora sobre un escenario, los cuadros que representó frente al gerente. Por lo tanto, el espacio de la oficina que fuera narrado, luego observado, es ahora representado. Para acrecentar el realismo de la representación -lo que implica borrar el límite entre realidad y ficción-, Diana actúa sin utilería, es decir, sin objetos que refieren a los de la realidad sino con objetos reales: las prendas que efectivamente usó en ese momento.

Al final de la novela, volvemos al departamento de Diana (Jarkowski, 2007: 296). El párrafo que sigue recuerda la frase inicial de la novela. El escritor reconoce la cortina, la cama, la mesa de luz, el ropero, todo aquello que ella le describió cuando le narró su vida y que ahora ve: "Esas pocas cosas, que por primera vez eran cosas y no las palabras con que Diana las nombraba cuando me contaba su vida (…)"

Jarkowski, a modo de metalenguaje, subraya de ese modo, en boca del escritor, la diferencia entre la representación del espacio a través del lenguaje (como si "lo viera") y

el espacio y los objetos en sí mismos ("cosas") lo que para el lector de *El Trabajo*, por supuesto, sigue siendo solo palabras, esto es, espacio y objetos representados.

B. Objeto y tiempo

Como vimos en el Capítulo 11, los objetos muchas veces, en tanto se vinculan con la memoria, suelen estimular la rememoración de los personajes. Al igual que Almeida, Jarkowski también los incluye para dar cuenta del pasado de un personaje. Cuando Diana pasa junto a un camión de mudanza (Jarkowski, 2007:14) y observa uno de los canastos en el que hay libros, recuerda a los padres que tenían una tiendita de lencería en donde, cuando no había clientes, ella y el padre leían novelas. A través de ese recuerdo Jarkowski presenta casi al inicio de la novela, no solo el pasado del personaje central sino también los dos objetos que serán significativos en la trama: las prendas de lencería y el libro como promotor de ficciones eróticas.

Los objetos contribuyen, como señalamos varias veces, a la memoria lectora. No solo se constituyen en hitos que posibilitan el mapeo espacial al lector (orientarse en el espacio diegético) sino que también poseen función instrumental en la temporalidad de la novela: le ayudan a Jarkowski a volver al tiempo presente de la narración cuando es interrumpido por una analepsis o un flashback. En la escena del cementerio, cuando Diana pone jazmines en el florero de la tumba de la madre y recuerda la entrevista con el gerente, se abre una analepsis. La analepsis concluye de este modo:

> (…) Diana movió su silla hacia atrás hasta que la parte superior del cuerpo escapó a la luz directa del quinqué, arrolló la falda y dejó a la vista del gerente los labios asomados bajo el vello dorado del pubis. (Jarkowski, 2007: 34)

En el párrafo inmediatamente posterior el narrador vuelve al presente de la narración: "Diana no había llevado la gamuza ni aspirinas para disolver en el agua. Terminó de arreglar los jazmines en el florero, se puso de pie y fue a despedirse de la mujer de la tumba vecina." La mención de esos objetos (jazmines, florero) le permiten a Jarkowski, en tanto son recordados por el lector, regresar al presente de la narración.

Otros objetos funcionan a modo de imagen congelada dan cuenta de una temporalidad que dimos por llamar incoativa (Capítulo 9): denotan un proceso o acción anterior que no es necesario explicar. A partir de la cajita de recaudación tirada en el piso, vacía y abierta (Jarkowski, 2007:294) el lector reconoce, gracias al *script* que posee, que ha

ocurrido un asalto; en la bombacha en el piso con sangre en la última escena, una violación.
Una vez más, no se dice, se muestra.

C. Objeto e intriga

El objeto fundamental de la novela *El Trabajo* es la bombacha. Aparece desde la primer hasta la última página. Prenda íntima que Diana elige, lava y seca cada noche, al inicio; prenda ensangrentada, al final, la bombacha, sufre un proceso transformador, crece en importancia a lo largo de la trama y empuja como un actante la progresión de la historia. Jarkowski elige ese objeto en tanto ya está envestido por la cultura como prenda fetiche. Sin embargo, a través de la trama se va cargando de un valor simbólico que la propia novela le va asignando en la medida en que ocupa un lugar central en los hechos.
Al inicio, a través del excesivo cuidado de Diana por la prenda, Jarkowski genera curiosidad, que, como dijimos, junto al suspenso y la sorpresa, es un elemento constitutivo de la intriga. ¿Por qué ese afán de Diana? Cuando va a la entrevista y una chica le dice: "Es como en todos lados (…) quedáte tranquila. Acá también las cosas se caen del escritorio a cada rato" (Jarkowski, 2007 25), la bombacha pasa a ser una suerte de "don mágico", en términos de Propp. Diana se la saca y eso le ayuda a pasar la prueba y conseguir el puesto.
La bombacha también está presente en las analepsis. Diana recuerda las bombachas de la tienda de los padres, el momento mágico en que ella eligió su prenda íntima:

> Salía entonces de la casa, cruzaba el patio y en la silenciosa penumbra de la tiendita sacaba las cajas de los estantes, buscaba las prendas de su talle y las iba sucediendo sobre el mostrador de vidrio como abanicos que parecían flotar en el aire. Las bombachas, que durante el día eran mercadería impersonal, producida en serie en los talleres de confección y que de las manos de sus padres iban a las de las clientas para que las revisaran, a la noche, en cambio, envueltas en el relumbre que llegaba desde la calle, se transformaban y enrarecían ante sus ojos, porque bastaría que ella eligiese una entre todas para que esa prenda se convirtiera, precisamente, en algo íntimo. (Jarkowski,2007: 63)

Esas bombachas que los padres vendían en la tiendita dejaron de venderse cuando se abrieron las lencerías de lujo. Ahora, en la oficina, la bombacha deja de ser una prenda íntima para volverse herramienta de trabajo y promover el deseo del gerente. También lo es para la vendedora de la lencería en la que Diana va a comprarse una (Jarkowski,

2007: 69). La relación que tenía Diana con esas prendas íntimas que emulaba la obra de arte, ha desaparecido:

> Diana, al rozar las prendas comprendió que aquel trance hipnótico en que el caía en la tiendita se había perdido para siempre. A la luz cruda del salón era como una artista que elegía nada más que un accesorio del vestuario con el que saldría a escena y, sin importar la cantidad de veces que se pusiera la bombacha ni los cuidados que le dedicara, la prenda nunca llegaría a ser otra cosa que una herramienta de trabajo. (Jarkowski, 2007: 69)

Como fetiche, la bombacha deja de ser una prenda "íntima" para volverse "pública", ya no es soñada por la mujer a través de las vidrieras sino que le pertenece al deseo masculino de jefes y espectadores. Al cargarse de una connotación que trasciende su materialidad, se vuelve elemento de conflicto. Entonces puede ser indicio de infidelidad, como cuando el hombre entra a la tiendita del padre de Diana con una bombacha en la mano para corroborar que hubiese sido su mujer la que efectivamente la compró, y no un amante (Jarkowski, 2007:74).

Importan los colores, los estampados y los tamaños de las bombachas. El estampado animal que lleva la recepcionista la convierte en prostituta (Jarkowski, 2007:88). Las bailarinas no le perdonan a Diana haber sacado la bombacha violeta del estante en lugar de la rosa:

> (…) pero es cierto que ese color luce de un modo particular bajo las luces del escenario y despierta en el público sensaciones intensas y extrañas, ya sea porque se aparta del rojo, el negro y el blanco, tan habituales en el teatro y en la vida diaria, como porque está asociado al exótico color de las orquídeas con que los hombres, muchas veces, tratan de sellar un pacto de amor con las mujeres. (Jarkowski, 2007: 223)

La fetichización ejercida por el público es asumida por las mismas bailarinas que convierten a las bombachas en su identidad:

> la bombacha es la verdad final del vestuario y de la representación, y cada bailarina, desde que sube por primera vez al escenario, por sí misma o porque se lo trasmiten las compañeras del elenco, sabe todo eso (…) y termina por hacer un culto de sus bombachas (…) insisten en un único color al que convierten en talismán de la suerte y en la verdadera seña de su identidad. (Jarkowski, 2007:220)

D. Objeto y Sentido

La mayoría de los objetos que elige Jarkowski en la novela son indicios de la crisis social. A través del vestido de novia que el personaje escritor compra (Jarkowski, 2007:233) como utilería exhibe el dolor que le implica a la dueña despojarse de algo tan caro para ella obligada por la crisis económica. Lo tiende amorosamente sobre la cama, recuerda lo que ese vestido significó para ella y, como quien se despide de un hijo, le pide al escritor que le envíe fotos del supuesto casamiento.

En los objetos dañados del depósito del hospicio el escritor reconoce que es la "única forma de trascendencia posible que habían alcanzado personas humilladas por la realidad":

> Vi mesas de luz quemadas en los bordes por la brasa de cigarrillos olvidados; roperos y cunitas en cuyo interior, fijadas con chinches, habían quedado ramas secas de olivo y estampitas de santos; almohadas y colchones con mantas de orina, semen y sudor; cómodas que conservaban olor a naftalina, lavanda o alcanfor en los cajones; sillones con los asientos y los apoyabrazos raídos por el filo de las uñas; cientos de sillas desfondadas a fuerza de recibir el peso muerto de cuerpos derrumbados. (Jarkowski,2007:281)

En ambos casos Jarkowski elige objetos cotidianos -un vestido, muebles- para dar cuenta de historias de quienes la crisis los hundió en una existencia precaria. En ambos casos se convierten en objetos de utilería, de re-presentación.

Los objetos le permiten a Jarkowski iluminar, sin explicaciones, el sentido de un relato. El sentido de la bombacha surge, como vimos en el Capítulo 12, cuando se suspende la primera referencia (prenda íntima), la del discurso ordinario aplicada a los objetos, para abrir y desplegar una referencia de segundo grado (la mujer convertida en objeto de deseo masculino y de explotación laboral). La bombacha se vuelve metáfora, es decir, en "síntesis de lo heterogéneo" en términos de Ricoeur (Ricoeur, 1995:81).

Alude en esa transformación de prenda íntima en herramienta de trabajo, al cuerpo femenino expropiado, vuelto "público". Pero es ante todo un objeto que cumplió una función en la trama; es decir, ocupa al mismo tiempo un lugar en la intriga y en la simbología del relato.

Entonces la escena de la bombacha en el piso cubierta de sangre le permite a Jarkosvki dar cuenta del final de la intriga (que tiene a la bombacha como actante) y erigirla en metáfora de la violencia: "Vi la blusa y el corpiño rotos y una baldosa más allá, rota también, empapada de sangre y casi irreconocible, la bombacha blanca que usaba para representar el número". (Jarkowski, 2007: 295-296)

Se sugiere sin decir que hubo una violación, la imagen lo revela y adquiere, de ese modo, carácter epifánico. Tampoco se dice que los victimarios fueron policías. Jarkowski lo infiere a través de la imagen previa de "la luz roja de un patrullero que se movía lento como un barco" (Jarkowski, 2007: 290) que el escritor ve pasar por el galpón cuando finaliza la función.

La bombacha y su simbología de objeto fetiche corren paralelas al desnudo y la mirada. Del mismo modo en que se diferencia la bombacha como prenda íntima de la bombacha como objeto del deseo masculino, se distingue el desnudo representado del cuerpo desnudado. Diana se pregunta "por qué la tolerancia era enorme, casi absoluta hacia la desnudez representada nada más que con palabras, y mucho menos se aparecía en la pintura, la fotografía, el cine o el teatro" y cuál era la diferencia entre lo que el chico del edificio vecino había sentido al verla desnuda desde su cuarto, lo que sentía al leer libros y presenciar un desnudo en escena (Jarkowski, 2007:94). Esas diferentes miradas y desnudos constituyen formas del erotismo, sin embargo, en la representación escénica de Diana, el pacto artístico no logra salvaguardarla del deseo masculino. Así lo describe la propia Diana cuando se refiere a la recepcionista quien no puede evitar que su cuerpo "quedara sometido a la forma del deseo de los hombres." (Jarkowski, 2007: 192). Los espectadores en la última función no distinguen los límites entre realidad y ficción, entre objeto real y objeto representado.

2. Objetos que traman sujetos: *Arte Menor* de Betina González

Cada cosa es, en su medida, una llamada. Un abrigo. El tiempo que se va.
Fernando Bogado (sobre "Los objetos nos llaman" de Juan José Millás)

Betina González nació en 1972. Escribió *Juegos de playa* (Alfaguara, 2008), libro compuesto por cuatro cuentos y una nouvelle; las novelas *Las poseídas* (Tusquets, 2013) y *América Alucinada* (Tusquets, 2016), el libro de cuentos *El amor es una catástrofe natural* (Tusquets, 2018). *Arte Menor* es del 2006 y fue su primera novela.

Narra el periplo de Claudia para reconstruir la figura de su padre que murió absurdamente cruzando la Avenida Libertador. Fabio Gemelli fue un mal padre y un escultor mediocre. Claudia busca indicios para redimirlo a través de los testimonios de mujeres que fueran sus amantes. Cada una le da una versión diferente de él: Nina, ex bailarina del Colón, describe un padre militante; Graciela Luján, con la que el padre vivió más de dos años,

narra una historia de amor y éxito; al astrólogo Durán, contacto más cercano de Liliana Fiore, presenta un padre falsificador.

A. Objeto y Espacio

El espacio diegético de *Arte Menor* también es Buenos Aires pero, a diferencia de Jarkowski, González le da nombre a los lugares que tienen referentes extratextuales (Plaza Miserere, El Talar, San Isidro, etc.). Como dijimos en el Capítulo 9, esos nombres atraen las significaciones que el texto de la cultura les adosa. Un lector que conoce Buenos Aires podrá evocar imágenes de ellos con mayor precisión que aquel que la desconoce. Buenos Aires es un marco espacial dinámico representado a partir del desplazamiento de la protagonista que visita las mujeres que amaron al padre.

En los relatos y los lugares de las entrevistas se vuelve fundamental un mismo objeto: una escultura que hizo Gemelli de una mujer con incrustaciones de manzanas y que todas conservan.

En el departamento de Nina esa estatua está en uno de los estantes de la biblioteca, entre falsas porcelanas, jarrones y broches para el pelo. El lugar está atiborrado de objetos, son las pertenencias de ella que vende porque abandona Buenos Aires.

Muchos de ellos, zapatillas de baile, tules, estolas y brillantinas evocan a la exbailarina, en palabras de la protagonista: "como a una reina y no como la mujer descascarada que pelea cada peso con los compradores de turno" (González, 2006:21). Con esos objetos, junto con la biblioteca, las cortinas de croché, el sillón de cretona que funcionan como "amueblado" diegético, González genera una atmósfera teatral y decadente. La luz del atardecer que se apaga, Nina sentada con la taza vacía y la luz de la lámpara de pie sobre la estatua arman la escena final entre Nina y Claudia, antes de despedirse.

También la tercera entrevista tiene algo de teatralidad. Es la del astrólogo Guillermo Durán, contacto cercano a Liliana, cuyo local está en una galería cerca de la Plaza Miserere. Unos pocos objetos específicos del lugar le alcanzan a González para representar su carácter esotérico: el dibujo de una mano que irradia rayos de luz en la vidriera, un sillón de terciopelo, otro morado más grande, una tacita negra sin asas, a lo que podríamos agregar la piedra que él usa en el anular. González también hace uso de la enumeración, desde la voz del astrólogo, a su vez, para describir a Liliana. La lista extensa de objetos del cuarto de ella constituye, en palabras de él, un "inventario de su propia personalidad abortada" (González, 2006:160-161). González no nombra objetos

inespecíficos como, por ejemplo, un espejo o un pañuelo sino particularizados ya que de ese modo brindan un perfil del personaje de Liliana: "una colección de espejos desde uno chiquito que venía con lápiz labial adosado hasta uno de casi dos metros veteado de manchas (…)"; "pañuelos anudados robados de una gruta de la Virgen en algún santo lugar de la provincia de Buenos Aires", etc.

Un marco espacial importante en la novela lo constituye el viaje en tren en el que Claudia, la protagonista, después de entrevistar a la segunda mujer, Graciela, en El Talar, escucha la cinta de la entrevista. Es un espacio diegético dinámico que se va desplazando por las estaciones desde el conurbano hasta la Capital. Los lugares que atraviesa el tren remiten a referentes extratextuales. Bancalari : " el tren atraviesa el falso verde de parque de los suburbios y avanza hacia la Capital en verde y cemento, cemento y verde va hacia más alambres y graffitis disecados, hacia el verde inútil del Gran Buenos Aires…" (González, 2006: 113); San Martín :" cemento renegrido de los andenes, las huellas de grasa en las fachadas de los bares, con sus banquetas de colores y sus vidrios destruidos a pedradas (González, 2006: 126); General Paz ("nada ni en las casas o en las calles señala la transición a la Capital", "hay sí menos árboles y las plazas están más cuidadas, en estas hay niños con impermeables de colores" (González: 2006:134).

A través de elementos específicos del lugar (falso verde, alambres, graffitis disecados, huellas de grasa, vidrios destruidos), González construye esos referentes extratexutales de manera intertextual, esto es, dándole una identidad propia: una imagen de conurbano decadente y vandalizado. Desde esa misma perspectiva, compone el recorrido de un adentro del tren, donde están los vendedores ambulantes blanden objetos (curitas, afeitadoras, discos truchos, instrumentos musicales) y un afuera, donde "apaciguados por la lluvia, se mezclan un desarmadero de autos y un basural colorido" (González, 2006: 125).

Hay otros espacios diegéticos de menor importancia en la novela, que también son representados a partir de objetos: el departamento en el que hace muy poco convive Claudia con su novio (donde hay cajas sin desarmar, muebles sin acomodar, González, 2006:143) ; el taller y el huerto donde las cosas aluden a la ausencia del padre (González, 2006: 87 a 93) , la oficina de Claudia sobre la calle Uruguay, desde donde ella ve un viejo frente a una taza dialogando con una silla vacía y se siente identificada.

El último espacio diegético, como la última estación de la búsqueda, es La Municipalidad de Villa Colombres, La Matanza. En ese lugar, al que la enumeración de objetos - escobillones, poleas, poleas, carretillas, carteles, bustos, escritorios de chapa, mástiles

tronchados, monitores prehistóricos, etc. – lo vuelve más depósito que oficina pública, es el escenario en el que Claudia encuentra, finalmente, el objeto de su búsqueda, la escultura de bronce del padre.

B. Objeto y tiempo

En una novela en la que alguien intenta recuperar la historia de un muerto, los recuerdos son parte importante de la trama. Si bien los objetos, en tanto trazos materiales de un tiempo pasado suelen promover la evocación del pasado de los personajes, en *Arte Menor* predomina un proceso algo diferente: los recuerdos no parten de objetos sino que la imagen del recuerdo evoca objetos: la primer imagen que se le impone a Claudia cuando le anuncian la muerte del padre, es un chocolate Jack (González, 2006:10). Es a partir de ese objeto que González se desplaza hacia atrás en el tiempo del personaje: el recuerdo del padre que dejaba el chocolate bajo la almohada desovilla otro: el padre que siempre llegaba tarde, bailaba con otras mujeres y la madre lo observaba mordiéndose los labios. De ese modo, vamos conociendo, desde la perspectiva de Claudia, las características fundamentales del vínculo familiar.

En otro recuerdo, Claudia evoca la manzana acaramelada y al pochoclo que comió en la plaza: “las manzanas, con su sabor dulce y áspero, su piel tibia y pegajosa y su interior decepcionantemente frío, estarán por siempre asociadas a la primera vez que mi padre se fue de casa.” (González, 2006:60)

Este modo indirecto de narrar hechos ocurridos en el pasado, a través de objetos que Claudia recuerda a los que les asigna un significado muy particular, permite que el lector vivencie los hechos desde la perspectiva del personaje.

Cuando el padre confiesa a la madre que está enamorado de otra mujer, González agrega un detalle: el padre sostiene una pico de loro en la mano. Un detalle trivial que reproduce el modo en que recordamos en la vida real, cuando vinculamos objetos cotidianos a hechos trascendentes sin que sepamos muchas veces por qué. En la narración ficcional ese vínculo -trivial, intrascendente- adquiere un efecto dramático, en el sentido teatral. Confiere al relato visualización y verosimilitud.

Las listas o catálogos de objetos funcionan también en ese sentido. Cuando esos objetos pertenecieron a alguien, tal como sucede en las investigaciones policiales, se vuelven indicios de su personalidad. Al igual que Liliana en el relato del astrólogo, la existencia de artista mediocre de Gemelli se resume en una enumeración:

> unos sacos amontonados sobre una silla de madrea, único mobiliario del cuarto además de una cama gigante, una pila de camisas y calzoncillos limpios en un rincón, una guitarra criolla, tres pares de zapatos, cuatro botellas de Bols vacías en fila al lado de la cama, una guía Filcar, una loción para la caída del cabello. (González, 2006:79)

Claudia, no solamente recuerda -mientras revuelve las cajas en su departamento o recorre las estaciones en tren-, también teoriza sobre los objetos. Diferencia la capacidad metonímica inherente a algunos (como el libro *Rayuela* que conserva el olor a aguarrás y cigarrillos del padre, González, 2006:48): "que todavía lo evocan como delicadas metonimias" (González, 2006: 80) de otros que son parte de imágenes "desprendidas de sentimiento alguno, desconectadas de la lógica que alguna vez las unió a la palabra *padre* con vocación designatoria "(González, 2006: 81)

Y, frente al cepillo de dientes empastado, condena el poder vengativo de los objetos (González, 200680). González representa en ese objeto el tiempo que trasciende una presencia: el sujeto que esparció el dentífrico ya no está pero permanece presente en esa acción congelada. El viejo que toma el té y dialoga con la silla vacía funciona en la novela como su metáfora.

En su calidad de bisagra, como dijimos, entre el pasado y el presente, entre el recuerdo y el presente de la acción, los objetos también funcionan como embrague narrativo. Le permiten a González anclar, al igual que el florero y los jazmines en *El Trabajo*, el relato en el presente de la acción. La máscara veneciana que el muchacho tiene en la mano en la casa de Nina (González, 2006:14) posee esa función instrumental (volver del relato de Nina sobre el pasado al tiempo de la narración: el regateo): "En ese punto, el muchacho con la máscara vuelve a insistir y Nina abandona el relato para internarse en el camino sin retorno de los regateos." (González, 2006:18)

C. Objeto e intriga

En la intriga de la novela, que se construye a partir del deseo de la hija de encontrar en los relatos al "verdadero" padre, las esculturas que las mujeres conservan creyéndolas únicas juegan un papel fundamental. Las esculturas empujan la trama hacia adelante. La intriga -el poder de "intrigar"- se funda en el deseo de encontrar la escultura en la que habla el artista mediocre, el amante, el padre que Claudia intenta recuperar. Como

resume la misma Claudia: “La inutilidad de la búsqueda se me apareció como un objeto más.” (González, 2006:176)

Calvino aseguraba que cada vez que aparece un objeto en una narración, se trata de un objeto mágico, misterioso. La primera vez que aparece la escultura se la muestra efectivamente de ese modo: las altas siluetas del padre y el grabadista observando el bulto que est-a sobre la mesa cubierto con un paño le parecen a Claudia “sombras de genios malignos a punto de volver a sus lámparas“ (González, 2006:12) y ella se siente intrigada (“era el centro de mis conjeturas y tímidas exploraciones desde hace dos semanas”).

En cada historia de las amantes del padre, la escultura de una mujer con incrustaciones de manzanas no solo está presente sino que es el elemento central. Nina (González,2006:69) cuenta que, después de que se hubiesen separado, el padre dejó en el teatro Colón un paquete envuelto en papel madera a su nombre. A modo de burla, en el fondo del paquete, bajo bocetos arrugados, estaba la escultura que, “con su pose torpe y su analogía grotesca”, y esto era lo peor, se le parecía a ella. Y sin embargo, a pesar de eso, Nina la conservó porque comprendió que él había sido el único que de verdad la había conocido tan profundamente para representar en la arcilla el gesto que era propio de ella.

A Graciela Luján Gemelli se la regaló cuando la sedujo: “Te la regalo, Luján, si estás tan segura de que te gusta” (González, 2006:124). Cuando Claudia va a verla, Graciela solo quiere saber que vale una fortuna. Cuando tiene esa certeza, le narra sin pausa su historia de amor y éxito con Gemelli. En la historia de Liliana que narra el astrólogo, la escultura es parte del negocio de falsificación de Gemelli.

Los objetos -las esculturas- no solo forman parte de la trama y generan curiosidad, intriga, como vimos en el Capítulo 10, sino que pueden convertirse en oponentes.

Después de que el astrólogo le da el número de Liliana, Claudia va hacia un teléfono público para llamar por teléfono pero los objetos se complotan en su contra. Busca las monedas en el fondo de la cartera y todo lo que está en su interior cae al piso: “las cosas se me cayeron con un ruido seco, de obra de teatro”. El inventario o lista de objetos: “carilinas usados, un chocolate mordido, el polvo compacto hecho trizas, el lápiz labial rosado sin su tapa lleno de pelusas y pelitos (…) el libro despanzurrado sobre su lomo “(González, 2006: 175) posee una funcionalidad retórica algo diferente a las anteriores enumeraciones. La especificación o particularización de cada objeto promueve una mayor visualización (no es lo mismo decir chocolate que chocolate mordido, ni lápiz

labial rosa que sin tapa y lleno de pelusa) pero sobre todo exhibe la magnitud del desastre. La vergüenza que le produce ese "naufragio público" la hace desistir de llamar a Liliana.

D. Objeto y sentido

Frente a la ventana del taller del padre, Claudia entiende que las estatuillas deformadas que conservan las mujeres es el "único resto capaz de hablar" (González, 2006:93) de una palabra extinguida hace tiempo: artista. Claudia busca en las obras un indicio que sustraiga a Gemelli de su mediocridad pero lo que encuentra es un hombre que "se resiste en cada uno de los objetos" (González,2006:80).

González cierra la novela con la imagen de Claudia en La Municipalidad donde finalmente encuentra la estatua: "me acerco a la estatua, apoyo una mano sobre la cabeza del niño y todo se acalla." (González, 2006:181)

La estatua no consagra a Gemelli como artista, ningún relato, ninguna palabra puede decirle a Claudia quién fue de verdad su padre. La escena concentra el sentido de la novela. A modo de epifanía, como experiencia que trasciende lo percibido, ella reconoce, en ese contacto con la estatua de bronce de la madre y el niño, no la obra de arte sino todo lo que en ese objeto -como objeto- aun habla del padre. Y abraza con inmensa ternura el pie diminuto, desamparado y en ese gesto íntimo el objeto adquiere todo su esplendor.

Similar reflexión aparece en el poema de Borges, *El bastón de* laca (1981), donde el poeta se interroga sobre el vínculo secreto que el objeto evoca entre él y el artesano que no conocerá nunca:

> Lo miro. Pienso en el artesano que trabajó el bambú y lo dobló para que mi mano derecha pudiera calzar bien en el puño. No sé si vive aún o si ha muerto (…)
> Algo, sin embargo, nos ata. No es imposible que Alguien haya premeditado este vínculo. No es imposible que el universo necesita este vínculo.

Conclusión

a. Exposición de la idea principal

Evidentemente, como quedó expuesto, caracterizar lo que consideramos como un "buen" relato depende de los diversos criterios en función de lo que cada uno entiende por narración y espera de un relato. Por lo tanto, podríamos decir que es imposible pensar en propiedades de validez universal. Las diferentes propuestas que he presentado a lo largo de la tesis, los diferentes modos de concebir la narratividad, así lo demuestran.

Sin embargo, podemos acordar en algunos aspectos. Todos esperamos que un relato narre hechos no habituales, imprevisibles aunque verosímiles. En suma, que nos "atrape". La inmersión lectora, la posibilidad de sumergirnos en el mundo de ficción o *storyworld en* términos de David Herman es un aspecto fundamental del relato de ficción. La verosimilitud (o ese sueño vívido y continuo como lo llama John Gardner, en el que todo escritor debe sumergir al lector) garantiza esa inmersión aun cuando se trate del mundo más absurdo o fantástico.

La inmersión lectora, como ya dijimos anteriormente, se correlaciona, afirma Renata Brosch, con la construcción de imágenes en la representación mental. Los objetos (manufacturados) y las cosas (elementos de la naturaleza, como también partes del cuerpo humano si la obra le brinda carácter de "coseidad") que componen el mundo material, concreto, contribuyen significativamente en este proceso. Los objetos promueven el proceso de visualización, un concepto actualmente central en las construcciones contemporáneas de la narratividad, no solo en el relato literario sino también en el cine, la historieta, la novela gráfica y, actualmente, en los juegos interactivos de la realidad virtual.

La "especificidad", como señala Moshe Simon Soshan, la singularidad de ese mundo material es un factor decisivo que no solo ayuda al lector a representarse el espacio sino sobre todo a creer en la "realidad" momentánea de la experiencia que comparte con los personajes. La narratividad del relato se apoya en esa potencialidad, la de poder trasmitir la experiencia subjetiva de la realidad o experientiality según Monika Fludernik.

Podemos decir entonces que los objetos y las cosas cumplen un papel fundamental en los relatos: construyen el mundo de la ficción y contribuyen a la progresión narrativa (pueden

vincularse a la intriga, generar suspenso, curiosidad, sorpresa), a la comprensión (suelen ser indicios o metonimias de los personajes), a la memoria lectora, a la temporalidad narrativa y a la producción de sentido (los objetos son parte esencial de los momentos icónicos, generan impacto emocional, revelan sin decir).

Por lo tanto, un "buen" relato, un relato de gran narratividad, un relato "efectivo" es aquel que involucra intelectual y afectivamente al lector y esto deriva esencialmente de un proceso de visualización o representación narrativa en donde los objetos y las cosas juegan un papel de enorme importancia. Entonces "ver" se vuelve análogo a conocer, saber, comprender.

b) Resumen de resultados obtenidos a partir de la experiencia previa

La noción de narratividad -como concepto paraguas- nos brindó la posibilidad de reflexionar y conceptualizar aspectos de la narración. Sobre la base de las teorías que los principales autores de la narratología posclásica esgrimen en referencia a ella, pudimos definir nuestra propia perspectiva sobre el tema. Esto fue resultado de un proceso complejo que implicó una doble "traducción": traducir el proceso de comprensión de las historias, objeto de estudio de la narratología cognitiva, en proceso de escritura, y traducir la teoría de la lectura a la práctica efectiva de escritura de narración ficcional.

Lo explicaremos de manera más precisa.

La narratología posclásica fue el marco fundamental de esta tesis en tanto muchos de sus conceptos o perspectivas se constituyeron en el puntapié inicial para el desarrollo de nuestro análisis. Permitió incorporar en él conceptos que la narratología clásica no tenía en cuenta como, sobre todo, la interacción entre texto y lector. Si bien la narratología posclásica la concibe, como fue expuesto en la introducción, como la relación entre el texto y un lector "modelo" poniendo el acento en el proceso de lectura (siempre hipotética no producto de un trabajo de campo), nosotros concebimos dicha interacción como "faro" de la producción, es decir, como objetivo que rige la escritura ficcional. La intencionalidad que rige cada recurso narrativo, el relato en tanto producción, el sentido que resulta en la intersección entre autor, lector y texto (tal como lo propone Paul Ricoeur en su teoría de la triple mímesis) constituyen para nosotros los factores centrales del proceso de escritura. De allí que la tesis abordó el análisis de las novelas atendiendo a los recursos y las estrategias narrativas que aparecen en ellas y que contribuyen a la narratividad.

Entonces el marco principal que sostiene esta tesis no es solo la teoría de la narratología posclásica sino sobre todo una práctica de escritura que coordinamos durante más de veinte años en las aulas universitarias y fuera de ellas.

c) Resumen de las ideas expuestas en el texto.

A partir de lo que la narratología posclásica consideraba propiedades prototípicas de la narración:

1) Seleccionamos de las diferentes propuestas teóricas aquello que nos permitía caracterizar y fundamentar lo que siempre -a lo largo de nuestra práctica de investigación sobre el arte de narrar- hemos considerado el aspecto prioritario del arte literario: "hacer ver".
2) En función de ello, reflexionamos sobre el mundo material que interviene en la narración, preguntándonos a través de qué recursos narrativos dicho mundo contribuye a ese proceso de visualización.

En relación al punto 1), expusimos los modos en que los narratólogos diferenciaban lo narrativo de lo que no lo es sobre la base de las propiedades constitutivas o prototípicas que posee un texto. Esas propiedades no son de carácter universal y cada autor se rige por criterios diferentes. Algunos autores se inclinan por una definición extensional del término narratividad y otros por una definición intensional. Para los primeros, la narratividad refiere al componente necesario o conjunto de componentes en función de los que puede definirse la narrativa; para los segundos, a las cualidades o propiedades que posee un relato y que son de naturaleza gradual.

Existe una suerte de acuerdo entre los investigadores que se inclinan por la definición extensional en considerar cuáles son los criterios a los que debe responder una narración:

- Debe plantear las razones que impulsan a alguien a actuar de una determinada manera; que las acciones no sean accesibles en tanto el relato les confier un orden lógico y causal que nos lo vuelve inteligible. El término configuración, en oposición al de estructura, alude al carácter dinámico de la elaboración de una trama como puesta en intriga pero también a la noción de figura (Paul Ricoeur).
- Debe poseer *eventfullness* (eventibilidad) que se da en un relato en diferentes niveles, sobre todo en función del carácter de relevancia e impredictibilidad del cambio de estado que hace al evento de la narración (Wolf Schmid).

Pusimos especial hincapié en mostrar que para algunos autores la narratividad es un concepto escalar. Para ellos, que conciben el concepto desde una definición intensional, los textos poseen mayor o menor grado de narratividad en relación al número y predominio de las propiedades narrativas que contengan.

David Herman propone un concepto gradual de la narratividad en función de la estereotipia de la conducta o de los eventos, lo que para él es un aspecto tan importante como la organización temporal o causal. La narratividad de un relato se vincula para él con el grado en que las expectativas han sido transgredidas, es decir, con el grado de cercanía o de lejanía con los relatos ya representados culturalmente y con el grado de ruptura o de reproducción de estereotipos.

La narratividad para Monika Fludernik está constituida por lo que ella llama *experientiality* (experiencialidad), potencialidad que posee aquella narración que pueda trasmitir la experiencia subjetiva de la realidad.

Para Meir Sternberg la narratividad se define en función de tres efectos principales que la narración produce sobre la mente: "curiosidad", "suspense" y "sorpresa".

Raphaël Baroni vincula la narratividad con la tensión narrativa que se constituye en la interacción entre los efectos de lectura y la intencionalidad en la construcción del relato.

Resaltamos las propuestas de los narratólogos Simon Soshan y Renata Brosch para quienes la narratividad se vincula con la visualización. El proceso de visualización lectora y el de producción de imágenes mentales es fundamental. "Hacer ver" favorece el compromiso con el lector que se puede transportar al mundo de ficción.

Según Moshe Simon Shoshan, la narratividad emerge de la confluencia del "dinamismo" (*dynamism)* y de la "especificidad" (*specificity*). El primero refiere al hecho de que las narrativas implican fundamentalmente, como hemos visto, la transición, la transformación y el cambio. La "especificidad "indica que la narrativa está enraizada en lo particular, que focaliza caracteres individuales y hechos únicos y que ocurre en un punto determinado del tiempo y del espacio. Los relatos, entonces, en los que los caracteres y motivos, el entorno y la puesta en escena están descriptos en detalle poseen mayor grado de narratividad que los relatos menos descriptivos.

Uno de los géneros para él que posee mayor especificidad es la novela.

Para Renata Brosch, el proceso de visualización contribuye a la comprensión, a la producción de significado y memoria; aumenta el compromiso con la progresión narrativa y la narratividad, provee momentos icónicos que impactan en la memoria cultural.

Según James Wood, los detalles en los textos literarios son fundamentales. El detalle puede ser una anécdota, un gesto, una acción. La tendencia hacia lo "material" que él subraya nos permite pensar en los detalles como cosas u objetos.

A partir de estas teorías narrativas, fundamentamos nuestra hipótesis: el proceso de visualización promueve la narratividad y el mundo de las cosas y de los objetos en la narración ficcional cumple para ello un papel esencial.

En relación al punto 2), expusimos en primer lugar a qué llamábamos objeto y cosa. Si bien nuestro análisis corresponde a lo que Bodei ha nombrado como "cosa", el término tiene muchas acepciones y usos en el lenguaje que lo vuelve ambiguo. Preferimos entonces reservar el término para nombrar estrictamente aquellos elementos que pertenecen al mundo material (piedra, ramas, hojas, etc.) y no son fabricados por el hombre, como también, en algunos casos, partes del cuerpo humano que el texto convierte en "cosa".

Todo este recorrido derivó en la elaboración de "una poética de los objetos", una tipología de las diferentes funciones narrativas que cumplen en la narración, las que están ligadas a i.) la descripción del espacio, ii.) la intriga, iii.) la temporalidad narrativa, iv.) el sentido del relato.

i.)

El espacio aparece cuando se nombra o describe el mundo material, ya que cuesta imaginar un espacio sin los objetos que lo amueblan. Los objetos que funcionan como "amueblado" diegético son un modo de reflejar los pensamientos, emociones y percepciones de los personajes. Algunas descripciones de espacios y objetos en las novelas poseen lo que dimos por llamar una temporalidad incoativa que da cuenta de una secuencia narrativa no narrada. De ese modo, intentamos borrar los límites entre narración y descripción que concebimos como dos formas de temporalidad. El espacio en la novela también es considerado en su condición de movilidad: mapeo de la trayectoria de los personajes y objetos a través de los caminos narrativos.

ii.)

Como sostiene Baroni, la intriga no solo es pensada en relación a las acciones y a su encadenamiento en un relato sino en el modo en que la historia es narrada para generar los efectos de lectura (sorpresa, suspenso, curiosidad). Los objetos contribuyen a ello. Pueden cumplir una función importante en relación al misterio o enigma que desenvuelve la trama: sea porque generen preguntas; porque se nieguen a cooperar (objeto obstáculo);

porque se los inviste de cualidades mágicas (objeto fetiche); sean motivo (objeto funcional, objeto como posesión) del accionar del personaje o posean fuerza motivadora de la trama (McGuffin).

iii.)

Los objetos se relacionan con el tiempo de la memoria y el duelo, constituyen puntos de anclaje para las actividades de rememoración, evocan la ausencia. Funcionan de lazo de dos temporalidades, el pasado y el presente. Cumplen una función bisagra también desde una perspectiva instrumental, como "embrague" de una analepsis.

Subrayamos la función de los tiempos verbales y la temporalidad narrativa porque se vinculan con el modo de percepción o representación de los hechos, inciden en el proceso de "visualización".

iiii.)

El escritor tiene la capacidad de ver en el mundo material, cotidiano de los objetos algo que subyace a lo aparente y que permite establecer vínculos significativos con lo que, aparentemente o para la mirada ociosa, no guarda relación entre sí. De ese modo, convoca al lector a ver en algunos objetos lo que es difícil poner en palabras y que es del orden del sentido. Se convierten en metáfora. Forman parte esencial de ciertos momentos de gran impacto emotivo que Brosch llama momentos icónicos en los que se convierten en símbolos o revelaciones del orden de la epifanía.

Analizamos en las novelas del corpus la presencia de los objetos. En *La pieza del fondo*, además de cumplir una funcionalidad ligada al espacio, al tiempo, al sentido, como ocurre en casi todas las novelas, los objetos funcionan sobre todo en calidad de anzuelos que traen a la superficie recuerdos de los personajes y desencadenan relatos. Desde esa perspectiva, se vinculan también con la intriga. En *El Trabajo*, a modo de metalenguaje, se subraya, en boca del escritor -personaje, la diferencia entre la representación del espacio a través del lenguaje (como si "lo viera") y el espacio y los objetos en sí mismos ("cosas"). La mayoría de los objetos que elige Jarkovski en la novela son indicios de la crisis social. Los objetos en *Arte Menor* exhiben el
vínculo secreto que existe entre ellos y el sujeto.

c) Evaluación de ideas o resultados.

Proponemos esta mirada sobre la funcionalidad que cumplen los objetos en la narración en el campo de la teoría literaria como contribución al debate sobre el concepto de narratividad en el marco de la narratología posclásica y a la posibilidad de pensar de qué modo incide la teoría en la práctica efectiva de escritura de narración ficcional.

Desde esa perspectiva, presentamos la tipología o "poética de los objetos" como una propuesta para analizar obras literarias pero también como invitación a reflexionar al que escribe narraciones sobre los recursos que, vinculados a la descripción o construcción de espacios narrativos, a la intriga, a la elección de tiempos verbales, a la configuración de la temporalidad narrativa, a los modos elusivos del decir a través de la representación, ayudan a producir relatos de mayor narratividad.

d) Repercusión de las ideas expuestas.

Como es posible observar, el campo de estudios narratológicos es un contexto heterogéneo y extremadamente variado pero cuya persistencia en la investigación narratológica durante más de cuatro décadas testimonia una cohesión como sistema de prácticas científicas. Enfocado en una primera instancia en los universales narrativos, fue ampliando su perspectiva para integrar la dimensión semántica y pragmática de la narración. De allí que se constituye en un marco teórico válido para la lectura y el análisis de los textos literarios como para la reflexión sobre las decisiones y elecciones en el proceso de escritura.

Sin embargo, la narratología posclásica, a diferencia de la narratología clásica que, desde un análisis inmanente del texto, describe los recursos narrativos (focalización, narrador, temporalidad), no brinda herramientas para abordar la producción de textos narrativos.

De allí que consideramos que el análisis de estos recursos debe ser integrado a una perspectiva que contemple la dimensión semántica, histórico-cultural, pragmática y retórica. Esto implica atender al modo en que de la elección que hace un escritor de cada uno de ellos depende el sentido del relato (dimensión semántica), la posibilidad de interactuar con la enciclopedia del lector y su saber cultural (dimensión histórico cultural), de generar una respuesta en el lector, involucrándolo desde la emoción, el afecto, la intriga, el intelecto (dimensión pragmática y retórica) y propiciar su inmersión en el texto. Como quedó expuesto, el mundo material contribuye significativamente en todos estos aspectos.

Por otro lado, la narratología posclásica y la narratología cognitiva atienden al proceso de lectura hipotética en relación a un lector modelo. Consideramos que es posible avanzar en una investigación, desde una perspectiva análoga a la seguida en esta tesis, que contemple el proceso de lectura de narración ficcional sobre la base de un trabajo de campo que evalúe la interacción -efectiva- entre texto y lector.

Bibliografía

Abbott, H. Porter (2008 [2002]) *The Cambridge Introduction to Narrative*, Second Edition, Cambridge University Press, New York.

Abbott, H. Porter (2009) "Narrativity", Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert (eds.), *Handbook of Narratology*, Berlin, New York, De Gruyter.

Abellán, Joan (1985) "La vida dels objects", *Estudís Escènics, Quderns del' Institut del Teatro de la Diputació de Barcelona*, 27, Buenos Aires, FCE.

Agamben, Giorgio ([1977] 2006) "El objeto perdido", *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos.

Alexander, Mac & Emmott, Catherine (2011) "Schemata", Paragraph 11, Hühn, Peter et al. (eds.), the living handbook of narratology, Hamburg, Hamburg. University.URL http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/schemata

Bal, Mieke (1977) *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans Modernes*, Paris, Klincksieck.

Bal, M. (1990) *Teoría de la narrativa. Una introduccion a la narratología*, Cátedra, España.

Bal, M. (1997) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, U. of Toronto P.

Bal, M. (ed.) (2004) *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Routledge.

Bamberg, Michael (2004) "Considering counter narratives", *Considering Counter-Narratives*, edited by M. Bamberg and M. Andrews, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins.

Bamberg, M. (2007) "Introductory remarks", *Narrative—State of the Art*, ed. M Bamberg, pp. 1–5, Amsterdam, Benjamin.

Baroni, Raphaël (2002) "Le rôle des scripts dans le récit", *Poétique* N 129, 105-12.

Baroni, R. (2002b) "Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique", *Littérature*, n°127, 2002, L'oreille, La Voix. pp. 105-127.

Baroni, R. (2007) *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris, Seuil.

Baroni, R. (2007b) «Les nouveaux outils didactiques de la narratologie "post-classique" », *Enjeux*, n° 70, p. 9-35

Baroni, R. (2011b) «Le récit dans l'image. Séquence, intrigue et configuration », *Image [&] Narrative*, n° 12 (1), p. 272-294

Baroni, R. (2015 b) “Temps, mode et intrigue: de la forme verbale à la fonction narrative”, *Modèles linguistiques* [En ligne], 71 | 2015, document 7, mis en ligne le 07 septembre 2017 consulté le 07 septembre 2017. URL: http://ml.revues.org/2376

Baroni, R. (2015) “Temps, mode et intrigue: de la forme verbale à la fonction narrative “, *Modèles linguistiques*, 71, Journals.openedition, p. 125-142. https://doi.org/10.4000/ml.2376

Baroni, R. (2016) L’empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses. *Questions de communication*, 30(2), 219-238. https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2016-2-page-219

Baroni, R. (2017) “Introduction”, *Les Rouages de l’intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l’analyse des textes littéraires*, Geneva, Slatkine, coll. Érudition, 218 pages.

Baroni, R. (2017b) “Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue”, *Letras de Hoje,* N 52 (2), p.156-166.

Baroni, R. (2017c) Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l’intrigue. *Cahiers de Narratologie*. 32. 10.4000/narratologie.7851

Baroni, R. (2018) “Dynamique de l'intrigue, improvisation et segmentation : nouvelles perspectives pour l'enseignement de la littérature”. *Forumlecture ch*. (Plate-forme internet sur la littératie): littératie dans la recherche et la pratique pp. NA. Peer-reviewed.[URN][serval:BIB_E4A7D67572BB]

Baroni, Raphaël (2011) “Tellability”, Hühn, Peter et al. (eds.), the living handbook of narratology, Hamburg, Hamburg University.URL http://www.lhn.uni-hamburg.de/

Baroni,R. (2013) “Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire?”, *Recherches & Travaux* [En ligne], 83 | 2013, http://recherchestravaux.revues.org/649

Barthes, R. (1968) “L´Effet de Réel”, *Communications* 11, 84-89.

Barthes, Roland (2009) “La semántica del objeto”. *La Aventura Semiológica*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009.

Bartlett, Frederick (1932) *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge UP.

Baudrillard, Jean (1985) *El sistema de los objetos*, Siglo Veintiuno, México.

Benjamin,W. (1982) *Infancia en Berlin hacia 1900*. Alfaguara, Madrid.

Benjamin, Walter (1986) “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskow”, *Sobre el programa de la filosofía futura*, Ediciones Planeta, Barcelona.

Benveniste, Emile (1978) *Problemas de Lingüística General*, Siglo XXI, México.

Bergen, Benjamin, K. (2013) *El cerebro y el lenguaje. De las palabras a los hechos* (traducc.Filella), Barcelona, RBA Libros.

Biglieri, Aníbal A. (2003) "Estado actual sobre los estudios de narrativa." Ponencia presentada en las *Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.

Bonoli Lorenzo (2007) "Fiction, épistémologie et sciences humaines", *A contrario*, 1/2007,Vol. 5, p. 51-66. URL : http://www.cairn.info/revue-a-contrario-2007-1-page-51.htm

Borutti, Silvana Borutti (2003) "Fiction et construction de l'objet en anthropologie", Francis Affergan *et al*., *Figures de l'Humain: les représentations en anthropologie,* Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Bremond, C. (1973) *Loqique du Récit*. Paris. Seuil.

Brockmeir, Jens, and Rom Harré (2001) "Narrative. Problems and promises of an alternative paradigm", *Narrative Ientity. Studies in Autobiography, Self and Culture*, edited by J. Brockmeir and D. Carbaugh, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins.

Brooks, Peter (1984) *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.* Cambridge. Harvard University Press.

Brosch, Short Story (2007) *Textsorte und Leserfahrung*, Trier. WVT.

Brosch, Renata (2013) "Reading and Visualisation", in: *Anglistik: Focus on Reception and Reader Response*, ed. Renate Brosch (2013) 24:2, 169-18.

Brosch, R. (2013a) "Narrativity and Visualization", Paper delivered at the *International Conference on Narrative*, Manchester, July 26-29, 201.

Brosch, R. (2016) "The iconic power of the short stories" en Ronja Bodola and Guido Isekenmeir, edc., *Literary Visualities*, Berlin, de Gruyter, 147-183.

Brown, Bill (2001) "Thing Theory", *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1, Things. Autumn, 2001, pp. 1-22.

Bruner, Jerome (1991) "The Narrative Construction of Reality." *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 1 (Autumn, 1991), pp. 1-21.

Bruner, J. (2003) *La fábrica de historias. Derechos, literatura, vida*,México,FCE.

Calvino Italo. (1989) "Rapidez". *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela.

Campion, Baptiste (2015) "Évaluer le récit comme acte cognitif. Quel cadre pour les approches expérimentales?", *Cahiers de Narratologie* [En línea], 28 | 2015.

Caracciolo, Marco (2011) "The Readers´s Virtua Body: Narrative Space and its Reconstruction " *Storyworlds: A Journal of Narrative Sudies* , 3 ,117-138.

Caraion, Marta (2007) “Objets en littérature au XIXe siècle “, *Images Re-vues* [Online], 4 | 2007, document 1, Online since 01 January 2007, connection on 03 April 2020. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/116.

Castany Prado, B., & Pérez Leal, P. J. (2010) “De la burbuja teórica a la literatura real: ¨La literatura en peligro” de Tzvetan Todorov¨”, *Cartaphilus. Revista De investigación Y crítica estética*, *8*, 101-111. Recuperado a partir de https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112771.

Charon , Rita (2001) "The patient-physician relationship. Narrative medicine: a model for empathy, reflection, profession, and trust”, *Jama*, Oct 17, 2001.Vol 286, No.15 :1897-190

Cohen, Marcelo (2017) *Notas sobre la literatura y el sonido de las cosas,* Malpaso. Barcelona.

Cohn, Dorrit (1978) *Transparent Minds: Narative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton. Princeton UP.

Colin, Claire (2011) “Narratologies contemporaines : sur les épaules des géants”, *Acta fabula*, vol. 12, n° 5, Notes de lecture, Mai 2011, URL : http://www.fabula.org/acta/document6321.

Cornils, Anja / Schernus, Wilhelm (2003) “On the Relationship between the Theory of the Novel,” *Narrative Theory, and Narratology*, Kindt /Müller 2003a, pp. 137-174.

Cortázar, Julio ([1962] 1994) "Algunos aspectos del cuento". Obra crítica/ 2, Buenos Aires, Alfaguara, pp.365-385.

Cuartas, Pablo.(2013) “Les objets de mémoire ou la ruine au quotidien”, Sociétés, 2013/2 (n° 120), p. 35-47.

Cuartas, P.(2016) *Le temps des objets: mémoire collective, entourages matériels et imaginaires litéraires : essai de phénoménologie sociale*, Sociologie, Université Sorbonne, Paris Cité.

Currie, Gregory (2006) “Narrative Representation of Causes”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, 309–316.

Dennerlein, K. (2009) *Narratologie des Raumes*, Berlin, de Gruyter.

Dennerlein, Kathrin (2011) “Raum”, Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse Geschichte*, 3 B de Stuttgart/Weimar, Metzler.

Dennett, Daniel C. (1988) “Quining Qualia”, Marcel, A. & Bisiach, E. (eds.) *Consciousness in Modern Science*, Oxford, University Press.

Dorra, Raul (1989) “La actividad descriptiva de la narración”, *Hablar de literatura*, México, Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto (1987) *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.

Eco, U. (1989) *Apostillas a El nombre de la rosa*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

Eliot, T. S. (1921) “Hamlet and his problems”, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York, Alfred A. Knopf.

Emmott, Catherine (1997) Narrative Comprehension: A Discourse Perspective. Oxford: Oxford UP.

Esrock, Ellen (2005) “Visualisation” ,*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Ed. David Herman, Jahn, Manfred and Ryan, Marie-Laure, New York, Routledge, 633–634.

Feinberg, Joel (1965) “Action and Responsibility”, *Philosophy of America*, Max Black, ed., Ithaca, Cornell University Press, pp.134-160.

Filinich, María Isabel (2016) *Descripción*, Buenos Aires, Editorial Eudeba.

Fludernik,Monika ([1996] 2002) *Towards a ‘Natural’ Narratology,* London, New York, Routledge.

Fludernik, M. (2000) “Beyond Structuralism in Narratology. Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory”, *Anglistik* 11 (No. 1), pp. 83-96.

Fludernik, M. (2003) “Natural Narratology and Cognitive Parameters.” , D. Herman (ed.) *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CSLI Publications, 243-67.

Fludernik, M. &Margolin U. (2004) “Introduction”, *Special Issue German Narratology I of Style* 38,148-87.

Fludernik, M. (2005) “Histoires or Narrative Theory (II). From Structuralism to the Present”, Phelna,J; Rabinowitz, *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell Publishing Ltd, *p.* 36-59.

Ford, Anibal (1994) *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu ediciones.

Forster, E.M. (2005), *Aspects of the Novel*, London, Penguin.

Führes, Heidrun; Banaszkiewicz, Bernadette (2014) “The trajectory of ancient ekphrasis”, *On description*, edited by Alice Jedličková Filip Tomáš – Akropolis (www.akropolis.info), Praha.

Gadamer, Hans Georg (1977) *Verdad y Método*. Salamanca, Sígueme.

Gallese, Vittorio (2017) “The problems of images: a view from the brain-body”, *Phenomenology and Mind*, no. 14.70-79. https://humanitiesfutures.org/papers/visions-body-embodied-simulation-aesthetic-experience/

Garcia Landa, José A., (1998) *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa* (*Action, Story, Discourse: The Structure of Narrative Fiction*). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=2480262

García Landa, J.A. (2009) "Los blogs y la narratividad de la experiencia", Rosario González & Azucena Penas (eds.), *Estudios Sobre El Texto: Nuevos Enfoques y Propuestas*, pp. 303-322.

Gardner, John Grendel (1991) *The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers*, Ed. Ballantine Books.

Geertz, Clifford ([1973] 1998) "La description dense:verse une théorie interpretative de la culture", Enquêtes, N.6.

Genette, Gérard ([1972] 1980) *Narrative Discours*: *An Essay in Metho*d, Ithaca, Cornell Up.

Genette, G (1969) *Figures II*, Paris, Seuil.

Genette , G. (1972) *Figures III*, Barcelona, Lumen.

Genette, G. (1982) *Figures of Literary Discourse*. Translated by Marie-Rose Logan New York, Columbia University Press, p. 127.

Georgakopoulou, Alexandra (2006) "Thinking with small stories in narrative and identity analysis", *Narrative Inquiry*, 16 :1, 122–130.

Gerrig, Richard J. (1993) E*xperiencing Narrative Worlds: On the Psycological Activities of Reading*, New Haven, Yale UP, 1-25.

Gervais, Bertrand (1989) "Lecture de récits et compréhension de l'action". En ligne sur le site de *l'Observatoire de l'imaginaire contemporain.* <http://oic.uqam.ca/fr/publications/lecture-de-recits-et-comprehension-de-laction>. Publication originale: (*Recherches sémiotiques/Semiotics Inquiry*. 1989. vol. 1-2-3, p. 151-167).

Gervais, B. (1990) *Récits et actions: pour une theorie de lecture*, Longueuil, Le Preambule, coll. L'Univers des discours.

Gjerlevsen, Simona, Zetterberg (2016) "A novel history of fictionality", *Narrative*, Vol.24, No.2,4., p. 174-189.

Gnambs, Timo & Appel, Markus & Schreiner, Constanze & Richter, Tobias & Isberner, Maj-Britt. (2014) *Experiencing narrative worlds: A latent state-trait analysis. Personality and Individual Differences*, Timo Gnambs, Institute of Psychology, Osnabrück University.

Green, M. C., & Brock, T. C. (2002) "In the mind's eye: Transportation-imagery model of narrative persuasion", M. C. Green, J. J. Strange, & T. C. Brock (Eds.), *Narrative impact: Social and cognitive foundations* (pp. 315–341). Mahwah, NJ: Erlbaum.

Green, M. C., & Donahue, J. K. (2009) *Simulated worlds: Transportation into narratives*. In K. Markman, W. M. Klein, & J. A. Suhr (Eds.), Handbook of imagination and mental simulation (pp. 241-256), New York, NY: Psychology Press.

Greimas, A. ([1966]1983) *Structural Semantics: An Attemps at a Method*, Lincoln, Nebraska UP.

Groeben, Norbert (1980) *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft: Paradigma durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen*, Tübingen, Narr.

Hamburger, Käte ([1957] 1993) *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana UP.

Hamon, Philippe (1991) *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial.

Heidegger, Martin (1954) "Das Ding", *Vorträge und Afsätze*, Pfullingen, Neske.

Heidegger, M. (1978) *El origen de la obra de arte*, México, FCE.

Herman, David (1997) Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology *PMLA* Vol. 112, No. 5 (Oct., 1997), pp. 1046-1059. 1046-59 et Narratologies: *New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press. http://www.jstor.org/stable/463482

Herman, D. (1999) *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State. University Press. pp. 218-46.

Herman, D. (2002) *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.

Herman, D. (2009) *Basic elements of narrative* Chichester, U.K, Wiley-Blackwell.

Herman, D. (2013) *Storytelling and the Sciences of Mind*, The MIT Press, Cambridge (Edición Kindle).

Herman, D. et al.(2008) (Eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York.

Herman, D., Phelan, J., Rabinowitz,P. J., Richardson, B. & Warhol,R. (2012). *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus. The Ohio State University Press. muse.jhu.edu/book/24258.

Hirschfeld, M. (1982) "Fetichismo: fonte de amor", *Enciclopédia de educacao sexual*,Vol.2. Sao Paulo, Iracema.

Horstkotte, Si. (2006) "Visual Memory and Ekphrasis in W. G. Sebald's The Rings of Saturn," *English Language Notes* 44: 117–29.

Horstkotte, Silke (2017) *Ekphrasis as Genre, Ekphrasis as Metaphenome*nology, Bodola, R. (Ed.) & Isekenmeir, G. (Ed.), *Literary Visualities. Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities*, Berlin, Boston, De Gruyter.

Hühn, Peter et al. (2009).*The Living Handbook of Narratology.*Hamburg.

Hühn P. (2011) "Event and Eventfulness, Hühn, Peter et al. (eds.)*the living handbook of narratology*. Hamburg. Hamburg University. URL = http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness

Hyvärinen, Matti (2008) “Analyzing narratives and story-telling”, P. Alasuutari, L. Bickman, & J. Brannen (Eds.), *Sage handbook on social research methods* (pp. 447–460), Los Angeles, Sage.

Iser, Wolfgang (1978) *The Act of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins UP.

Iser, W. (1997) “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en *Teorías de la ficción literaria*, coord. Antonio Garrido Dominguez, España, Arco Libros.

Jahn, Manfred (1996) “Windows o Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept”, *Style 3*0, 241-267.

Jahn, M. (1997) “Frames, references, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology”, *Poetics Today*, 18(4), 441-468.

Karlsson, Marlene (2016) *Reading for Space, between narratology and new materialism in the work of Virginia Woolf and Georges Perec*, PH.D. Thesis, October 2016, Department for the Study of Culture, University of Southern Denmark.

Kindt, T.& Müller H.H. (2003)” Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation”, T.Kindt & H.-H.Müller (eds), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theorie*, Berlin, DeGruyter, 205-19.

Kosslyn, Stephen M. (1980) *Image and Mind*, Cambridge, Harvard UP.

Kreiswirth, Martin (1995) “Tell Me a Story. The Narrativist Turn in the Human Sciences”, Martin Kreiswirth /Thomas Carmichael (Eds.). *Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*, Toronto, pp. 61-87.

Labov, W., and Joshua Waltzky (1967) “Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience”, June Helm, ed., *Essays on Verbal and Visual Arts*, pp.12-44, Seattle, University of Washington Press.

Labov. W (1972) “The Transformation of Experience in Narrative Syntax”, *Language in the Inner City*, pp.354-96, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Labov, W. (1997) “Some further steps in narrative analysis”, *Journal of Narrative & Life History, 7*(1-4), 395–415.

Lepaludier, Laurent (2004) *L´objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Lévi Strauss, C. ([1958] 1963) *Structural Anthropology*, New York, Basis Books.

Lévi-Strauss, C. (1955) “The Structural Study of Myth”, Journal of American Folklore 68,428-44.

Lévi-Strauss, C. (1976) “Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp.” C.Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, London, Allen Lane, Vol.2, 115-45.

Lien, N.H., & Chen, Y.L. (2013) “Narrative ads: The effect of argument strength and story format”, *Journal of Business Research*, 66, 516-522.

Livingston, Paisley (2009) “Narrativity and Knowledge”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67.

Livingstone, Sonia (1990) “Interpreting television narrative: How viewers see a story”, *Journal of Communication*, 40(1), 72-82.

Lombardi, Chris (2018) “Descripción: ilustrar con palabras”, *Gotham Writer´s Workshop, Escribir ficcion, Guía Práctica de la famosa escuela de escritores de Nueva York*, Alexander Steele Ed., España, Alba Editorial.

Lotman, Yury (1970) *Struktura khudozhestvennogo teksta*, Moskva, Engl. Lotman 1977.

Lotman (1973) “Syuzhet v kino”, Yu. M. L. *Semiotika kino i voprosy kinoestetiki*, Tallin, 85–99. Engl.: Lotman 1976.

Lukacs, Georg (1971)” Erzählen oder Beschreiben”, *Essays über Realismus*, Darmstadt, Hermann Luchterhand Verlag, pp.197-242.

Lyotard JF. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: Univ. Minn. Press .

Martínez, Matías (Hg.) (2011) *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart Metzler.

Mazzocco, P.J.,& Green, M.C. (2011) Narrative Persuasion in Legal Settings: What´s the Story, Jury Expert, Issue 3.

Meister, J.Ch. “Narratology”, Hühn, Peter et al. (eds) *the living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University.URL :http://www.lhn.unihamburg.de/article/narratology

Merleau-Ponty, M. (2006) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Minsky, Marvin (1975) "A Framework for Representing Knowledge", *The Psychology of Computer Vision*, Ed. Patrick Winston, New York, McGraw, 211-77.

Mitchell. W.J.T. *(comp.) (1981) On Narrative*, University of Chicago Press, Chicago.

Moles y otros (1971) “Objetos y comunicación”, *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicación, 13.

Monteleone, Jorge (2010) *Crítica Cultural* (Critic), v. 5. n. 2, jul./dic. 2010, p. 375-386.

Nell, Victor (1988) *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure*. Yale University Press.

Nelson, Katherine (2003) “Narrative and the emergence of a consciousness of self”, *Narrative and Consciousness. Literature, Psychology, and the Brain*, edited by G.D. Fireman and T.E. McVay Jr. Oxford and New York, Oxford University Press.

Nünning, A.& Nünning.V. (2002) “Von der strukturalistischen Narratologuie zur ´postklassischen` Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen”, A.Nünning & V.Nünning (eds.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*,Trier. WVT.1-3.

Nyikos, Julia (2004) “Image et invisibilité. Le Chef-d’œuvre inconnu et la question de l´ ekphrasis”, *Marges*, 03 | 2004, 21-26.

O´Connor, Flannery (1993) “El arte del cuento”, Brizuela, L. (comp.), *Cómo se escribe un cuento*, Buenos Aires, El Ateneo.

O´Connor, F. (2000) “Naturaleza y finalidad de la narrativa”, *El negro artificial y otros escritos*, Madrid, Ediciones Encuentro.

O´Kelly, Dairine (2012) "Du temps perdu au temps retrouvé: Proust face à Genette”, *Modèles linguistiques*, n° 65, p. 69-98.

Ochs, Elinor, and Lisa Capps. (2001) *Living Narrative. Creating Lives in Everyday Storytelling*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

Onega, S. and Landa, J. (eds.) (1996) *Narratology: An Introduction*, London, Longman.

Orlando, Francesco (2006) *Obsolete Objects in the Literary Imagination. Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places, and Hidden Treasures*, Yale UP, London.

Pagan, Nicholas, O. (2015) “Thing Theory and the Appeal of Literature”, *Dacoromania litteraria*, nº 2, *Circulation des idées théoriques dans la culture littéraire contemporaine*, Académie Roumaine, Institut de Linguistique et d'Histoire Littéraire "Sextil Puscariu".

Pampillo, Gloria (1999) “El relato, ser fiel a la historia”, *Permítame contarle una historia,* Buenos Aires, Eudeba, 35 a 49.

Pamuk, Orphan (2011) *El novelista ingenuo y el sentimental*, Mondadori, Barcelona.

Parker, Joshua (2016) “Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future”, *Amsterdam Journal for Cultural Narratology*, 74-101.

Passalacqua, Franco et Pianzola, Federico « Intrigue Artificielle, Intrigue Naturelle et schèmes cognitifs. Entretien avec Raphaël Baroni », *Enthymema*, n° 4, 2011, pp. 51-64 : 54

Petitat, André, Baroni, R. (2006) “L'interaction contractuelle dans les contes”, *A contrario* 2006/1 (Vol. 4), p. 35-52.

Phelan, J. y Rabionowitz, P. J. (2005) “Introduction: Tradition and Innovation in Contemporary Narrative Theory”, *A Companion to Narrative Theory. (Blackwell Companions to Literature and Culture)*, Oxford, Blackwell.

Picard, Michel (1986) *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit.

Pier, John (2011) “Is There a French Postclassical Narratology?”, Greta Olson (Ed.), *Current Trends in Narratology*, Berlin, pp. 336-367.

Pimentel, Aurora (1992) “La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción”, *Morphé* 6.

Pimentel, A, (2001) *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI/UNAM.

Polanyi, Livia (1979) “So what´s the point?”, *Semiotica* 25, 207-41.

Polletta, F., Chen, P. C. B., Gardner, B. G., & Motes, A. (2011). “The sociology of storytelling”. *Annual Review of Sociology*, *37*, 109-13.

Ponge, Francis ([1961] 2000) *El silencio de las cosas*, Universidad Iberoamericana, México.

Popova Y. B. (2014) “Narrativity and enaction: the social nature of literary narrative understanding”, *Frontiers in psychology*, *5*, 895.

Popova, Yanna B. (2015) *Stories, Meaning, and Experience: Narrativity and Enaction*, Routledge Studies in Rhetoric and Stylistics, Taylor and Francis, New York, Edición de Kindle.

Porter Abbott,H. (2002) *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.

Porter Abbott, H. (2008) “Defining narrative”, The Cambridge Introduction to Narrative. (Cambridge Introductions to Literature, pp.13-27), Cambridge, Cambridge University Press.

Porter Abbott, H. (2011) “Narrativity”, Hühn, Peter et al. (eds.), *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University. URL = http://www.lhn.unihamburg.de/article/narrativity

Prince, Gerald (1973) *A Grammar of Stories. An Introduction*,The Hague,Mouton.

Prince, G. (1995) “Narratolgy”, Selden (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism* , Vol: From Formalism tos Poststructuralism, edited by Raman Selden, 110-30, Cambridge, Cambridge University Press.

Prince, G. (1982) *Narratology: The Form and Functioning of Narrative.* Berlin, Mouton.

Prince, G. (2003) *Dictionary of Narratology,* Lincoln, London, UNiversity of Nebraska Press.

Prince, G. (2008) “Classical and/or Postclassical Narratology”, *Esprit Créateur*, n°48 (2), p. 115-123.

Prince, G. (2008b) “Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability” , J. Pier & J.A. García Landa (eds.), *Theorizing Narrativity*, Berlin, de Gruyter, 19-27.

Propp, Vladimir ([1928] 1958) *Morphology of the Folktale*, Bloomington, Indiana UP.

Proust, Marcel (1971) “Prefacio” a *Ensayos literarios* I, Contra Saint-Beuve, Barcelona, Edhasa.

Ricoeur, Paul, ([1974] 1981), “Metaphor and the central problem of hermeneutics”, Thompson, J. (ed.*), Paul Ricoeur. Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press.

Ricoeur, P. (1980) *La metáfora viva,* Edic. Europa, Madrid.

Ricoeur, P. (1981b) "Narrative Time", W.J.T.Mitchell (ed.), *On Narrative,* Chicago, University of Chicago Press, p. 165.

Ricoeur, P ([1985]1995) *Tiempo y Narración* I,II,III, Siglo Veintiuno Editores, México.

Ricoeur, P. (2001) "La imaginación en el discurso y la acción'', *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de cultura económica .

Ricoeur, P. (2003) *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI.

Riffaterre, Michael (1978) "The Referential Fallacy", *Columbia Review,* Vol 57, N 2, pp. 21-35.

Riffaterre, Michael (1981) "Descriptive imagery", *Yale French Studies 61l pp. 107-125.*

Rimmon-Kenan ([1983] 2002) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 2nd ed. , London/New York. Routledge.

Rogobete, Daniela, JP Sell, J.P., Munton, A. (2015) *The Silent Life of Things*: *Reading* and Representing Commodified Objecthood, Cambridge Scholars Publishing.

Ryan, Marie-Laure (1979) "Linguistic Models in Narratology: From Structuralism to Generative Semantics", *Semiotica* 28,127-55.

Ryan, M.L & van Alphen, E. (1993) "Narratology." I. R. Makaryk (ed.) *Encyclopedia of Contemporary Literay Theory.* Approaches, Scholars, Terms. Toronto. U of Toronto p, 110-16.

Ryan, M. L. (2001) "Narrative as Vitual Reality: Immersion and Interactivity", *Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hoskins University Press.

Ryan, Maire-Laure (2003) "Cognitive -Maps and the Construction of Narrative Space", D.Herman (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CLSI, 214-242.

Ryan, M. L. (2004) *La narración como realidad virtual La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, traducción María Fernandez Soto.

Ryan, M-L (2005c) "On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology", J. Ch. Meister (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity,* Berlin, de Gruyter, 1–23.

Ryan, Marie-Laure (2006) *Avatars of Story: Narrative Modes in Old and New Media*, Minneapolis, U of Minnesota P.

Ryan, M-L (2007) "Towards a definition of narrative ", David Herman (ed.) *The Cambridge Companion to Narrative,* Cambridge Companions to Literature, pp 22-36.

Ryan, M.L (2012) “Space”, P. 21, Hühn, Peter et al. (eds.), *the living handbook of narratology,* Hamburg, Hamburg University. URL= http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space.

Saer, Juan José ([1973] 2010) “La canción material”, *El concepto de ficción*, Editorial Planeta, Buenos Aires.

Schaeffer Jean Marie (2002) *¿Por qué la ficción?*, Lengua de trapo, España.

Schaeffer J.M, (2005) “Quelles vérités pour quelles fictions?”, *L’ Homme* 2005/ 3-4, N° 175-176, p. 19-36.

Schank, R. and Abelson, R.P. (1995) “Knowledge and Memory: The Real Story,” Robert S. Wyer (ed.) *Knowledge and Memory: The Real Story,* Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum, pp. 1–85.

Schklovsky,V. ([1917] 1965) “Art as a Technique”, L.T.Lemon&M.J.Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism,* Lincoln, U of Nebraska P,3-24.

Schmid, W. (2010) *Narratology. An Introduction*, Berlin, De Gruyter.

Schmid, W. (2014), *Elemente der Narratologie*, Berlin, De Gruyter.

Schmidt, Siegfried (1989) “Erzählen ohne Geschichte. F.Mayröcker oder ein Exempel einer konstruktivistischen Narratologie” , *Zeitschrift für Germanistik,* 10,397-405.

Scholes, Phelan and Kellogg (2006) *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press.

Seymour, Chatman (1980) *Story and discourse: narrative structure in fiction and film* Ithaca/London, Cornell University Press.

Shank & Robert P. Abelson (1977) *Scripts, Plans, Goals and Understanding*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum.

Simon-Shoshan Moshe (2013) “Narrativity and textuality in the study of stories”, *Workshop on Computational Models of Narrative*, Mark A. Finlayson, Bernhard Fisseni, Benedikt Löwe, and Jan Christoph Meister, pp. 228–OpenAccess Series in Informatics Schloss Dagstuhl – Leibniz-Zentrum für Informatik, Dagstuhl Publishing, Germany

Siscar, Cristina (2001) *El lenguaje de las cosas en la literatura del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Smith, Zadie (2007) “Fracasar mejor”, *The Guardian*, 13 de enero de 2007.

Sommer, Roy (2012) “ The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory “, *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 1.1, 143-157.

Sorci, Antonino (2016) “Pour une redéfinition des rechereches narratologiques Contemporaines”, Comparatismi, Lediziones, 2016, *La narrazione: stato dell´arte.* https://hal-uni-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01464599

Soto, Marita (coord.) (2014) *Habitar y narrar*, Eudeba, Buenos Aires.

Soto, M. (2014b) *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*, Eudeba, Buenos Aires.

Stanislava, Fedrová (2014) “Description and its subject: through the eyes of the observer” , *On Description*, ed. A. Jedličková, Praha: Akropolis, 97-115.

Stanzel, F.K. *(1979) Theorie des Erzählens,* Göttingen.

Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins UP.

Sternberg, M. (1992) “Telling in Time (II). Chronology, Teleology, Narrativity”, *Poetics Today* 13, 463–541.

Sternberg, M. (2001) “How Narrativity Makes a Difference”, *Narrative* 9, 115–117.

Sternberg, M. (2011) “Reconceptualizing narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative”, *Enthymema, International Journal of Literary Criticism, Literary Theory and Philosophy of Literature*, Fascicolo IV, University of Milano https://doi.org/10.13130/2037-2426/1186

Strawson, G. (2004) “Against narrativity”, *Ratio* 17(4), 428–452, Cambridge University Press.

Tye, Michael (2011) “Qualia.” The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Ed. Edward N. Zalta. 2009. Web.15 May 2011.

Tentoni, Valeria (2016), “Paso mucho tiempo en mi cabeza”, entrevista a David James Poissante, *Blog Eterna Cadencia*, 10-02-2016. https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/paso-mucho-tiempo-en-mi-cabeza.html

Todorov, Tzvetan (1969) *Grammaire du Décaméron,* The Hague, Mouton.

Tomasêvskij, Boris (1971) *A Theory of Literature,* Letchworth, Bradda Books.

Torres Perdigón, A. (2018). “¿Nuevas teorías literarias? Entre el pensamiento teórico, la narratología posclásica y el paradigma cognitivo”, Ponencia leída el 5 de abril de 2018 en el *III Congreso Internacional de Literatura Comparada: Teoría de la Literatura y Diálogos Interdisciplinarios,* Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Trastoy, Beatriz; Zayas, Perla (2005) “Objetos en escena”, *Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral,* Facultad de Filosofía y Letras, Uba, Año 1, Diciembre 2005, p.5. www.telondefondo.org

Truffaut F. (1975 [1966]), *Le Cinéma selon Hitchcock*, Paris, Seghers.

Turner, Marck (1996) *The Literary Mind.* Oxford, Oxford University Press, pp. 4–5. URL_hup.sub.unihamburg.de/lhn (1. October 2012)

Walton, Kendall (1990), *Mimesis as make-believe: On the foundations of the representational arts*, Cambridge MA, Harvard University Press.

Werner, Wolf (2007) "Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music", Werner Wolf-Walter Bernhart (eds.), *Description in Literature and Other Media,* Amsterdam-New York, Rodopi, pp 1-8.

Wharton, Edith (2011) *Escribir ficción,* Páginas de Espuma, Madrid.

White, Haydn (1978) *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism,* Baltimore-London, John Hopkins Press.

White, H. (1981) "The value of narrativity in the representation of reality", W. Mitchell (ed.), *On narrative*, Chicago, 1-23.

White, H. (2006) *The ironic poetics of late Modernity. Interview* http://www.historein.gr/vol2_interview.htm

Wood, James (2008) *How fiction works*, Ney York, Farrar, Straus and Giroux.

Wood, James (2016) *Die Kunst des Erzählens* , Rohwolt, Hamburg.

Young, James (1999) "Representation in Literature", *Literature & Aesthetics* 9,127-143

Zeki, Semir (1999) "Art and the Brain", *Journal of Consciousness Studies*, 6. 76-96.

Zetterberg Gjerlevsen, Simona *(2016)* A Novel History of Fictionality *Narrative,* Vol 24, No. 2, May 2016.

Textos literarios mencionados

Borges, Jorge Luis, "El idioma analítico de John Wilkins"

"Las cosas"

"Bastón de laca"

Cortázar, Julio, "Continuidad de los parques "

Dickinson, Emily *Letters of Emily Dickinson*, Boston, NH, Roberts Brothers.

Hernández, Felisberto, "Historia de un cigarrillo"

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*

Stephen Hero

Keegan, Claire, "Hombres y mujeres"

Lema, Blanca, *Taper Ware*

Lispector, Clarice, *La araña*

Morábito, *Caja de Herramientas*

Munro, Alice, “Dimensiones”, “Las lunas de Júpiter “

Ocampo, Silvina, *Cuentos*

Flannery O´Connor, “El geranio”, “Buena gente de campo”

Poissant, David James, *El cielo de los animales*

Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido*

Saer, Juan José, *La Grande*

Santoro, Miguel, *Los objetos a oscuras*

Saramago, Juan José, “Casi un objeto”

Walsh, Rodolfo, “Los oficios terrestres*”*

Woolf, Virginia, “Objetos sólidos”