

Equipo multimedia de apoyo a la enseñanza

El narrador y la ficción



MINISTERIO de
EDUCACIÓN
CIENCIA y TECNOLOGÍA
PRESIDENCIA de la NACIÓN

DIRECCIÓN NACIONAL de
**Gestión Curricular y
Formación Docente**

Equipo multimedia de apoyo a la enseñanza

CINE Y LITERATURA

El narrador y la ficción

Fernanda Cano

MINISTRO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA
Lic. Daniel Filmus

SECRETARIO DE EDUCACIÓN
Lic. Juan Carlos Tedesco

SUBSECRETARIA DE EQUIDAD Y CALIDAD
Lic. Alejandra Birgin

DIRECTORA NACIONAL DE GESTIÓN CURRICULAR Y FORMACIÓN DOCENTE
Lic. Laura Pitman

COORDINADORA DEL ÁREA DE DESARROLLO PROFESIONAL DOCENTE
Lic. Silvia Storino

DIRECCIÓN NACIONAL DE GESTIÓN CURRICULAR Y FORMACIÓN DOCENTE

ÁREA DE DESARROLLO PROFESIONAL DOCENTE

PROYECTO “EQUIPO MULTIMEDIA DE APOYO A LA ENSEÑANZA”

COORDINACIÓN GENERAL

Silvia Storino

Esteban Mizrahi

COORDINACIÓN EJECUTIVA

Martín D'Ascenzo

SUPERVISIÓN

Patricia Bavaresco

Corina Guardiola

Mercedes Potenze

Claudia Rodríguez

Adriana Santos

Teresa Socolovsky

Verónica Travi

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Viviana Ackerman

Raquel Franco

Karina Maddonni

Adriana Martínez

Sergio Luciani

Liliana Santoro

Nora Raimondo

Agradecemos especialmente a Raquel Gurevich, Beatriz Masine, Javier Trímboli. Expresamos asimismo nuestro agradecimiento por la lectura crítica de los módulos a los siguientes profesores de nivel medio: Matilde Carlos, Sergio Carnevale, Horacio Fernández, Marcela Franco, Emilce Geoghegan, Rubén Guibaudi, Julián Insúa, Gertrudis Muchiute, Claudia Paternóster, Andrea Paul, Mónica Pianohoqui, Gustavo Ruggiero, Alfredo Sayus, Adriana Valle.

Estimados colegas:

Una de las preocupaciones compartidas por los profesores de escuela secundaria es la de generar en sus aulas mejores condiciones para la comprensión y apropiación de los saberes que la institución está convocada a transmitir.

Los alumnos que habitan nuestras escuelas transitan una época en la cual la producción audiovisual ocupa un lugar protagónico: los jóvenes y también los adultos formamos parte de un mundo que se comunica, divierte, informa y conmueve por medio de las imágenes. Desde esta perspectiva, nos hemos planteado la tarea de encontrar nuevos lenguajes y formatos que tornen posible un mayor acercamiento entre docentes, alumnos y contenidos de enseñanza.

En esta oportunidad, buscamos poner a disposición de los docentes un conjunto de materiales con los que se busca, por un lado, enriquecer la transmisión de contenidos curriculares en humanidades y ciencias sociales y, por otro, facilitar la comprensión de problemáticas específicas del mundo contemporáneo relativas al mundo del trabajo, las culturas y los vínculos juveniles. Los mismos potencian el uso de la imagen como recurso para la reflexión sobre temáticas clave que atraviesan nuestra época.

Creemos que introducir nuevas narrativas en la escuela puede ser una excelente ocasión para abrir debates acerca de los múltiples cambios históricos, sociales, políticos, económicos y de la vida cotidiana que se abordan como objeto de conocimiento en la escuela.

La Ley de Educación Nacional dispone la obligatoriedad de la Escuela Secundaria. El desafío que se nos plantea como sociedad es garantizar la inclusión de los adolescentes y jóvenes en la escuela desde una justa distribución de los bienes culturales de los que disponemos. En este sentido, esperamos que los materiales que aquí presentamos enriquezcan la tarea de enseñar y aprender en la escuela media.

Cordialmente,
Lic. Daniel Filmus



Equipo multimedia de apoyo a la enseñanza

La cultura audiovisual es mirada muchas veces con recelo por la escuela, cuya cotidianeidad transcurre entre escrituras y lecturas. Sin embargo, los avances producidos en el pensamiento pedagógico y en cada uno de los campos didácticos sugieren que es posible favorecer los procesos de aprendizaje en los alumnos introduciendo nuevos lenguajes en el ámbito escolar.

Dado que el cine y otros medios de expresión visual han alcanzado un lugar destacado en la cultura, pueden servir como vía propicia para acceder a las problemáticas cuyas múltiples transformaciones afectan la vida cotidiana en las sociedades actuales y que se abordan como objeto de conocimiento en la escuela.

Nos referimos a los medios audiovisuales como recursos para la enseñanza de contenidos pero a la vez reserva espacio para realizar una alfabetización audiovisual en acto, en tanto el encuentro que supone genera oportunidades de interacción entre los jóvenes y la imagen, en un ambiente claramente marcado por la intencionalidad pedagógica.

El equipo multimedia de apoyo a la enseñanza que aquí presentamos, esta conformado por ocho ciclos temáticos. Cada uno de ellos se compone de cuatro filmes y un cuadernillo para el docente que profundiza los temas abordados en las películas, a saber:

Cine y literatura “el narrador y la ficción”

Cine e historia “Argentina: la segunda mitad del siglo XX”

Cine y ciencias sociales “trabajo y territorio”

Cine y filosofía “destino, azar y necesidad”

Además se incluyen cuatro ciclos de cine y cultura contemporánea:

“El cuidado del otro”

“Pasado argentino reciente”

“Los jóvenes y el mundo del trabajo”

“Los jóvenes de ayer y de hoy”

Esperamos que este material acompañe el trabajo de los docentes y colabore potenciando los procesos de enseñanza.

Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente

Índice

Introducción	11
El arte de contar historias	
Capítulo 1.	15
Sobre el concepto de ficción	
La ficción, lo falso y la mentira	
El pacto ficcional	
Lo verosímil	
Capítulo 2.	47
Sobre el narrador	
Entre la voz y la mirada: la perspectiva del narrador	
Narradores y escritores: contadores de historias	
Fabuladores, embaucadores: narradores de ficción	
Capítulo 3.	75
Construir la ficción	
Historias en diálogo: relatos paralelos	
Un juego para construir ficciones: las cartas de Propp	
Capítulo 4.	103
Escribir ficción	
Del cuento al guión	
Del guión a la película	
Bibliografía.	127

El arte de contar historias

“... es nuestro talento narrativo el que nos da la capacidad de encontrar un sentido a las cosas cuando no lo tienen.”

JEROME BRUNER
La fábrica de historias

Narramos para comprender lo inexplicable, lo inesperado de la vida. Narramos para darle un sentido a nuestras vidas. Narrar es configurar en forma de relato los acontecimientos, los sentimientos, la experiencia vivida. Y es, también, una invitación a percibir y conocer el mundo tal como se encarna en esas historias.

Somos fabricantes de historias, sostiene Jerome Bruner. Historias en las que se ponen en juego lo que se esperaba que ocurriera y lo que efectivamente sucedió, la extrañeza frente a los hechos cotidianos y lo previsible del acontecer, la memoria y la imaginación. Una fábrica de historias que nos ha acompañado desde siempre, con los relatos que contamos y con los que nos cuentan, con las historias que guardamos y las que olvidamos, con las que nos disponemos a escuchar y las que preferimos no oír, con las que nos leyeron en voz alta y las que leemos, abstraídos del mundo, en silencio.

La literatura y el cine han hecho de esa posibilidad de contar historias un arte. Cada una a su modo, cada una con un lenguaje específico y con recursos diversos despliegan historias, describen personajes, los hacen actuar, pensar, tomar decisiones; configuran relatos.

La narración será el marco general que abordaremos en estas páginas para centrarnos

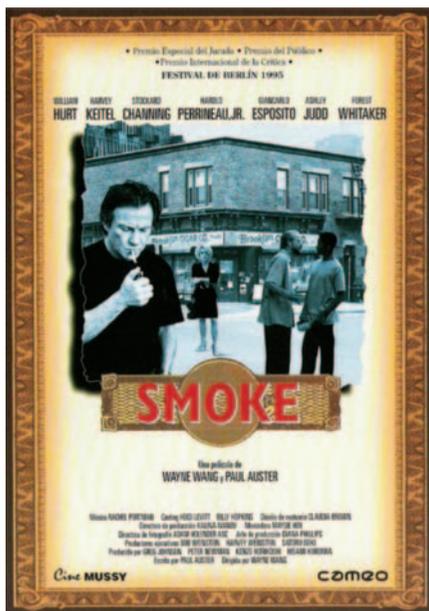
en los modos en que se construyen los relatos en la literatura y en el cine. Cuatro son las películas que nos permitirán este recorrido, cuatro películas que, además de contarnos una historia, reflexionan sobre las formas de construirla, sobre los modos de narrar: *El gran pez*, de Tim Burton (2003); *Cigarros*, de Wayne Wang (1994); *All that jazz (El show debe continuar)*, de Bob Fosse (1979); *La camarera del Titanic*, de Bigas Luna (1997). El hilván que nos permitirá unir esos cuatro relatos, desde el cual leeremos esas cuatro historias, será justamente esa reflexión en torno a las formas posibles de contar una historia.

Para organizar la exposición hemos considerado cuatro ejes temáticos. Cada uno de esos ejes será analizado en función de algunas de las películas mencionadas; fundamentalmente, teniendo en cuenta el privilegio que el relato otorga a ese tema.

En el primer capítulo, “Sobre el concepto de ficción”, centraremos la reflexión en torno a la ficción, en la medida en que se trata de una noción que atraviesa los relatos literarios y los relatos cinematográficos y los define como relatos ficcionales. En el caso de la literatura es, además, una noción que pone en juego la defi-

El gran pez,
de Tim Burton.





Cigarros,
de Wayne Wang.

nición misma de la literatura en tanto se la considere como invención. De ahí la importancia de abordar este tema, con vistas a problematizar qué es, en definitiva, lo que leemos y damos a leer como literatura.

Abordar el concepto de ficción implicará, en este sentido, pensar la relación que la ficción establece con la verdad y con lo falso, con los hechos que se relatan y

con el relato de esos hechos. Además, con la forma en que las historias se presentan al lector o al espectador, en tanto evidencian el modo en que se proponen para ser leídas, como relatos creíbles o verosímiles, y el pacto ficcional que, entonces, establecen con el lector.

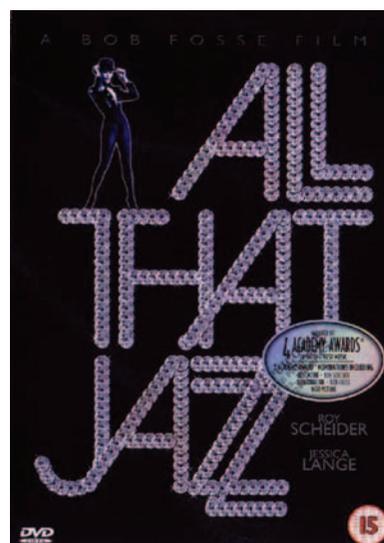
En el segundo capítulo, “Sobre el narrador”, nos detendremos en la figura del narrador como condición misma de la ficción: si hay algo que contar, si hay una historia que relatar, siempre hay un narrador que dispone el cuerpo, la voz y una particular mirada sobre los acontecimientos para desatar el *había una vez*.

Desde el narrador oral, presente ya en las primeras historias que forman parte de nuestra cultura, hasta la irrupción de la figura del narrador que adviene con la escritura; desde la problemática de la perspectiva narrativa,



en tanto puede pensarse como una particular forma de saber, hasta la configuración de la voz narrativa: tales serán los aspectos vinculados al narrador.

En el tercer capítulo, “Construir la ficción”, abordaremos las formas de construir, de armar un relato. Esto supone analizar los modos en que las historias se van encadenando entre sí para configurar una trama narrativa, así como también las posibilidades de presentación de acontecimientos según el particular modo de organizar esos hechos en el tiempo. Siempre que narramos presentamos algunos acontecimientos siguiendo algún hilván temporal que va construyendo una trama narrativa. Y, al hacerlo, también establecemos ciertas relaciones causales entre esos hechos que son propias de esa configuración específica.



All that jazz (El show debe continuar), de Bob Fosse.

Por último, en el cuarto capítulo, “Escribir la ficción”, nos detendremos en la problemática de la escritura, que se presenta de manera diferente en la literatura y en el cine en relación con las condiciones de producción de un relato. De ahí que, en particular, analizaremos las características de los guiones cinematográficos como género, como escritura que antecede a una película.

Por otra parte, es bien sabido que numerosas obras literarias han sido relatadas por el cine, que muchos relatos literarios han sido narrados en la pantalla. Esta suerte de pasaje de la literatura al cine será abordado a partir de los aspectos vinculados a la transposición, esto es, las formas en que la literatura se convierte en cine.

A lo largo de cada uno de los capítulos encontrarán también una serie de textos, artículos, relatos, con actividades posibles para seguir desarrollando los temas, para profundizar la reflexión sobre los mismos, así como para proponerlos como actividades posibles a realizar con nuestros alumnos.



La camarera del Titanic, de Bigas Luna

Así, los ejes temáticos propuestos, los textos y las actividades no agotan las posibilidades de lectura de las películas. Se presentan, más bien, como un abordaje que centra su mirada en aquello que estas películas ponen en escena en un primer plano: la ficción y las formas de construir ficciones. De ahí que muchos de los temas que encontrarán desarrollados en estas páginas puedan servirnos para pensar otros relatos, otras novelas y cuentos, otras películas.

Se trata, en todo caso, de adentrarse en el mundo de las narraciones, de aceptar el juego de la ficción, de jugar ese juego con los riesgos y placeres que nos provoque, dispuestos a las palabras y a la invención. En eso consiste, después de todo, la literatura y el cine: echan a andar la narración, y nosotros, lectores y espectadores, aceptamos el juego.



Sobre el concepto de ficción

La ficción, los hechos y la verdad

“Sólo quiero saber la versión verdadera de las cosas.”

TIM BURTON
El gran pez

Una de las definiciones de literatura la concibe como invención. A partir de esa definición, se consideran como “literarias” las obras de “imaginación”, esto es, aquellos relatos inventados por un autor que presentan personajes, mundos e historias que no son literalmente reales. Los cuentos y las novelas pertenecen, entonces, al mundo de la ficción, que viene a oponerse al mundo real.

Esta oposición entre la ficción y lo real es la que sostiene la distinción entre narraciones ficcionales y no ficcionales: mientras que las primeras relatan hechos imaginarios, las segundas, las historias no ficcionales, cuentan hechos o acontecimientos reales. De ese modo, se distinguen, por un lado, los cuentos, las novelas, los mitos, las leyendas, y se los diferencia de las biografías, de las crónicas periodísticas y de los relatos históricos. Y, en la frontera entre ambos, en un terreno inestable entre lo real y lo ficcional, se colocan los relatos de *non-fiction*, aquellas novelas y relatos que parten de hechos reales y los ficcionalizan.

Terry Eagleton revisa esta distinción que opone la ficción y lo real a propósito de

intentar definir ese objeto que denominamos “literatura”. En ese intento, el crítico inglés sostiene que distinguir entre “hecho” y “ficción” no parece encerrar muchas posibilidades, porque se trata de una distinción por lo menos dudosa. Y agrega: “En Inglaterra, a fines del siglo XVI y principios del XVII, la palabra ‘novela’ se empleaba tanto para denotar sucesos reales como ficticios; más aún, a duras penas podría aplicarse entonces a las noticias el calificativo de reales u objetivas. Novelas e informes *noticiosos* no eran ni netamente reales u objetivos ni netamente novelísticos”.¹

La literatura se definiría, entonces, por lo que en cierto momento histórico se considera literatura; por lo que las instituciones literarias, con arreglo a ciertas normas y valores, leen como literatura. Por ejemplo, en sus orígenes, los mitos no se leían como obras literarias, sino más bien como textos que daban cuenta de las ideas y las creencias de ciertos pueblos. Y, sin embargo, hoy los encontramos clasificados como literatura por las editoriales, los libros de texto e innumerables publicaciones. En todo caso, esas lecturas están “guiadas” por las instituciones, por las normas literarias que pautan una serie de convenciones a partir de las cuales se lee. En este sentido, podemos afirmar que es literatura lo que se lee como literatura. Con el concepto de ficción, sucede algo similar: no está definido para siempre y

1. Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, p. 11.



depende de cómo sea leído en cada época y por cierto grupo social.

Así, la distinción entre los relatos ficcionales y los relatos no ficcionales, entre los géneros que se distribuyen en un campo y en otro, quizás pueda tranquilizarnos a la hora de acomodar libros en una biblioteca o en los estantes de una librería. O incluso, calmar la inquietud de un niño frente al miedo que le provoca un cuento de terror: *no te pre-*

ocupes, es sólo una ficción. Pero poco nos dirá sobre esos textos: sobre cómo se leen y sobre cómo están contruidos.

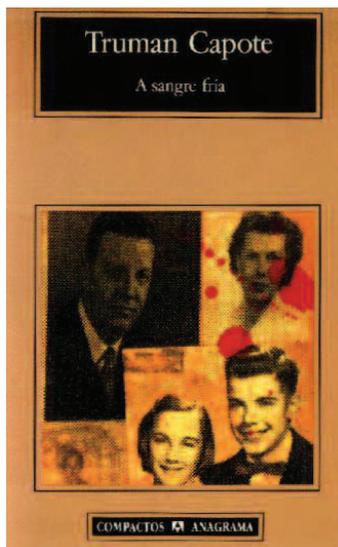
Es *sólo* un cuento. Es *sólo* una película. Nada de lo que allí sucede es *de verdad*. Cuando se opone “ficción” a “hechos”, naturalmente, parece surgir otra oposición: “mentira” y “verdad”.

Solemos leer una biografía exigiéndole cierto grado de veracidad, pues esperamos que se narren los hechos de la vida de una persona. Sin embargo, a

menudo olvidamos que el biógrafo, aun cuando haya investigado la vida de esa persona, aun cuando haya recopilado sus cartas y diarios personales y entrevistado a todo aquel que lo hubiera conocido, parte de esos materiales para construir un relato. Esto significa que selecciona datos, que los entrelaza según las necesidades o las ideas que guían su escritura, que los combina de acuerdo con sus intereses. No se trata aquí, claro está, de desconfiar de los relatos biográficos, de los datos o información que ofrecen sino, más bien, de acentuar la característica de “relato”, de “construcción” que esos textos suponen. De hecho, el mero contraste entre dos biografías de una misma persona puede servirnos para dar cuenta de las diferencias en las construcciones de cada una. Lo mismo puede decirse del historiador: aun cuando parte de datos verificables, escribe un relato, una versión de los hechos.

Entre sus definiciones de “ficción”...

...la Real Academia Española incluye la siguiente acepción: “Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios”. Y entre los sinónimos que aparecen vinculados a lo “ficticio”, encontramos: *fingido, simulado, imaginario, falso y engañoso*. Estas definiciones y usos de palabras merecen una reflexión.



La ficción, sostiene el escritor argentino Juan José Saer, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas.² No se le exige a un cuento, a una novela, una verificación de datos, no se pretende dar cuenta de los hechos en tanto puedan considerarse reales, no se recurre a la realidad para constatar si lo que se narra es o no verdadero.

Pero que nadie se confunda, agrega el autor, no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación

El género non-fiction...

...fue así bautizado por Truman Capote, en ocasión de publicar *A sangre fría* (1966). Definido por la negativa, una *novela no ficcional*, trata de un relato que reconstruye un caso real: el asesinato de la familia Clutter ocurrido en el pueblo de Holcomb, en 1959. Pero en la medida en que la historia se construye como una novela, esto es, se utilizan procedimientos de ficcionalización para narrarlos, el texto se ubica en ese territorio intermedio entre el periodismo y la literatura, donde lo real tensiona con lo ficcional.

[...] la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.³

Los relatos ficcionales ponen en evidencia, entonces, que también son construcciones: relatos elaborados para ser leídos como ficcionales. Exhiben ese carácter ficcional, mostrando sus mecanismos de construcción.⁴ Pero esto no significa que, automáticamente, deban considerarse como contrarios a la verdad. La ficción, podemos volver a decir, parafraseando a Saer, no renuncia a la verdad: en todo caso, la com-

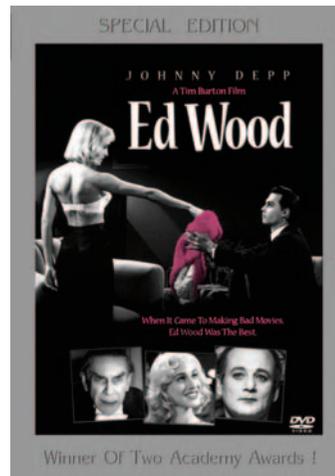
2. Juan José Saer, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 11-12.

3. *Ibidem*, p. 12.

4. En los capítulos 2 y 3 del presente cuadernillo, “Sobre el narrador” y “Construir la ficción” nos detendremos en los procedimientos y mecanismos que permiten justamente construir una ficción.



Junto con *Ed Wood* (1990) y *El joven manos de tijera* (1994), *El gran pez* (2003) cierra lo que se conoce como la trilogía de los tres Edward.



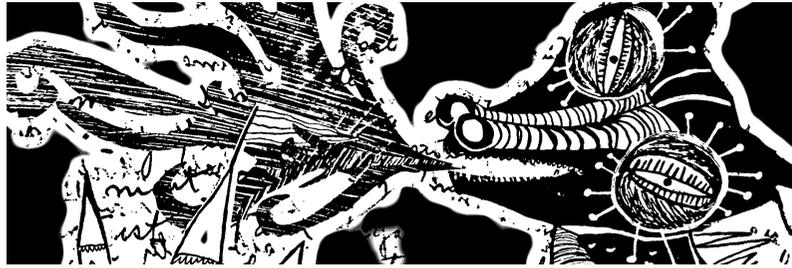
plejiza; construye un relato que puede ser leído como otra “versión” de la verdad, otro modo de darle un sentido a las cosas y los hechos que ocurren.

Tal vez no sea algo muy diferente de lo que hacemos cuando narramos algo que nos ha sucedido: según el humor y el estado ánimo, según el tiempo transcurrido, construimos una y mil versiones de algunos acontecimientos. Convertimos en relato aquello que, por algún motivo, nos resulta inexplicable. Narramos historias. ¿Quién podría asegurar cuál de las versiones que nos relatamos para explicarnos esos hechos es más “verdadera” que las otras?

Tanto esos innumerables relatos de vida como las historias ficcionales son, en todo caso, relatos, construcciones que, en la mayoría de los casos, se arman con los mismos procedimientos. La diferencia, entonces, es cómo los presentamos a otros, oyentes o lectores, cómo los damos a leer: si como historias de vida, o bien, como relatos ficcionales.

Esta oposición entre ficción y verdad es el conflicto central que enfrenta a los protagonistas de *El gran pez*, de Tim Burton: un hijo, William Bloom, cansado de escuchar siempre las mismas historias ficcionales, le demanda a su padre, Edward Bloom, conocer la “versión verdadera de las cosas”. “Basta de ficción, dice el hijo; ahora quiero la verdad. Cuando te pido que me cuentes tu vida, insiste, quiero que me cuentes hechos que sucedieron, no inventos.”





La película cuenta la historia del padre, un hombre que siempre tiene una historia a mano que parece “superar los límites de la realidad” (suelen decir las críticas), relatos fantásticos que intentan dar cuenta de los hechos de su propia vida y que su hijo rechaza una y otra vez. Distanciados por un período de tres años, el reencuentro entre ambos personajes tendrá lugar en ocasión de la enfermedad del padre. Transcurren, entonces, los últimos días de la vida de Edward, durante los cuales el hijo volverá a intentar lo que siempre ha intentado: averiguar la verdad de la vida de su padre, despejando lo que para él son “mentiras entretenidas y encantadoras”. Un hijo que, dicho sea de paso, trabaja como periodista, esto es, uno de los oficios que se ocupan de los relatos “objetivos y verdaderos”.

La historia de la vida de Edward Bloom se entrama, entonces, a partir de una selección de escenas de esa vida. Escenas y momentos que el padre ha narrado a su hijo desde pequeño: un cuento maravilloso (con una bruja como protagonista, en cuyo ojo de vidrio el observador puede conocer cómo va a morir); un cuento tradicional que, a la manera del viaje del héroe, comienza con la partida del pueblo natal, Ashton, acompañado de un gigante, y transcurre hasta la conquista de la amada (la que será, en el futuro, la madre de William); pasando por la parodia de un relato policial en el que un mediocre poeta aspira a convertirse en millonario o un

relato de guerra que incluye a unas curiosas siamesas, entre otras historias. Estos son los relatos que el padre narra cuando cuenta su vida. Esta es la “clase” de relatos que el hijo rechaza.

“Al hablar de la vida de mi padre, dirá el hijo, es imposible separar hechos y ficción, el hombre y el mito. Lo mejor será contar su historia como él me la contó. No siempre tiene sentido y muchas cosas nunca sucedieron.” Podríamos decir que el hijo desempeña aquí la figura de un lector: lee los relatos del padre y los descarta porque los considera *sólo* ficciones, porque no logra desentrañar qué hay de verdad y qué de invención en esos relatos, y reclama una “versión verdadera”.

En el marco de la enfermedad de Edward Bloom, la película hilvana los relatos ya mencionados con escenas de los miembros de la familia que acompañan al padre. En uno de esos días la madre invita al hijo a un cuarto algo apartado de la casa, un cuarto que funciona como la “oficina” del padre. Allí están guardados papeles y objetos de otras épocas, que ambos se disponen a revisar, para deshacerse de ellos y hacer un poco de limpieza. Y allí, entremezclados, aparecen algunos papeles que se cruzan con elementos que ya estaban presentes en los relatos fantásticos del padre. Más precisamente, el relato de la guerra, con sus siamesas y sus insólitos viajes, incluía la versión de que al padre lo habían dado por muerto. La madre, al encontrar la carta del gobierno que anun-

ciaba oficialmente la muerte de su reciente esposo, se la muestra al hijo, quien se sorprende por encontrar “datos reales” que parecen combinarse con sus “relatos ficcionales”. “No todo es pura invención”, dirá entonces la madre. No todo es pura imaginación, podríamos agregar.

La reflexión que se pone en escena en *El gran pez*, el conflicto que enfrenta al padre y al hijo, gira en torno de un supuesto fabulador de historias y de un periodista que comenzará a investigar para encontrar la verdad. Y a medida que avanza la película lo que el hijo irá descubriendo es que esos relatos, que siempre leyó como “mentiras entretenidas”, no eran necesariamente contrarios a la verdad, que en su entramado estaban presentes datos y elementos que podrían considerarse “reales”.

Volviendo a las afirmaciones de Saer, podemos decir que el padre, en sus relatos, no le da la espalda a la realidad objetiva; más bien se zambulle en ella (siguiendo la metáfora del pez) y explora las infinitas posibilidades de la ficción: construye numerosas versiones de su vida. “Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, dirá Saer, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad.”⁵ Pero esto, el padre, Edward Bloom, *el gran pez* o el gran fabulador, ya lo sabía.

Recrear la realidad

Son los escritores, la mayoría de las veces, a través de sus artículos y entrevistas, quienes nos permiten una reflexión sobre muchos de los conceptos y temas que suelen abordarse en el campo de la teoría literaria. E incluyen, además, anécdotas o información vinculadas a la “cocina de la escritura”, a cómo producen sus ficciones, a cómo trabajan la escritura de sus cuentos.

En el siguiente artículo, el escritor mexicano Juan Rulfo cuenta cómo elabora sus ficciones, cómo construye sus relatos, entendiendo la “creación literaria” como una forma de “recrear la realidad”. La oposición entre hechos y ficción, la literatura como invención, como imaginación que hasta aquí hemos venido desarrollando aparece en este texto. Pero, también (y en este punto podemos establecer relaciones con lo que les sucede a los personajes de *El gran pez*), con la función de contar historias, con la experiencia de haber oído historias relatadas por otros.

El desafío de la creación (fragmento)

“Desgraciadamente yo no tuve quién me contara cuentos; en nuestro pueblo la gente es cerrada, sí, completamente, uno es un extranjero ahí.

”Están ellos platicando; se sientan en sus equipajes en las tardes a contarse historias y

⁵ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, ob. cit., p. 11.

esas cosas; pero en cuanto uno llega, se quedan callados o empiezan a hablar del tiempo: 'hoy parece que por ahí vienen las nubes...'. En fin, yo no tuve esa fortuna de oír a los mayores contar historias: por ello me vi obligado a inventarlas y creo yo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad; recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación.

”Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar. Esos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia: ahora, yo le tengo temor a la hoja en blanco, y sobre todo al lápiz, porque yo escribo a mano; pero quiero decir, más o menos, cuáles son mis procedimientos en una forma muy personal. Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo; ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse

por sí mismo. De pronto, aparece y surge, uno lo va siguiendo, uno va tras él. En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, por caminos que uno desconoce pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealidad, si se quiere. Al mismo tiempo, se logra crear lo que se puede decir, lo que, al final, parece que sucedió, o pudo haber sucedido, o pudo suceder pero nunca ha sucedido. Entonces, creo yo que en esta cuestión de la creación es fundamental pensar qué sabe uno, qué mentiras va a decir; pensar que si uno entra en la verdad, en la realidad de las cosas conocidas, en lo que uno ha visto o ha oído, está haciendo historia, reportaje.

”A mí me han criticado mucho mis paisanos que cuento mentiras, que no hago historia, o que todo lo que platico o escribo, dicen, nunca ha sucedido y es así. Para mí lo primero es la imaginación; dentro de esos tres puntos de apoyo de que hablábamos antes está la imaginación circulando; la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse. Así aparece otra cosa que se llama intuición: la intuición lo lleva a uno a pensar algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura.

”Concretando, se trabaja con: imaginación, intuición y una aparente verdad. Cuando esto se consigue, entonces se logra la historia que uno quiere dar a conocer: el trabajo es solitario, no se puede concebir el

trabajo colectivo en la literatura, y esa soledad lo lleva a uno a convertirse en una especie de médium de cosas que uno mismo desconoce, pero sin saber que solamente el inconsciente o la intuición lo llevan a uno a crear y seguir creando.

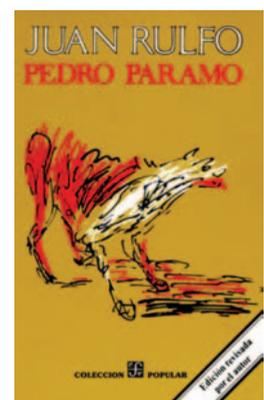
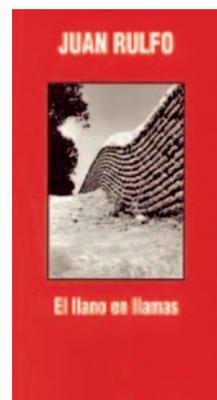
”Creo que eso es, en principio, la base de todo cuento, de toda historia que se quiere contar. Ahora, hay otro elemento, otra cosa muy importante también que es el querer contar algo sobre ciertos temas; sabemos perfectamente que no existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte. No hay más, no hay más temas, así es que para captar su desarrollo normal, hay que saber cómo tratarlos, qué forma darles; no repetir lo que han dicho otros. Entonces, el tratamiento que se le da a un cuento nos lleva, aunque el tema se haya tratado infinitamente, a decir las cosas de otro modo; estamos contando lo mismo que han contado desde Virgilio hasta no sé quienes más, los chinos o quien sea. Mas hay que buscar el fundamento, la forma de tratar el tema, y creo que dentro de la creación literaria, la forma –la llaman la forma literaria– es la que rige, la que provoca que una historia tenga interés y llame la atención a los demás [...].”

Juan Rulfo.⁶



Juan Rulfo es uno de los representantes de lo que se conoce como el realismo mágico.

Rulfo dice haber comenzado a escribir literatura porque no tuvo la suerte de tener a alguien que le relatara historias. Y entiende la ficción como una forma particular de trabajo con lo que podríamos denominar la realidad, una recreación que incluye la elaboración a partir de la imaginación, la construcción de personajes que, poco a poco, van cobrando “vida”. Pero, también, sostiene que la literatura es mentira, que todo escritor es un mentiroso. Y es esa relación entre ficción y mentira la que conviene ahora revisar.



6. Juan Rulfo, “El desafío de la creación”, en Zavala, Lauro (ed.) *Teorías del cuento, III. Poéticas de la brevedad*. UNAM, México, 1997.

La ficción, lo falso y la mentira

“Todo lo que les conté hace un rato, esa historia de la camarera del Titanic es falsa.”

BIGAS LUNA
La camarera del Titanic

Decíamos antes que a la ficción, esto es, a los relatos ficcionales no se les exige que sean “verdaderos”. En palabras de Saer, la ficción, tempranamente, se liberó de esas “cadenas”. Sin embargo, esto no debe conducirnos a pensar que la ficción se acerca, entonces, al régimen de la mentira o de lo falso: *si no es verdad, entonces, es mentira*.

“La ficción –agrega Saer– no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado (fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera), lo hacen no para confundir al lector sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario.”⁷ Lo falso, entonces, puede ser materia de un relato; en un cuento o en una novela podemos encontrar datos considerados falsos sin que ello afecte a que el relato en sí mismo sea considerado falso. Ejemplo de un autor que juega deliberadamente con la incorporación de datos verdaderos y falsos, con la mezcla indiscernible, a veces, de qué fuente es auténtica y cuál por lo menos dudosa, es el argentino Jorge Luis Borges;

un procedimiento que se exhibe de manera maravillosa en la colección de relatos titulada, justamente, *Ficciones* (1944).

Esa mezcla entre lo empírico y lo imaginario está presente en todas las ficciones, en todos los relatos. En algunos, a partir de un juego deliberado con esos elementos, aparece más exhibido, más a la vista. Pero ese carácter doble sería, entonces, constitutivo de la ficción.

Para continuar revisando ese mecanismo que supone la mezcla entre lo empírico y lo imaginario, podemos detenernos en *La camarera del Titanic* (1997), de Bigas Luna.

La historia transcurre en Francia, a principios del siglo XX. El escenario es un precario pueblo, Lorraine, cuya vida gira en torno de una fundición, la Fundición



Ficciones reúne dos colecciones de cuentos: *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1944).

7· Juan José Saer, *El concepto de ficción*, ob. cit., p. 12

ASÍ COMIENZA...

...el primero de los relatos de *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (Nueva York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal.”

Jorge L. Borges, *Ficciones*, Alianza, Madrid, 1997, pp. 13-14.

Simeon, en la que trabajan la mayoría de sus habitantes. Horthy, el protagonista, es un joven obrero que en un concurso anual de fuerza y resistencia física, organizado por la empresa, gana el primer premio. El premio consiste en un billete de ida y vuelta para viajar a Southampton, a ver la partida del Titanic. Durante la noche, se hospeda en un lujoso hotel de la ciudad y recibe la visita de una bella mujer, una camarera del Titanic, que no tiene dónde pasar la noche pues todos los hoteles están completos. Durante esa noche, también, la mujer, de nombre Marie, se le insinúa y lo provoca, pero –aparentemente– si bien comparten la cama, las relaciones entre ellos no van más allá. Por la mañana, cuando Horthy despierta, la mujer ha desaparecido. Poco más tarde, en ocasión de la partida del barco, la verá mientras la mujer se fotografía. Horthy conseguirá esa foto y regresará a su pueblo.

Los problemas para Horthy comienzan a partir de su regreso. Y es también a partir de aquí que, siguiendo esta historia, podemos retomar el concepto de ficción como mezcla, que funda el carácter doble de un relato ficcional. Horthy tiene una fotografía de una hermosa mujer a quien ha conocido y un relato que contar: qué sucedió esa noche en el hotel. Su primera respuesta, demandada por sus compañeros de trabajo cuando descubren la fotografía de la bella mujer, es la verdad: nada ha sucedido en la alcoba entre ellos. Pero ninguno de los oyentes de su relato le cree. Entonces, Horthy comienza a inventar, a urdir una serie de relatos ficcionales sobre lo que sucedió esa noche que va ampliando más y más a medida que avanza la película. Más adelante veremos cómo la historia se complejiza cuando lo contratan para convertir su relato en una obra teatral.

En este punto de la historia nos interesa detenernos en el mecanismo que utiliza el protagonista cuando se ve obligado a inventar algo que no pasó. Para eso el personaje recurre a dos fuentes: su memoria de los hechos que efectivamente tuvieron lugar en el cuarto del hotel y sus propias fantasías, su imaginación sobre lo que podría haber ocurrido si las cosas se hubieran desarrollado de otro modo, sobre las cosas que imagina o desearía incluso con su actual esposa. Frente a la demanda de un relato por parte de los oyentes, Horthy *ficcionaliza* los hechos: revisa y recuerda los momentos vividos, recupera detalles vinculados a la llegada de la mujer, a la forma de disponerse en la cama,

a la invitación a que él la acompañe, y agrega, expande, extiende esa trama inicial con los recursos propios de sus fantasías. La ampliación de esos relatos va acompañada, por otro lado, de un auditorio cada vez más amplio: si, al principio, son tres o cuatro compañeros –sus amigos más cercanos, podríamos decir– los destinatarios del relato de lo que ocurrió esa noche, pronto, la mayoría de los habitantes del pueblo se reúnen, hombres y mujeres que, incluso, pagan una entrada para escucharlo en la taberna, ubicados en torno al ya narrador Horty.

A una de esas sesiones narrativas, a uno de esos encuentros que se desarrollan frente a un auditorio cada vez más fascinado por el relato de Horty, llega Zeppe, un actor que dirige una suerte de compañía teatral ambulante, que viaja de pueblo en pueblo con sus representaciones. Zeppe contrata a Horty como actor, y la historia de lo que sucedió aquella noche en el cuarto se transforma en una obra teatral que tiene a Horty como actor y narrador principal. El mismo Zeppe la presenta sobre el escenario como “la maravillosa historia de amor entre Horty y Marie en el Titanic, cuando naufragó en el hielo del polo Norte”, una obra que lleva por título: *Horty, el sobreviviente del Titanic*. Desde aquella historia mínima, la primera que fue narrada en la taberna, hasta la pue-

ta teatral, el relato se ha ampliado notablemente, al punto de incluir, por ejemplo, escenas tales como aquella en la que Marie muere y el mismo Horty la resucita con un beso. Y es Horty el único “guionista” de esa obra, el que en cada nueva representación agrega detalles y moldea un mismo relato.

De manera similar a la ficción, la mentira también está sujeta a ese carácter doble, a esa particular combinación de un material empírico que se entremezcla con elementos imaginarios. Pero, a diferencia de la ficción, la mentira oculta la verdad y los motivos que conducen a ese ocultamiento, los propósitos que llevan a mentir. La ficción, en cambio, aun cuando incorpore una verdad identificable, como sostiene Wolfgang Iser,⁸ la someten a una remodelación imprevisible. La recrean, en palabras de Rulfo, o la multiplican al infinito, siguiendo a Saer. La película, como toda narración que se precie de tal, da un nuevo giro imprevisible en una de las representaciones teatrales, se trata de una escena en la que conviene detenerse para analizar cómo la ficción permite ese juego entre la verdad y lo falso, cómo explora y trabaja en ese límite.

Durante una de las representaciones, Horty ve, sentada entre el público, a la verdadera Marie, aquella que conoció en Southampton. Marie se levanta y se retira

⁸. Wolfgang Iser, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en *Teorías de la ficción literaria*, AA.VV., Arco Libros, Madrid, 1997, p. 44.

de la sala; poco después es Horty quien abandona imprevistamente el escenario y debe ser reemplazado por un asistente que debe entretener a un público fastidiado con números de magia y otros recursos. Mientras se intenta aplacar los silbidos del público, nosotros, espectadores de la película, nos enteraremos de que Marie era, en realidad, una estafadora que, aquella noche, sólo quería robarle a Horty y que ahora se presenta para reclamar el dinero que supone que le corresponde por considerarse la verdadera autora de una obra que rinde tantas ganancias. Pero lo interesante es lo que hace Horty cuando regresa al escenario y se reanuda la obra teatral. De pie, frente al público, pronuncia el siguiente parlamento:

“Señoras y señores, me llamo Horty, el impostor. Volví para decirles que todo lo que les conté hace rato, esa historia de la camarera del Titanic es falsa. No me subí al Titanic, a Marie nunca la toqué, pero la amé por sobre todo. Marie no está muerta. La volví a ver esta noche en este teatro. Estaba sentada allí (dice, mientras desciende unos escalones y señala la butaca. Los espectadores giran sus cabezas hacia el lugar señalado. Y Horty continúa.). Se desvaneció como un sueño, así que fui a buscarla y, delante del teatro, la vi”.

De nuevo sobre el escenario, de regreso después de su encuentro con Marie, Horty vuelve a narrar e incorpora, en esa nueva versión de su relato, lo que acaba de suceder. Y a partir de allí, nuevamente, inventa. La película abandona la escena teatral para

mostrarnos lo que supuestamente ocurrió en ese encuentro: Horty mata a Marie, como probablemente ha deseado desde que supo el modo en que fue engañado; una nueva fabulación producto de sus propias fantasías. Y cuando la imagen regrese al escenario, Horty prenderá fuego a la fotografía de Marie, antes de pronunciar la última frase de la obra: “A partir de ahora, sólo hablaré de Marie, la mía, la que está en mi cabeza”. Y el público, eufórico, aplaude de pie.

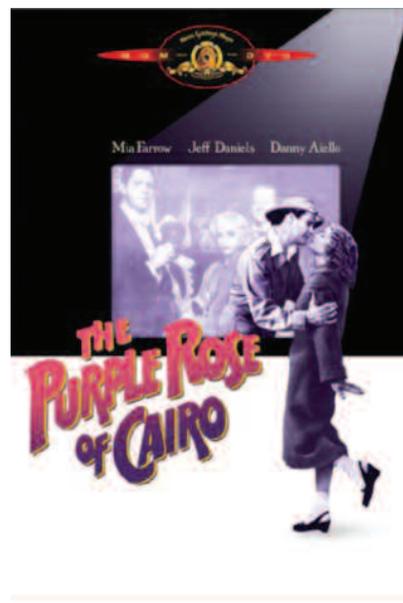
Si hemos desplegado esta escena es para ver cómo la misma historia se construye mostrando el modo en que se construye, mostrando que se trata de un juego de invención muy particular. Hasta ese momento, la obra de teatro se representaba siguiendo las pautas tradicionales y, casi en una suerte de experiencia teatral moderna, incorpora al público, incorpora lo que sucede en ese momento y, a la vez, lo reelabora. Sobre el escenario, Horty se califica de impostor, confiesa que ni siquiera ha tocado a la mujer, denuncia lo que él mismo acaba de saber, que la mujer está viva, que no murió en el hundimiento; incorpora la verdad, la exhibe, al mismo tiempo que caracteriza como falsa esa historia. E, inmediatamente después, continúa, remodela su verdad, su historia, la reelabora: agrega que la mató, describe cómo la mató. Inventa. O, tal vez, sería más justo decir: Horty nunca dejó de inventar, desde su primer relato en la taberna hasta su última representación teatral.

OTRA PELÍCULA QUE PROBLEMATIZA...

...la duplicidad de mundos propios de una ficción es *La rosa púrpura del Cairo* (1985), de Woody Allen. Cecilia, la protagonista, es una joven neoyorquina que, durante la depresión del 30, lleva una vida miserable. Durante las noches y a veces durante las tardes, la protagonista se aísla de ese mundo refugiándose en la maravilla del cine y en el romanticismo de las películas; huye de su vida ruin a través del celuloide. Una y otra vez, ve *La rosa púrpura del Cairo*, cuya historia es la contracara de la suya: viajes, safaris para matar el aburrimiento, cenas y romances.

Pero sucede que un personaje de esa ficción, el explorador de quien Cecilia está enamorada, sale de la pantalla y la busca. A partir de allí la película plantea los problemas relativos a la ficción: la autonomía de los personajes, los límites de la ficción y de la realidad.

La película, la historia que se narra en *La camarera del Titanic*, explora al máximo esa duplicidad propia de toda ficción, que no es ni falsa ni mentirosa. Es, en tal caso, ficcional. Y, en su desarrollo, pone al espectador en la situación de preguntarse, una y otra vez, qué pasó finalmente esa noche. Pero si las rondas en la taberna fueron posibles, si el público que asistió a la representación teatral aplaudió de pie, fue porque había una ficción que contar.



La camarera hace posible una ficción para contar.



Actividades

1. Para retomar la discusión sobre el concepto de ficción, les sugerimos algunas preguntas que relacionan las opiniones de Juan Rulfo con los temas hasta aquí desarrollados: ¿En qué sentido puede afirmarse que “la literatura es mentira”?

Vincular la idea de “recrear la realidad” con la definición de ficción.

¿Qué historias narran algo que “pudo suceder pero nunca ha sucedido”?

¿Cómo describe Rulfo su trabajo como escritor? ¿Qué lugar ocupan en su descripción la imaginación y la intuición? ¿En qué consiste, para el escritor, buscar “la forma de tratar el tema”?

2. Una escena particularmente interesante de *La camarera del Titanic* tiene lugar en ocasión de la obra teatral que Horthy termina representando. El escenario intenta recuperar el contexto histórico de esa noche, habida cuenta del hundimiento del Titanic en el que la camarera, supuestamente, murió. Al costado del escenario se coloca un cuadro que reproduce la fotografía de la joven Marie.

Mientras pronuncia sus parlamentos, Horthy se acerca a la fotografía y la roza con los dedos: la imagen, por un instante, parece disolverse y cobrar vida para, segundos después, “volver a ser” la foto que efectivamente es.

Explicar el carácter doble de la ficción a partir de esa imagen.



La foto cobra vida en el escenario.

3. El siguiente fragmento del escritor norteamericano Henry James puede vincularse con la posición de Horthy como productor de ficciones y la actitud de los oyentes como lectores de esas ficciones.

“El éxito de una obra de arte [...] puede medirse por el grado en que produce una cierta ilusión: esa ilusión hace que por un instante creamos haber vivido otra vida: haber tenido una milagrosa ampliación de la experiencia.”

Henry James, *Theory of Fiction*, ed. James E. Millar, 1972, p. 93.

4. Siguiendo con la palabra de los escritores que –como ya se ha dicho– recuperan nociones teóricas en un lenguaje muchas veces más accesible, que permite el trabajo de esos textos con los alumnos, les proponemos un texto del escritor Vladimir Nabokov. En este fragmento, se ponen en juego las ideas de invención y de mentira, vinculadas a la literatura.

Buenos lectores y buenos escritores (fragmento)⁹

“[...] La literatura no nació el día en que un chico llegó corriendo del valle de Neanderthal gritando ‘el lobo, el lobo’, con un enorme lobo gris pisándole los talones; la literatura nació el día en que un chico llegó gritando ‘el lobo, el lobo’ sin que le persiguiera ningún lobo. El que el pobre chaval acabara siendo devorado por un animal de verdad por haber mentido tantas veces es un mero accidente. Entre el lobo de la espesura y el lobo de la historia increíble hay un centelleante término medio. Ese término medio, ese prisma, es el arte de la literatura. [...]”

”Volviendo un momento al muchacho cubierto con pieles de cordero que grita ‘lobo, lobo’, podemos exponer la cuestión de la siguiente manera: la magia del arte estaba en el espectro del lobo que él inventa deliberadamente, en su sueño del lobo; más tarde, la historia de sus bromas se convirtió en un buen rela-

to. Cuando pereció finalmente, su historia llegó a ser un relato didáctico, narrado por las noches alrededor de las hogueras. Pero él fue el pequeño mago. Fue el inventor.

YA SEA...

...escrita como fábula o presentada como cuento tradicional, la historia del pastor mentiroso es conocida por todos. La versión de Esopo incluye la siguiente moraleja: “Al mentiroso nadie le cree, aunque diga la verdad”. La siguiente versión, escrita en versos, es del español Félix de Samaniego.

El pastor mentiroso

Apacentando un joven su ganado,
gritó desde la cima de un collado:
“¡Favor! que viene el lobo, labradores”.

Éstos, abandonando sus labores,
acuden prontamente,
y hallan que es una chanza solamente.

Vuelve a clamar, y temen la desgracia;
segunda vez los burla. ¡Linda gracia!
Pero ¿qué sucedió la vez tercera?
Que vino en realidad la hambrienta fiera.

Entonces el zagal se desgañita,
y por más que pateo, llora y grita,
no se mueve la gente, escarmentada;
y el lobo se devora la manada.

*¡Cuántas veces resulta de un engaño
contra el engañador el mayor daño!*

Félix de Samaniego

9. Vladimir Nabokov, “Buenos lectores y buenos escritores”, en *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Barcelona, 1987, pp. 28-29.

”Hay tres puntos de vista desde los que podemos considerar a un escritor: como narrador, como maestro y como encantador. Un buen escritor combina las tres facetas; pero es la de encantador la que predomina y la que le hace ser un gran escritor.”

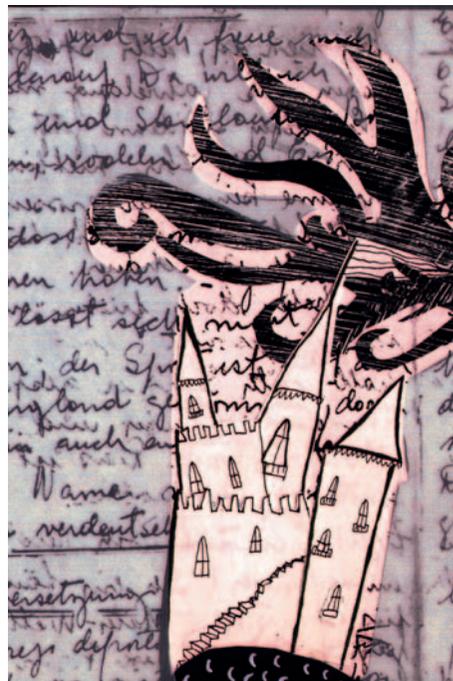
–¿Podríamos comparar al personaje de Horty con aquel pastorcito mentiroso de la famosa fábula? ¿Existe en cada uno de esos personajes un propósito de engaño que gué sus acciones?

–Por la historia que se narra, *El gran pez* es considerada una fábula de vida,

sobre todo si atendemos a las formas de relación entre padres e hijos. Y como toda fábula, la película termina con una frase que, en algún sentido, podría ser leída como una moraleja:

“Un hombre cuenta sus historias tantas veces que se convierte en esas historias. Siguen vivas después de él. Y, de este modo, se vuelve inmortal”.

¿Podría aplicarse esta frase a la situación que vive Horty? ¿O son las moralejas de la fábula tradicional la que mejor describen su situación en la trama narrativa?



El pacto ficcional

“Quiero que todos sepan que Horty está inventando.”

BIGAS LUNA
La camarera del Titanic

Retomemos, de *La camarera del Titanic*, la escena en la que el grupo de compañeros, reunidos alrededor de Horty, vuelve a escuchar el relato de aquella noche. ¿Qué sucede con los oyentes de ese relato? Cada nueva sesión de encuentro el grupo es más numeroso; cada nueva versión de lo que sucedió en el hotel de Southampton es más extensa, más cargada de detalles. La noche no transcurre sólo en la alcoba, como Horty contó la primera vez; ahora los amantes pasean por la ciudad, se encuentran en las cercanías del puente, acompaña a Marie al Titanic, aparece con ella en el barco, ella prepara las mesas, él la espera escondido debajo del mantel que las cubre. Cada nueva versión del protagonista supone un despliegue narrativo más amplio. Pero su auditorio no parece sentirse engañado. La única que se molesta por la situación es la esposa de Horty, quien ya ha convenido con él que las sesiones narrativas en el bar no volverán a repetirse. Sólo cuando sepa de las ganancias que obtendrá por ellas permitirá a su esposo que continúen, pero con una condición: “Que todos sepan que Horty está inventando”.

Todos los oyentes del relato aceptan que los relatos de Horty son invención, los escuchan en tanto los consideran relatos ficcionales. No se sienten engañados por una historia que puedan considerar falsa o

mentirosa, no les interesa si la historia ha tenido lugar: simplemente, disfrutan de ella, se reúnen, como desde los inicios de la historia de la humanidad, en torno a la voz de un narrador que enhebra un relato. Entre esos oyentes y Horty se ha fundado un pacto ficcional.

La noción de “pacto ficcional” fue desarrollada por el semiólogo italiano Umberto Eco, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, y tiene como antecedente una frase acuñada por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge, en 1817: la “suspensión de la incredulidad”.

Coleridge elaboró esa noción mientras observaba una obra teatral: estaban a la vista los mecanismos que permitían subir y bajar los decorados, los hilos que sostenían, que subían y bajaban algún objeto, y sin embargo, reflexionaba, mientras uno asiste como espectador a una obra debe hacer de cuenta que no los ve. Una situación muy similar a la que podemos observar en *La camarera del Titanic*, cuando se representa la obra teatral *Horty, el sobreviviente del Titanic*. Sobre un escenario, el público ve los decorados que representan el mar que sirve de contexto a la historia que narra Horty. Son tres, tal vez cuatro filas de olas de madera o cartón pintado, que simulan mecerse hacia un lado y otro, y que dejan unas pasarelas entre ellas por las que la esposa de Horty, quien representa a la camarera, imitará sus gestos en su intento de sobrevivir. La precariedad del decorado no es obstáculo para los espectadores quie-

nes, mientras dura la obra, suspenden su incredulidad sobre el carácter real o no de aquellas olas.

Así, la “suspensión de la incredulidad” es una expresión que señala la decisión de las personas, oyentes, lectores o espectadores de una historia de ficción, de hacer a un lado, de “suspender” por un momento, sus juicios críticos sobre la existencia o no de aquello que se narra o se representa ante ellos. Y es a partir de esa suspensión de la incredulidad que pueden adentrarse en la historia que se presenta, sumergirse en ella y disfrutar de los acontecimientos y peripecias de los personajes.

En *Seis paseos por los bosques narrativos*, Umberto Eco compara las narraciones con

un bosque y a la experiencia de la lectura con un viaje a través de ese particular escenario. El lector sería una suerte de explorador de ese mundo, que lo va descubriendo a medida que se interna en un territorio narrativo.

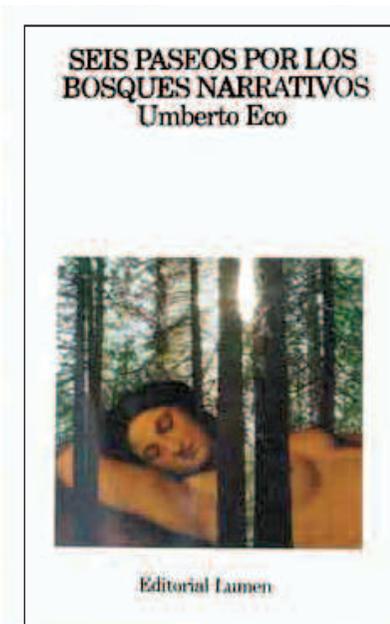
Según Eco el pacto ficcional es una suerte de contrato que autor y lector suscriben. En virtud de ese pacto el lector acepta que

lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. El lector suspende su incredulidad, su juicio acerca de la verdad o la falsedad de la historia que está leyendo. El autor *finje* que lo que cuenta es verdad y el lector *finje* lo mismo acerca de esos hechos. Y es ésta una regla fundamental para abordar la ficción.

En este punto, tanto las novelas, los cuentos como las películas nos presentan un mundo imaginario donde no importa si lo que se narra es verdadero o falso, pero todos, autores y directores, lectores y espectadores, haremos de cuenta *como si* esos hechos hubieran sucedido. Pasear por un mundo narrativo tiene, según Eco, la misma función que desempeña el juego para un niño. Y la narración se convierte, según este autor, en una forma de dar orden al desorden de las experiencias.

Así, la ficción consiste en un *hacer creer*, en presentar los hechos imaginarios como si fueran reales. Y, justamente, es en virtud del pacto ficcional que autor y lector suscriben que no puede acusarse de mentiroso al autor de ficción, pues el lector no es víctima de engaño alguno. En todo caso, participa de la simulación, del juego del *como si* que un autor le propone.

Si los oyentes de los relatos de Horthy aceptan las variaciones de una narración que crece en cada nueva versión, si los espectadores de la obra teatral aceptan la salida de escena del actor y su regreso, con una nueva historia que contar, es porque aceptan, o



han suscripto, ese pacto ficcional con el autor. Lo mismo puede decirse de cada uno de los oyentes de los innumerables relatos de Edward Bloom, en *El gran pez*. Ambas películas, en tanto ponen en juego la ficción misma como parte de la historia, presentan esa particular relación entre un autor y un lector, un pacto ficcional que sólo dos personajes, uno en cada historia, cuestionará una y otra vez: William Bloom, el hijo, en *El gran pez*, y Zoe, la mujer de Horty, en *La camarera del Titanic*.

En el caso de William Bloom, ya hemos visto cómo, frente a cada nueva versión de la vida del padre, pone en duda la veracidad de esos relatos. William no acepta el pacto ficcional que le propone el padre, no suspende su incredulidad y cuestiona la verdad de los hechos que le relatan. Esa será su

postura frente a las narraciones del padre, una posición que sólo se modificará al final de la película.

A Zoe, aun cuando casi desde el inicio sabe que nada ha sucedido esa noche en el cuarto del hotel, le resulta insoportable la imagen de la mujer en el escenario, le resulta intolerable escuchar una historia tan creíble, que parece tan verdadera, porque “nadie que no esté efectivamente enamorado podría hablar de ese modo”, sostiene.

Así como William no puede escuchar las historias *como si* fueran ficcionales, porque les exige una condición de verdad, a Zoe le resulta insoportable el relato de Horty porque le parece demasiado creíble. Pero a ambos, y por motivos diferentes, les es difícil aceptar el pacto ficcional. Un pacto sin el cual no habría ficción posible.

“AHORA BIEN...

...el *como si* de la ficción, al igual que el juego, descansa sobre el respeto a ciertas reglas, sin las cuales pierde sustento. La causalidad que rige las acciones en la ficción puede no ser la del mundo real, pero responde a una lógica que es también fruto de la invención; y esa lógica proviene de una reflexión más o menos sistemática, más o menos consciente, sobre los fenómenos naturales y sociales del mundo en el que estamos inmersos y sobre la manera en que otros textos han reflexionado sobre ellos.”

Maite Alvarado, “Escritura e invención en la escuela”, en *Los CBC y la enseñanza de la lengua*, Buenos Aires, AZ editora, 1997.





Lo verosímil

“Mientras haya una persona que se la crea, no hay ninguna historia que no pueda ser verdad.”

PAUL AUSTER

El cuento de Navidad de Auggie Wren

El pacto ficcional supone la suspensión de lo que el lector u oyente considera verdadero o falso, ya no cabe preguntarse si los hechos relatados tuvieron lugar efectivamente o no. Sin embargo, sí podemos interrogarnos sobre la verosimilitud de las narraciones, sobre la posibilidad de que al lector las historias le resulten “creíbles”.

El concepto de verosimilitud proviene del campo de la retórica, la disciplina que en la antigüedad se ocupaba de los discursos más persuasivos para convencer a un auditorio. Tzvetan Todorov, en la introducción a *Lo verosímil*, relata la siguiente anécdota: en el siglo V a. C., hubo una disputa en Grecia entre dos ciudadanos que terminó en un accidente. Los ciudadanos implicados en esa disputa acudieron a las autoridades para solicitar su intervención en el caso y decidir cuál de los dos era el responsable. No había testigos y sólo se contaba con el relato de cada uno de los participantes. Finalmente, se decidió dar la razón a aquel cuyo relato resultó más “creíble”. El relato más verosímil, el que *parecía* más verdadero, fue el que triunfó.

En el campo de la retórica, lo verosímil es lo que parece verdadero porque se ajusta a la opinión más generalizada, esto es, a lo que la mayoría cree que es verdad con arreglo a los conocimientos del mundo y a las creencias,

ideas y valores. Cuando Horty regresa de Southampton y dice que entre la camarera y él no sucedió nada, más allá de dormir juntos, ocurre que esa respuesta no le resulta *creíble* al auditorio. Pues, según sus conocimientos del mundo, según la opinión generalizada, es *inverosímil* que los hechos se desarrollen de ese modo. No está en juego aquí —como ya se ha dicho— corroborar o rectificar la verdad de los hechos sino caracterizar la forma en que los hechos se relatan, el modo en que se presentan a un auditorio que puede juzgarlos creíbles o increíbles.

Más adelante, cuando Horty comienza a inventar, elabora un relato verosímil, que resulta creíble para los oyentes a pesar de los continuos ajustes y desajustes, a pesar de introducir datos que resultarían contrarios a la opinión común de esos mismos oyentes. Pero, aquí, Horty ya está construyendo ficciones. Y, en el campo de la ficción, lo verosímil ya no se ajusta a la *doxa*, esto es, a la opinión generalizada. Lo verosímil supone el manejo de ciertas reglas.

La ficción, sostiene Saer, no precisa ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Nabokov agrega: “Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la con-

fusión de géneros. La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso.”¹⁰

En el campo de la ficción, lo verosímil es una noción que se vincula con los géneros literarios. Esto significa que cada género elabora sus propios criterios de verosimilitud, presupone sus propias reglas o pautas que permiten que esos relatos sean creíbles.



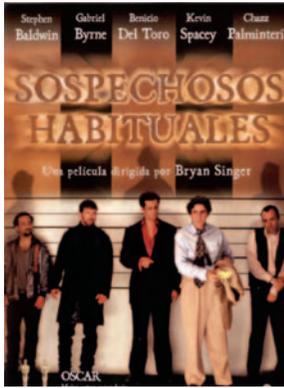
Todorov propone el siguiente ejemplo, analizando el caso del género del policial clásico, el policial de enigma. En esos relatos, la resolución del enigma no siempre coincide con la opinión generalizada, con lo que la mayoría acepta en función del sentido común: el culpable nunca es el que aparece como sospechoso tanto para los personajes como para el lector. Cualquier lector que haya visitado el género lo sabe: sabe que se debe desconfiar del primer sospechoso. Pero ese conocimiento lo ha adquirido a partir de haber leído cuentos y novelas policiales, sabe que es una pauta o regla convenida que el género propone. “Lo que es verosímil en el relato policial de enigma es esta inversión, que suele aparecer encarnada en parejas de personajes complementarios: uno que encarna el sentido común y otro la inteligencia especulativa. Hay duplas famosas, como la de Sherlock Holmes y Watson, o el Padre Brown y Flambeau, en los cuentos de Chesterton. En el policial, entonces, lo verosímil está armado en base a esta inversión de verdad y sentido común; esto es parte del pacto ficcional correspondiente al género.”¹¹

UNA PELÍCULA SUMAMENTE INTERESANTE...

...para trabajar el género policial y sus convenciones como género literario es *Los sospechosos de siempre* (1995), de Bryan Singer. La película es una rara combinación de policial de enigma y policial negro: el investigador intenta desentrañar qué sucedió con la explosión de un barco en un muelle, que dejó un saldo de veintisiete cadáveres y varios hilvanados vinculados al tráfico de drogas. En una trama compleja, uno de los sobrevivientes, un estafador cojo llamado Verbal Kint, es sometido a un intenso interrogatorio que parece conducir a un mítico criminal: Keyser Söze. Hacia el final, es posible descubrir cómo Verbal Kint fue construyendo su relato sobre lo que sucedió en el muelle. Y, también hacia el final, para sorpresa del espectador entrenado en el género, se viola una de las leyes del policial ya enunciadas por el estadounidense Raymond Chandler: *el narrador nunca es el asesino*. Un final que deja perplejo al espectador al tiempo que pone en cuestión el verosímil propio del género.

¹⁰ Vladimir Nabokov, *Curso de literatura europea* ob. cit., p. 12.

¹¹ Maite Alvarado, “La narración”, en *La escritura y sus formas discursivas*, Eudeba, Buenos Aires, 1999, p. 53.



En los cuentos y en las novelas de ficción los nombres que se asignan a los personajes, a los lugares, a los objetos, contribuyen a dar verosimilitud al relato, ya sea porque se trata de nominaciones que remiten a personas o lugares que tienen existencia fuera de la ficción, ya sea porque se construyen siguiendo las pautas con que esos nombres se formaron, de manera que resultan como nombres posibles para tal o cual personaje en función de la ubicación histórica y temporal del relato que se está narrando. Lo mismo puede decirse de las descripciones que acompañan el desarrollo de la trama narrativa y contribuyen a que el lector pueda representarse imaginariamente la historia. En el caso de las películas, los recursos propios de la descripción se trasladan a las imágenes, al vestuario de los personajes, a los decorados, que muestran un escenario verosímil a los ojos del espectador, en función del género de la historia que se narra.

Si no se respetan las pautas o reglas propias de cada género el relato pierde verosimilitud, esto es, deja de ser creíble para el lector. Así, por ejemplo, en el marco de un cuento maravilloso, en el que aparecen personajes sobrenaturales tales como una bruja, un diablo, un duende, resulta verosímil la presencia de varitas mágicas, encantamientos, hechizos o conjuros que reciben nombres específicos (muchas veces, tomados del latín o del grie-

go, como si trataran de garantizar el carácter legendario de esos encantamientos). “Transilvania”, como nombre de un pueblo, nos remite inmediatamente al mundo de los vampiros, a Drácula, a un universo de castillos tenebrosos. Pero si en el marco de una historia de vampiros, desciende un plato volador que proviene de Marte, el verosímil de esa ficción se quiebra. El ejemplo puede resultar exagerado, pero se trata de determinar cuándo la descripción de un objeto, la irrupción de un personaje, el nombre de un pueblo contribuyen a otorgar verosimilitud a un relato y cuándo, porque no respetan las características del género, provocan que el lector las considere inverosímiles, rompiendo el pacto ficcional establecido.



LOS GÉNEROS LITERARIOS...

...no están definidos de una vez y para siempre. En la medida en que la literatura es un arte en permanente producción se trata de formas más o menos estables, pero también sujetas a la reelaboración y a la invención de nuevas formas. Entre los géneros de la narración, los cuentos tradicionales, los relatos maravillosos, el fantástico, el relato de ciencia ficción, el policial de enigma y el policial negro tienen características bastante fijas que permiten distinguirlos. Sin embargo, en las producciones más recientes, con la irrupción de nuevos géneros y las mezclas entre los ya existentes no es tan fácil, en ocasiones, determinar el género de un relato. El cine, por su parte, tiene sus propios géneros, que ordenan y clasifican las películas según pautas más o menos fijas, también sujetas a las nuevas reelaboraciones. Algunos de los géneros del cine son compartidos con las narraciones literarias (películas policiales, de ciencia ficción); otros son más propios de las obras teatrales (comedias y dramas que, a su vez, se dividen en una amplia variedad de subgéneros: comedias musicales, comedias dramáticas, comedias románticas, etcétera).

Uno de los temas privilegiados del género fantástico es el encuentro con la muerte. Probablemente porque se trata de uno de los temas que generan mayor inquietud en el hombre, y es el género fantástico el que propone historias donde la incertidumbre ante los hechos que se narran, la extrañeza frente a los acontecimientos, el miedo frente a lo imprevisible se juegan más a menudo.

La Muerte como personaje, que se presenta ante alguien que está a punto de morir y entabla un diálogo con él, aparece en *All that jazz (El show debe continuar)*, 1979, del norteamericano Bob Fosse. La película, que puede ser leída en clave autobiográfica, narra la vida de Joe Gideon, un actor y director de espectáculos, que llegado al final de su vida y en un encuentro con la muerte, le va relatando episodios importantes de su vida, sus ideas sobre la forma de crear un espectáculo, sus obsesiones sobre el arte y el deseo de lograr aquello que imagina para producir una obra digna de un genio. Es un personaje con una vida llevada al extremo, al punto límite de ofrecer su salud para que el show pueda surgir. Pero no se trata de un deseo de fama o dinero sino de una obsesión por lograr a través del arte eso que justifique su vida. De este modo vive su experiencia de padre, de esposo infiel, de hombre postrado en el momento de encuentro con la muerte.

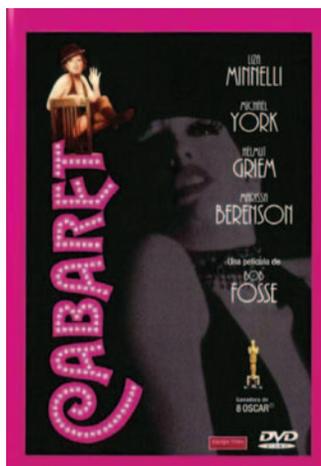
La historia de Joe Gideon se narra en dos planos. Uno, el de su vida cotidiana, que reinicia cada día repitiendo una misma secuencia (despertar, poner música, bañar-

se, tomar píldoras, colocarse gotas en los ojos y, mirando al espejo, repetir: “El show está por comenzar”), que da cuenta de las conflictivas relaciones con las mujeres mientras revisa una película que está terminando de editar (un *stand up*, esto es, una comedia que tiene por protagonista a un monologuista que entretiene al público a través de bromas graciosas, risas y un tema recurrente: la muerte) y un nuevo show que está preparando (para el cual selecciona bailarines y ensaya una variedad de números musicales). El otro plano es el diálogo que sostiene con la muerte, una hermosa mujer con quien se confiesa, a quien no teme expresar sus sentimientos y a quien, a la vez, coquetea y seduce permanentemente. Ambos planos, el de la vida cotidiana y el de sus conversaciones con la Muerte, se alternan a lo largo de toda la película, contrastan por la velocidad con que transcurre el primero y la serenidad del segundo. Y se presentan en una suerte de diálogo: lo que el personaje le dice a la Muerte, resuena en las escenas de su vida, y viceversa.

La primera aparición del personaje de la Muerte resulta, tal vez, más extraña a los ojos del espectador: es una bella mujer vestida de un blanco cercano a la transparencia, que parece ocultar o velar su rostro. Pero a medida que avanza la historia, va retirando los velos que la cubren. Si la inquietud, al inicio, está puesta en la identidad de ese extraño personaje, resuelta su identidad, la inquietud se desplaza a que su presencia viene a indicarnos que la muerte

del protagonista se acerca. Si tendrá lugar o no, cómo se resolverá esa muerte, lo sabremos al final de la película. Pero lo que interesa aquí destacar es la presencia misma de la Muerte como personaje. Si nos resulta verosímil en términos de la historia, si nos resulta creíble su presencia, es porque apelamos a los conocimientos de los relatos fantásticos y a sus reglas. Una de las cuales nos dice que si la Muerte se nos presenta es porque pronto vamos a morir. Y esto nos resulta verosímil según las leyes del género.

La verosimilitud, entonces, no se relaciona con el mundo real, con nuestras opiniones y creencias sobre el mundo, sino con la coherencia interna del relato mismo y con las características del género literario al que un relato pertenece.



Bob Fosse (1927-1987) fue un famoso coreógrafo norteamericano, director de cine y teatro, admirado por su actividad en los musicales de Broadway.

UNA FAMOSA PELÍCULA...

...que también incorpora la presencia de la Muerte como personaje es *El séptimo sello* (1956), del sueco Ingmar Bergman. La historia transcurre en la época de las Cruzadas. Un idealista caballero regresa a su hogar, después de haber combatido durante diez años, y se pregunta por el sentido de la existencia. Mientras, a su alrededor, la peste diezma a la población y asiste a un desfile de miseria y cadáveres. El caballero retará a la Muerte a una partida de ajedrez, que pautará los destinos de los personajes.



El séptimo sello

La verdad como garantía de verosimilitud

En numerosos cuentos y novelas, para contribuir a la verosimilitud del relato, para que resulte más creíble para el lector, se apela a la verdad. Esto significa que el narrador introduce giros o frases que insisten en que la historia que se va a narrar sucedió. Un ejemplo del uso de ese recurso lo tenemos en la película *Cigarros* (1995), de Wayne Wang, cuyo guión pertenece al escritor norteamericano Paul Auster.

El proceso de producción de esta película tiene su origen en un cuento que Paul Auster publica en el *New York Times*, en 1990. En fecha cercana a la navidad de ese año, ese día-



rio le solicita al escritor un cuento de Navidad. Wayne Wang lee ese cuento y, un año después, conoce al escritor, al que le pide que lo transforme en un guión con el cual, en 1994, filma su película *Cigarros*.

En ambos textos, en el cuento y en el guión, encontramos relatada esta situación. Más adelante, nos detendremos a analizar la historia que se narra en ambos textos, los procedimientos utilizados para construirla, para transformar un cuento en un guión.¹² Pero, ahora, nos interesa detenernos en este recurso, propio de las ficciones, que si apela a la verdad lo hace con intenciones de dar verosimilitud al relato. El cuento de Paul Auster se titula “El cuento de Navidad de Auggie Wren” y comienza así:

“Le oí este cuento a Auggie Wren. Dado que Auggie no queda demasiado bien en él, por lo menos no todo lo bien que a él le habría gustado, me pidió que no utilizara su verdadero nombre. Aparte de eso, *toda la historia* de la cartera perdida, la anciana ciega y la comida de Navidad *es exactamente como él me la contó.*”¹³

Ya desde el primer párrafo del cuento, el narrador sostiene que la historia que va a relatar es exactamente como se la contaron. En todo caso, el narrador se presenta como alguien que nos da la posibilidad de conocer una historia verdadera. Esto se refuerza por la

ocultación de la identidad de quien le contó la historia, “me pidió que no utilizara su verdadero nombre”. Sin embargo, no debemos olvidar que ambas frases son pronunciadas dentro de una ficción, lo que las convierte en un recurso que viene a potenciar la verosimilitud del relato, a presentarlo como más creíble para el lector.

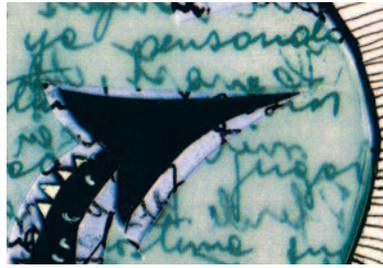
El relato continúa narrando cómo se conocieron ambos personajes e, inmediatamente, introduce la situación que dio origen a la escritura del cuento:

“A principios de esa misma semana me había llamado un hombre del *New York Times* y me había preguntado si querría escribir un cuento que aparecería en el periódico el día de Navidad. Mi primer impulso fue decir que no, pero el hombre era muy persuasivo y amable, y al final de la conversación le dije que lo intentaría. En cuanto colgué el teléfono, sin embargo, caí en un profundo pánico. ¿Qué sabía yo sobre la Navidad?, me pregunté. ¿Qué sabía yo de escribir cuentos por encargo?

”Pasé los siguientes días desesperado; guerreando con los fantasmas de Dickens, O. Henry y otros maestros del espíritu de la Natividad. Las propias palabras ‘cuento de Navidad’ tenían desagradables connotaciones para mí, en su evocación de espantosas efusiones de hipócrita sensiblería y melaza.

¹² Los detalles del proceso de producción y escritura de esta película, desde la elaboración del cuento hasta la versión fílmica se desarrollan en el capítulo 4: “Escribir ficción”.

¹³ Paul Auster, *Smoke & Blue in the Face*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 163 (las bastardillas son nuestras).



Ni siquiera los mejores cuentos de Navidad eran otra cosa que sueños de deseos, cuentos de hadas para adultos, y por nada del mundo me permitiría escribir algo así. Sin embargo, ¿cómo podía nadie proponerse escribir un cuento de Navidad que no fuera sentimental? Era una contradicción en los términos, una imposibilidad, una paradoja. Sería como tratar de imaginar un caballo de carreras sin patas o un gorrión sin alas.

”No conseguía nada. El jueves salí a dar un largo paseo, confiando en que el aire me despejaría la cabeza. Justo después del mediodía entré en el estanco para reponer mis existencias, y allí estaba Auggie, de pie detrás del mostrador, como siempre. Me preguntó cómo estaba. Sin proponérmelo realmente me encontré descargando mis preocupaciones sobre él.

”—¿Un cuento de Navidad? —dijo él cuando yo hube terminado. ¿Sólo es eso? Si me invitas a comer, amigo mío, te contaré el mejor cuento de Navidad que hayas oído nunca. *Y te garantizo que hasta la última palabra es verdad.*”¹⁴

A través de entrevistas y artículos, el mismo Paul Auster ha relatado las condiciones y el contexto de producción de este relato. Y a partir de lo que hemos visto en este capítulo, podemos decir que se trata, en tal caso, de una situación que en el cuento se ficcionaliza, se incorpora y se reelabora. Pero nueva-

mente, en este segundo fragmento, el narrador apela al carácter verídico de la historia, en esta ocasión, colocando esas palabras en boca del mismo personaje que, supuestamente, le contó la historia que nos va a relatar.

Se trata, así, de un recurso más que no debe confundirse con una referencia a la verdad o no de los hechos que se relatan, sino que refuerza la posibilidad de que el cuento resulte creíble para el lector. Y esta noción de verosimilitud, el mismo narrador la conoce y la enuncia al final de su cuento:

“Hice una pausa durante un momento, mirando a Auggie mientras una sonrisa malévolamente se extendía por su cara. Yo no podía estar seguro, pero la expresión de sus ojos en aquel momento era tan misteriosa, tan llena del resplandor de algún placer interior que repentinamente se me ocurrió que se había inventado toda la historia. Estuve a punto de preguntarle si se había quedado conmigo, pero luego comprendí que nunca me lo diría. Me había embaucado, y eso era lo único que importaba. *Mientras haya una persona que se la crea, no hay ninguna historia que no pueda ser verdad.*”¹⁵

A lo largo de todo el cuento el narrador ha insistido varias veces en que la historia relatada es verdadera, como un modo de asegurarse la verosimilitud del relato. Al



¹⁴ *Ibidem*, pp., 165-166 (las bastardillas son nuestras).

¹⁵ *Ibidem*, pp., p. 169 (las bastardillas son nuestras).



final, la situación cambia: Auggie adquiere los rasgos de un ser casi “demoníaco”, esa sonrisa “malévola” parece indicarle al narrador que su amigo no es otra cosa que un gran “embaucador”, un inventor de ficciones. Pero a esa altura del relato, el lector ya está terminando una historia por demás verosímil. Y al subrayar esa “credibilidad”

no hace más que destacar el carácter ficcional del relato. Auggie, como Edward Bloom, como Horty, pueden ser tildados de embaucadores, fabuladores e, incluso, denunciarse a sí mismos como impostores. Pero eso sólo nos está indicando que son inventores de ficción.



Actividades

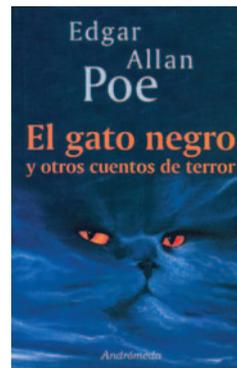
1. Uno de los más famosos relatos fantásticos es, sin duda, “El gato negro”, del norteamericano Edgar A. Poe (1809-1849). El fragmento inicial de ese cuento apela también a la credibilidad del lector.

¿Qué recursos se utilizan aquí para dar verosimilitud al relato?

El gato negro (fragmento)

“No espero ni pido que alguien crea en el extraño aunque simple relato que me dispongo a escribir. Loco estaría si lo esperara, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Pero no estoy loco y sé muy bien que esto no es un sueño. Mañana voy a morir y quisiera aliviar hoy mi alma. Mi propósito inmediato consiste en poner de manifiesto, simple, sucintamente y sin comentarios, una serie de episodios domésticos. Las consecuencias de esos episodios me han aterrorizado, me han torturado y, por fin, me han destruido.

Pero no intentaré explicarlos. Si para mí han sido horribles, para otros resultarán menos espantosos. Más adelante, tal vez, aparecerá alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas a lugares comunes; una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable que la mía, capaz de ver en las circunstancias que temerosamente describiré, una vulgar sucesión de causas y efectos naturales.”¹⁶



¹⁶ Edgar Allan Poe, “El gato negro”, en *Cuentos I*, Alianza, Madrid, 1989, p. 105.

2. El relato siguiente narra un encuentro con la Muerte. ¿Cuáles son los recursos que, vinculados al género, otorgan verosimilitud al relato? El único nombre propio que aparece es Ispahan. ¿Por qué nos resulta verosímil ese nombre?

El gesto de la muerte¹⁷

“Un joven jardinero persa dice a su príncipe:
”¡Sálvame! Encontré a la Muerte esta mañana. Me hizo un gesto de amenaza. Esta noche, por milagro, quisiera estar en Ispahan.
”El bondadoso príncipe le presta sus caballos. Por la tarde, el príncipe encuentra a la Muerte y le pregunta:
”Esta mañana ¿por qué hiciste a nuestro jardinero un gesto de amenaza?
”No fue un gesto de amenaza –le responde– sino un gesto de sorpresa. Pues lo veía lejos de Ispahan esta mañana y debo tomarlo esta noche en Ispahan.”
Jean Cocteau (1891-1963).

3. El como si de la ficción, decíamos, no es tan diferente al que se atreven los niños en cada uno de sus juegos. El italiano Gianni Rodari propone una pregunta que, planteada a los alumnos, permitiría la escritura de textos ficcionales. Se trata de su propuesta “Qué pasaría si...”.

Qué pasaría si... (fragmento)

“Las hipótesis –ha escrito Novalis– son redes: lanzas la red y, tarde o temprano, algo encuentras’.
”Veamos inmediatamente un ejemplo famoso: *¿qué pasaría si un hombre se despertara transformado en un inmundo*

escarabajo? Por su parte, Franz Kafka ha dado respuesta a esta pregunta en su *Metamorfosis*. No digo que esta obra haya nacido a partir de aquella pregunta concreta, pero su forma es, quizás, la del desarrollo de una hipótesis completamente fantástica hasta sus consecuencias más trágicas. En el ámbito de aquella hipótesis todo resulta lógico y humano, se carga de significados abiertos a interpretaciones diversas, el símbolo tiene una vida autónoma y se adapta a muchas realidades.

”La técnica de las ‘hipótesis fantásticas’ es muy sencilla. Toma forma precisamente mediante la pregunta: *Qué pasaría si...*

”Para formular la pregunta se escogen al azar un sujeto y un predicado. La unión de ambos nos proporcionará la hipótesis con la que trabajaremos.

”Pongamos como sujeto a ‘Regio Emilia’ y como predicado ‘volar’: *¿Qué pasaría si la ciudad de Regio Emilia se pusiera a volar?*

”Pongamos como sujeto a ‘Milán’ y como predicado ‘rodeado por el mar’: *¿Qué pasaría si de repente Milán se encontrara rodeada por el mar?*

”Estaríamos así ante dos situaciones en las que los acontecimientos narrativos se multiplican espontáneamente hasta el infinito. Para acumular material provisional, podemos imaginar las reacciones de distintas personas ante la increíble novedad, los incidentes de todo tipo a los que da lugar y las discusiones que surgen. Podemos escoger un protagonista, por ejemplo un niño, y hacer girar la historia a su alrededor, como una rueda de sucesos imprevistos.

”He notado que los niños que viven en el campo, ante un tema semejante, creen que el panadero del pueblo es el primero en enterarse de la noticia: puesto que es el que

¹⁷ Jean Cocteau, “El gesto de la muerte”, en Jorge L. Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1996, pp. 149-150.

se levanta más temprano, aun antes que el campanero encargado de tocar para primera misa. En la ciudad, quien primero descubre el suceso es un vigilante nocturno y, según los niños den más importancia al civismo o a los afectos familiares, éste avisa a continuación al intendente o a su mujer.

”Los niños de ciudad se ven casi obligados a hacer actuar a personajes desconocidos. Los niños de la aldea, en cambio, son más afortunados y no se ven obligados a pensar en un panadero genérico, sino que se les ocurre inmediatamente el panadero Giuseppe (para mí este nombre es obligado: mi padre era panadero y se llamaba Giuseppe) cosa que les ayuda a introducir en la historia a las personas que conocen, parientes, amigos. El juego resulta de inmediato mucho más divertido. [...]

También con los niños sucede que la mayor diversión consiste en formular las preguntas más cómicas y sorprendentes. Y ello, justamente, porque el trabajo que sigue, es decir, el desarrollo del tema, no es sino la aplicación y el desarrollo de un descubrimiento ya acaecido, siempre y cuando se preste –comprometiendo la experiencia personal del niño, su ambiente, su comunidad– a una intervención directa, a un abordaje insólito de una realidad para él ya cargada de significado. [...]

”En este momento, usamos la fantasía de modo muy evidente para establecer una relación activa con lo real.

”Se puede contemplar el mundo a la altura del hombre, pero también desde lo alto de una nube (con los aviones es fácil). Se puede entrar en la realidad por la puerta principal o escurrirse en ella –es más divertido– por una ventanita.”¹⁸

¿Cómo se presenta la combinación entre invención y materiales empíricos en “Qué pasaría si...”?

¿Cuáles son las reflexiones del autor que se vinculan con la forma de construcción del verosímil del relato?

La propuesta de Rodari sobre las hipótesis fantásticas remite, también, a la lectura de los cuentos ya escritos. “¿Qué pasaría si, poco antes de morir, te encontraras con la muerte?”, es una pregunta posible para los relatos fantásticos a los que nos hemos referido. ¿Cómo formularían la pregunta “qué pasaría si...” pensando en “El gesto de la muerte”?

Escriban nuevas preguntas posibles para ese cuento, que permitan su reescritura. Como se trata de un cuento muy breve las preguntas pueden servir para diseñar consignas de escritura para los alumnos, que propongan diversas formas de ampliación del relato. Por ejemplo, “¿qué pasaría si los encuentros y desencuentros con la Muerte se repiten muchas veces?”. En la consigna pueden, además, pedir a sus alumnos que elijan nombres verosímiles para el jardinero y el príncipe.

4. Siguiendo el tema de la muerte, y retomando dos de las películas que hemos comentado, pueden comparar los finales de *El gran Pez* y de *All that jazz*, atendiendo al modo en que se narra la muerte en cada una de ellas.

¿Cómo se narra la muerte en cada caso?

Leer y escribir textos de ficción

A comienzo de este capítulo hemos partido de una definición de literatura como invención, como el arte de inventar historias. Después de hacer a un lado una distinción bastante simple entre “hechos” e “imaginación”, hemos desarrollado las relaciones que la ficción

¹⁸ Gianni Rodari, *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Buenos Aires, Colihue, 2000, pp. 27-29.

mantiene con los hechos, con la verdad, con la mentira y con lo falso. Hemos revisado las nociones de pacto ficcional entre un autor y un lector, que da cuenta de ese acto lúdico que consiste en narrar historias ficcionales, y del verosímil, que permite que un relato pueda ser leído como creíble con arreglo a las convenciones de cada género.

Antes de continuar sería interesante volver a esa noción de invención, a partir de un artículo de Maite Alvarado. Sin duda, podemos leer su propuesta de revisión de la clásica noción retórica de invención a la luz de los temas que hemos venido desarrollando sobre el concepto mismo de ficción, habida cuenta de su complejidad. Pero también, al mismo tiempo, puede resultar útil para reflexionar sobre el modo en que damos a leer literatura en el marco escolar, sobre el sentido de introducir a los alumnos en la escritura de ficción, sobre los alcances de trabajar con ellos en el arte de inventar historias.

El arte de inventar (fragmento)¹⁹

“[...] Cuando se me propuso escribir este artículo, preferí hablar de escritura de invención o de ficción antes que de escritura creativa. Se me dirá que no es lo mismo. Efectivamente. Al subtítular su *Gramática de la fantasía* como *Introducción al arte de inventar historias*,²⁰ Gianni Rodari está instituyendo una gramática de la invención, ubicándose en las antípodas de la espontaneidad creadora. Me interesa rescatar esta idea de *invención*, porque toda gramática se puede aprender y enseñar. Y puede hacerse su lugar en el currículum escolar.



”Para apreciar mejor la diferencia es necesario recurrir a la retórica, es decir, a la técnica de la persuasión (que tan bien conocen los publicitarios). Roland Barthes define la retórica como un conjunto de reglas ‘cuya aplicación permite convencer al oyente del discurso (y más tarde al lector de la obra), incluso si aquello de que hay que persuadirlo es falso’. Para la retórica clásica, la invención (*la inventio*) era aquella parte de la *tekne* (del arte de la oratoria) que se ocupaba de la búsqueda y el hallazgo de las pruebas o argumentos más adecuados al tema y al público al que la pieza oratoria estaba destinada. La *inventio* no era creación, sino descubrimiento. La diferencia puede parecer insignificante, pero no lo es: para inventar había que saber buscar; la invención parte de algo ya dado. Y si inventar es saber buscar, la búsqueda sabia está guiada por un principio de pertinencia, que permite seleccionar las pruebas o argumentos de manera inteligente, en función de los objetivos que se persiguen con el discurso y del público al que está destinado. Al referirnos a la retórica, el lenguaje que ella emplea se usa para comunicar y, por lo tanto, todo enunciado tiene una finalidad y un destinatario. La búsqueda se puede hacer en

¹⁹ Maite Alvarado, “Escritura e invención en la escuela”, en *Los CBC y la enseñanza de la Lengua*, Buenos Aires, AZ editora, 1997.

²⁰ Gianni Rodari, *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, ob. cit.,

fuentes externas o en la propia *memoria*. (Cuando hablamos de memoria nos referimos a ese almacén o archivo de capacidad ilimitada en el que los seres humanos conservamos todo lo que sabemos: desde los recuerdos más antiguos, las palabras de la infancia, las historias que nos contaron o leímos, los esquemas de acción que nos permiten desempeñarnos en la vida cotidiana, las intuiciones y lo aprendido). [...]

”Suele llamarse de *invención* a la escritura que privilegia la búsqueda de información en la memoria, más que en fuentes externas, y la formulación de hipótesis o construcción de mundos imaginarios. El producto de esta actividad de invención son historias de ficción. La capacidad de narrar se adquiere muy tempranamente; pero la capacidad de urdir ficciones lleva un entrenamiento más largo. Para inventar una buena historia hace falta un aprendizaje [...].

”El arte de inventar historias tiene su gramática, y ésta sí puede ser objeto de enseñanza y aprendizaje escolar, a través de la lectura y la escritura de textos de ficción, que en muchos aspectos son como los otros textos, pero que tienen la ventaja de resultar más atractivos a los chicos,

porque les permiten proyectar sus fantasías en tercera persona y porque a través de ellos juegan a arreglar y desarreglar el mundo según sus deseos. Al respecto, Rodari argumenta: ‘Por medio de las historias y de los procedimientos fantásticos que las producen, nosotros ayudamos a los niños a entrar en la realidad por la ventana, en vez de hacerlo por la puerta. Es más divertido y, por lo tanto, más útil’. [...]

”La escritura de textos de ficción, por su exigencia de verosimilitud, porque obliga a encontrar una causalidad que encadene los hechos por absurdos que sean, mueve a indagar sobre las leyes que gobiernan el mundo real y las motivaciones que llevan a las personas a actuar. Esta reflexión, que podría aburrir a un chico en otro contexto, encuentra en la invención de historias la motivación necesaria, ya que, en lugar de ser objeto de esa realidad que lo gobierna, al inventar, el chico es hacedor de una realidad gobernada por él. [...] La exigencia de construir una historia verosímil (creíble) obliga a buscar los recursos más aptos para lograrlo y, en esa búsqueda, que se realiza desde la misma escritura, el escritor va reflexionando sobre el mundo real, transformando su conocimiento.”



Sobre el narrador

De boca en boca: el narrador oral

*“Los dos somos cuentistas.
Yo cuento mis historias hablando, tú las
escribes. Es lo mismo.”*

TIM BURTON
El gran pez

Cada vez es más raro encontrar personas que sepan contar bien algo, sostiene Walter Benjamin. Cuando se le pide a alguien que relate una historia, que cuente una anécdota, en voz alta, por lo general, vacila. “Es como si una capacidad que nos parecía inextinguible, la más segura entre las seguras, sostiene Benjamin, de pronto nos fuera sustraída. A saber, la capacidad de intercambiar experiencias.”²¹ Esa capacidad de intercambiar experiencias, de compartir con otros algunos acontecimientos que vale la pena contar, sería el motivo de la narración, la razón de ser de ese acto por el cual le ponemos palabras a lo que nos pasa.

De boca en boca, por vía de la transmisión oral, se construyeron los primeros relatos, se narró por primera vez. Se trata, claro, de los narradores anónimos, de aquellos alrededor de cuya voz era posible el silencio expectante de un auditorio. En la sala de la corte, en la plaza, en las grandes cocinas de las casas de los diversos pueblos, en torno al fuego de un hogar, ese narrador enhebraba un relato entramando palabras.

Más tarde, los famosos recopiladores de historias recorrerían las ciudades registrándolas por escrito: Charles Perrault, en la campaña francesa, y los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm en tierra alemana.

RECIENTEMENTE...

...la película *Los hermanos Grimm* (Terry William, 2005) presenta a los famosos recopiladores de cuentos como dos grandes estafadores. Aprovechando los miedos y las fantasías populares, los hermanos crean situaciones que ponen en peligro o atentan contra los habitantes de los pueblos que recorren para, luego, presentarse como aquellos capaces de derrotar a un monstruo o a un demonio a cambio de una buena paga. Pero parece que el plan se les vuelve en contra cuando deben luchar contra una maldición que los obliga a internarse en un bosque encantado, donde las doncellas, misteriosamente, desaparecen. La historia entremezcla en su construcción alusiones y referencias a los más famosos cuentos tradicionales: “La Cenicienta”, “Caperucita Roja” y “Hansel y Gretel”, entre otros.



Los hermanos Grimm
(Terry William, 2005).

²¹ Walter Benjamin, “El narrador”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986, p. 189.

Los relatos que pertenecen a lo que se conoce como la tradición oral, esto es, los cuentos tradicionales, son relatos anónimos. Por tanto, no se distingue en la tradición oral entre un autor y un narrador. Serán, en tal caso, las versiones escritas de esos cuentos las que vayan dejando marcas en los textos de ese antiguo narrador, de carne y hueso, que frente a un auditorio relata una historia.

Entre aquellos primeros narradores, Benjamin distingue dos grandes grupos: los narradores que salen de viaje y, a su regreso, tienen algo que contar y aquellos que permanecen en sus tierras, que conocen sus historias y sus tradiciones. E identifica a los dos grupos de narradores con el marino mercader y con el agricultor sedentario. Las primeras narraciones se vincularían, así, con esos dos movimientos: con el viaje a un territorio lejano, diferente, y con la permanencia en el pueblo, con la conservación de las historias propias. Horthy, en *La camarera del Titanic*, y Edward Bloom, en *El gran pez*, bien pueden servirnos para ejemplificar esos dos tipos de narradores, esos dos grandes movimientos de la narrativa que, más adelante, se pondrán en contacto.

Horthy es el viajero que trae las noticias de otro mundo, de otra ciudad: Southampton es, en contraste con Lorraine, ese otro mundo. El lujo y la modernidad del último buque construido hasta el momento, el más grande, el Titanic, en contraste con la sordidez, con la vida precaria que rodea a la fundición, a los

obreros que trabajan en ella. En cuanto Horthy desciende del tren que lo trae de regreso, todos sus compañeros lo esperan: él es el que ha salido del pueblo, el que ha visto cómo es la vida en otra ciudad, cómo son las costumbres. Y, a su regreso, con algunas nuevas experiencias en su haber, puede contarlo.

En el caso de Edward Bloom, si bien se trata de un personaje que ha viajado, que incluso ha hecho del viaje una profesión, pues es un viajante, un vendedor que recorre las ciudades, en la etapa de su vida en que lo encontramos, representa más bien la encarnación de la memoria familiar. Si Edward cuenta una y otra vez sus historias de vida, si el hijo se las reclama poco antes de morir, es porque hay una historia familiar que conservar, que guardar. Y es la memoria la encargada de mantenerla viva a través de esos relatos. Una tradición que seguirá, si se quiere, hacia el final de la película, con el nieto, en la pileta y jugando con sus amigos, relatando las aventuras del abuelo que siempre le contaron.



Escena de la película *El gran pez*

El encuentro entre estos dos narradores, el viajero y el sedentario, tiene lugar, según Benjamin, durante la Edad Media. Y el lugar de reunión será el taller. Allí se daban cita el viajero que traía historias que contar, provenientes de otros pueblos, y el narrador sedentario, aquel que guardaba la memoria del propio pueblo, la historia del pasado. En el taller, mientras se trabajaba, se intercambiaban esos relatos de historias ajenas y lejanas, por un lado, y las propias y pasadas. Un intercambio que, con la irrupción de la escritura, con la aparición de la figura del novelista, comenzará a desaparecer: “El narrador, sostiene Benjamin, toma lo que narra de su experiencia, sea la propia o una que le ha sido transmitida. Y la transmite como experiencia para aquellos que oyen su historia. El novelista, en cambio, se ha aislado. El lugar de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede referirse como a un ejemplo, a los hechos más importantes que lo afectan; que carece de la orientación y que no puede dar consejo alguno. Escribir una novela significa exponer en su forma extrema, en la exposición de la vida humana, lo inconmensurable.”²²

El arte del narrador oral requiere, por supuesto, del empleo de una serie de estrategias. Por de pronto, el tratamiento de la materia de su relato, de aquello que se cuenta, es diferente en la narración que en la

información. A diferencia de esta última, la narración no precisa de explicaciones, es más bien la exposición del mero acontecer, del suceder de los acontecimientos. La historia no se impone para ser entendida de tal o cual manera, no se impone una interpretación sobre los hechos; más bien el narrador es el hilo de la voz que enhebra los hechos, pero se retira, sin evaluarlos, sin explicarlos como sí se exige en el tratamiento de la información. Aquellos narradores orales que logran capturar al auditorio son justamente quienes se limitan a contar, a exponer los hechos sin tantas explicaciones, y el oyente queda inmerso en la historia que le cuentan.

En las películas antes mencionadas, si pensamos ese retiro del narrador, ese sutil apartamiento que pone en primer plano los hechos relatados, podemos observar cómo, cuando cada narrador comienza una historia, la situación de narración que involucra al narrador y sus oyentes, desaparece. Y en la pantalla comienzan a sucederse las imágenes que dan cuenta del relato de ese narrador, como si la presencia física del narrador sólo nos fuera necesaria al inicio, cuando toma la palabra, y al final, para avisar que ha terminado, mientras que el transcurrir de su relato se acompaña con las imágenes. Esto sucede cuando Edward Bloom le cuenta la historia de la bruja al pequeño William; cuando, ya enfermo,

²² *Ibidem*, p. 193.

relata la historia de la guerra a su nuera; cuando Horty cuenta lo que pasó esa noche en el hotel en la taberna; incluso en el escenario, cuando relata lo que acaba de suceder con Marie, afuera del teatro. Ese gesto, que parece borrar al narrador mientras mantiene su voz, se repite en ambas películas subrayando esa cualidad del narrador ya señalada por Benjamin como aquel que puede retirarse, que pone en escena un relato sobre el cual recaerá la atención de los oyentes, que lo que importa es lo que está contando. Y el oyente, así, concentrará su atención en retener lo narrado, en recordar esa historia para, más tarde, poder reproducirla. Más adelante veremos cómo, en la película *Cigarros*, esa presencia del narrador se resuelve de otra forma.

Relatar la historia siguiendo el transcurso de su acontecer, no interpretar la historia, era una de las maestrías del narrador oral, un oficio que exigía un entrenamiento riguroso que se heredaba de padres a hijos. Pero también eran necesarias otras estrategias: “El narrador oral hacía sus propias versiones de las historias y, al narrar, ponía en juego diversos recursos para atraer la atención del público. Interrumpía muchas veces la narración para hacer algún chiste o algún juego de palabras, o bien para plantear alguna pregunta e implicar y comprometer de alguna manera al auditorio”, sostiene Maite Alvarado.²³

Edward Bloom, como todo buen narrador, conoce esas estrategias, y las explicita. En ocasión de contarle a su nuera la historia de su casamiento, de cómo conoció a su actual esposa, interrumpe su relato. Su nuera se lo hace notar, le señala que ha detenido la narración, que se ha desviado de su historia. Pero Edward le responde: “Muchos te cuentan una historia sin desviarse. No es complicada, pero tampoco es interesante”. Podríamos decir que toda la película es una suerte de desvíos encadenados, a partir de los cuales se va construyendo la historia de la vida de Edward Bloom. Pero aquí el narrador nos subraya esa cualidad propia del que sabe contar una historia y explicita una de las estrategias para mantener capturado al auditorio, para interesarlo: desviarse cada tanto para potenciar la intriga.

Ya hacia el final de la película, poco antes de la muerte de Edward Bloom, padre e hijo se encuentran juntos en una habitación del hospital. Y mantienen el siguiente diálogo:

“—Dime cómo sucede, cómo me voy —reclama el padre.

”—No conozco ese cuento, nunca me lo contaste —responde el hijo, pero inmediatamente agrega: —Ayúdame, dime cómo empieza.”

Los roles, hasta ese momento, se habían mantenido fijos: el padre era el gran narra-

²³ Alvarado, Maite, “La narración”, en *La escritura y sus formas discursivas*, Eudeba, Buenos Aires, 1999, p. 45.

La despedida a Edward Bloom,
según el relato del hijo.



dor de historias fantásticas; el hijo, el que descreía de esas historias. Pero, en este punto, esos roles se intercambian: el padre le demanda al hijo un relato. El hijo, entonces, le pide ayuda pues desconoce ese relato.

Por su parte, Edward Bloom sólo se limitará a dar el puntapié inicial: “Empieza así”, dice, y cede la palabra a William quien, a partir de ese momento, cuenta cómo se irá el padre, una historia que parte de la escena en la que ambos se encuentran, en la sala del hospital y, desde allí, se dirigen al río donde todos los personajes de los relatos que siempre ha oído reapare-

cen: la bruja, el dueño del circo, el gigante, los habitantes de Spectre, las siamesas, algunos soldados de la guerra, el poeta de Spectre, la pequeña descalza, todos se reúnen para despedirlo. William Bloom, por primera vez, comienza a inventar y es entonces cuando, a la manera del viejo oficio, se convierte en un narrador, construyendo una nueva ficción a la manera de Edward Bloom. Tanto es así que, una vez terminado ese relato, y cuando la escena vuelve a desarrollarse en la sala del hospital, el padre, como respuesta al relato que acaba de oír, sólo agregará: “Exactamente”. El final, más allá de la reconciliación que significa en la relación entre padre e hijo, viene a mostrar cómo ese rol de lector, el cuestionador William, que siempre había criticado como falsas las versiones que escuchaba, se convierte en narrador, heredando de alguna forma el oficio de saber relatar, de narrar en forma oral una historia.





Entre la voz y la mirada: la perspectiva del narrador

“Pero si encuentras un cuento en una botella que el mar dejó en la orilla –me dijo una vez un muchacho de catorce años cuando le pregunté qué conforma un relato–, en ese caso no existe narrador’. Pero después de una breve pausa, acotó: ‘No, qué estúpido: entonces tienes que preguntarte quién fue el narrador, lo que es peor todavía.’”

JEROME BRUNER
La fábrica de historias

Con la escritura, con un cuento que nos puede llegar en una botella que el mar trae –como propone el epígrafe–, desaparece el contexto de comunicación oral, ese particular *aquí y ahora* que reunía a un narrador oral frente a su auditorio. Y se instala la problemática de un narrador que es parte del texto.

Sabemos que el narrador es la voz que relata, la fuente de enunciación de la historia dentro de la ficción misma. Y que se distingue del autor, la persona que escribe el cuento, quien toma las decisiones sobre qué narrador es más conveniente para relatar qué serie de acontecimientos, pues un mismo escritor crea distintos narradores en función de cada historia que desea contar.



La elección de la voz que narrará el relato, del estilo y las modulaciones de esa voz, de la cercanía o lejanía que ese narrador tendrá respecto de los hechos que cuenta, es fundamental para el escritor de ficciones. “El punto de vista desde el cual se cuenta una historia es lo más importante en una historia, lo primero a decidir, lo que determinará todo el resto, cada palabra, cada puntuación que ahí vaya”, sostiene la escritora argentina María Teresa Andruetto, y agrega: “Me atrevería a decir que el punto de vista y la voz nacen siempre –por lo menos así me sucede a mí a la hora de escribir– con la historia misma. Me parece que una historia no es tal por separado sino a través de su narrador y su punto de vista. Que nosotros la separamos a los efectos de transmitir el proceso de escritura o de lectura, pero que ambas cuestiones –lo narrado y el punto de vista– son todo una sola misma cosa”.²⁴

La cuestión del narrador se presenta, desde la mirada de esta escritora, como algo inseparable de la historia misma que se narra, algo que configura el relato y cuya distinción sólo es posible bajo la guía de un análisis. Es eso lo que nos sucede cuando leemos un cuento o una novela y nos resultan historias impensables

²⁴ María T. Andruetto, “Algunas cuestiones sobre la voz narrativa y el punto de vista”, conferencia dictada en Postítulo de Literatura Infantil y Juvenil, Cohorte 2005-2006, CePA, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

si se relataran desde otra perspectiva; no podemos evocar los hechos narrados sin recordar, de inmediato, esa voz particular que los enuncia. Y quizás esta consideración deba ser tenida en cuenta toda vez que proponemos a los alumnos, como una consigna de escritura bastante habitual, la reescritura de un texto desde otra perspectiva narrativa. No ya para descartar tal consigna, sino para reconsiderar cómo seleccionamos los cuentos que damos a reescribir, qué relatos son más accesibles para un trabajo de esa índole y cuáles no se prestarían a una reformulación de la perspectiva pues se trata de un aspecto inherente a la historia misma que se narra.

En el comentario anterior, Andruetto distingue dos aspectos vinculados a la presencia de un narrador en la ficción: el punto de vista y la voz, es decir, *quién percibe* los acontecimientos que se narran y *quién habla* cuando los relata, una distinción que, en ocasiones, desde distintas posturas teóricas, no suele quedar clara. En este sentido, la narratóloga Mieke Bal afirma: “Se han desarrollado tipologías más o menos elaboradas sobre el ‘punto de vista narrativo’ [...]. Todas han resultado útiles. Todas son, sin embargo, poco claras en un punto. No hacen ninguna distinción explícita entre la visión a través de la cual se presentan los elementos por una parte, y la identidad del cuerpo/ grupo que verbaliza

esa visión por la otra. Simplificando: no hacen una distinción entre *los que ven* y *los que hablan*. Sin embargo, es perfectamente posible, tanto en la ficción como en la realidad, que una persona exprese la visión de otra. Sucede constantemente”²⁵.

Es habitual que el problema de la voz narrativa se reduzca a una mera diferenciación de la persona gramatical que enuncia el relato. De ahí que, fácilmente, se distinga si un cuento o una novela están narrados en primera persona, en segunda o en tercera persona. Lo mismo puede decirse en relación con las clasificaciones que se contentan con determinar si un narrador se ubica dentro o fuera de la historia, si cuenta lo que le sucede a él o a otros, si es personaje o testigo, si sabe más, menos o tanto como el resto de los personajes. Los matices y posibilidades de un narrador no se limitan, en tal caso, a fijar una persona gramatical y un foco de observación. Se trata de una problemática más compleja, que va dejando sus huellas no sólo en las terminaciones de los tiempos verbales sino también en las dudas o certezas con que se presentan los hechos, en los vaivenes que acompañan las ambigüedades de un relato, en las valoraciones, creencias y concepciones ideológicas que cada narrador pone en juego desde el momento en que dice *te cuento que*.

Para ampliar los marcos que nos permitan pensar en la problemática del narrador,

²⁵ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra, Madrid, 1987, p. 108.

partiremos de las investigaciones de la narratóloga María Isabel Filinich.²⁶ Esta investigadora amplía el ámbito desde el cual es posible pensar el tema de la perspectiva narrativa y lo aborda desde la noción de percepción. El ámbito de la percepción se presenta, según la autora, como una dimensión que incluye: “toda la experiencia sensible, del mundo, de sí mismo, del otro, que afecta a una subjetividad”. El acto de percepción es, entonces, una suerte de interacción recíproca entre un sujeto que percibe y un objeto que es percibido, un yo que percibe y un algo que es objeto de esa percepción. Pero, también, un objeto que condiciona el modo de percibir del sujeto, ya sea por las limitaciones con que se presenta, por la vinculación que establece con el espacio, con el adentro y el afuera, ya sea que se exhiba o bien que se resista a ser percibido.

“Componer un texto narrativo implica, de entrada, tomar una decisión sobre el punto de vista que se adoptará para dar cuerpo a la historia”, sostiene Filinich, y es esa definición de “un ángulo de observación de los sucesos por parte de un sujeto de enunciación lo que confiere a una serie de hechos el carácter de historia. Al referirnos al sujeto de la enunciación aludimos a la presencia de esa estructura dialógica que sostiene todo discurso y que podría para-

“CIELO DE CLARABOYAS”

...es un cuento de Silvina Ocampo que abre su libro *Viaje olvidado* (1937). En ese relato, la narradora, una pequeña, cuenta lo que sucede en el piso de arriba, lo que percibe a través de una claraboya de vidrio. Se trata de una perspectiva extraña de un narrador que no sabe con certeza qué pasa en esa otra casa pues el vidrio le impide ver con claridad. Sin embargo, las imágenes, aunque poco nítidas y combinadas con lo que oye, terminan por configurar una atmósfera siniestra o, por lo menos, sumamente inquietante: “No había nadie ese día en la casa de arriba, salvo el llanto pequeño de una chica (a quien acaban de darle un beso para que se durmiera, que no quería dormirse), y la sombra de una pollera disfrazada de tía, como un diablo negro con los pies embotinados de institutriz perversa. [...] Se oyeron pasos endemoniados de botines muy negros, atados con cordones que al desatarse provocan accesos mortales de rabia. La falda con alas de demonio volvió a revolotear sobre los vidrios; los pies desnudos dejaron de saltar; los pies corrían en rondas sin alcanzarse; la falda corría detrás de los piecitos desnudos, alargando los brazos con las garras abiertas, y un mechón de pelo quedó suspendido, prendido de las manos de la falda negra, y brotaban gritos de pelo tironeado”.

Silvina Ocampo, *Cuentos completos I*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 11

frasearse mediante la cláusula ‘Yo te digo que...’, la cual puede anteponerse a cualquier enunciado. De aquí la necesidad de recordar que asumir una perspectiva frente a lo narrado no sólo significa instalar el lugar del *yo* sino que implica, además, señalar el lugar que se pretende que ocupe el *tú* para observar y valorar los sucesos narrados”.

Así, definir el ángulo desde el cual serán relatados los hechos afecta no sólo al narrador, en tanto determina la historia



²⁶ El texto al que nos referimos es “La perspectiva en la narración”, de María Isabel Filinich, y pueden consultarlo en su versión completa en: http://www.uv.mx/iie/coleccion/N_29/la_perspectiva_en_la_narraci%C3%B3n.htm

misma que narra, sino también al narratario, esto es, a la persona a la que se dirige esa voz narrativa, tanto si ese narratario está presente en el relato a través de marcas o huellas que lo designen o no. En todo caso, si el narrador se coloca en algún lugar desde el cual mirar y contar lo que ve, obliga al destinatario a colocarse él también en alguna posición, para reclamar su atención sobre algo que se presenta como objeto de esa percepción.

Para pensar la problemática del narrador en el marco más amplio de la percepción veamos, entonces, cómo se juegan estos posicionamientos del narrador en la película *El gran pez*. Ya en el capítulo anterior nos hemos referido a la dificultad de William Bloom para determinar el límite entre los hechos y la ficción en las historias que le relata su padre. A poco de comenzar la película (antes incluso de que aparezcan en pantalla los títulos iniciales), el hijo, como narrador de la historia,

dice: “Lo mejor será contar su historia como él me la contó. No siempre tiene sentido y muchas cosas nunca sucedieron”. A partir de aquí, William oficiará de narrador de la historia que se cuenta en la película, alternando su relato con escenas que encuentran a los personajes en diálogo o bien con fragmentos en los que su padre cumple el rol de narrador. Sin embargo, esa primera afirmación del hijo determina de alguna manera el resto de la narración y coloca al espectador en una posición bastante particular.

“Lo mejor será contar su historia como él me la contó”, dice William; esto es, yo, William, les contaré la historia de mi padre. Pero no la voy a contar como fue, sino como él mismo me la contó. Quien les habla, William, asume esa voz narrativa, pero la versión que nos cuenta es la que elaboró el padre, lo que significa que el ángulo de observación no coincide con quien les habla sino con otro personaje, manteniendo su particular modo de relatar los hechos, manteniendo su percepción. Dicho de otra manera, yo, William, les contaré las cosas tal como me las contaron, y ustedes recibirán este relato desde esa posición (la que fue la mía cuando me lo contaron a mí), y tendrán que decidir lo mismo que yo, y que responder a esto que a mí me preocupa: ¿son éstos los hechos o es pura ficción?

De esta forma, y volviendo a lo que plantea Filinich, el espectador también está obligado a adoptar alguna posición sobre lo que se narra, a decidir si cree o no en los relatos que, de aquí en más, se le presenta-

CUANDO...

...William asume el rol de narrador en *El gran pez* y comienza a relatar la vida de su padre tal como él se la contó una y otra vez desde pequeño, se presenta como una *voz en off*. La designación de “*voz en off*” es utilizada para remitir a los modos en que una entidad narrativa relata ciertos acontecimientos sin que los veamos en el momento de la narración. “*La voz en off*, afirma Sergio Wolf, en *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, es un recurso intrínseco del teatro o del cine, ya que es indispensable que el cuerpo que emite la voz no se vea. Sin embargo, curiosamente, suele considerarse como una evidente herencia literaria que a veces los cineastas deciden incluir, o creen no tener más opción que aceptar” (p. 61). En la medida en que se la considera como un resabio de la literatura, tiende a eliminarse. Sin embargo, en la película, esta particular perspectiva desde la cual se enmarca el relato logra producir otros efectos.



rán, a escuchar esas historias en la voz de William, quien afirma que muchas cosas nunca sucedieron, pero desde la percepción del padre. Tal es la influencia que ese aviso tiene sobre cómo leeremos las historias que se cuenten más adelante, que, instalados en la duda que pesa sobre esos relatos, es probable que nos inclinemos a adoptar la misma postura de William, a escucharlos como “mentiras entretenidas”. De ahí, también, la sorpresa que tendremos en compañía de William, cuando éste empiece a encontrar datos reales que se vinculan con esas historias fantásticas. En este sentido podemos decir que narrar un acontecimiento desde alguna posición implica, a su vez, colocar al otro en cierta posición de escucha, de percepción de esos hechos.

Desde la propuesta de Filinich, la cuestión de la perspectiva narrativa se amplía, en la medida en que la entiende como una actividad comunicativa que supone la interacción de un sujeto de la percepción (que se define por el yo que percibe pero que supone o prefigura también al otro a quien se dirige) y el objeto de la percepción, que en el ejemplo anterior está constituido por las historias del padre. Una concepción en la que, también, interesa deslindar lo que se percibe teniendo en cuenta el ángulo desde el cual se percibe y la voz que habla. William habla y afirma su desconfianza, pero nos relata la historia tal como la recibió. Y la voz, en palabras de Filinich, siempre conlleva una perspectiva, pues “hablar es siempre asumir una perspectiva frente a lo dicho”.

La perspectiva narrativa y el saber

Sabemos que hasta el siglo XIX, los narradores que predominan tanto en los cuentos como en las novelas son: el narrador en tercera persona, omnisciente, poseedor del saber sobre los hechos y los narradores en primera persona que, desde un registro autobiográfico, relatan lo que les sucedió. María Teresa Andruetto cruza estas categorías, las clasificaciones tradicionales de los distintos narradores que pueden aparecer en un cuento o en una novela, y las piensa en relación con la problemática de la perspectiva narrativa, tal como venimos desarrollándola.

Decíamos antes que el narrador, en tanto supone una posición particular frente a los hechos, una ubicación que implica un ángulo, desde el cual observa, mira y cuenta, también define un lugar particular para percibir, un ángulo desde el cual mirar aquello que se narra. Si lo pensamos en relación con el narrador omnisciente, podemos decir que se trata de un yo, un *yo que cuenta*, que enuncia desde un lugar de saber y que demanda de aquel a quien se dirige una actitud de credulidad:

“El narrador omnisciente, sostiene Andruetto, un narrador que en buena medida se acompaña por verbos en pretérito imperfecto, que aportan un matiz de durabilidad en el pasado y de acción de efecto inacabado, impreciso, remite a un tiempo lejano, ya perdido, un tiempo atravesado por las fuerzas del bien y del mal, atravesado también por el asombro y por la magia y fuerte-

mente anclado en una dimensión ética de la existencia. Se trata de un narrador que reclama un tú lleno de fe, un tú que acepte sin remilgos el mundo narrativo que se le ofrece, un tú lleno de asombro y credulidad, de casi tanta fe como la de aquellos hombres que cubiertos apenas por pieles, o desnudos, se sentaban en torno del fuego a oír las primeras historias”.



Si el lugar de enunciación del *yo te cuento* en el caso del narrador omnisciente es ese lugar de saber, que parece presentar los hechos tal como sucedieron, el efecto de escucha que promueve en el tú que recibe el relato es la adherencia en la confianza que puede depositar en esa voz. De ahí que, como sostiene la escritora, aparezca vinculado a los relatos épicos, a la narración de los mitos, incluso de los relatos maravillosos.

En otros géneros, como el fantástico, se pone en escena la incertidumbre frente a los hechos que se narran, se trabaja con la duda en relación a qué pasa en la historia. La situación respecto del saber y los posicionamientos del narrador son diferentes: “El narrador de lo fantástico tiene un saber siempre recortado y provisorio (una tercera focalizada o, con

SOBRE EL VÍNCULO ENTRE LA PERCEPCIÓN Y EL SABER ...

...dice Filinich: “Entre percibir y saber es difícil marcar fronteras. Si bien es cierto que las actividades perceptiva y cognoscitiva pueden diferenciarse por poner en práctica operaciones de diversa índole, unas fundadas en los sentidos, las otras en la inteligencia, debemos admitir también que ambas actividades pueden pensarse como los polos extremos de la experiencia del sujeto –lo que en otros términos podríamos nombrar como la experiencia sensible y la experiencia inteligible–. Comprenderlas así implica concebir un suelo común para ambas y ese denominador común no puede ser otro que el del saber. Tanto la sensibilidad como la inteligencia apuntan a la obtención de un saber y en las operaciones propias de una es posible reconocer las huellas de la otra.

De aquí que el desempeño de los sentidos esté filtrado por el saber y la memoria, así como el ejercicio de la inteligencia está mediatizado por la experiencia sensible. Percibir y saber, entonces, hacen entrar en juego esta otra dimensión de la experiencia ligada al razonamiento y la especulación”.

mayor frecuencia, una primera persona) y reclama un tú capaz de dudar. Es ésa la condición que constituye al género nacido en la cúspide del pensamiento racionalista del siglo XIX”. Este recorte del saber acerca a los narradores al saber que puede manejar cualquier otro personaje. Sin embargo, advierte la escritora, la infinidad de matices que ese recorte puede adquirir varía enormemente según quién sea el yo que cuenta y quién sea el tú al que se dirige o en quien se focaliza. Y las complejidades y espesores narrativos se profundizarán, sin duda, si revisamos las posibilidades de perspectiva que se abren con la narrativa durante el siglo XX.

Pero lo que interesa rescatar aquí son esos dos lugares que, desde el yo que cuenta, se prefijan para el tú. Dicho de otra forma: cómo, desde un lugar de saber y poder, se condiciona un lugar de confianza o de credulidad; cómo, desde un saber parcial, provisorio o recortado, se tiende a promover la

Narradores, escritores: contadores de historias

duda, la incertidumbre. Y estas cuestiones amplían el modo en que podemos abordar la problemática de la perspectiva narrativa que, si se reduce exclusivamente a determinar en qué persona está narrado tal o cual cuento, limitan el análisis y el trabajo con una de las estrategias centrales de la narrativa.

“Era como un juego que los dos habíamos decidido jugar, sin tener que discutir las reglas.”

PAUL AUSTER
El cuento de Navidad de Auggie Wren

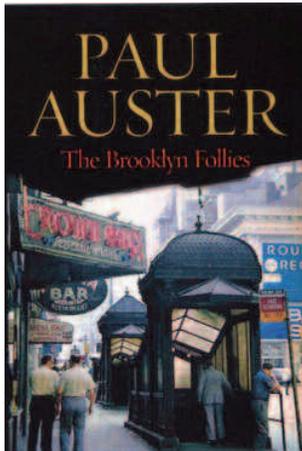
Ya en el capítulo 1, “Sobre el concepto de ficción”, nos hemos referido al cuento que Paul Auster publica en 1990, en el *New York Times*, “El cuento de Navidad de Auggie Wren”, y que más tarde se convertiría en la película *Cigarros*. El mismo autor relata las circunstancias y el contexto en que ese cuento fue escrito, y dice: “Sí, todo empezó con ese cuentecito. Mike Levitas, el director de la página especial, me llamó inesperadamente una mañana de noviembre de 1990. Yo no lo conocía, pero al parecer él había leído algunos de mis libros. Con su talante cordial y práctico, me dijo que había estado considerando la posibilidad de encargarme una obra de ficción para la página especial del día de

Navidad. ¿Qué me parecía? ¿Estaría dispuesto a escribirla? Pensé que era una propuesta interesante; meter un texto de ficción en un periódico, el mejor periódico, nada menos. Una idea bastante subversiva, bien mirado. Pero lo cierto era que yo nunca había escrito un cuento y no estaba seguro de si sería capaz de encontrar una idea. ‘Deme unos días’, le dije. ‘Si se me ocurre algo, se lo comunicaré’. Así que pasaron unos días y, justo cuando estaba a punto de renunciar, abrí una lata de mis adorados Schimmelpennicks –los puritos que tanto me gusta fumar– y empecé a pensar en el hombre que me los vende, en Brooklyn. Eso me llevó a otros pensamientos sobre la clase de encuentros que uno tiene en Nueva York con personas a las que ve todos los días pero que no conoce realmente. Y, poco a poco, la historia comenzó a tomar forma dentro de mí. Literalmente, salió de aquella lata de puros”.²⁷

Esta situación, que hace al contexto de producción del cuento, a los pormenores vinculados al pedido de escribirlo, a las vacilaciones del autor ante ese pedido, al hecho incluso de encontrar una idea posi-



²⁷ Fragmento de la entrevista a Paul Auster, “Cómo se hizo Smoke”, en Paul Auster, *Smoke & Blue in the Face*, ob. cit., p. 11.



ble para ese relato aparece tematizada en el relato, al punto de que las instancias narrativas se complejizan; de ahí la importancia de detenernos a observar qué características adopta en ese relato la perspectiva narrativa tal como venimos analizándola.

“El cuento de Navidad de Auggie Wren” se inicia con un narrador que, en primera persona, nos dice que un tal Auggie Wren le ha contado la historia que él, ahora, nos va a relatar. Ya hemos visto cómo, al tiempo que lo relata, aparecen una serie de marcas destinadas a subrayar la veracidad de los hechos que se narran,²⁸ frases o giros tendientes a otorgar mayor verosimilitud a la ficción (*“toda la historia [...] es exactamente como él me la contó”*, nos avisa ya desde el principio).

Este narrador, que inicia su historia en primera persona, es también un escritor: el diario le ha encargado un cuento, no sabe qué escribir, duda y recuerda otros cuentos de Navidad que ha leído, le comenta su problema a un amigo, dueño del quiosco donde habitualmente compra sus cigarrillos y éste, a cambio de un almuerzo, le propone contarle una buena historia de Navidad. Un

narrador, entonces, escritor, y de nombre Paul se configura como un alter ego del autor, Paul Auster, jugando con la situación concreta de producción de un relato, poniéndola en escena y ficcionalizándola.

A partir de que esta situación narrativa se tematiza, en la medida en que el intercambio entre Auggie y Paul tiene lugar (una buena historia a cambio de un almuerzo), el cuento duplica las instancias narrativas, así como también los narradores. La voz narrativa que abre la historia se presenta como la de un escritor sin ideas para escribir un cuento, se presenta como alguien que duda, incluso, sobre su capacidad de escribir cuentos de Navidad y, más aún, cuentos por encargo: “¿Qué sabía yo sobre la Navidad?, me pregunté. ¿Qué sabía yo de escribir cuentos por encargo?”, nos dice.²⁹

Por su parte, Auggie, nos dice el relato, además de ser el dueño del quiosco, se considera un artista, pues es un fotógrafo aficionado que lleva adelante un proyecto que él mismo define como la “obra de su vida”: cada mañana, a la misma hora, coloca su cámara de fotos en la esquina que ocupa su negocio, y fotografía la misma escena: la intersección de la avenida Atlantic con la calle Clinton. Exactamente a las siete, durante cada día de los últimos doce años, Auggie agrega una foto más a un proyecto que ya cuenta con cuatro mil imágenes.

²⁸ Hemos desarrollado este tema en “La verdad como garantía de verosimilitud”.

²⁹ Paul Auster, *Smoke & Blue in the Face*, ob. cit., p. 163.



La historia que Auggie le contará a Paul para que pueda escribir su cuento es la historia de cómo consiguió su cámara de fotos. A partir de este momento, y situados ambos personajes en el restaurante, Auggie narrará su historia, también en primera persona y sin que Paul, el escritor sin ideas para su cuento, lo interrumpa hasta que finalice.

El narrador cede, entonces, la palabra a Auggie quien cuenta que, varios años atrás, un ratero entró en su negocio a robar algunos libros de bolsillo. Lo descubre, le grita y lo persigue sin lograr alcanzarlo. Pero durante la persecución, el ratero, un joven negro de alrededor de dieciocho años, pierde su billetera. Auggie recoge esa billetera y se la guarda: no contiene dinero, sólo un par de fotos y una licencia de conducir.

Y el cuento prosigue:

“Así que me quedé con la cartera. De vez en cuando sentía el impulso de devolvérsela, pero lo posponía una y otra vez y nunca hacía nada al respecto. Luego llega la Navidad y yo me encuentro sin nada que hacer. Generalmente el jefe me invita a pasar el día en su casa, pero ese año él y su familia estaban en Florida visitando a unos parientes. Así que estoy sentado en mi piso esa mañana compadeciéndome un poco de mí mismo, y entonces veo la cartera de Robert Goodwin sobre un estante de la cocina. Pienso qué diablos, por qué no hacer algo bueno por una vez, así que me pongo el abrigo y salgo para devolver la cartera personalmente.

”La dirección estaba en Boerum Hill, en las casas subvencionadas. Aquel día helaba, y recuerdo que me perdí varias veces tratando de encontrar el edificio. Allí todo parece igual, y recorres una y otra vez la misma calle pensando que estás en otro sitio. Finalmente encuentro el apartamento que busco y llamo al timbre. No pasa nada. Deduzco que no hay nadie, pero lo intento otra vez para asegurarme. Espero un poco más y, justo cuando estoy a punto de marcharme, oigo que alguien viene hacia la puerta arrastrando los pies. Una voz de vieja pregunta quién es, y yo contesto que estoy buscando a Robert Goodwin.

”—¿Eres tú, Robert? —dice la vieja, y luego descorre unos quince cerrojos y abre la puerta.

”Debe tener por lo menos ochenta años, quizá noventa, y lo primero que noto es que es ciega.

”—Sabía que vendrías, Robert —dice—. Sabía que no te olvidarías de tu abuela Ethel en Navidad.

”Y luego abre los brazos como si estuviera a punto de abrazarme.

”Yo no tenía mucho tiempo para pensar, ¿comprendes? Tenía que decir algo de prisa y corriendo, y antes de que pudiera darme cuenta de lo que estaba ocurriendo, oí que las palabras salían de mi boca.

”—Está bien, abuela Ethel —dije—. He vuelto para verte el día de Navidad.

”No me preguntes por qué lo hice. No tengo ni idea. Puede que no quisiera decep-



cionarla o algo así, no lo sé. Simplemente salió así y de pronto, aquella anciana me abrazaba delante de la puerta y yo la abrazaba a ella.

”No llegué a decirle que era su nieto. No exactamente, por lo menos, pero eso era lo que parecía. Sin embargo, no estaba intentando engañarla. Era como un juego que los dos habíamos decidido jugar, sin tener que discutir las reglas. Quiero decir que aquella mujer sabía que yo no era su nieto Robert. Estaba vieja y chocha, pero no tanto como para no notar la diferencia entre un extraño y su propio nieto. Pero la hacía feliz fingir, y puesto que yo no tenía nada mejor que hacer, me alegré de seguirle la corriente.

”Así que entramos en el apartamento y pasamos el día juntos. Aquello era un verdadero basurero, podría añadir, pero ¿qué otra cosa se puede esperar de una ciega que se ocupa ella misma de la casa? Cada vez que me preguntaba cómo estaba yo le mentía. Le dije que había encontrado un buen trabajo en un estanco, le dije que estaba a punto de casarme, le conté cien cuentos chinos, y ella hizo como que se los creía todos.

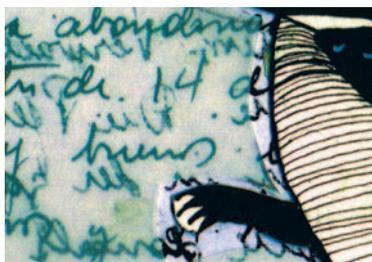
”—Eso es estupendo, Robert —decía, asintiendo con la cabeza y sonriendo. Siempre supe que las cosas te saldrían bien.

”Al cabo de un rato, empecé a tener hambre. No parecía haber mucha comida en la casa, así que me fui a una tienda del barrio y llevé un montón de cosas. Un pollo precocinado, sopa de verduras, un

recipiente de ensalada de patatas, pastel de chocolate, toda clase de cosas. Ethel tenía un par de botellas de vino guardadas en su dormitorio, así que entre los dos conseguimos preparar una comida de Navidad bastante decente. Recuerdo que los dos nos pusimos un poco alegres con el vino, y cuando terminamos de comer fuimos a sentarnos en el cuarto de estar, donde las butacas eran más cómodas. Yo tenía que hacer pis, así que me disculpé y fui al cuarto de baño que había en el pasillo. Fue entonces cuando las cosas dieron otro giro. Ya era bastante disparatado que hiciera el numerito de ser el nieto de Ethel, pero lo que hice luego fue una verdadera locura, y nunca me he perdonado por ello.



”Entro en el cuarto de baño y, apiladas contra la pared al lado de la ducha, veo un montón de seis o siete cámaras. De treinta y cinco milímetros, completamente nuevas,



aún en sus cajas, mercancía de primera calidad. Deduzco que eso es obra del verdadero Robert, un sitio donde almacenar botín reciente. Yo no había hecho una foto en mi vida, y ciertamente nunca había robado nada, pero en cuanto veo esas cámaras en el cuarto de baño, decido que quiero una para mí. Así de sencillo. Y, sin pararme a pensarlo, me meto una de las cajas bajo el brazo y vuelvo al cuarto de estar.

”No debí ausentarme más de unos minutos, pero en ese tiempo la abuela Ethel se había quedado dormida en su butaca. Demasiado Chianti, supongo. Entré en la cocina para fregar los platos y ella siguió durmiendo a pesar del ruido, roncando como un bebé. No parecía lógico molestarla, así que decidí marcharme. Ni siquiera podía escribirle una nota de despedida, puesto que era ciega y todo eso, así que simplemente me fui. Dejé la cartera de su nieto en la mesa, cogí la cámara otra vez y salí del apartamento. Y ése es el final de la historia.”³⁰

Tenemos, entonces, un narrador-escritor que, sin saber qué escribir, consigue una historia a cambio de un almuerzo: al fin de cuentas, la historia de Navidad que el cuento relata es la historia de Auggie Wren; recordemos, si no, el título del texto, “El cuento de Navidad de Auggie Wren”. Tenemos un personaje fotógrafo que, durante buena parte del cuento, hará las

veces de narrador de la historia. Y tenemos, por fin, la historia misma: un relato que se desencadena a partir de un robo de libros, que posibilita el encuentro navideño entre Auggie y la anciana ciega, donde ambos fingen (Auggie finge ser el nieto y la anciana finge que le cree) y que, finalmente, se cierra con un nuevo robo: la máquina de fotos que convertirá a Auggie en un artista, con un proyecto propio.

Ya antes hemos visto –siguiendo a Filinich– cómo la instancia narrativa supone una estructura dialógica, esto es, un “yo” que enuncia un “yo te cuento que” y que instala un lugar particular para un “tú”. María Teresa Andruetto analiza esta estructura dialógica en el cuento al que nos estamos refiriendo y observa cómo, en este caso, la instancia del narrador puede adquirir derroteros inesperados y una sucesión de encabalgamientos que mediatizan lo narrado. Porque el narrador es aquí un intermediario, una voz que nos dice que nos va a contar algo que oyó, algo que le contaron. Una voz que, más adelante, cede su palabra a otro narrador, Auggie, que vendrá a decir *yo te cuento que*.

Una vez terminada la historia de Navidad, el diálogo entre Auggie y Paul se retoma. Y, en ese diálogo, el narrador, que durante todo el cuento ha venido subrayando el carácter verídico de la historia, cambia el ángulo de observación para poner en

³⁰ Paul Auster, *Smoke & Blue in the Face*, ob. cit., pp. 166 a 168. Pueden consultar la versión completa del cuento en: <http://www.elangelcaido.org/relatos/200503/200503pauster.html>.

duda la historia que acaba de oír: “[...] Repentinamente se me ocurrió que se había inventado toda la historia. Estuve a punto de preguntarle si se había quedado conmigo, pero luego comprendí que nunca me lo diría. Me había embaucado, y eso era lo único que importaba. Mientras haya una persona que se la crea, no hay ninguna historia que no pueda ser verdad”.³¹

Saber mentir y saber robar: tales son los temas que el cuento de Paul Auster nos propone a partir de esta duplicación de las instancias narradoras, a partir de esa decisión del autor de hacer referencia a las condiciones de producción de su cuento y jugar con ellas, a partir de esa elección de dos narradores que se insertan uno en el otro y complejizan la perspectiva. En este sentido, afirma Andruetto: “Robo y mentira, apropiación y ficción recorren el libro de Auster: el narrador que se evidencia como Paul, se apropia de la experiencia y del relato que cuenta Auggie para escribir el cuento que le han encargado. Auggie se apropia de la cámara que ha robado un ladrón para llevar a la práctica su pasión

por las fotos. Miente el narrador acerca de la identidad de quien le cuenta la historia, miente (aunque jure decir la verdad) quien narra, le miente Auggie a la abuela haciéndole creer que es su nieto, y miente ella haciendo que cree, mientras el narrador Paul y el narrador inserto Auggie juran –como se jura en los cuentos– que nada es cuento, que todo es la pura verdad.

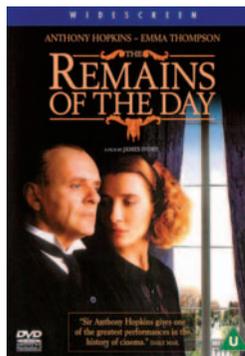
”Era como un juego que los dos habíamos decidido jugar, sin tener que discutir las reglas’, dice Auggie cuando nos cuenta que la abuela y él habían aceptado hacer de cuenta que efectivamente eran una abuela y un nieto, que se trataba de jugar a que se lo creían. Y acaso el narrador-escritor y el narrador-fotógrafo juegan su juego narrativo de forma similar: ambos se configuran como narradores confiables y lo subrayan una y otra vez; se presentan como voces en las que podemos creer aquello que nos van a relatar, pero también saben, en el fondo, que se trata de un juego, que el otro puede embaucarnos. En tal caso, se presentan como narradores dispuestos al juego de la ficción.

31 *Ibíd.*, p. 169.

Fabuladores, embaucadores: narradores de ficción

Edward Bloom, Horty, Paul y Auggie son narradores. Desde ese lugar, juegan a inventar historias: se presentan como confiables y apuestan a que les creamos su relato; se asumen como impostores y pretenden que la sinceridad de esa afirmación alcance a su historia; subrayan el carácter verídico de lo que cuentan y, al mismo tiempo, siempre guiñan el ojo. Si como personajes nos pueden generar empatía o rechazo, como narradores siempre llaman la atención sobre lo que están haciendo. Son, en tal caso, narradores que no dejan que decirnos que están narrando ficciones.

Para profundizar estos temas vinculados a la perspectiva del narrador, a la posición que asume esa voz en relación con el saber, con la confianza o creencia que demanda del tú que se dispone a escuchar, con las dudas o vacilaciones que genera, les proponemos la lectura de un extracto de artículo. David Lodge, quien parte de un fragmento de la novela *Lo que queda del día*, de Kazuo Ishiguro, y se detiene a analizar las vacilaciones del narrador, las inseguridades con las que afirma su relato y, en definitiva, el modo en que un narrador de estas características –al que denomina “un narrador poco fiable”– se configura en las ficciones, dejando siempre, en el interior del relato, alguna huella que nos permite reconocer si lo que cuenta es ficción.



Un narrador poco fiable

“–Es de Mrs. Johnson, una amiga de mi tía. Me comunica que mi tía murió anteayer. –Hizo una pausa y después prosiguió: –El funeral será mañana. ¿Cree que podré tomarme el día libre?
”–Por supuesto, ya lo arreglaremos.
”–Gracias, Mr. Stevens. Ahora, discúlpeme, pero preferiría estar unos momentos sola.
”–No faltaría más, Miss Kenton.
”Me dirigí hacia la puerta y, en cuanto puse los pies fuera, me di cuenta de que no le había dado el pésame. Pensé en el duro golpe que supondría para Miss Kenton aquella noticia, puesto que, a todos los efectos, su tía había sido para ella como una madre. Así que me detuve cuando aún iba por el pasillo, dudando si debía volver, llamar a su puerta y rectificar mi descuido. Se me ocurrió, no obstante, que si entraba, podría interrumpirla en un momento embarazoso. Era muy posible que Miss Kenton estuviese llorando en aquel mismo instante, a unos metros de mí. Sólo pensarlo me causó una sensación extraña. Me quedé un rato parado en medio del pasillo, y finalmente juzgué que era más apropiado esperar y expresar en otra ocasión mi condolencia. Seguí, pues, mi camino.”

KAZUO ISHIGURO

Lo que queda del día (1989)

Traducción de Ángel Luis Hernández

Francés

“Los narradores indignos de confianza son invariablemente personajes inventados que forman parte de las historias que cuentan. Un narrador ‘omnisciente’ indigno de confianza es casi una contradicción en los

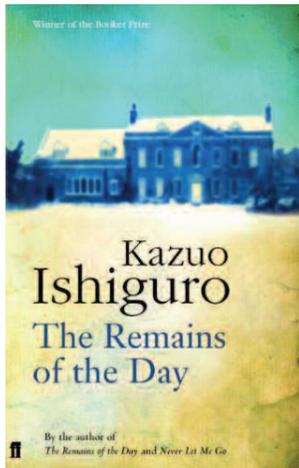
términos, y sólo podría darse en un texto muy heterodoxo y experimental. Incluso un personaje- narrador no puede ser digno de confianza al ciento por ciento. Si todo lo que dice es palpablemente falso, eso sólo confirma lo que ya sabíamos: que una novela es una obra de ficción. Tiene que haber alguna posibilidad de discriminar entre la verdad y la falsedad en el interior del imaginario mundo de la novela, como lo hay en el mundo real, para que la historia suscite nuestro interés.

”Un narrador poco fiable sirve precisamente para revelar de una manera interesante la distancia que media entre la apariencia y la realidad, y para mostrar cómo los seres humanos distorsionan o esconden ésta. No se trata necesariamente de una intención consciente o maliciosa por su parte. El narrador de la novela de Kazuo Ishiguro no es un hombre malvado, pero su vida se ha basado en la supresión y evasión de la verdad, sobre sí mismo y sobre los demás. Su relato es una especie de confesión, pero está infestada de retorcidas justificaciones de su propia conducta y alegatos.

”La historia-marco se sitúa en 1956. El narrador es Stevens, el mayordomo, ya mayor, de una mansión inglesa, antaño la finca de Lord Darlington, ahora propiedad de un rico norteamericano. Aceptando la sugerencia de su nuevo jefe, Stevens se toma unas cortas vacaciones en el oeste del país. Su motivación privada para hacerlo es reanudar el contacto con Miss Kenton, ama de llaves en Darlington Hall en la época de entreguerras [...]

”La mística del criado perfecto lo hizo incapaz de reconocer como tal el amor que Miss Kenton estaba dispuesta a ofrecerle cuando trabajaron juntos y le impidió corresponderla. Pero un recuerdo vago, fuertemente reprimido, de su actitud hacia ella se abre paso gradualmente en el curso del relato, y nos damos cuenta de que su verdadero motivo para ir a buscarla es una vana esperanza de deshacer el pasado.

”En repetidas ocasiones, Stevens da una visión favorable de sí mismo que se revela como incompleta o engañosa. Tras haber entregado a Miss Kenton una carta comunicándole la muerte de su tía, se da cuenta de que ‘en realidad’ no le ha dado el pésame. Su vacilación sobre si debe o no dar media vuelta casi nos distrae de esa omisión extraordinariamente burda de cualquier expresión de condolencia en el diálogo que antecede. Su preocupación por no interrumpirla en un momento de dolor parece manifestar una personalidad sensible, pero de hecho cuando encuentra ‘otra oportunidad para expresarle mi condolencia’ no es eso lo que hace, sino que critica con crueldad su trabajo, concretamente la supervisión de dos nuevas doncellas. Cosa característica de él, no tiene una palabra más expresiva que ‘extraño’ para el sentimiento que experimenta al pensar que Miss Kenton puede estar llorando al otro lado de la puerta. Puede sorprendernos que sospeche que es eso lo que está haciendo justo después de haber observado con agrado la calma con que ella ha recibido la noticia. De hecho,



Lo que queda del día
(James Ivory, 1993).

LA NOVELA DE ISHIGURO...

...fue llevada al cine por el inglés James Ivory en 1993, bajo el título *Lo que queda del día*. A partir del viaje que supone el regreso a la antigua mansión en la que supo trabajar, Stevens, el mayordomo, irá recordando distintos momentos de su anterior estancia en la casa, revisando las relaciones que mantuvo con el dueño y con el ama de llaves.

varias páginas más tarde confiesa que su memoria ha confundido dos episodios:

”No obstante, no estoy muy seguro de las circunstancias que me indujeron a permanecer de pie en aquel pasillo. Ahora me parece que en otras ocasiones en que he intentado ordenar esos recuerdos, he situado este momento justo después de que Miss Kenton recibiese la noticia de la muerte de su tía...

pero ahora, tras pensarlo mejor, creo que me confundió, ya que en realidad este recuerdo refleja lo sucedido otra noche, varios meses antes de la muerte de la tía de Miss Kenton.

”Fue, de hecho, cierta noche en que él la humilló rechazando fríamente su tímido pero nada ambiguo ofrecimiento de amor: por eso era por lo que ella estaba llorando detrás de la puerta.”³²



³² David Lodge, *El arte de la ficción*, Ediciones Península, Barcelona, 2002, pp. 248-252.



Actividades

1. Para continuar reflexionando sobre el oficio del narrador, les proponemos la lectura del siguiente fragmento de Walter Benjamin.

El pájaro fantástico del aburrimiento³³

“Nada hay que promueva la retención en la memoria de una historia como esa sobriedad concisa que impide todo análisis psicológico. Y cuanto más natural sea al narrador evitar todo matiz psicológico, tanto mayor será la impaciencia con que aguarda su relato la memoria del oyente, puesto que así se constituyen, más plenamente, sus propias experiencias, y así, con mucho mayor placer, el mismo oyente volverá algún día, cercano o lejano, a narrar lo oído. Ese proceso de asimilación, que se cumple en las profundidades, requiere de una situación de distensión que se hace cada vez más rara. Si el sueño es el estado supremo de distensión corporal, así el aburrimiento lo es del espíritu. El aburrimiento es el pájaro fantástico que pone el huevo de una experiencia. El rumor en las hojas del bosque lo hace desaparecer. Sus nidos –las actividades que están estrechamente relacionadas con el aburrimiento– han desaparecido ya de las ciudades, y se encuentran caídos en el campo. Se pierde así el don de saber oír, y desaparece la comunidad de los oyentes. Relatar historias es el arte de saber seguir contándolas, y se pierde cuando las historias ya dejan de ser retenidas. Se pierde porque ya ni se teje ni se hila en el telar, mientras se las escucha. Cuanto más olvidado de sí mismo esté el oyente, tanto más profundamente se acuñará lo

oído en él. Si se encuentra sujeto al ritmo de un trabajo, presta oídos a la historia de tal manera que luego adquiere de por sí el arte de volver a relatarlo. Así, pues, está tejida la red de donde proviene el don del narrador. Esa red se desata hoy por todos los cabos, mientras que durante milenios fue una y otra vez anudada en el círculo en se cumplía un trabajo artesanal.”

- ¿Cómo se configura la comunidad de oyentes en *La camarera del Titanic* y en *El gran pez*?
 - ¿Cómo describe el aprendizaje del arte de narrar desde la posición de oyente?
 - ¿Qué tipo de actividades son posibles en el espacio del aula que recuperen esta actividad de narrar, de intercambiar experiencias?
2. Comparar alguna de las primeras escenas en las que Horthy relata lo que sucedió la noche en el hotel con la escena en la que aparece Zeppe, el actor que dirige el teatro ambulante.
 - ¿Qué recursos utiliza Horthy en cada puesta en escena de su relato para capturar la atención de los oyentes? Nótese, por ejemplo, cómo describe el momento en que descorchan una botella de champagne, con qué gestos y sonidos acompaña esa narración frente a su auditorio.
 3. Al igual que en “El cuento de Navidad de Auggie Wren”, en el siguiente relato también se complejiza la instancia narrativa, en la medida en que el narrador es un escritor que, mientras cuenta la historia, reflexiona sobre el mejor modo de contarla. Para comparar este cuento con el que ya comentamos, les presentamos su fragmento inicial: se trata de “Las babas del diablo”, del argentino Julio Cortázar.

³³ Walter Benjamin, “El narrador”, ob. cit., p. 196.

Las babas del diablo

“Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.



”Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Córdax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella –la mujer rubia– y las nubes. Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Remington se quedará petrificada sobre la mesa con



ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas móviles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera

tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo).

”De repente me pregunto por qué tengo que contar esto, pero si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar (ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión) o por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volver a su trabajo. Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; son cosas que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... Siempre contarlo, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago.

”Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo

para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere.

”Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo. Si me sustituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa (porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de todo eso... Y después del ‘si’, ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea.”

Julio Cortázar, *Las armas secretas*, Punto de lectura, Buenos Aires, 2004, pp. 79-81.

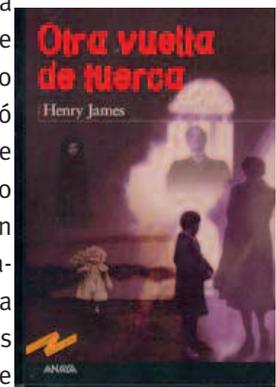
4. El siguiente fragmento corresponde al inicio de la novela *Otra vuelta de tuerca*, del norteamericano Henry James. Un narrador, en primera persona, nos anuncia una historia que nos va contar: una historia que oyó hace tiempo, una historia que, efectivamente, tuvo lugar. De esa historia, el narrador dice haber tomado sus propias notas, luego de haberla escuchado por boca de quien se la relató. Pero quien se la relató también oyó la historia de otro, de una mujer, cuyo manuscrito posee. Así descriptas, las instancias narrativas se suman unas sobre otras, tantas y tan necesarias en estrecha relación con el carácter fantástico de la historia que presentan. Y, al mismo tiempo, se recrea una situación de narración oral, de un auditorio reunido junto al fuego.



Otra vuelta de tuerca

“Habíamos escuchado la historia sentados alrededor del fuego y casi sin respirar, pero, aparte de decir que era horripilante, como debiera serlo un cuento extraño, contado en una casa vieja la víspera de Navidad, no recuerdo que se hiciera ningún otro comentario hasta que a alguien se le ocurrió decir que era el único caso que conocía en que un castigo como ése hubiera ido a caer sobre un niño. Puedo aclarar que se trataba de una aparición, y en una casa tan vieja como la que nos había reunido a nosotros ese día... una aparición espantosa a un niño pequeño que estaba durmiendo en su cuarto con su madre, a quien había despertado aterrado por ella; que la había despertado, no para que disipara su miedo, lo calmara y consiguiera que volviera a dormirse, sino para que ella misma, antes de poder hacerlo, se encontrara también con esa imagen que lo había aterrado a él. Fue esa observación la que hizo que Douglas –no inmediatamente, sino un poco más tarde– diera una respuesta, que produjo el interesante resultado para el que pido atención. Alguien contó otra historia, no demasiado impresionante, y vi que no estaba escuchando. Eso me pareció una señal de que él tenía también algo que decir, y que lo único que teníamos que hacer nosotros era esperar. La verdad es que esperamos hasta dos días después; pero esa misma noche, antes de que cada cual se fuera por su lado, hablé de lo que tenía en la cabeza.

”Respecto al fantasma, o lo que fuera, de Griffin, estoy completamente de acuerdo en que eso de que se le apa-



reciese al niño, en una edad tan tierna, le añade una nota especial. Pero no es el primer caso que conozco en que es a un niño a quien le ocurre una cosa tan encantadora como ésa. Pues bien, si el hecho de que sea un niño refuerza la impresión, le da al asunto otra vuelta de tuerca, ¿qué me dirían si son dos niños? [...] Hasta ahora nadie, como no sea yo, ha sabido nunca nada. Es demasiado horrible. [...]

”–Pues entonces –dije–, siéntate y empieza.

”Se volvió hacia el fuego, propinó un puntapié a un leño, se quedó un momento mirándolo. Luego, se dio otra vez la vuelta:

”–No puedo empezar. Tendré que decir que me lo manden.

”Hubo una lamentación unánime y muchas protestas, después de lo cual, con el mismo aire preocupado, explicó:

”–La historia está escrita. Está en un cajón cerrado con llave..., no ha salido de allí desde hace años. Podría escribir a mi criado y mandar la llave; me enviaría aquí el paquete cuando lo encuentre.

”Parecía que fuera a mí a quien se lo proponía, casi daba la impresión de que pidiera ayuda para decidirse. Había roto el hielo, una capa formada a lo largo de muchos inviernos; había tenido sus razones para un silencio tan largo. Los otros lamentaban el retraso, pero lo que me emocionaba a mí eran sus escrúpulos. Le pedí que enviara la carta por el primer correo y que se pusiera de acuerdo con nosotros para leérselo pronto; luego le pregunté si había sido él el que había tenido esa experiencia. Su respuesta fue rápida:

”–¡No; gracias a Dios, no!

”–Y el relato, ¿es tuyo? ¿Fuiste tú quien lo escribió?

”–Sólo la impresión. Lo apunté aquí. –Señaló el corazón–. No se ha borrado nunca.

”–Entonces, ¿tu manuscrito...?

”–Está escrito con tinta ya descolorida y con una letra pre-

ciosa. –Hizo otra pausa–. La de una mujer. Hace ya veinte años que murió. Me envió las páginas en cuestión antes de morir. [...]

”Al día siguiente supe que una carta en la que iba la llave había salido en el primer correo hacia su casa de Londres; pero aunque luego se difundiera la noticia –o quizá precisamente por haberse difundido–, no le dijimos absolutamente nada hasta después de cenar, hasta esa hora de la noche que parecía la más apropiada para la clase de emoción en que teníamos puestas todas nuestras esperanzas. Se mostró entonces tan comunicativo como pudiéramos desear, y hasta nos explicó los motivos que tenía para hacerlo. Y lo hizo una vez más delante de la chimenea de la sala, donde la noche anterior nos había comunicado otras dulces maravillas. Parecía que la historia que había prometido leernos exigía, para poder entenderla bien, unas cuantas palabras a modo de prólogo. Permítaseme decir aquí con toda claridad, para terminar de una vez, que esa historia, sacada de una transcripción exacta hecha por mí mucho más tarde, es la que voy a dar ahora. El pobre Douglas, antes de su muerte –cuando ya estaba a la vista–, me entregó el manuscrito que le llegó al tercero de esos días y que, en el mismo punto y con inmenso efecto, empezó a leer ante nuestro pequeño círculo silencioso la noche del cuarto día. Las señoras que iban a quedarse, no se quedaron, gracias a Dios: se fueron porque ya habían hecho los preparativos y, muertas de curiosidad, según declararon, por culpa de los detalles con que ya nos había intrigado a todos. Pero eso hizo que el pequeño grupo que quedó fuera más compacto y selecto, y que pudiera mantenerse junto al fuego, unido en un estremecimiento común.”

Henry James, *Otra vuelta de tuerca*, Planeta, España, 2000, pp. 117-122.

LA NOVELA...

...*Otra vuelta de tuerca* narra una historia sumamente atrayente para leer con los alumnos. Su lectura, en el marco de una propuesta que pone en relación la literatura y el cine, puede acompañarse con la película *Los otros*, de Alejandro Amenábar (2001), para comparar el modo en que esta última lee y reelabora la novela mencionada, en un diálogo intertextual con ella.



Los otros (Alejandro Amenábar, 2001).

- Relean el texto atendiendo a las frases o giros vinculados a la veracidad de los hechos que la historia en cuestión narrará.
- ¿A través de qué otras características se presenta la historia que se va a relatar más adelante?
- ¿Qué efectos genera en los integrantes de ese auditorio el anuncio de la historia? Distingan los efectos que provoca en el narrador, como personaje que asiste a ese grupo en esa vieja casa, del resto de los oyentes.
- En relación con las señoras que se marchan antes, ¿qué se aclara? ¿Qué efecto hubiera logrado el narrador si afirmara que se van, por ejemplo, porque no desean oír una historia como la que se va a relatar?

5. En el siguiente texto se propone una relación entre lo que se ve y lo que se conoce, entre el mirar y el conocer, a partir del uso de las imágenes que Alfred Hitchcock realiza en sus películas. A partir de esta lectura es posible analizar esa relación entre mirar y conocer en la película *La camarera del Titanic*, atendiendo a las imágenes que acompañan los relatos de Horty, a los primeros planos de la camarera.

El relato es una construcción de la mirada

“Desde los inicios, la historia de amor hace del cine un lugar privilegiado de explotación del erotismo de los actores y de la puesta en escena de los sentimientos de los personajes. El amor supuesto entre los seres propicia un arte que organice una circulación entre lo *visible* y lo *invisible*, entre el fantasma y el objeto de ese fantasma, entre el afuera y el adentro. Alfred Hitchcock es el artista de las ficciones amorosas. Hitchcock pone en escena, brillante y fantasmática, secreta e inefable, la relación que el cineasta mantiene con la actriz. Al menos tres películas, *Vértigo*, *Psicosis* y *Marnie* lo certifican:



en ellas lo que vemos y lo que miramos no son la misma cosa. Vemos, en esencia, puesta en abismo, la mirada de un hombre a una mujer. Esta disociación entre mirada y visión sólo puede explicarla el cine. Tres miradas, pues, que liberan tres relatos distintos. Scottie (James Stewart) sigue a Madeleine (Kim Novak) y la pierde; Norman Bates (Anthony Perkins) espía a Marion Crane (Janet Leigh) y la mata; Mark (Sean Connery) desea a Marnie (Tippi Hedren) viva o muerta, y acecha como un animal a esa encarnación ambulante de la neurosis que le fascina y a la que quiere domesticar. Hitchcock planifica y exhibe

atentamente a sus actrices [...]. Cuanto más visibles son, más las vemos y más las miramos como inaprensibles, como eso que se nos escapará y por fuerza nos habrá de engañar: en el cine de Alfred Hitchcock, a veces, mirar es perder de vista.”

Filmar de espaldas

“Poner en escena la opacidad del personaje, y por lo tanto del actor, es la apuesta cinematográfica que inspiró a Hitchcock. *Filmar de espaldas* es una forma de anunciar la duplicidad, lo problemático e inaccesible de un personaje, de poner en escena un secreto o eso que puede ser objeto de una revelación. De espaldas, el actor es un bloque de silencio, una figura solitaria que preserva su propio espacio.



”En *Vértigo*, *Psicosis* y *Marnie*, el relato de la película es conducido por la mirada, engañada y desengañada a la vez, de un hombre que observa a una (sola) mujer sin quitarle la vista de encima. El personaje de ficción está, como el cineasta, preocupado por la actriz. Las persecuciones de *Vértigo* asocian el misterio y la duplicidad a la figura vista de espaldas. James Stewart (Scottie) sigue a Kim Novak (Madeleine). El uno detrás de la otra, en pos de una ilusión.

”Si uno quiere seguir o espiar, no debe dejar que lo vean. Como Anthony Perkins (Norman Bates) que, en *Psicosis*, mira a Janet Leigh desnudarse de espaldas a través de un agujero en el tabique. Tras haber descubierto a Tippi Hedren (Marnie) de espaldas en el plano que abre *Marnie*, y tras haberla seguido de lejos, acercarnos súbitamente a su rostro



SEGÚN LO QUE NOS MUESTRAN LAS IMÁGENES...

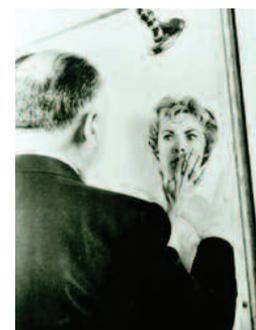
...se diferencian distintos tipos de planos. Un plano general es aquel que presenta a los personajes en una situación en donde se describe el entorno donde éstos interactúan; un plano entero encuadra la figura entera del personaje; el plano americano recorta la figura por la rodilla aproximadamente; el plano medio presenta el cuerpo a la altura de la cintura; el primer plano, en el caso de la figura humana, recoge el rostro y los hombros, y sirve para mostrar confianza e intimidad respecto del personaje; el plano de detalle sólo recoge una pequeña parte de un cuerpo u objeto, concentrando la capacidad expresiva e intensificando los gestos por la distancia tan mínima entre cámara y sujeto/objeto.

de frente nos hace entender que no sabremos más sobre ella por verla desmaquillada ni en primer plano. Su espalda nos ha enseñado la lección: Marnie es un enigma y cada plano suyo, por más que la desnude [...] no nos revelará nada de fiar. El genio de Hitchcock estriba, pues, en saber que el conocimiento enriquece la sensación de misterio.



Cuanto más nos informa la película sobre Marnie, más se adensa el misterio [...].”

Guerin, Marie Anne, *El relato cinematográfico*, Paidós, Los pequeños cuadernos de “Cahiers du Cinéma”, Barcelona, 2004, pp. 53-54.





Construir la ficción

Una sucesión de historias: relatos encadenados

“Muchos te cuentan una historia sin desviarse. No es complicada, pero tampoco es interesante.”

TIM BURTON
El gran pez

Una ficción se construye. Hay una historia que narrar y hay un narrador que será el encargado de asumir una voz y una perspectiva para relatar esa historia. Pero, también, hay decisiones que afectan al modo en que serán presentados los hechos, los personajes, el escenario. En este sentido, construir la ficción se vincula con la arquitectura que las historias adquieren cuando se narran, con el armado del cuento, de la novela, de la película. Los acontecimientos pueden organizarse teniendo en cuenta alguna estructura prevista: pueden ordenarse siguiendo el devenir temporal de los hechos o introduciendo cambios, saltos, vueltas atrás o anticipaciones. Un escritor dispone de una serie de recursos para generar intriga, para provocar interés, para acelerar o pausar la narración. Evitar contar algo, cuyo misterio será develado más adelante; repetir una y otra vez el relato de un hecho; expandir algo que ya ha sido presentado: los recursos y las posibilidades son innumerables. En este capítulo, nos detendremos a analizar la forma en que los relatos de algunas de estas películas se organizan, la manera en que los hechos se van entramando para configurar un relato.

En principio, podemos decir que si un escritor hecha mano de algunos de los recursos que mencionábamos, si toma decisiones en relación con la estructura de su relato, con las modalidades temporales que adoptará la historia que desea narrar, tal vez, el trabajo del lector se asemeja bastante al de alguien que intenta desmontar esa estructura para ver cómo está hecha. Aunque no se lo proponga de esta manera, es el trabajo que hace William Bloom cuando rastrea qué hay de verdadero en los relatos del padre, cuando a partir de un dato que se vincula con la realidad, comienza a investigar y, al desovillar el tejido de esos relatos, nos muestra, de manera inversa, cómo los construyó su padre.

Comencemos, entonces, por *El gran pez*, la película que narra la vida de Edward Bloom, el fabulador de historias. Y este epíteto no es menor, pues se trata de un relato plagado de relatos menores, de historias fantásticas más pequeñas que se van engarzando, y a partir de las cuales podemos reconstruir la vida del personaje. De ahí que, como espectadores, luego de esa reconstrucción y reordenamiento, podamos decir, como si se tratara de una organización natural, que se narra la vida de Edward Bloom. Cada una de esos pequeños relatos, que se presentan con bastante autonomía, se entraman sobre ese hilván. Organizados, teniendo en cuenta el orden en que se presentan en el relato de la película, tenemos:

La leyenda *del gran pez*, que narra cómo el joven Edward logró atrapar a la Bestia, un pez inatrapable al que consiguió captu-

rar gracias a un anillo de bodas, un relato que a su vez servirá como metáfora de cómo el padre logró “atrapar” a su mujer.

El relato del nacimiento de Edward, plagado de situaciones absurdas y exageradas que anticipa irónicamente lo que será el



“A veces, la única manera de atrapar a una mujer inatrapable es ofreciéndole un anillo de bodas.”

desarrollo de la vida de ese pequeño y “escurridizo” bebé.

El cuento de la bruja, un relato maravilloso que Edward padre le cuenta al pequeño William antes de dormir.

El relato de un crecimiento acelerado, que narra una supuesta “enfermedad” que padece Edward, de pequeño, creciendo en forma desmedida.



“Su nacimiento marcó el ritmo de su improbable vida.”



“De todas las brujas de Alabama, había una que era la más temida.”

El relato del gigante en Ashton, que relata el encuentro entre ambos personajes y cómo Edward “salva” al pueblo de la amenaza que supone el enorme Karl.

El cuento de Spectre, que se inicia a partir de un desvío en el camino, luego de la partida de Ashton: dos caminos se abren, el viejo y el nuevo. Siguiendo la ruta del viejo, Edward llegará a Spectre, conocerá a la pequeña Samy, la que más tarde será la “bruja”, y al poeta.



Edward y Karl: dos personajes demasiado “grandes” para un pueblo tan chico.

El relato de la vida en el circo, que cuenta cómo conoció a Sandra hasta que, años después, logra conquistarla, gracias a un enorme parque repleto de narcisos.

El absurdo relato de la guerra, que presenta a las hermanas siamesas.

El cuento “policial”, que cuenta el robo a un banco, perpetrado por el poeta de Spectre y al que Edward acompaña después de un encuentro azaroso.



Nadie precisa zapatos en Spectre, a menos que desee abandonarlo.

El relato de la compra del pueblo de Spectre, al que llega por segunda vez luego de una hiperbólica inundación y donde se produce el segundo encuentro con Samy, ya grande, quien será la narradora en esta ocasión.

El relato de la despedida de Edward Bloom, que narrará el hijo poco antes de su muerte.

Varios de esos relatos pueden pensarse a partir del género al que suscriben o con el que dialogan: el cuento maravilloso, el relato tradicional, el relato policial (en una versión que lo parodia). Si se prioriza una mirada temática, esto es, si se consideran los temas de esas historias, es posible leer el cuento de amor, el relato de la guerra.



Edward y Karl: dos personajes demasiado “grandes” para un pueblo tan chico.



NUMEROSAS NARRACIONES...

...que incluyen una variedad importante de relatos se construyen a partir de un relato marco; esto es: una situación narrativa que se mantiene a lo largo de la narración y a la que se regresa una vez terminado cada pequeño cuento insertado. Tal es el caso de los relatos de *Las mil y una noches*, enhebrados a partir de la voz de Sherezada, quien cada noche presenta un nuevo cuento para postergar su muerte: contar para no morir es aquí el motivo que justifica la narración.

Una estructura similar, en tanto se presentan como una serie de relatos enmarcados, organiza los cuentos del *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio. Se trata, en este caso, de casi cien cuentos narrados por un grupo de diez jóvenes que se retiran a las afueras de Florencia para protegerse del contagio de la peste que, en 1348, assolaba la ciudad. Son siete mujeres y tres hombres que, por turnos, cuentan una historia durante los diez días que pasan juntos, como un modo de entretenerse o distraerse. Contar para pasar el tiempo, para compartir el tiempo es, en esas narraciones, el motivo.

Por otra parte, si consideramos los relatos que comprenden la vida del personaje desde su nacimiento hasta la conquista de su amada, interesa leer esa serie de “cuentos” como un largo viaje del héroe. El teórico ruso Vladimir Propp, en su estudio sobre los cuentos tradicionales rusos, encuentra que en todos ellos se repite la misma estructura, compuesta por una serie de funciones que constituyen el esquema básico del cuento. Casi todos los relatos tradicionales, observa





Propp, suelen comenzar con la partida del héroe, quien sale a recorrer el mundo para cumplir una misión o en búsqueda de algo. Y si bien en todos los cuentos no necesariamente se desarrollan todas las funciones, sí se respeta el orden en que suceden esos acontecimientos.

En este caso, la partida tiene lugar con Karl, el gigante, una partida que tiene su explicación: son dos personajes para quienes Ashton es un pueblo que les queda “chico”. La visita al pueblo de Spectre, separados ya ambos personajes, pues cada uno elige transitar un camino diferente, supone una suerte de desvío en la historia: Edward, en su búsqueda, podría haber elegido quedarse en ese pueblo impecable, una suerte de “paraíso” en el que todo visitante se queda una vez que ha llegado (y por eso cuelgan sus zapatos en una alta soga ubicada en la entrada). Sin embargo, Edward decide retomar su camino, pues considera que ha llegado “demasiado temprano”. La búsqueda del personaje parece definirse como una búsqueda de experiencias. Más adelante, la salida del pueblo, la llegada al circo, incluso su permanencia en el circo pueden analizarse a partir de los obstáculos, las trampas y las pruebas que el héroe debe sortear en su camino, cuya estación final se define por el encuentro y la conquista de su amada.

“La manera más sencilla de contar una historia, como sabían los bardos antiguos –al igual que los padres de hoy a la hora de acostar a sus hijos– es empezar por el comienzo y continuar hasta el final, o hasta que los oyentes se queden dormidos”, afirma el escritor inglés David Lodge, y agrega: “Pero incluso en la Antigüedad, los narradores percibieron los interesantes efectos que pueden conseguirse desviándose del orden cronológico. La epopeya clásica empezaba *in media res*, en medio de la historia. Por ejemplo, la narración de la *Odisea* empieza en mitad de la azarosa travesía del héroe, de regreso a su casa tras la guerra de Troya, retrocede para contar sus aventuras anteriores y reanuda luego la historia hasta su conclusión, en Ítaca.”³⁴

En el caso de Edward Bloom, de la narración de su vida, esto implicaría relatar los acontecimientos según la secuencia nacimiento o muerte. En todo caso, se trata de pensar qué efectos se logran a través de la alteración del orden cronológico de los hechos y cómo se justifica esa alteración en el relato mismo. “Gracias a los cambios temporales, sigue Lodge, la narración evita presentar la vida como una simple sucesión de acontecimientos unos detrás de otros y nos permite establecer relaciones de causalidad e ironía entre sucesos muy separados en el tiempo.”³⁵

³⁴ David Lodge, “Los cambios temporales”, en *El arte de la ficción*, ob. cit., p. 126.

³⁵ Ibídem, p. 126.

En *El gran pez*, los relatos que antes enumeramos se van encadenando para construir el relato de la vida del personaje a partir del momento en que su enfermedad se agrava. Esta situación desencadena el regreso del hijo, de quien estaba distanciado y quien lo acompaña hasta que el protagonista muere. Los relatos, entonces, que en su encadenamiento reconstruyen cómo fue la vida del personaje antes de su enfermedad, se insertan en distintos momentos a lo largo del relato. Y cada uno supone una alteración del orden cronológico, esto es, se presentan como una retrosección, una vuelta atrás en el tiempo que supone una organización temporal que quiebra el orden lineal. Y es ésta una decisión vinculada al modo en que se construye el relato.

Recordemos que en todo relato, en la medida en que los acontecimientos se presentan en un orden diferente al cronológico, pueden aparecer retrosecciones, esto es, alteraciones que nos obligan a retroceder a un pasado anterior, o anticipaciones, es decir, alteraciones que nos envían a un momento futuro. Retrosecciones y anticipaciones que, siguiendo la terminología utilizada por el francés Gérard Genette, suelen denominarse también “analepsis” o “prolepsis”, respectivamente.

En la película de Burton, los cambios temporales se naturalizan por el ejercicio de recordar, que está sostenido, en el caso del padre, de Edward Bloom, por una compulsión a contar. Este padre, el gran fabulador, no puede dejar de contar, de relatar historias de su vida. Cada encuentro es, para él, una oca-

sión propicia para contar algo, ya sea que el oyente conozca el relato, ya sea que lo escuche por enésima vez, como es el caso del hijo. Y cada nuevo relato es el recuerdo de algo que ha vivido, un recuerdo que la película presenta a través del equivalente que el cine ha inventado para mostrar estas vueltas atrás en el tiempo: el *flashback*, literalmente, un “destello” o un “relámpago” que nos envía hacia “atrás”. Se trata de un recurso fílmico que cuenta con su contrapartida, el *flashforward*, cuando se presenta la visión anticipada de algo que va a ocurrir en el futuro.

Cercano ya el momento de la muerte del protagonista, a sabiendas de que pronto va a ocurrir (así lo anuncian los médicos y eso motiva la presencia de William), la película se construye a partir de una serie de relatos encadenados que permiten reconstruir la vida del personaje, y que se presentan, en su gran mayoría, como un recuerdo, una historia que nos obliga a volver atrás para conocer cómo vivió su vida ese *gran pez*.



LA ESCRITORA INGLESA...

...Virginia Woolf escribió una interesante novela para analizar el manejo del tiempo. *La señora Dalloway* (1925) narra una historia que abarca un día en la vida de la protagonista. Durante el transcurso de ese día, Mrs. Dalloway recuerda una serie de hechos que creía olvidados, que aparecen entremezclándose con sus impresiones y asociaciones mentales e irrumpen mientras realiza sus actividades cotidianas. A intervalos, entre los recuerdos, suenan las campanas del Big Ben, el famoso reloj londinense, que la trae de vuelta a su realidad cotidiana. A partir de esta novela bien podríamos decir que ningún día de nuestra vida transcurre en forma “lineal”, pues son numerosos los pensamientos y recuerdos que nos reenvían continuamente al pasado o al futuro.



El ojo de la bruja: volver al pasado, ver el futuro

“—¿Cómo sucede?
—Es un final sorpresa. No quiero echártelo a perder.

TIM BURTON
El gran pez

LAS HORAS...

...una película dirigida por Stephen Daldry (2002) y basada en la novela homónima, de Michael Cunningham, entrecruza las historias de tres mujeres (Virginia Woolf, Laura Brown y Clarissa Vaughan), en diferentes épocas. La historia de la escritora inglesa se sitúa en los suburbios de Londres a principios de 1920, cuando comienza a escribir la novela *Mrs. Dalloway*. La de Laura, una esposa y madre de Los Ángeles, quien lee *Mrs. Dalloway*, en la década del 50. Por último, la de Clarissa transcurre en Nueva York, en la actualidad. El relato de esta película se construye entonces, a partir de estas tres historias que se van intercalando sucesivamente y cuyo hilván viene a sostenerse a partir del personaje Mrs. Dalloway.



Para profundizar el análisis de la construcción del relato en relación con los cambios temporales que se introducen, teniendo en cuenta la organización de los hechos que se relatan, nos detendremos en uno de los relatos incluidos en *El gran pez*: el cuento de la bruja.

Después de recibir el llamado en el cual lo ponen al tanto de la gravedad de la enfermedad de su padre, William viaja a verlo. Durante el viaje, el personaje se detiene a observar a un pequeño, ubicado unos asientos más adelante en el avión. Se trata de un niño de unos ocho años que, para entretenerse, realiza sombras chinescas con las manos sobre la pequeña mesa. Mientras William mira al pequeño la cámara se acerca a las sombras, que van cambiando hasta mostrar un primer plano de un lobo, de la cabeza de un lobo. Esa imagen dispara el recuerdo del personaje: la sombra de un lobo se forma, inmediatamente después, sobre un empapelado infantil, y como el espectador ya puede suponer, se trata de las manos del padre, jugando con el pequeño William, en un cuarto infantil. Efectivamente, cuando el marco de la imagen vuelva a ampliarse veremos al padre, sentado al borde de la cama del hijo, jugando con él antes de irse a dormir.

La sombra de un lobo precede al relato que se cuenta a la hora de dormir.



Las sombras chinescas del niño disparan el recuerdo de William: en su memoria se asemejan a esas otras sombras chinescas que su padre sabía dibujar en la pared de su antiguo cuarto. Y a través de esta retrospectión del relato, de esta vuelta atrás al momento de su infancia, se introduce el cuento de la bruja.

Ya hemos dicho que el cine, a través del *flashback*, tiene sus propios recursos para mostrar esos cambios temporales en el relato. “El *flashback*, define Marie Anne Guerin, consiste en un momento-eje en el que el campo se vuelve indistinto. La imagen se desenfoca o la mirada del actor se ilumina o congela; o bien, de repente, aparece un objeto inserto eclipsando el transcurso de la acción; o la voz del actor pasa de *in a over* para luego volverse *off*, es decir, la

voz de un narrador; en todos estos casos, el plano que desencadena el *flashback* consiste en una vuelta atrás o al *déjà vu*”.³⁶ En este caso, la imagen de la cabeza del “lobo” funciona como el objeto que, por unos instantes, eclipsa el transcurso de la acción, en el sentido de que la detiene para retomarla luego, en otro tiempo (varios años atrás) y en otro espacio (en la habitación del pequeño William).

No es casual, por otra parte, que el objeto elegido para esa suerte de pasaje temporal sea un lobo; sobre todo si tenemos en cuenta el momento específico en el que nos introduce, uno de los momentos privilegiados, desde siempre, para el relato de los cuentos tradicionales destinados a los niños: el de antes de irse a dormir.

Y es así como, pese a la primera negativa del padre, comienza el cuento de la bruja:

“Los niños no podían ir al pantano, narra el padre, por las víboras y las arañas y las arenas movedizas, que te tragan antes de que puedas gritar”, dice el narrador, mientras la sombra sobre el empapelado cambia para mostrar la silueta de la cabeza del padre, un cambio que parece anunciarnos que no se relatará un “tradicional” cuento tradicional, sino uno en cuya historia tendremos al padre como protagonista; no Caperucita en el bosque, a pesar del lobo que anunciaba el relato, sino el encuentro entre la bruja del cuento y el padre.

³⁶ Marie Anne Guerin, *El relato cinematográfico*, ob. cit., p. 12.



“Éramos cinco esa noche”, continúa relatando Edward Bloom, y a la sombra de la cabeza del narrador se suma su mano abierta, mostrando sus cinco dedos extendidos (después de todo, sí es un cuento destinado a un pequeño). “Yo, Ruthie, Wilbur Freely y los hermanos Price, Don y Zacky. Ninguno de nosotros sabía lo que nos esperaba.

”Es bien sabido que la mayoría de los pueblos tienen una bruja, aunque sea para comerse a los niños traviosos y a los cachorros extraviados. Las brujas usan esos huesos para hechizos, maldiciones y para arruinar la tierra”, continúa, mientras la imagen ya nos presenta al grupo de niños, internándose en un bosque en busca de aventuras. “Pero de todas las brujas de Alabama había una que era la más temida. Tenía un ojo de vidrio que, decían, tenía poderes místicos.”

El diálogo entre los niños gira en torno del misterioso ojo de vidrio. Uno dice que quien lo mire directamente podrá ver cómo va a morir. Otros lo desmienten. Discuten si se trata de un cuento; incluso, si se trata de una bruja de verdad. De hecho, es el pequeño Edward el que sostiene que es una verdadera bruja y, ante el descreimiento y la amenaza de sus compañeros, accede a entrar en la casona de la bruja para buscar ese ojo y probar sus palabras. Poco antes de que el niño golpee a la puerta, ésta se abre y aparece la bruja, con un parche negro que cubre su ojo derecho. Edward le explicará para qué la ha visitado y ella lo acompañará de regreso junto al resto de los niños. A dos de esos niños la bruja les mostrará su ojo:

levantará el parche que lo cubre y la imagen nos mostrará una escena en la que el pequeño en cuestión, ya grande, muere.

Más tarde, mientras acompaña a la bruja de vuelta a su casa, Edward comenta lo siguiente: “Estaba pensando en la muerte, en ver cómo muere uno. Por un lado, si sólo piensas en morir, te puede fastidiar. Pero te puede ayudar, ¿no? Porque sabes que si te pasa otra cosa vas a sobrevivir. Lo que estoy tratando de decir es que me gustaría saber”.

El espectador ya ha visto cómo mueren, supuestamente, los otros dos niños. De hecho, se trata de dos grandes anticipaciones del relato, dos ejemplos del recurso del *flashforward*, pues, más adelante, esos personajes terminarán su vida tal como la bruja lo anunció a través de las imágenes aparecidas en su ojo. Dos anticipaciones que, al mismo tiempo, no se leen en ese momento como tales, pues están presentadas desde la percepción de la bruja, lo que pone en suspenso si, efectivamente, tendrán lugar de ese modo o bien si la bruja no era tan de verdad que digamos.

Ahora bien, ante el comentario de Edward se trata de averiguar cómo morirá nada menos que el protagonista de la historia, sin olvidar que, a esta altura del relato, el espectador ya sabe que está gravemente enfermo. Pero el relato no lo cuenta: se trata de una gran elipsis, algo que se evita contar, cuya intriga se mantendrá hasta el final de la película. ¿Cómo resuelve el relato de la película ese no contar, esa elipsis?

Marie Anne Guerin afirma: “En cine, el relato está constituido por aquello que se nos escapa, todo ese *fuera de campo* que trastorna o que roza lo que sucede *dentro del campo*”.³⁷ Se denominan fuera o dentro de campo a las imágenes que aparecen en la pantalla, en tanto permanezcan fuera o dentro del campo de observación del espectador. En este caso, ante la necesidad de Edward de “mirar su futura muerte” en el ojo de vidrio, la imagen nos acercará a la cara de la bruja, mientras ésta, nuevamente, levanta su parche negro. Pero cuando se acerque lo suficiente para ver el ojo, la imagen cambiará para mostrarnos el rostro del pequeño Edward, quien asiente satisfecho por haber averiguado lo que deseaba: cómo morirá. La bruja lo sabe, el pequeño también, pero parece que han decidido contarse esa información sin que el espectador se entere, a través de una cámara que enfoca a uno y otro personaje alternativamente, subrayando de este modo la elipsis. Ninguna palabra será intercambiada entre los personajes y el espectador sumará una intriga que sólo resolverá al final.

Poco después del cierre de este relato, cuando el hijo llega por fin a la casa paterna, conversa con su padre sobre el estado de su enfermedad. Pese a reconocer que le resta poco tiempo, el padre se presenta

tranquilo: él sostiene que sabe que “así no va a morir”, que todavía falta, pues ya “lo vio en el ojo de la bruja”.

“—¿Cómo sucede? —pregunta William.

”—Es un final sorpresa. No quiero echarlo a perder —responde Edward.”

Y de aquí nos trasladamos al final de la película, a la escena en la sala del hospital donde, nuevamente, padre e hijo, mantienen el siguiente diálogo:

“—Dime cómo sucede, cómo me voy —reclama el padre.

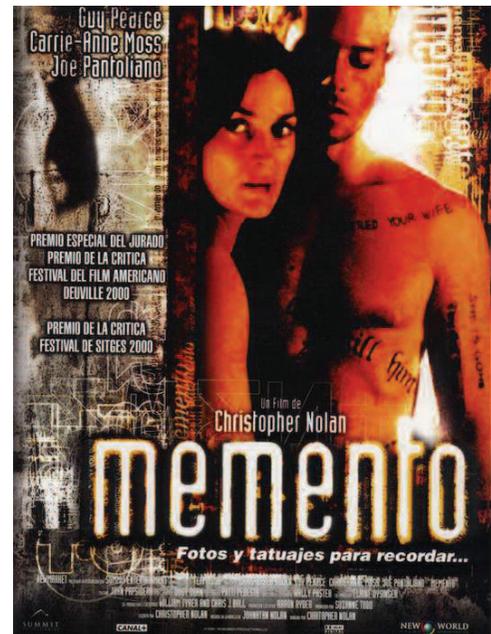
”—No conozco ese cuento, nunca me lo contaste —responde el hijo, pero inmediatamente agrega—: Ayúdame, dime cómo empieza.”³⁸

Cuando Edward Bloom reclama el relato de “cómo se va”, de cómo va a morir, su hijo —y también el espectador—, ya sabe que se refiere al relato de la bruja. Y así como al espectador le faltó ese relato, por la elipsis que antes hemos descrito, a William le falta ahora esa historia y se da cuenta de que su padre nunca se la ha contado antes. Entonces, la inventa. Tal vez podríamos animarnos a imaginar que la escena que no vimos, lo que el ojo de vidrio mostró al pequeño Edward, fue el maravilloso despliegue de todos los personajes, esperando a la orilla del río, para despedirse de *El gran pez*.

³⁷ Marie Anne Guerin, *El relato cinematográfico*, ob. cit., p. 28.

³⁸ Esta escena de la película ya fue analizada en “De boca en boca: el narrador oral”, capítulo 2, en ocasión de reflexionar sobre el modo en que William asume la voz narrativa y empieza a contar.

De este modo vemos cómo las alteraciones de los acontecimientos según la organización temporal, los cambios que se introducen, lo que se cuenta, pero también lo que se evita contar, lo que se posterga para más adelante son formas y recursos que hacen a la construcción del relato. Las decisiones que recaen sobre ellos, las maneras en que cada relato resuelve su propia arquitectura se vinculan con los efectos de sentido que generan y, en última instancia, suscitan nuestras lecturas.



UNA PELÍCULA...

...que trabaja a partir de los quiebres temporales, que implica una serie de retrospecciones encadenadas unas a otras es *Memento*, de Christopher Nolan (2000). La película narra la historia de Leonard, quien sufre una extraña deficiencia de la memoria: olvida lo ocurrido hace escasos momentos mientras que recuerda perfectamente toda su vida anterior, la que incluye el asesinato de su mujer. A pesar de esa particular forma de amnesia, el personaje está dedicado a investigar la muerte de su mujer, lo que implica la reconstrucción diaria de sus propios recuerdos recientes. Y el método que utiliza para conservar los datos que va averiguando y garantizarse una lectura posterior, en sus momentos de olvido, es tatuarse su propio cuerpo

Historias en diálogo: relatos paralelos

“... en dónde terminaba el juego
y empezaba la realidad.”

DE BOB FOSSE
All that jazz

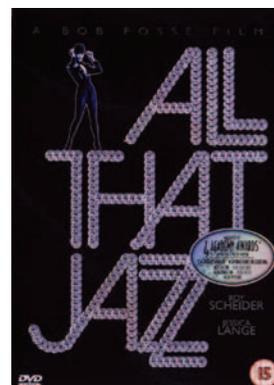
La película *All that jazz* (*El show debe continuar*) de Bob Fosse también es un relato que narra la vida de su protagonista. En este caso, se trata de la vida de Joe Gideon, un actor y director de espectáculos. Ya hemos mencionado las lecturas de corte autobiográfico que, sobre esta película, se han hecho, teniendo en cuenta que su director fue el famoso director de espectáculos musicales en los teatros de Broadway y de la inolvidable *Cabaret*, estrenada en 1972.

Desde el punto de vista de su construcción, el relato se organiza en dos planos. Por un lado, se narran los hechos de la vida cotidiana de Joe Gideon, sus ensayos, las coreografías que va armando, la película en la que trabaja junto con las relaciones que mantiene con su ex esposa, con su hija, con sus numerosas amantes. Por otro lado, se presenta una conversación que mantiene con la Muerte, que aparece personificada como una bella y enigmática mujer. Se trata de dos relatos que se cuentan en forma paralela, alternando sucesivamente fragmentos de uno y otro. Cada uno de esos relatos, entonces, viene a interrumpir el desarrollo del otro y, a su vez, el contraste entre ambos es evidente en numerosos aspectos.

El relato de la vida cotidiana del personaje es un relato que, si atendemos al devenir temporal de los hechos, respeta un

desarrollo cronológico o lineal. La historia comienza cuando Gideon está por iniciar un nuevo espectáculo musical, para el cual convoca a una audición a una serie de aspirantes, bailarines y cantantes, al mismo tiempo que está realizando ajustes, cortes y nuevas versiones para una película *The Standup*. El espectador puede seguir, entonces, los pormenores de cada uno de esos espectáculos, los ensayos de los números musicales, las grabaciones del *The Standup*, las múltiples revisiones sobre ese material, al mismo tiempo que el devenir cotidiano, atravesado por los encuentros y desencuentros de cada una de sus relaciones afectivas. El relato continúa con la enfermedad del protagonista, que obliga a suspender el proyecto del musical, mientras asistimos al estreno de la película, a los efectos y las críticas que este último espectáculo recibe, hasta la muerte de Joe Gideon.

La conversación que mantiene con la Muerte, por su parte, que viene a interrumpir el desarrollo del relato anterior, va siguiendo el hilván de algunos temas o escenas centrales de su vida. El diálogo con la Muerte tienen lugar en una suerte de camarín, en un clima tranquilo que contrasta con la vorágine de su vida diaria. En ocasiones es la Muerte la que ini-



El espectáculo es una de las preocupaciones permanentes del protagonista.

cia ese diálogo a través de preguntas vinculadas a su vida, a cómo Joe Gideon considera ciertos temas, a qué asociaciones le remiten algunas palabras. El protagonista, por su parte, en ese clima de intimidad que rodea su encuentro con la Muerte, le confiesa sus preocupaciones en relación con su trabajo, sus obsesiones vinculadas a la creación artística, sus críticas sobre sus propias producciones: “No he hecho nada realmente bello, bonito, nada realmente profundo”, dice Gideon en una de esas charlas. “Cuando veo una rosa, veo perfección y quisiera voltear y preguntarle a Dios y decirle: ‘¿Cómo diablos lo hiciste?’”. También, y a raíz de nuevas preguntas de la Muerte, el protagonista relata sus inicios en la actuación e, incluso, aparece su madre, como una “entrevistada” más por la

Muerte, quien viene a relatar cómo era Joe de pequeño, en escenas que suponen sendas retrospectivas en relación con la historia que, en el marco de esa conversación, se está reconstruyendo.

Esta estructura doble, de dos relatos que se alternan, se sostiene por la presencia misma de la Muerte que,

como hemos visto en relación con el verosímil del relato, nos da una pista sobre la cercanía de la muerte del protagonista: si la

Muerte se presenta, es porque la muerte se acerca. Y el paralelismo que se establece, entonces, es entre el transcurrir de la vida cotidiana y el diálogo ficcional con la Muerte. Sin embargo, esta misma oposición entre los relatos paralelos ofrece otra lectura posible por las características del personaje.

Tal como lo vemos en los hechos de su vida, Joe Gideon es un personaje sumamente obsesionado por su trabajo, por los logros que puede obtener, que descuida sus relaciones; mantiene vínculos conflictivos con las mujeres, a quienes engaña, miente y seduce en varias oportunidades, y vive una vida vertiginosa. En los diálogos con la Muerte, dado ese clima de intimidad, el personaje parece confesarse, parece expresar sus sentimientos y emociones. De ahí que la oposición que antes señalábamos, entre el transcurrir de la vida y el diálogo ficcional con la Muerte, pueda ser leído en forma inversa: en la vida, Gideon es un personaje que “actúa” en forma permanente, sólo preocupado por su arte; con la Muerte, puede expresar lo que realmente siente, mostrar sus inseguridades y debilidades.

Esa visión de un personaje que actúa en forma permanente en su vida se ve reforzada por un fragmento del relato que se repite, una repetición que hace al modo de construcción de la película. Cada mañana de su vida se inicia reiterando una misma secuencia de acciones que, a través de la reiteración de esas imágenes, se subraya. La secuencia es: poner música, siempre el



La Muerte es también una mujer a la que Gideon seduce.

mismo tema; bañarse, la mayoría de las veces fumando un cigarrillo bajo el agua de la ducha; colocarse gotas en los ojos; abrir un frasco de pastillas y tomar algunas y, ya vestido y listo para comenzar su nuevo día, parado frente al espejo del baño, repetir: “El show está por comenzar, Joe”.

La secuencia se repite con insistencia, aunque a veces alterando levemente el orden de las acciones, pero volviéndolas a ejecutar, cada mañana, como si se tratara del ejercicio de una rutina: “rutina” en tanto se reitera siempre lo mismo; “rutina”, en tanto podría leerse como parte de un espectáculo que se ensaya una y otra vez. Ese estar listo para comenzar un nuevo día, subrayado por la frase frente al espejo, es un estar listo para actuar, para salir al escenario de la vida. De ahí que podamos decir que esta estructura de dos relatos, vida/muerte, ofrece la posibilidad de otras lecturas: el personaje que actúa/la persona que se muestra como es; el personaje ubicado en el escenario de la



“El show está por comenzar, Joe.”

vida/la persona en presencia de la Muerte; lo ficcional y lo real invertidos.

El relato, entonces, se construye por la alternancia de estos dos relatos paralelos que, como hemos visto, contrastan entre sí. A medida que la película avanza la alternancia tiene lugar en forma más frecuente, tanto más en la medida en que se acerca el momento de la muerte del protagonista. Pero además ambos relatos se presentan en una suerte de diálogo, más implícito al inicio de la película, más explícito hacia el final.

Así, por ejemplo, luego de alguna escena en la que discute con su ex esposa o con su actual pareja, la conversación con la Muerte gira en torno de sus relaciones con las mujeres, su idea sobre el amor, si alguna vez estuvo enamorado, si alguna vez se animó a declarar un “te amo”. En algunos casos, las alternancias son muy rápidas, al punto que, mientras mantiene un diálogo con su actual pareja, las conversaciones con la Muerte y con la joven se entremezclan y, por momentos, la pregunta que la Muerte formula a Gideon la responde Gideon dirigiéndose a la joven.

La muerte es, sin duda, el tema que atraviesa el relato de la película, pero además, en la medida en que se trata de una historia en la que confluyen la cercanía de la muerte como acontecimiento y la presencia de la Muerte como personaje, también, se trata de la vida, de la forma en la que se ha llevado adelante una vida. Una vida que, tratándose de un director de espectáculos, está dedicada al arte, a la creación artística.

La muerte en escena: las formas de la representación

“... la realidad,
la que reconoció como la muerte.”

BOB FOSSE
All that jazz

Dado que *All that jazz*, tal como venimos analizando, narra la vida de un director de espectáculos, trata una historia que incluye varias formas de representación artística vinculadas al mundo de la escena. De ahí que, esta estructura de relatos paralelos que oponen el mundo de la vida a los diálogos con la Muerte se complejiza si pensamos que, dentro de los hechos de la vida, encontramos una serie de representaciones ficcionales: *The Standup*, *Alucinaciones en el hospital* y el *Show final televisivo*.

En principio, tenemos *The Standup*, la película que Joe Gideon está filmando, revisando, volviendo a editar. Se trata de una película que, como su título lo indica, responde al género *stand up*, en el cual un actor realiza un monólogo cómico sobre un tema determinado, incluyendo chistes y gags, que vienen acompañados de las risas del público. El tema del *stand up* que Gideon dirige es nada menos que la muerte. “La muerte está muy de moda”, es una de las frases iniciales que lanza al público el actor, y agrega: “Todos la vemos diferente”. Efectivamente, en el relato de la película, podemos decir que la muerte está muy “presente” y, en todo caso, lo que vemos

como espectadores de *All that jazz* es cómo la “ve” el propio Gideon.

A partir de allí, el monólogo gira en torno a una “teoría”, que se repite en varias ocasiones (tantas como su director necesita para revisar la versión filmada), con ligeras variantes: una doctora que, frente al conocimiento de que la muerte está cerca, distingue cinco etapas por las que atraviesa una persona: ira, negación, negociación, depresión y aceptación. Gideon, como director de la película, evaluará esta actuación que, como decíamos, se repite varias veces. Más adelante, cuando el espectáculo ya se ha estrenado y se encuentre internado en el hospital, el propio Gideon “vivirá” esa secuencia. Una operación que le realizan no resulta exitosa y el protagonista, consciente de que su muerte está próxima, se escapa de la habitación y lo vemos, así, experimentar sus momentos de ira, negación, negociación, depresión y aceptación, sucesivamente. La voz del mismo monologuista es la que marca cada una de esas etapas que el protagonista atraviesa, como una voz en *off* que acompaña y divide esos momentos.

Así, en el caso de la representación de *The Standup*, el monólogo sobre la muerte viene a anticipar algo que, más adelante, tendrá lugar en la vida del protagonista.

La segunda de las representaciones se propone a partir de una situación ficcional. A Joe Gideon acaban de anestesiarlo poco antes de entrar al quirófano para la operación. Durante ese estado de semiconciencia provocado por la anestesia se narran las alucinacio-





Ira - Negación - Negociación - Depresión - Aceptación.

nes del protagonista como si se tratara de una filmación. Y el personaje se desdobra. En escena, aparece Joe Gideon, enfermo, en su cama de hospital. A su lado, y sentado detrás de una cámara, Joe Gideon-director, coordinando una filmación que se titula: *Alucinaciones en el hospital*.

El imaginario espectáculo se compone de una serie de números musicales, interpretados por su ex esposa, su hija y su actual pareja. Cada número musical es una respuesta o un diálogo en el que los personajes le dicen a Joe Gideon lo que desean, lo que esperan de él, sus quejas. Al finalizar cada número, Joe-director le pregunta su opinión a Joe-enfermo, si está de acuerdo con la toma, si le parece adecuada. Y nunca obtiene respuestas, pues los tubos de oxígeno le impiden hablar.

En el marco del relato de los hechos de la vida, la duplicidad del personaje aparece justificada a partir de la situación “alucinatoria” del protagonista. Se trata, en este caso, de una representación que dura lo que dura la operación, durante la cual Joe Gideon estará obligado a escuchar lo que el resto de los personajes tiene para decirle antes de que muera.

Por último, en relación con estas formas de representación que aparecen, tenemos un show televisivo. Durante su permanencia en el hospital, Joe Gideon acostumbra ver un programa de televisión que presenta diversos espectáculos y que suele contar con algún invitado del mundo artístico. En el relato que narra la vida del protagonista nos encontramos en el momento previo a su muerte: ya ha experimentado las cinco etapas de reconocimiento de la muerte, ya ha tenido las alucinaciones ficcionales. Ahora, se encuentra en su cama de hospital cuando el programa mencionado está por comenzar.

La imagen enfoca la pantalla de la televisión en la que el conductor está por presentar a su invitado del día y nos anuncia que veremos “su última aparición en vida”. Se trata de un famoso director, dedicado al arte, dice el conductor, que parece haber mezclado ambos planos, la vida y el arte, “identificándose al grado de no saber en dónde terminaba el juego y empezaba la realidad, la que reconoció como la muerte”. Frase a la que sucede el “con ustedes, Mr. Joe Gideon”.

Comienza, entonces, el tal vez más famoso musical de la película, en el que vemos a Joe Gideon (que, recordemos, está acostado en su cama de hospital, viendo la televisión), interpretando la canción *Bye, bye, life (Adiós, adiós, vida)*, una forma de despedida de quien se sabe pronto a morir: “I think I’m



Alucinaciones en el hospital.

gonna die”, repite el tema musical en uno de sus versos, “Pienso que voy a morir”. El conductor del programa acompaña a nuestro Joe Gideon en la interpretación de la canción, mientras frente al escenario, ubicados en las butacas destinadas al público, vemos a la ex esposa, a su hija, a su última novia con una nueva pareja, a los productores de sus espectáculos, a los integrantes de esos espectáculos e, incluso, a las bailarinas que lo acompañaron en sus inicios como artista.

Si en *Alucinaciones en el hospital* las mujeres más importantes de su vida le dijeron lo que tenían para decirle, en una suerte de despedida, en este último show, configurado como un show ficcional que se transmite por televisión, Joe Gideon se despide de todas las personas que lo acompañaron en su tránsito por la vida. Un show que, a su término, nos devolverá a la escena del hospital, donde encontraremos un cadáver, ya dentro de una bolsa que se cierra. Mientras que esta última imagen concreta la muerte del protagonista en la escena de la vida, el encuentro con la Muerte será narrado a posteriori como un tránsito a través de un largo túnel, al final del cual lo espera esa enigmática mujer.

Repasemos, entonces, la estructura de este relato cinematográfico que como hemos visto se organiza a partir de la alternancia de dos relatos paralelos: el relato de la vida y las conversaciones con la Muerte. Por otra parte, y dentro del relato de la vida, encontramos una serie de espectáculos, de representaciones ficcionales: la película *The Standup*, la filmación de la película *Alucinaciones en el*



El último show es un espectáculo de despedida de la vida.

hospital y el *Show televisivo de despedida*. Los géneros de representación artística son variados: el monólogo de un actor, las coreografías musicales, la interpretación de una canción. Cada uno de esos espectáculos establece diálogos diversos con momentos de la vida del personaje: si el *stand up* que desarrolla el tema de la muerte anticipa lo que le sucederá a Gideon en el hospital, los números musicales retoman discusiones y situaciones que las mujeres de su vida han transitado con él.



El encuentro con la Muerte tiene lugar luego de atravesar un largo túnel.

Un juego para construir ficciones: las cartas de Propp

“...cada pieza no tiene un significado único, sino que está abierta a muchos significados.”

GIANNI RODARI
Gramática de la fantasía

Hasta aquí nos hemos detenido a analizar cómo están contruidos los relatos de *El gran pez* y *All that jazz*, cómo se organizan los acontecimientos en la trama narrativa según el orden temporal en que suceden esos hechos, las relaciones que se establecen entre ellos a partir de esos ordenamientos, los hechos que se relatan, que se muestran, y los que se evita contar. Ahora les proponemos un juego posible para construir nuevos relatos.

Originalmente el juego fue propuesto por Gianni Rodari, basándose para diseñarlo en el análisis de los relatos maravillosos del ya mencionado Vladimir Propp.³⁹ La siguiente consigna de escritura de Maite Alvarado parte de esas propuestas.⁴⁰

Las cartas de Propp

Desde niño, Vladimir había escuchado las historias más maravillosas de boca de su abuela Tatiana. Entre dragones, princesas, brujerías, alfombras voladoras, regimientos

de soldados y muchas otras cosas se le pasó la infancia hasta que creció y se convirtió en el Profesor Vladimir Propp de la Universidad de Leningrado.

Allí se dedicó a estudiar todos esos cuentos que había conocido de niño y empezó a descubrir que todos tenían algo en común; se dio cuenta de que a pesar de que eran cientos de cuentos muy diferentes entre sí, todos compartían algunos elementos.

Por ejemplo, era muy frecuente que algún personaje –que luego se convertiría en el héroe de la historia– partiera de su hogar para recorrer el mundo, para cumplir una misión o para buscar fortuna. También podía suceder que en su camino se encontrara con trampas tendidas por sus enemigos o que tuviera que combatir con ellos. A veces, el héroe recibía la ayuda de un auxiliar mágico un anillo, una lámpara que le permitía superar los obstáculos.

Muchas de las historias que conocía Vladimir terminaban con el éxito de la misión, con la boda del héroe y con el castigo a los adversarios. A cada una de estas acciones que se repiten en los distintos cuentos –partida, trampa, engaño, combate, donación, regreso, boda– él las llamó funciones. Propp dice que son treinta y una.

³⁹ Pueden consultar su versión en: Gianni Rodari, “Las cartas de Propp”, *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, ob. cit., pp. 69-77.

⁴⁰ Maite Alvarado, Gustavo Bombini, Daniel Feldman, Istvan, *El nuevo escriturón*, Buenos Aires, El Hacedor, 1993, pp. 114-117. Una versión completa del libro en su edición mexicana puede consultarse en: <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/articulos/doctos/elnuevoescrituron.rtf>



Unos años después, al maestro italiano Gianni Rodari (del que ya te habíamos hablado) se le ocurrió transformar esas acciones en cartas y así inventar juegos para que sus alumnos escribieran historias.

El nuevo escriturón te presenta una nueva versión de “Las cartas de Propp”. Con ellas podrás realizar actividades que te permitirán contar y escribir historias. A continuación te proponemos algunos juegos para usar las cartas. Puedes hacerlos más de una vez o inventar nuevos, siempre y cuando sirvan para escribir:

1. Se mezclan las cartas, se saca una y a partir de ella se escribe una historia.

2. Se sacan del mazo 5 cartas al azar. Se colocan en orden de manera que pueda contarse una historia –se puede dejar 1 o 2 cartas y cambiarlas por otras–. A continuación se escribe la historia.

3. Se saca una carta del mazo y se empieza a escribir una historia. Para continuarla se saca otra carta y se sigue escribiendo. Se continúa hasta haber sacado un mínimo de 5 cartas y un máximo de 10. (¡ojo!: las cartas se sacan de una por una, nunca todas juntas.)

4. Se reparten 5 cartas por persona. Cada una las coloca en orden de manera que pueda escribir una historia. Si lo desea puede dejar 1 o 2 cartas y cambiarlas por otras. En lugar de escribir la historia, anota

el orden que le dio a las cartas y se las pasa a su compañero de la derecha que repite la operación. Después se comparan oralmente las historias que pensó cada uno.

5. En este juego pueden jugar entre 4 y 30 participantes. El primer jugador saca una carta al azar y empieza a contar a todo el grupo una historia referida a la acción de la carta. Luego pasa el mazo al jugador de la derecha quien saca otra carta y continúa la historia que comenzó el primero. Así hasta el último jugador o hasta terminar las cartas. Después, cada participante escribe lo que recuerda de la historia contada por todos.

6. En este juego juegan 2 participantes con un solo mazo. Cada uno saca una carta y escribe el comienzo de una historia con ella. Cuando termina le pasa el texto inconcluso a su compañero. Este saca otra carta y continúa la historia que recibió del compañero anterior. Cada uno sacará un mínimo de 3 y un máximo de 6 cartas.

Ayuda

En las historias puede haber personajes muy distintos. Como ayuda te presentamos algunos que podrás usar si te interesa.

Vaquero / pirata / artista / detective / loco / justiciero / navegante / alumno / explorador / artesano / viajero / profesional / vagabundo / maquinista / inventor / campesino / solda-

do / marciano / extraterrestre / yeti / mago / druida / adivino / monje / duende / enano / mendigo / príncipe / bailarina / glotón

bandidos / ogros / brujas / asesinos / corruptos / estafadores / explotadores / demonios / usureros / dragón / esbirros / verdugos / vampiros / traficantes / traidores / villanos

reyes / gobernantes / padres / jueces / policías / hermano mayor / celador / dioses / superhéroes / jefe / ricos / inmortales / mentes superiores / invencibles / forzado / titanes / gigantes / la muerte / conquistador / director / cacique

familia / vecinos / amigos / compañeros / cónyuges / mascotas / testigos / súbditos / animales / acompañantes / doncellas / criados / mayordomo / ama de llaves / amantes / guardianes / colegas / consejeros/ ayudantes / cortesanos

Y por si te hacen falta, te damos una lista de objetos mágicos:

varita / flauta / botas de siete leguas / galera / pelo de Sansón / anillo / bastón / cristal encantado / capa / habas / huevo de oro /

Para realizar los juegos que se proponen en esta consigna de escritura, es necesario confeccionar unas tarjetas: en cada una, se copian las siguientes palabras, que corresponden a las distintas funciones de Propp:

1. Prohibición
2. Infracción
3. Mutilación o carencia
4. Partida del héroe
5. Misión
6. Encuentro con el donador
7. Poderes mágicos
8. Aparición del antagonista
9. Poderes diabólicos del antagonista
10. Duelo o enfrentamiento
11. Victoria
12. Regreso
13. Llegada a casa
14. El falso héroe
15. Reconocimiento del héroe
16. El falso héroe desenmascarado
17. Pruebas difíciles
18. El daño reparado
19. Castigo del antagonista
20. Nupcias o festejo

Sin duda, varias otras opciones de tarjetas son posibles, tantas como temas, acciones, historias se deseen relatar o géneros posibles interese trabajar. Si tenemos en cuenta los cuentos maravillosos, tal como observa Propp, no todos los relatos presentan todas las funciones. De ahí que las variantes propuestas para cada uno de los juegos supongan el empleo de un número de cartas diferente. Y ninguno supone usarlas todas obligatoriamente.

Sin embargo, en los relatos tradicionales, la sucesión de funciones es siempre idéntica. Esto significa que la ausencia de alguna función no cambia la disposición de



Una versión del juego: Calvino y las cartas del tarot

“...creímos entender que con aquella carta quería decir ‘yo’ y que se disponía a contar su historia.”

ÍTALO CALVINO

El castillo de los destinos cruzados

las demás y siempre se organizan siguiendo un esquema lineal. Ahora bien, y dado que se trata de un juego y que las variantes sean innumerables, podríamos pensar otras formas de resolución.

¿Qué pasaría si la primera carta que sacamos es “regreso”? El relato, teniendo en cuenta la organización temporal de los hechos, comenzaría por el final para retroceder al pasado y narrar la historia desde el momento de la partida. ¿Qué pasaría si se diseñan dos relatos y se presentan en forma paralela, alternándose entre sí, a la manera de *All that jazz*? ¿Qué relato se puede construir si organizamos una secuencia de acciones o funciones en una trama que suponga otras menores que se instalan o se insertan como recuerdos del protagonista?

Múltiples son las variantes, con arreglo a los temas que pueden combinarse con las cartas, los géneros que se desee escribir y, también, las tramas narrativas posibles de manera que permitan construir relatos encadenados, historias en paralelo, relatos que presenten cambios temporales en su organización. Pues, si se trata de un juego, las cartas posibilitan articular las formas posibles de construcción para el fin de relatar una historia.

Casi como si se tratara de una resolución posible de la consigna propuesta, el italiano Ítalo Calvino publicó, en 1973, *El castillo de los destinos cruzados*. Se trata de un libro que comprende dos narraciones: *El castillo de los destinos cruzados* y *La taberna de los destinos cruzados*. Cada una de esas narraciones, abarca una serie de relatos, construidos a través de un complejo proceso de elaboración en el que Calvino trabajó durante cinco años.

Las dos narraciones que lo componen fueron construidas a partir de un mismo desafío: las interpretaciones posibles de dos mazos de tarot. Para *El castillo de los destinos cruzados*, utilizó el mazo de cartas de Visconti, que datan del 1400 aproximadamente; para *La taberna de los destinos cruzados*, usó el mazo de Marsella, de 1760.

Ambas series de relatos parten de una situación narrativa que funciona como marco de la narración. Luego de un largo viaje, el narrador llega a un castillo y descubre que tanto él como todas las damas y caballeros que allí se encuentran han quedado mudos. De ahí que no puedan compartir sus experiencias como desearían. La forma en la que consiguen armar un relato es, entonces, a través de las cartas.

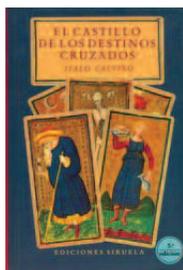


Dos cartas del tarot de Visconti.

“El castillo” es el texto que abre la serie de relatos, a partir del cual podemos repensar varias de las nociones que venimos trabajando en relación con la necesidad de intercambiar experiencias, el rol del narrador y las formas de construir ese relato.



La tirada de cartas de El castillo de los destinos cruzados.



La tirada de cartas de La taberna de los destinos cruzados.

El castillo

En medio de un espeso bosque, un castillo ofrecía refugio a todos aquellos a los que la noche sorprendía en camino: damas y caballeros, cortejos reales y simples viandantes.

Crucé un destartalado puente levadizo, me apeé en un patio oscuro, palafreneros silenciosos se hicieron cargo de mi caballo. Me faltaba el aliento; las piernas apenas me sostenían: desde mi entrada en el bosque tales habían sido las pruebas, los encuentros, las apariciones, los duelos, que no conseguía restablecer el orden ni en mis movimientos ni en mis ideas.

Subí una escalinata; me encontré en una sala alta y espaciosa: muchas personas –seguramente también huéspedes de paso que me habían precedido en los senderos del bosque– estaban sentadas para cenar en torno de una larga mesa iluminada por candelabros.

Tuve, al mirar a mi alrededor, una sensación extraña, o mejor, dos sensaciones distintas que se confundían en mi mente un poco vacilante debido a la fatiga y turbada. Me parecía hallarme en una rica corte, cosa inesperada en un castillo tan rústico y apartado, y no sólo por los ornamentos preciosos y la vajilla cincelada, sino también por la calma y la soltura que entre los comensales, todos de bella apariencia y vestidos con atildada elegancia. Y al mismo tiempo tenía una sensación de azar y de desorden, si no francamente de licencia, como si en vez de una casa señorial fuese aquélla una posada donde personas que no se conocen, se encuentran conviviendo por una noche.

[...] Estos pensamientos, a decir verdad, sólo me ocuparon un instante; más intenso era el alivio de encontrarme sano y salvo en medio de una selecta compañía y la impaciencia por trabar conversación (respondiendo a un gesto de invitación del que parecía el castellano —o el posadero—, me había sentado en el único lugar que quedaba libre) e intercambiar con mis compañeros de viaje el relato de las aventuras vividas. Pero en aquella mesa, a diferencia de lo que ocurre siempre en las posadas y aun en los palacios, nadie decía una palabra. Cuando uno de los huéspedes quería pedir al vecino que le pasase la sal o el jengibre, lo hacía con un gesto, y también con gestos se dirigía a los criados para que le cortasen una porción de timbal de faisán o le escanciaran media pinta de vino.

Decidido a quebrar lo que creía un torpor de las lenguas tras las fatigas del viaje, quise lanzar una exclamación ruidosa como: “¡Que aproveche!”, “¡Enhorabuena!”, “¡Qué grata sorpresa!”, pero de mi boca no salió sonido alguno. El tamborileo de las cucharas, el tintineo de copas y platos bastaban para convencerme de que no me había vuelto sordo: sólo me quedaba suponer que había enmudecido. Me lo confirmaron los comensales, que también movían los labios en silencio, con aire graciosamente resignado: estaba claro que la travesía del bosque nos había costado a cada uno de nosotros la pérdida de la palabra.

Terminada la cena en un mutismo que los ruidos de la masticación y los chasquidos de las lenguas al paladear el vino no hacían más afable, permanecimos sentados mirándonos a las caras, con la angustia de no poder inter-

cambiar las muchas experiencias que cada uno de nosotros quería comunicar. En ese momento, sobre la mesa apenas despejada, el que parecía ser el castellano puso un mazo de naipes. Eran tarots más grandes que los de jugar o que las barajas con que las gitanas predicen el futuro, y en ellos se podían reconocer más o menos las mismas figuras, pintadas con los esmaltes de las más preciosas miniaturas. Reyes, reinas, caballeros y sotas eran jóvenes vestidos con magnificencia como para una fiesta principesca; los veintidós arcanos mayores parecían tapices de un teatro de corte, y copas, oros, espadas, bastos, resplandecían como divisas heráldicas ornadas de frisos y cartuchos.

Empezamos por desparramar las cartas sobre la mesa, boca arriba, como para aprender a reconocerlas y darles su justo valor en los juegos, o su verdadero significado en la lectura del destino. Y sin embargo parecía que ninguno de nosotros tenía ganas de iniciar una partida, y menos aún de interrogar el porvenir, privados como estábamos de todo futuro, suspendidos en un viaje ni concluido ni por concluir. Lo que veíamos en aquellos tarots era algo distinto, algo que no nos dejaba despegar los ojos de las doradas teselas de aquel mosaico.

Uno de los comensales recogió las cartas dispersas, despejando una parte de la mesa; pero no las juntó en un mazo ni las mezcló; cogió una y la echó. Todos advertimos la semejanza entre su cara y la cara de la figura, y creímos entender que con aquella carta quería decir “yo” y que se disponía a contar su historia.



Actividades

1. Luego de revisar las cartas de Propp, pueden volver a ver *El gran pez* y analizar cuántas de esas funciones se cumplen desde que el gigante Karl llega a Ashton y junto con Edward Bloom parten del pueblo, hasta que el protagonista se casa.

2. Una actividad interesante para realizar con los alumnos es renarrar el cuento de la bruja de *El gran pez*. Para eso, pueden releer el análisis incluido en este capítulo, que presenta una versión bastante detallada del cuento, o bien, volver a ver ese fragmento de la película.

La renarración puede ser realizada en forma oral, con vistas a trabajar las estrategias narrativas propias del narrador que se enfrenta a un público presente, o en forma escrita. Para la versión escrita del cuento de la bruja, aquí van algunas posibles variantes en cuanto a la forma de construir ese relato:

- a. Escribir el cuento de la bruja respetando el orden cronológico en el que se presentan los acontecimientos, desde la perspectiva de la bruja.
- b. Escribir el cuento de la bruja comenzando por la escena donde alguno de los dos chicos ve cómo va a morir. Uno de esos dos personajes será el narrador de la historia.
- c. Escribir el cuento de la bruja comenzando por el diálogo que Edward Bloom mantiene con ella y en el que le pide

ver cómo va a morir. Narrar ese cuento en primera persona, eligiendo algunas de las siguientes opciones:

- i. El narrador no cree en las brujas.
- ii. El narrador cree que las brujas siempre saben cómo será nuestro futuro.
- iii. El narrador no está completamente seguro de si es una bruja de verdad.

3. El siguiente cuento fue escrito por el americano William Faulkner. Dividido en cinco partes, el relato cuenta la historia de la señorita Emily Grierson a partir del momento de su muerte. La narración, desde allí, introduce una serie de cambios temporales en su construcción que ya pueden advertirse en la lectura de esta primera parte.⁴¹

“Una rosa para Emily”, de William Faulkner

I

Cuando murió la señorita Emily Grierson, casi toda la ciudad asistió a su funeral; los hombres, con esa especie de respetuosa devoción ante un monumento que desaparece; las mujeres, en su mayoría, animadas de un sentimiento de curiosidad por ver por dentro la casa en la que nadie había entrado en los últimos diez años, salvo un viejo sirviente, que hacía de cocinero y jardinero a la vez.

La casa era una construcción cuadrada, que había sido blanca en otro tiempo, decorada con cúpulas, volutas,

⁴¹ Léase una versión completa del cuento en: William Faulkner, “Una rosa para Emily”, en *El campo, el pueblo, el yermo*, Seix Barral, Barcelona, 2000, pp. 103-113. También, en la Biblioteca digital Ciudad Seva, en: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/faulkner/rosapara.htm>

espirales y balcones en el sobrecargado estilo brillante de los setentas; asentada en la que había sido la calle más exclusiva de la ciudad. Pero los garajes y las fábricas de algodón habían proliferado e incluso habían llegado a borrar el recuerdo de los nombres ilustres del vecindario. Tan sólo había quedado la casa de la señorita Emily, levantando su permanente y coqueta decadencia sobre los vagones de algodón y bombas de gasolina, ofendiendo la vista, entre las demás cosas que también la ofendían. Y ahora la señorita Emily había ido a reunirse con los representantes de aquellos ilustres hombres que descansaban en el cementerio bajo la sombra de los cedros, entre las alineadas y anónimas tumbas de los soldados Confederados y de la Unión, que habían caído en la batalla de Jefferson.

Mientras vivía, la señorita Emily había sido una tradición, un deber y un cuidado, una especie de heredada obligación para la ciudad, que databa del día en que el coronel Sartoris, el Intendente –autor del edicto que ordenaba que ninguna mujer negra podría salir a la calle sin delantal–, la eximió de sus impuestos, dispensa que había comenzado cuando murió su padre y que más tarde fue otorgada a perpetuidad. Y no es que la señorita Emily fuera capaz de aceptar una caridad. El coronel Sartoris inventó un cuento, diciendo que el padre de la señorita Emily había hecho un préstamo a la ciudad, y que la ciudad se valía de este medio para pagar la deuda contraída. Sólo un hombre de la generación y del modo de ser del coronel Sartoris hubiera sido capaz de inventar una excusa semejante, y sólo una mujer como la señorita Emily podría haber dado por buena esta historia.

Cuando la siguiente generación, con ideas más modernas, llegó al gobierno de la ciudad, aquel arreglo generó alguna pequeña insatisfacción. El 1º de enero le enviaron por correo el recibo de la contribución. Llegó

febrero pero no hubo respuesta. Le escribieron una carta formal, citándola en el despacho del alguacil para un asunto que le interesaba. Una semana más tarde el alcalde en persona le escribió ofreciéndole ir a visitarla, o enviarle su coche para que acudiera a la oficina con comodidad, y recibió como respuesta una nota en un papel muy antiguo, con una caligrafía fluida y delgada en tinta desleída, comunicándole que no salía jamás de su casa. En el sobre también se incluía el recibo de la contribución sin más comentarios.

Convocaron, entonces, una reunión especial de la Junta de Concejales. Una delegación fue a visitarla. Llamaron a la puerta, cuyo umbral nadie había cruzado desde que ella había dejado de dar lecciones de pintura sobre porcelana, unos ocho o diez años antes. Fueron recibidos por el viejo negro en un oscuro vestíbulo del cual arrancaba una escalera que subía en dirección a unas sombras aún más densas. Olía allí a polvo y a cerrado, un olor pesado y húmedo. El negro los condujo hasta la sala. Había muebles pesados tapizados en cuero. Cuando el negro abrió las persianas de una ventana, vieron que el cuero estaba agrietado y cuando se sentaron, en torno a sus muslos se levantó una nubecilla de polvo, que flotaba en ligeras motas perceptibles en un rayo de sol. Sobre un atril dorado frente a la chimenea había un retrato a lápiz del padre de la señorita Emily.

Se pusieron de pie cuando la señorita Emily entró –una mujer pequeña, obesa, vestida de negro, con una delgada cadena de oro en torno al cuello que descendía hasta la cintura y desaparecía en el cinturón, apoyada en un bastón de ébano con puño dorado. Sus hue-



sos eran pe-queños y regulares; quizás por eso, lo que en otra mujer pudiera haber sido tan sólo gordura, en ella era obesidad. Parecía hinchada, como un cuerpo que hubiera estado sumergido largo tiempo en agua estancada, y de ese mismo color pálido. Sus ojos, perdidos en las abultadas arrugas de su cara, parecían dos pequeñas piezas de carbón prensadas entre dos bollos de masa, cuando pasaban sus miradas de uno a otro de los visitantes, que le explicaban el motivo de su visita.

No los invitó a sentarse. Se detuvo en la puerta y escuchó callada, hasta que el portavoz hizo una pausa incierta. Pudieron oír entonces el tictac del reloj invisible que pendía de su cadena de oro.

Su voz fue seca y fría.

–Yo no pago impuestos en Jefferson. El coronel Sartoris me lo explicó. Pueden ustedes consultar los archivos del municipio Ayuntamiento y allí les informarán a su satisfacción.

–De allí venimos; somos las autoridades del municipio, señorita Emily. ¿No ha recibido usted un comunicado del alguacil, firmado por él?

–Recibí un papel, sí –dijo la señorita Emily–. Quizás él se considera alguacil... Yo no pago impuestos en Jefferson.

–Pero en los libros no aparecen datos que indiquen una cosa semejante. Nosotros debemos seguir...

–Vea al coronel Sartoris. Yo no pago impuestos en Jefferson.

–Pero, señorita Emily...

–Vea al coronel Sartoris (el coronel Sartoris había muerto hacía ya casi diez años). Yo no pago impuestos en Jefferson. ¡Tobe!– El negro apareció. –Muestra la salida a estos señores.

4. El siguiente texto es el fragmento inicial de “Instrucciones para John Howell”, de Julio Cortázar. En este cuento se plantea un conflicto para el narrador y protagonista de la historia quien, mientras asiste a un espectáculo teatral, de pronto, se ve obligado a participar en él como actor. Los planos de la realidad y la ficción se entremezclan para este personaje a propósito de una representación artística.⁴²

Instrucciones para John Howell A Peter Brook.

Pensándolo después –en la calle, en un tren, cruzando campos– todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso. A Rice, que se aburría en un Londres otoñal de fin de semana y que había entrado al Aldwych sin mirar demasiado el programa, el primer acto de la pieza le pareció sobre todo mediocre; el absurdo empezó en el intervalo. cuando el hombre de gris se acercó a su butaca y lo invitó cortésmente, con una voz casi inaudible, a que lo acompañara entre bastidores. Sin demasiada sorpresa pensó que la dirección del teatro debía estar haciendo una encuesta, alguna vaga investigación con fines publicitarios. “Si se trata de una opinión”, dijo Rice, “el primer acto me parece flojo, y la iluminación, por ejemplo...” El hombre de gris asintió amablemente pero su mano seguía indicando una salida lateral, y Rice entendió que debía levantarse y acompañarlo sin hacerse rogar. “Hubiera preferido una taza de té”, pensó mientras bajaba unos peldaños que daban a un pasillo lateral y se dejaba conducir entre distraído y molesto. Casi de golpe se encontró frente a un bastidor que representaba una biblioteca burguesa; dos

⁴² Julio Cortázar, “Instrucciones para John Howell”, en *Todos los fuegos el fuego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, pp. 101-114. Pueden consultar también una versión completa del cuento en: <http://www.literatura.us/cortazar/howell.html>

hombres que parecían aburrirse lo saludaron como si su visita hubiera estado prevista e incluso descontada. “Desde luego usted se presta admirablemente”, dijo el más alto de los dos. El otro hombre inclinó la cabeza, con un aire de mudo. “No tenemos mucho tiempo”, dijo el hombre alto, “pero trataré de explicarle su papel en dos palabras”. Hablaba mecánicamente, casi como si prescindiera de la presencia real de Rice y se limitara a cumplir una monótona consigna. “No entiendo”, dijo Rice dando un paso atrás. “Casi es mejor”, dijo el hombre alto. “En estos casos el análisis es más bien una desventaja; verá que apenas se acostumbre a los reflectores empezará a divertirse. Usted ya conoce el primer acto; ya sé, no le gustó. A nadie le gusta. Es a partir de ahora que la pieza puede ponerse mejor. Depende, claro.” “Ojalá mejor”, dijo Rice, quien creía haber entendido mal, “pero en todo caso ya es tiempo de que me vuelva a la sala”. Como había dado otro paso atrás no lo sorprendió demasiado la blanda resistencia del hombre de gris, que murmuraba una excusa sin apartarse. “Parecería que no nos entendemos”, dijo el hombre alto, “y es una lástima porque faltan apenas cuatro minutos para el segundo acto. Le ruego que me escuche atentamente. Usted es Howell, el marido de Eva. Ya ha visto que Eva engaña a Howell con Michael, y que probablemente Howell se ha dado cuenta aunque prefiere callar por razones que no están todavía claras. No se mueva, por favor, es simplemente una peluca.” Pero la admonición parecía casi inútil porque el hombre de gris y el hombre mudo lo habían tomado de los brazos; y una muchacha alta y flaca que había aparecido bruscamente le estaba calzando algo tibio en la cabeza. “Ustedes no querrán que yo me ponga a gritar y arme un escándalo en el teatro”, dijo Rice tratando de dominar el temblor de su voz. El hombre alto se encogió de hombros. “Usted no haría eso”, dijo cansadamente. “Sería tan poco elegante...

No, estoy seguro de que no haría eso. Además la peluca le queda perfectamente, usted tiene tipo de pelirrojo.” Sabiendo que no debía decir eso, Rice dijo: “Pero yo no soy un actor”. Todos, hasta la muchacha, sonrieron alentándolo. “Precisamente”, dijo el hombre alto. “Usted se da muy bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howell. Cuando salga a escena, Eva estará en el salón escribiendo una carta a Michael. Usted fingirá no darse cuenta de que ella esconde el papel y disimula su turbación. A partir de ese momento haga lo que quiera. Los anteojos, Ruth.” “¿Lo que quiera?”, dijo Rice, tratando sordamente de liberar sus brazos mientras Ruth le ajustaba unos anteojos con montura de carey. “Sí, de eso se trata”, dijo desganadamente el hombre alto, y Rice tuvo como una sospecha de que estaba harto de repetir las mismas cosas cada noche. Se oía la campanilla llamando al público, y Rice alcanzó a distinguir los movimientos de los tramoyistas en el escenario, unos cambios de luces; Ruth había desaparecido de golpe. Lo invadió una indignación más amarga que violenta, que de alguna manera parecía fuera de lugar. “Esto es una farsa estúpida”, dijo tratando de zafarse, “y les prevengo que...” “Lo lamento”, murmuró el hombre alto. “Francamente hubiera pensado otra cosa de usted. Pero ya que lo toma así...” No era exactamente una amenaza, aunque los tres hombres lo rodeaban de una manera que exigía la obediencia o la lucha abierta; a Rice le pareció que una cosa hubiera sido tan absurda o quizá tan falsa como la otra. “Howell entra ahora”, dijo el hombre alto, mostrando el estrecho pasaje entre los bastidores. “Una vez allí haga lo que quiera, pero nosotros lamentaríamos que...” Lo decía amablemente, sin turbar el repentino silencio de la sala; el telón se alzó con un frotar de terciopelo, y los envolvió una ráfaga de aire tibio. “Yo que usted lo pensaría, sin embargo”, agregó cansadamente el hombre alto. “Vaya ahora.”

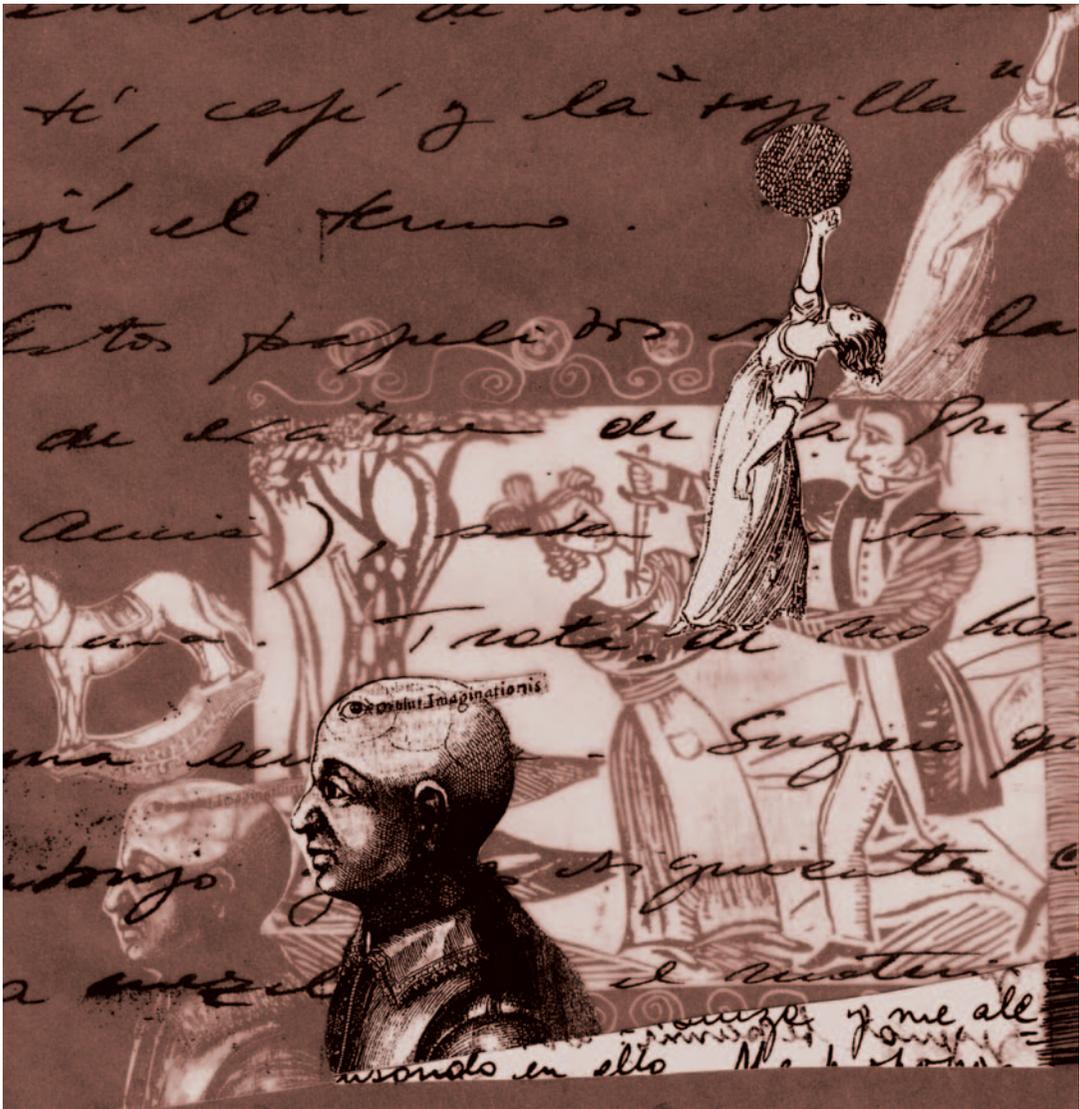
Empujándolo sin empujarlo, los tres lo acompañaron hasta la mitad de los bastidores. Una luz violeta encendió a Rice; delante había una extensión que le pareció infinita, y a la izquierda adivinó la gran caverna, algo como una gigantesca respiración contenida, eso que después de todo era el verdadero mundo donde poco a poco empezaban a recortarse pecheras blancas y quizá sombreros o altos peinados.

A propósito de la escritura de este relato Julio Cortázar, en una conferencia que lleva por título “El sentimiento de lo fantástico”,⁴³ cuenta:

“[...] Escribí un cuento fantástico que se llama “Instrucciones para John Howell”, no les voy a contar el cuento; la situación central es la de un hombre que va al teatro y asiste al primer acto de una comedia, más o menos banal, que no le interesa demasiado; en el intervalo entre el primero y el segundo acto dos personas lo invitan a seguirlos y lo llevan a los camerinos, y antes de que él pueda darse cuenta de lo que está sucediendo, le ponen una peluca, le ponen unos anteojos y le dicen que en el segundo acto él va a representar el papel del actor que había visto antes y que se llama John Howell en la pieza. ‘Usted será John Howell’. Él quiere protestar y pregunta qué clase de broma estúpida es ésta, pero se da cuenta en el momento de que hay una amenaza latente, de que si él se resiste puede pasarle algo muy grave, pueden matarlo. Antes de darse cuenta de nada escucha que le dicen ‘salga a escena, improvise, haga lo que quiera, el juego es así’, y lo empujan y él se encuentra ante el público...

”No les voy a contar el final del cuento, que es fantástico, pero sí lo que sucedió después. El año pasado recibí desde Nueva York una carta firmada por una persona que se llama John Howell. Esa persona me decía lo siguiente: ‘Yo me llamo John Howell, soy un estudiante de la universidad de Columbia, y me ha sucedido esto; yo había leído varios libros suyos, que me habían gustado, que me habían interesado, a tal punto que estuve en París hace dos años y por timidez no me animé a buscarlo y hablar con usted. En el hotel escribí un cuento en el cual usted es el protagonista, es decir que, como París me ha gustado mucho, y usted vive en París, me pareció un homenaje, una prueba de amistad, aunque no nos conociéramos, hacerlo intervenir a usted como personaje. Luego, volví a N.Y., me encontré con un amigo que tiene un conjunto de teatro de aficionados y me invitó a participar en una representación; yo no soy actor, decía John, y no tenía muchas ganas de hacer eso, pero mi amigo insistió porque había otro actor enfermo. Insistió y entonces yo me aprendí el papel en dos o tres días y me divertí bastante. En ese momento entré en una librería y encontré un libro de cuentos suyos donde había un cuento que se llamaba «Instrucciones para John Howell». ¿Cómo puede usted explicarme esto, agregaba, cómo es posible que usted haya escrito un cuento sobre alguien que se llama John Howell, que también entra de alguna manera un poco forzado en el teatro, y yo, John Howell, he escrito en París un cuento sobre alguien que se llama Julio Cortázar’. Yo lo dejo a ustedes con esta pequeña apertura, sobre el misterio y lo fantástico, para que cada uno apele a su propia imaginación y a su propia reflexión [...]”

⁴³ “El sentimiento de lo Fantástico”, Conferencia de Julio Cortázar en la U.C.A.B., en <http://www.lamaquinadeltiempo.com/cortazar/howell1.htm>



Escribir ficción

Cuando la literatura se convierte en cine

“El tema de la literatura y el cine es el de la relación imposible y destinada al fracaso.”

SERGIO WOLF
Cine/Literatura

No todas las novelas y cuentos se trasladan al cine, ni todas las películas están basadas en obras literarias. Lo cierto es que cuando se establecen relaciones entre esas dos artes, el encuentro suele ser conflictivo. Si las películas respetan el relato que funciona como punto de partida, si alteran una narración que se considera, entonces, la historia “original”, cuáles son las modificaciones que se introducen en el pasaje que va del papel a la pantalla, si la película propone una nueva lectura del texto literario que, en ocasiones, es distinta a la que el autor planteaba: los interrogantes, los cuestionamientos y las críticas son, a menudo, numerosos. En este capítulo, abordaremos estos temas y nos detendremos en la película *Cigarros*, de Wayne Wang.

En principio, podemos decir que, en el caso de la literatura, la escritura de los textos queda a cargo del autor. En las películas, en cambio, las condiciones de producción se complejizan. Ya sea que se parta de un texto literario o se produzca un guión

original, la figura del autor se desdobra. Por un lado, tenemos al guionista (o dialoguista, según las denominaciones), que es la persona encargada de escribir el texto que será el punto de partida de la película. Por otro lado, tenemos al director o realizador quien, a partir de ese texto, dirigirá la filmación. En ocasiones, director y guionista coinciden en la misma persona, pero es habitual que cada director trabaje con algún guionista en particular. ¿Quién es el autor, entonces, de la película? ¿El guionista o el director?

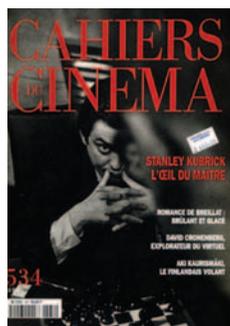
Dominique Parent-Altier, en *Sobre el guión*, cuenta la siguiente anécdota: “Una vez, cansado de oír hablar del famoso *Capra’s touch* ensalzado hasta la saciedad por la crítica norteamericana, Robert Riskin, el guionista de casi toda la obra del director americano Frank Capra, le mandó a este último un guión encuadernado de 120 páginas, todas en blanco. En la guarda, Riskin había escrito las siguientes palabras: ‘Estimado Frank, aplícale tu famoso *touch* a esto’”.⁴⁴ A partir de esta anécdota, la autora explica cómo las relaciones entre ambos roles no siempre fueron fáciles.

Hasta la década del 30, se entendía que los guionistas eran los autores de las películas, mientras que el director era considerado el mero realizador del filme. Esta situación cambia a partir de la irrupción de la

⁴⁴ Dominique Parent-Altier, *Sobre el guión*, Editorial La Marca, Buenos Aires, 2005, p. 7.

Nouvelle vague (la Nueva ola), nombre con el que se conoce a un grupo de cineastas franceses, integrado por Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, Eric Rohmer y Alain Resnais, entre otros, que comienzan a filmar durante la década del 60. La *Nouvelle*

vague instala una nueva política de autor que considera al director como el autor de la película, el responsable final de todos sus aspectos narrativos, temáticos y estéticos. Según esta línea, “un autor es pues un realizador que no necesariamente es responsable del guión, sino que realiza una obra de arte”.⁴⁵ Más tarde, surge la categoría autor-realizador para designar al que escribe el guión y, a la vez, realiza la película.



Los integrantes de la *Nouvelle vague* publican sus artículos y críticas en la revista *Cahiers du Cinéma*

“MUCHOS PIENSAN QUE...”

...John Ford, Frank Capra, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Robert Aldrich o Raoul Walsh escribieron sus propios guiones, cuando en realidad no es verdad en ninguno de los casos. Estos ‘autores’, incluidos en el panteón del cine norteamericano, en su vida escribieron nada solos de puño y letra. La esencia de su ‘autoría’ es exactamente la que enunciara la *Nouvelle vague*: son maestros de la realización. Lo que no significa que dentro del cine norteamericano no haya autores-realizadores-guionistas. Orson Wells, Woody Allen, Alan Rudolph, John Cassavetes, y más recientemente Quentin Tarantino representan cabalmente dicha categoría, y eso no impide que sean también grandes autores.”

Dominique Parent-Altier, *Sobre el guión*, Editorial La Marca, Buenos Aires, 2005, p. 10.

Lo cierto es que el trabajo del guionista es la producción de una obra inacabada, que recién el director o realizador completará cuando filme la película. En el caso de *Cigarros*, el rol del guionista lo cumplió Paul Auster, convocado por el director Wayne Wang. Pero, además, debemos tener en cuenta que el escritor, para escribir el guión, partió de un cuento, un cuento propio en este caso. Y aquí se plantean una serie de problemáticas que hacen al proceso por el cual la literatura se convierte en cine.

Adaptación y transposición

Habitualmente, cuando una novela se convierte en película, suele decirse que se “adapta”, como si se tratara de una mera cuestión de formatos de origen y de llegada, de

⁴⁵ *Ibidem*, p. 9.

ajustes. Sergio Wolf observa este uso y comenta: “La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen –literatura– “quepa” en el otro formato –cine–: que uno se ablande para “poder entrar” en el otro, que adopte la forma del otro”.⁴⁶ Luego de revisar algunas nociones para designar el pasaje entre ambas artes (denominaciones tales como “hacer una versión”, una “traslación” o una “traducción”), el autor opta por el concepto de “transposición”. La transposición, sostiene, mantiene la idea de traslado, pero también de “trasplante”, de poner algo en otro sitio, de partir de ciertos modelos pero pensando, al mismo tiempo, en el lenguaje, en los recursos y en el registro de llegada, esto es, el lenguaje cinematográfico.

La literatura, por cierto, es anterior al cine. Por otra parte, y como modo de narración dominante, fue siempre proveedora de historias para el mundo de la cinematografía. Sin embargo, “ese ‘lugar’ que el cine le confirió a la literatura –el de proveedora de argumentos–, agrega más adelante Wolf, se mantuvo durante toda su historia, buscando incorporar textos con mayor o menor espesor literario, con mayor o menor valor académico, con mayor o menor relevancia en el mercado. La idea que prevalece es la que define al cine como un arte espurio ocupado en popularizar, divulgar o simplemente alterar la historia o el mundo creado por el escri-

tor”.⁴⁷ Si la transposición preocupa, en todo caso, esa preocupación se instala cuando el texto literario de partida tiene un cierto valor literario, cuando pertenece a lo que denominamos el canon literario, los textos consagrados justamente por un valor que corre el riesgo de “perderse” en el pasaje al cine.

La transposición es más bien un trabajo a resolver, un desafío del realizador que se hace cargo de filmar una novela o un cuento, una tarea que implica una reflexión sobre el lenguaje que tiene para narrarla, sobre los recursos de que dispone. Dicho de otra manera, se trata de pensar cómo una historia que se narra con palabras puede relatarse a través de palabras e imágenes, qué transformaciones implica este nuevo modo de contarla, qué alteraciones suponen el lenguaje y los recursos disponibles del cine. Y a esto se suma el hecho de que el director puede intentar otro tipo de modificaciones, vinculadas a que la historia misma se modifique para, por ejemplo, presentar una narración que vuelva sobre el relato para decir algo nuevo, para mostrar algo diferente.

Sergio Wolf señala una serie de aspectos que se presentan como límites del trabajo de transposición, aspectos relacionados con las características específicas de uno y otro lenguaje y que el realizador debe tener en cuenta al momento del pasaje de una novela a la

⁴⁶ Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 15.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 17-18.



pantalla. Menciona cuatro aspectos: el problema de la extensión, el diálogo, la voz en *off* y la problemática del narrador en relación con el punto de vista.

En relación con el problema de la extensión o de la economía, es evidente que una novela, por lo general, es más extensa e implica un desarrollo mayor de acontecimientos, un abanico más amplio para desplegar los personajes. La película tiene, por su parte, unas dos horas para contar una historia; ése es, al menos, el tiempo aproximado de la mayoría de los largometrajes.

Esta primera distinción nos llevaría a pensar, sostiene Wolf, que un cuento o una *nouvelle*, narraciones de menor extensión, son géneros más plausibles para filmar una película. Sin embargo, si atendemos a las películas efectivamente producidas, veremos que no suelen ser los géneros elegidos por los realizadores.

Sin duda el problema de la extensión, limitado en el tiempo para el cine, afecta al relato literario. Esto significa que el relato va a sufrir modificaciones o alteraciones. En principio, podemos suponer que la novela será reducida, se seleccionarán algunos fragmentos, varias escenas, se omitirán otros; mientras que el cuento o la *nouvelle* se verán expandidos por la incorporación de nuevos personajes o por un despliegue mayor de los personajes secundarios.

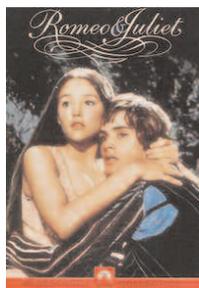
En tal caso, y a sabiendas de que estas alteraciones se producirán, no se trataría sólo de “medir” los relatos. Cada relato implica, también, consideraciones vinculadas con el estilo del autor, decisiones que afectan a lo que se cuenta y a lo que no se cuenta, al tiempo que se destina a narrar una escena. Sergio Wolf ofrece el siguiente ejemplo, sobre *Los que llegan con la noche*, de Michael Winner (1972), una película basada en *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, obra a la que ya nos hemos referido para reflexionar sobre la problemática del narrador.⁴⁸

En *Los que llegan con la noche*, su director decidió añadirles un pasado a dos de los personajes de la novela. “En esa oportunidad, la decisión de Winner no pareció orientarse a completar huecos, a inventar lo ausente o recuperar el relato siguiendo sus lineamientos estructurales sino a develar lo voluntariamente elidido por James, a materializar aquello que era intangible y que pareciera –según esa opción del director– resultar intolerable para un filme de narración convencional”.⁴⁹ En todo caso, y a partir del ejemplo, se trata de revisar el problema de la extensión, enmarcándolo en los objetivos que guían la transposición del texto. No serían, así, sólo reducciones o ampliaciones tendientes a alargar o a acortar un relato literario, sino decisiones que afectan a qué se desea relatar y cómo.

En relación con el uso de los diálogos y de la voz de un narrador en *off*, podemos integrar

⁴⁸ Ver el capítulo 2, “Sobre el narrador”, actividades para el docente.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 52.



ambos aspectos en la problemática de las voces del relato. En principio, sabemos que las voces de un relato literario han sido escritas para ser leídas; las voces de un relato cinematográfico (al igual que en el texto teatral) se escriben para ser pronunciadas. A esto se suma la problemática del traspaso de lo que, en literatura, hace a los pensamientos de los personajes, el monólogo interior, las técnicas del *fluir* de la conciencia. Sergio Wolf observa cómo esos aspectos no necesariamente deben traducirse por el uso de una voz en *off*. En tal caso, no podríamos decir que la lectura de un fragmento literario, que expone los pensamientos de un personaje, es siempre análoga o equivalente a una escena en la que vemos, como espectadores, al personaje mientras su voz en *off* nos cuenta qué piensa. Los efectos de uno y otro recurso son ciertamente diferentes.

Lo mismo puede decirse de la problemática del narrador, en términos de la perspectiva a través de la cual nos cuenta algunos acontecimientos, que supone una complejidad mayor en relación con la transposición. “Las mayores dificultades que plantea la cuestión del punto de vista y los narradores apuntan a que la literatura goza de un grado mucho más amplio de libertad y autonomía para establecer el punto de vista, mientras que el cine, por las propias características del medio –y aquí las complejidades teóricas–, es un cautivo de la imagen que necesita mostrar a quien narra, siempre que haya un personaje que asuma este rol y perte-

nezca al relato”.⁵⁰ Tal es el caso de las cuatro películas que hemos comentado a lo largo de estas páginas, que en diversas situaciones pondrán en escena a un narrador relatando una historia.

Así, vemos cómo la problemática de la transposición afecta una serie de aspectos vinculados con el lenguaje específico de cada medio, de la literatura y del cine, aspectos que, como se ha dicho, se ponen en juego y sobre los cuales el realizador toma decisiones, guiadas por el objetivo que se propone.



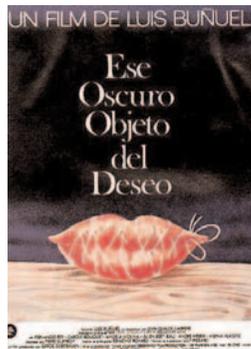
“LA PRÁCTICA DE LA TRANSPOSICIÓN...”

...sostiene Wolf, excede en mucho al valor literario de los textos de origen.” Por lo general, la situación es inversa: partiendo de obras de gran valor literario se han filmado películas pobres, mientras que textos que podríamos considerar fuera del canon literario consagrado devinieron en maravillosos relatos cinematográficos. Los ejemplos que cita pueden servirnos para reflexionar sobre este hecho.

“Como ejemplos de un presunto ‘valor literario destruido por el cine’ cabe mencionar *Romeo y Julieta*, de Franco Zeffirelli, y *Otello*, de Oliver Parker, sobre Shakespeare; o la versión de *Ulysses*, asestada por Joseph Strick sobre la novela de James Joyce; o *Santuario*, de Tony Richardson, sobre la novela homónima de William Faulkner. En cambio, como ejemplos de ‘la carencia de valor literario reinventado por el cine’, pueden citarse *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, sobre la *nouvelle* de Robert Bloch; o *Ese oscuro objeto del deseo* de Luis Buñuel, sobre el libertino relato de Pierre Louys; o la biografía de Jake La Motta devenida *Toro Salvaje*, de Martin Scorsese.”

Sergio Wolf, en *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 18.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 70.



Actividades

1. El siguiente texto es un fragmento de una entrevista a Paul Auster, en ocasión de escribir el guión de la película *Cigarros*. Varios de los temas que hasta aquí hemos venido desarrollando se exponen en esta entrevista, al tiempo que el escritor nos cuenta pormenores vinculados a la escritura del guión.

Cómo se hizo *Smoke*⁵¹

Annette Insdorf:⁵² ¿Había escrito usted alguna vez un guión?

Paul Auster: Se puede decir que no. Cuando era muy joven, cuando tenía diecinueve o veinte años, escribí un par de guiones para películas mudas. Eran muy largos y muy detallados, setenta u ochenta páginas de complicados y meticulosos movimientos, cada gesto expresado en palabras. Comedias raras de caras impasibles y golpes. Buster Keaton redivivo. Esos guiones se perdieron. Ojalá supiera dónde están. Me encantaría ver cómo son.

A.I.: ¿Se preparó usted de alguna manera especial? ¿Leyó guiones? ¿Empezó a ver las películas con una mirada diferente en lo que se refiere a la construcción?

P.A.: Miré algunos guiones, sólo para asegurarme del formato. Cómo numerar las escenas, pasar de interiores a exteriores, esa clase de cosas. Pero ninguna preparación... Excepto toda una vida de ver películas. Siempre me han

gustado, desde que era niño. Supongo que es rara la persona a quien no le gustan. Pero, al mismo tiempo, tengo ciertos problemas con el cine. No sólo con esta o aquella película en concreto, sino con las películas en general, con el medio mismo.

A.I.: ¿En qué sentido?

P.A.: Primero, la bidimensionalidad. La gente piensa que las películas son “reales”, pero no lo son. Son imágenes planas proyectadas sobre una pared, un simulacro de realidad, no lo auténtico. Y luego, está la cuestión de las imágenes. Tendemos a verlas pasivamente, y al final pasan a través de nosotros sin dejar huella. Nos cautivan, nos intrigan y nos deleitan durante dos horas, y luego salimos del cine y apenas podemos recordar lo que hemos visto. Las novelas son totalmente diferentes. Para leer un libro tienes que implicarte activamente en lo que dicen las palabras. Tienes que trabajar, tienes que usar la imaginación. Y una vez que tu imaginación está plenamente despierta, entras en el mundo del libro como si fuese tu propia vida. Hueles las cosas, las tocas, tienes pensamientos complejos e intuiciones, te encuentras en un mundo tridimensional.

A.I.: Habla el novelista.

P.A.: Bueno, huelga decir que yo siempre me pondré de parte de los libros. Pero eso no quiere decir que las películas no puedan ser maravillosas. Es otra manera de contar historias, eso es todo. Y supongo que es importante recordar lo que cada medio puede o no puede hacer... [...].

⁵¹ Entrevista publicada en Paul Auster, *Smoke & Blue in the Face*, ob. cit., pp. 11-27.

⁵² Catedrática del Departamento de Cine de la Escuela de las Artes de la Universidad de Columbia y autora de *François Truffaut*.

A.I.: ¿Cuánto tardó en escribirlo?

P.A.: El primer borrador me costó unas tres semanas, tal vez un mes. [...] Durante el siguiente año y medio hablábamos (se refiere a Wang) por teléfono de vez en cuando o nos reuníamos en alguna parte para comentar ideas nuevas para el guión.

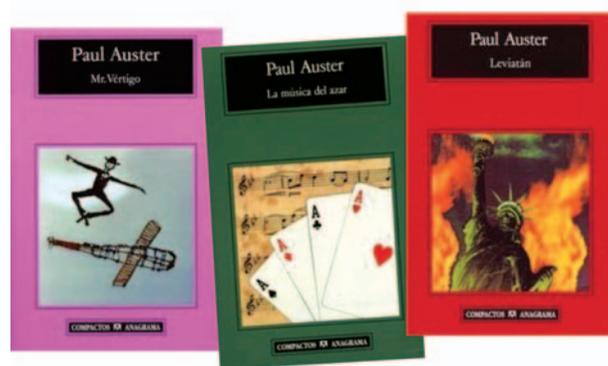
Hice unas tres versiones más, y cada una de ellas me suponía una o dos semanas de trabajo: añadir elementos, desechar elementos, replantear la estructura. Hay una gran diferencia entre el primer borrador y el último, pero los cambios se hicieron despacio, poco a poco, y nunca me pareció que estuviera cambiando la esencia de la historia. Más bien era que la iba encontrando gradualmente. [...]

Por un golpe de suerte, Wayne decidió enseñarle el guión a Robert Altman. Éste dijo cosas muy agradables del guión, pero le parecía que decaía un poco hacia la mitad y que probablemente necesitara algo más antes de encontrar su forma definitiva. Robert Altman no es alguien cuya opinión se pueda desdeñar, así que volví a leer el guión teniendo en cuenta sus comentarios y, mira por dónde, tenía razón. Me senté a trabajar nuevamente y esta vez todo parecía encajar. La historia era más redonda, más llena, más integrada. Ya no era una colección de fragmentos. Finalmente tenía cierta coherencia. [...]

A.I.: En el fondo, ahí es donde realmente se hacen las películas: en la sala de montaje.

P.A.: Es como volver a empezar desde el principio. Empiezas con el guión, que establece una cierta idea de lo que debe ser la película, luego ruedas el guión y las cosas empiezan a cambiar. Las interpretaciones de los actores resaltan diferentes sentidos, diferentes matices, se pierden cosas, se encuentran otras. Luego entras en la sala de montaje y tratas de casar el guión con las interpretaciones. A veces ambas cosas se funden muy armoniosamente. Otras veces, no, y eso puede ser muy irritante. Tienes el metraje que tienes, y eso limita las posibilidades. [...] Luego, está la cuestión del tiempo. Una novela puede tener noventa páginas o novecientas y a nadie le preocupa. Pero una película tiene que tener una determinada duración, dos horas o menos. Es una forma fija, como un soneto, y tienes que meterlo todo en ese espacio limitado. [...]

2. En el siguiente fragmento⁵³, Sergio Wolf comenta tres películas, filmadas sobre el





cuento de Ernst Hemingway, “Los asesinos”. Se trata, como sabemos, de un cuento que se considera el inicio del relato policial negro, que narra la llegada de dos matones a un pueblo para matar al ex boxeador Ole Andreson. Nick Adams, el personaje que se encarga de prevenir a Ole de la presencia de los matones, decide irse del pueblo después de los acontecimientos.

“Los asesinos” es, además, un relato muy breve, en el que predominan los diálogos rápidos entre los personajes, cuya transposición, a través de los tres ejemplos que se mencionan en este fragmento, nos permite revisar varios de los temas hasta aquí desarrollados.

“Tres de las versiones acreditadas son las que hicieron Robert Siodmak en 1946, Andrei Tarkovski en 1959 y Don Siegel en 1964, y las tres difieren en su metraje: 105, 19 y 95 minutos. Pero más allá de sus respectivas duraciones, las tres difieren del sucinto cuento de Hemingway por sus elecciones estilísticas. Si se toma en cuenta el tema de la focalización o el punto de vista, Siodmak y Tarkovski intentan respetar la idea de Hemingway de que Nick Adams es más un observador o testigo que un personaje de igual espesor que los otros, mientras que Siegel mantiene la figura del que mira los hechos, pero con el matiz paradójico de que es ciego. Si se toma

en cuenta la estructura misma de la narración, vemos que Siodmak y Siegel construyen sus filmes amparados en un sistema de *flashbacks* para explicitar los motivos por los que los sicarios buscan matar a Ole Andreson –lo que Hemingway ocultaba en un magistral fuera de campo narrativo–, en tanto Tarkovski escoge omitir esa clave. Si lo que se toma en cuenta son decisiones de puesta en escena, Siodmak optó por una atmósfera muy en sintonía con las texturas del *film noir*, Tarkovski situó casi todo el relato en un único espacio, y Siegel hizo un policial que discurre en lugares soleados, de una luminosidad casi engeuedora. Sabemos que Hemingway aprobó hasta la admiración la versión de Siodmak, y es probable que de haber estado vivo para verlas [...] le hubiera fastidiado la de Siegel, y hubiera encontrado demasiado elíptica a la de Tarkovski.”

Uno de los primeros aspectos a abordar en la reelaboración de “El cuento de

Ernst Hemingway



Del cuento al guión

Navidad de Auggie Wren” como guión para la película *Cigarros* es el problema de la extensión. Se trata de un cuento que interesó a Wayne Wang, el futuro director del filme, quien pidió que el guión fuera del mismo autor. Se trata, también, de una reescritura que supone la ampliación del relato original: un cuento breve, de unas siete páginas, que se transformará en un guión cinematográfico de 71 escenas.

Hablar de la extensión, de la ampliación del texto, supone hablar de la ampliación de la historia que se narra. “El cuento de navidad de Auggie Wren” narra el encuentro entre dos personajes: Paul, un escritor que debe escribir un cuento de navidad para un diario y no sabe qué contar, y Auggie, el fotógrafo aficionado que le cuenta una historia posible para que escriba el cuento. El guión mantiene a ambos protagonistas como los personajes principales de la historia, pero ésta se amplía a partir de la incorporación del pasado de cada personaje, un pasado que, a su vez, desencadena una serie de acontecimientos en el presente de la historia.

En el guión, Paul tendrá un apellido, Benjamín. Tendrá una mujer que ha muerto algunos años atrás (una mujer que, además, estaba embarazada), en un accidente ocurrido en la misma esquina donde se encuentra el estanco en el que Auggie trabaja. Es más: Auggie fue la última persona que la vio con vida, pues la atendió minutos antes para venderle los cigarros que Paul acostumbra fumar. Y se preguntará, en

varias oportunidades, si las cosas podrían haber sido distintas de haberse demorado unos segundos más, por ejemplo, en el momento de darle el cambio, o con una conversación un poco más extensa. Una demora que hubiera impedido que saliera del negocio y fuera atropellada.

A partir de ese dato, sabremos que Paul no ha podido recuperarse de ese hecho, que tiene dificultades para escribir. En esta situación y mientras camina distraído, conoce a Rashid Cole, un adolescente negro de unos quince años quien le salva la vida a poco de cruzar la calle. Rashid, involucrado en un robo, se ha quedado con el botín; vive con una tía, Em; su madre ha muerto en un accidente del que su padre fue el responsable y este último, Cyrus, a quien no ve desde pequeño, ha vuelto a rehacer su vida con una nueva mujer y otro hijo. Paul entablará una relación con Rashid, lo acompañará y, de alguna forma, lo ayudará en el reencuentro con su padre.

De Auggie, por su parte, sabemos que tiene un proyecto de vida, su colección de fotografías, que lo ata al estanco en el que trabaja pues cada mañana, a la misma hora, debe estar allí para una nueva toma. A partir de un nuevo personaje que ingresa, Ruby, una ex novia de unos cuarenta años que lleva un enigmático parche negro en el ojo, conoceremos el pasado del personaje. Ruby reaparece con una hija, Felicity, que supuestamente es hija de Auggie, a quien recurre cuando la joven se encuentra en apuros.



Así, la incorporación de un pasado vinculado con la vida de cada uno de los protagonistas del cuento, que supone la irrupción de nuevos personajes, abre dos líneas narrativas que el guión despliega. Una, vinculada con el personaje de Paul, que se centra en la búsqueda que Rashid hace de su



padre y en su reencontro. Otra, vinculada con el personaje de Auggie, que gira en torno de Felicity, del encuentro de su “supuesto” padre, con la resolución de la problemática de su vida. Extender el cuento, ampliarlo, implicó en este caso un trabajo sobre la historia que dispara otros desarrollos narrativos, otras historias.

¿Qué pasó, entonces, con el cuento de Navidad? En el guión, una vez cerradas esas historias, cuando Rashid se encuentra ya con su padre, Cyrus, cuando Ruby consigue el dinero para ayudar a Felicity, tendrá lugar la escena en el restaurante entre Paul y Auggie, el encuentro en el que intercambian una comida por una historia y, a partir

de allí, se despliega la historia en la que Auggie cuenta cómo consiguió su máquina de fotos, la última de las escenas del guión. La historia central del cuento, que funcionó como punto de partida de este guión, se reserva, entonces, para el final, cuando ambos personajes ya han resuelto otros conflictos vinculados a otros personajes y en un encuentro más íntimo entre ellos. Más adelante, para completar el análisis de la transposición en relación con las voces narrativas, veremos cómo se resuelve el relato de esa historia en la película.

La escritura del guión

La transposición de un cuento a un guión es también un problema de géneros discursivos, un trabajo que supone la reelaboración de una historia ya escrita, respetando la estructura narrativa de un cuento, en una versión que atiende, ahora, a las convenciones propias del género “guión cinematográfico”.

Para analizar esas convenciones, las pautas con las que se escribe, los recursos de que se dispone, les proponemos la lectura de un fragmento del guión de *Cigarros*. Se trata de la escena en la que Auggie le cuenta a Paul el proyecto de su vida, las fotografías que toma diariamente, y le muestra sus álbumes.

10. INT: NOCHE. APARTAMENTO DE AUGGIE

AUGGIE Y PAUL

están sentados a la mesa de la cocina. Apartadas a un lado hay cajas de comida china abiertas. La mayor parte de la superficie de la mesa está cubierta por grandes álbumes negros de fotos.

Hay catorce en total y todos tienen en el lomo una etiqueta con un año, desde 1977 a 1990. Uno de estos álbumes (1987) está abierto sobre el regazo de PAUL.

Primer plano de una de las páginas del álbum. Hay seis fotos en blanco y negro en la página, todas de una escena idéntica: la esquina de la calle 3 con la Séptima Avenida a las ocho de la mañana. En la esquina superior derecha de cada foto hay una pequeña etiqueta blanca en la que pone la fecha: 9-8-87, 10-8-87, 11-8-87, etc. La mano de PAUL vuelve la página; vemos seis fotografías similares. Vuelve otra página: lo mismo. Una página más: lo mismo.

PAUL

(Atónito) Son todas iguales.

AUGGIE

(Sonriendo orgulloso) Exactamente. Más de cuatro mil fotografías del mismo sitio. La esquina de la calle 3 con la Séptima Avenida a las ocho de la mañana. Cuatro mil días seguidos, haga el tiempo que haga.

(Pausa) Por eso no puedo cogerme vacaciones nunca. Tengo que estar en mi sitio todas las mañanas. Todas las mañanas en el mismo sitio a la misma hora.

PAUL

(Perplejo. Vuelve una página, luego otra) Nunca he visto nada igual.

AUGGIE

Es mi proyecto. Lo que podríamos llamar la obra de mi vida.

PAUL

(Deja el álbum y coge otro. Pasa las hojas rápidamente y encuentra más de lo mismo. Sacude la cabeza desconcertado) Asombroso. *(Tratando de ser cortés)* Sin embargo, no estoy seguro de entenderlo. Quiero decir, ¿cómo se te ocurrió la idea de hacer este... este proyecto?

AUGGIE

No sé, simplemente se me ocurrió. Al fin y al cabo, es mi esquina. Sólo una pequeña parte del mundo, pero también allí pasan cosas, igual que en cualquier otro sitio. Es un documento de mi pequeño lugar.

PAUL

(Hojeando el álbum rápidamente, meneando la cabeza) Es más bien abrumador.

AUGGIE

(Aún sonriendo) Nunca lo entenderás si no vas más despacio, amigo mío.

PAUL
¿Qué quieres decir?

AUGGIE
Quiero decir que vas demasiado de prisa. Apenas miras las fotos.

PAUL
Pero sin son todas iguales.

AUGGIE
Son todas iguales, pero cada una es diferente de todas las demás. Tienes mañanas luminosas y mañanas sombrías. Tienes luz de verano y luz de otoño. Tienes días laborales y fines de semana. Tienes gente con abrigo y botas impermeables y gente con pantalones cortos y camiseta. A veces son las mismas personas, otras veces son diferentes. Y a veces las personas diferentes se convierten en las mismas y las mismas desaparecen. La tierra da vueltas alrededor del sol y cada día la luz del sol da en la tierra en un ángulo diferente.

PAUL
(Levantando la vista del álbum para mirar a AUGGIE) Ir más despacio, ¿no?

AUGGIE
Sí, eso es lo que te recomendaría. Ya sabes lo que pasa. Mañana y mañana y mañana, el tiempo avanza a un paso muy lento.

Primeros planos del álbum de fotos. Una por una, una sola fotografía ocupa toda la pantalla. El proyecto de AUGGIE se despliega ante nosotros. Una fotografía sigue a otra: el mismo lugar a la misma hora en diferentes momentos del año. Primeros planos de diferentes caras dentro de los primeros planos. Las mismas personas aparecen en distintas fotos, a veces mirando a la cámara, a veces mirando a otro lado. Docenas de fotos. Finalmente, llegamos a un primer plano de Ellen, la esposa muerta de PAUL.

Primer plano de la cara de PAUL.

PAUL
Dios, mira. Es Ellen.

La cámara retrocede. AUGGIE se inclina sobre el hombro de PAUL.

Vemos el dedo de PAUL señalando la cara de Ellen.

AUGGIE
Sí. Es ella. Está en unas cuantas de ese año. Debía ir camino de su trabajo.

PAUL
(Conmovido, al borde de las lágrimas) Es Ellen, mírala. Mira a mi dulce amada.⁵⁴

54 Paul Auster, *Smoke & Blue in the Face*, ob. cit., pp. 54-58.



La escena, conviene recordarlo, ya estaba narrada en el cuento. En la escritura del guión se suman algunos nuevos datos (los números de los álbumes, detalles relacionados con el sistema de registro de esa cantidad de imágenes), así como también la presencia de la mujer de Paul en una de las fotografías, un personaje que aparece en función de la ampliación narrativa de la historia.

Un guión es un texto que supone un destinatario múltiple. El guionista se dirige al director o realizador, al equipo técnico, a los actores, a los espectadores y a los lectores en general (en caso de que el guión se publique). Por otra parte, tal como observa Dominique Parent-Altier, se trata de un texto que interpela al escritor y le impone una reflexión sobre las decisiones técnicas y dramáticas que deberá tomar. Como escritura inacabada, en tanto requiere de su realización posterior en la pantalla, es un texto que debe conseguir evocar la futura imagen, esto es, que cada uno de esos lectores a quienes está destinado puedan lograr representarse la transformación de ese texto en una sucesión de imágenes.

“El guión no debe considerarse como un conjunto de simples indicaciones escénicas plasmadas en un formato diferente del de la dramaturgia teatral, en la que se especifican lugares. En el relato del guión, todo lo que no es diálogo es descriptivo y tiene que sugerir la imagen. Esta evocación escrita de lo que más tarde habrá de convertirse en imagen es lo que define al guión mismo”,⁵⁵ sostiene la autora. En tal caso, el guión comparte con el texto teatral el hecho de que se trata de géneros escritos destinados a ser representados. Pero los medios de representación –en cada caso, el escenario teatral o la pantalla–, las formas y tecnologías que intervienen en uno y otro proceso, comienzan a dejar marcas, también, en el texto mismo.

Ambos textos, el guión cinematográfico y el texto teatral comparten un predominio de las secuencias dialogadas, fragmentos textuales que corresponden a los parlamentos que los actores deberán pronunciar, que deberán ser diálogos sustanciosos en tanto permitan el avance de las acciones así como la presentación de las características del personaje mismo. A través de cómo hablan, de qué dicen, vemos a los personajes actuar, llevar adelante acciones vinculadas a la historia que se narra, pero, también, al mismo tiempo, los vamos conociendo como personajes.

Por otra parte, ambos textos mantienen fragmentos descriptivos, casi siempre desta-

55 Dominique Parent-Altier, *Sobre el guión*, ob. cit., p. 19.

cados a través del uso de la tipografía cursiva, que ofrecen indicaciones vinculadas al espacio donde transcurren los hechos, a los objetos que allí aparecen, a los gestos y actitudes de los personajes, al modo en que pronunciarán sus parlamentos.

En relación con la estructura del texto, así como el texto teatral se divide en actos y escenas, el guión cinematográfico se divide en escenas, que se numeran correlativamente. Dichas escenas obedecen a cambios en los espacios donde trascurren las acciones. Así, cada escena supone un nuevo escenario de filmación.

Cada escena se inicia, además, con un encabezamiento, que respeta una forma estandarizada: tres palabras que conforman una indicación de lugar y de tiempo. La primera indicación señala el lugar donde transcurre la acción, en términos de INTERIOR / EXTERIOR. Es ésta una indicación fundamental destinada al equipo técnico que, de ese modo, sabe qué escenas debe rodar en interiores y exteriores respec-

tivamente. Y, por lo general, se trata de escenas que alternan a lo largo del desarrollo del guión.

A continuación le sigue una indicación vinculada con el tiempo en el que transcurre la acción, y que puede alternar entre NOCHE / DÍA / MAÑANA / ATARDECER, etc. Para el equipo técnico, es también una guía que ordena las tareas del rodaje. Y, por último, una nueva indicación más precisa del lugar donde transcurre la acción. Aquí, las posibilidades variarán en función de cada historia. En la escena que acabamos de leer, el encabezamiento nos sitúa a la noche, en el interior del departamento de Auggie: “10. INT: NOCHE. APARTAMENTO DE AUGGIE”.

Este guión que acabamos de comentar es el que se denomina “guión literario” para distinguirlo del “guión técnico”, que se elabora a posteriori y contiene un mayor número de especificaciones dirigidas al equipo técnico.





Actividades

1. A continuación les presentamos un fragmento de un estudio crítico sobre la película *Cigarros*. En este fragmento, su autor analiza la “lección” que nos da Auggie en la escena que antes presentamos sobre las formas de mirar. Para eso se basa en un análisis de la fotografía del semiólogo francés Roland Barthes.

“La actitud de Paul hacia las fotografías reproduce, quizás conscientemente, la distinción formulada por Roland Barthes en su estudio sobre la fotografía entre el *studium* y el *punctum*. Para Barthes, el *studium* es el modo general de percepción de las fotografías, un interés general en la capacidad de la instantánea de entretener, informar, representar, sorprender o producir deseo, es decir, la respuesta más o menos convencional de Paul ante el impresionante desfile de imágenes muy parecidas entre sí que tiene lugar ante sus ojos. El *punctum*, por el contrario, es un elemento inesperado que surge

de la escena, que nos atraviesa como una flecha, un accidente que nos afecta como una revelación, que nos fascina y hace que nos enamoremos de una fotografía. Mientras que el *studium* refuerza la direccionalidad usual en la mirada (el observador es el sujeto, la fotografía es el objeto), el *punctum* consigue invertir dicha direccionalidad: se diría que el objeto se sale de la imagen, nos asalta con la fuerza imparable del deseo y nos convierte en objetos inmóviles.”

Celestino Deleyto, Wayne Wang, *Smoke*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 97.

–¿Cuál es la lección de Auggie? ¿Detener la mirada en el *studium* o en el *punctum*?

–¿Qué ocurre en la escena anterior cuando Paul toma en cuenta el consejo de Auggie y comienza a pasar las páginas de los álbumes más despacio?





Del guión a la película

Decíamos antes que la transposición del cuento a la película supuso la ampliación de la historia. Básicamente, dos líneas narrativas que se abrieron partiendo de sus protagonistas y que supusieron la inclusión de nuevos personajes. En términos de su estructura, la película *Cigarros* se presenta dividida en cinco capítulos, cada uno de los cuales lleva por título el nombre de un personaje: “Paul”, “Rahid”, “Ruby”, “Cyrus” y “Auggie”. Se trata aquí de una decisión que hace al sentido que se pretende imprimir en la historia, una narración en la que los personajes predominan sobre la trama. La ampliación de las historias es, entonces, un modo de detenerse en los relatos de vida de

esos personajes para explorar cómo son, para preguntarse por esas identidades, por las relaciones que los vinculan.

En un estudio crítico sobre *Cigarros*, y a propósito de caracterizar el cine posmoderno, Celestino Deleyto señala dos grandes tendencias en la producción de películas en la década del noventa: “Por una parte, el cine como espectáculo visual, que afecta físicamente al espectador mediante un sinfín de ‘sensaciones fuertes’, similares a las que se pueden experimentar en una montaña rusa y, por otro, un cine de retorno basado en la reflexividad, la parodia y, en algunas ocasiones, en la investigación de las formas narrativas. Se trata, agrega el autor,

de dos tendencias generales que, en numerosas ocasiones, funcionan simultáneamente en el mismo texto, pero que, en muchas otras, producen tipos claramente diferenciados de películas”.⁵⁶

Este interés en los personajes, por encima de la acción propiamente dicha, puede aplicarse a *Cigarros*. De hecho, son sus nombres los que definen la

POCO ANTES...

...de los cinco capítulos, en una primera escena inicial y casi a modo de prólogo del filme, veremos a Paul entrando en el quiosco de Auggie. Paul llega para comprar sus cigarros y, en ese contexto, cuenta una breve historia sobre Sir Walter Raleigh (el nombre de la marca de cigarros que fuma). Según su relato, Sir Raleigh era el favorito de la reina Isabel I de Inglaterra. Y con ella apostó a que podía medir el peso del humo. Para lograrlo, tomó un cigarro nuevo y lo pesó. Luego, lo encendió y se lo fumó, echando las cenizas en el platillo de la balanza. Cuando lo terminó, agregó al platillo la colilla y pesó el conjunto. Luego, restó esa cifra al peso original del cigarro: la diferencia era el peso del humo. La historia, sin dejar de ser inteligente y simpática, se presenta desde el inicio de la película como la primera invención. Después de todo, Sir Walter Raleigh no midió “realmente” el peso del humo.

⁵⁶ Celestino Deleyto, *Wayne Wang, Smoke*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 33.



estructura de la película, que se narra con un ritmo pausado, reproduciendo el ritmo de vida de los personajes. De ese modo, como espectadores, tenemos la ilusión de estar siguiendo, casi en tiempo real, sus historias de vida, y quedamos inmersos en ese transcurrir, cercanos a la individualidad de cada personaje. La ampliación de la historia, que hace a la problemática de la extensión de la película en relación con la transposición de un género a otro, encuentra así un sentido, un objetivo que guía el proceso de transposición. No se trataría tan sólo de ampliar una historia para “estirar” un cuento breve, sino pensar su reelaboración en términos del agregado de nuevos personajes, de nuevas historias, y los efectos que esto provoca. Los nuevos personajes que, si atendemos a la colocación de sus nombres como títulos de los capítulos, adquieren una relevancia similar a la de Paul y Auggie, a quienes, por supuesto, se reserva el lugar de inicio y de cierre de la película. “Paul” abre la película, de manera similar al cuento, donde iniciaba la narración; “Auggie” la cierra, con el relato de su historia.

Es en el primer capítulo, “Paul”, donde tendrá lugar la escena en la cual el escritor y el fotógrafo miran juntos los álbumes de fotos. Ya desde el cuento (y también lo hemos visto en el guión), Auggie insiste en el detenimiento, en un ir más despacio para mirar las fotografías, casi como si se tratara de una invitación a la narrativa, a la posibi-

lidad de encontrar algo allí, en cada foto, o bien, si lo pensamos en términos del *punctum*, a que algo en la imagen nos encuentre.

¿Qué pasa en la película? El diálogo entre ambos personajes tendrá lugar en el departamento de Paul y el espectador tendrá oportunidad, también, de ver algunas de las fotos que Paul está mirando mientras hojea el álbum. Cuando Auggie haga su advertencia en relación con el acto de mirarlas más despacio, el espectador volverá a ver algunas de las fotografías, en un primer plano, sucediéndose a intervalos más pausados. De alguna forma, la película nos crea la ilusión de estar ocupando el lugar de Paul, de estar sosteniendo en nuestras manos esos álbumes, de estar hojeando sus páginas. Pero se trata, claro, de una ilusión, pues el espectador nunca alcanza ese lugar. En este sentido, sostiene Deleyto, al espectador se le presenta una selección de fotografías en una serie de secuencias de montaje, una suerte de “crónica ficcionalizada de la esquina favorita del personaje, la fotografía convertida en cine”.⁵⁷



57 Celestino Deleyto, Wayne Wang, *Smoke*, ob. cit., pp. 102-103.

Si la película nos propone una serie de nuevos personajes, una serie de historias que contar, la escena que venimos analizando también puede leerse en relación con las formas de la narración que *Cigarros* nos presenta: en un ritmo pausado, que se detiene en los detalles, que mira y encuentra y, entonces, tiene algo que contar. “*Smoke* nos está sugiriendo, sostiene Celeyto, desde el primer momento, que hay otras historias que contar, que las historias se pueden contar de una manera diferente a la que nos tiene acostumbrado el cine comercial y, sobre todo, que en gran medida, la ideología de los textos narrativos radica en la forma de contar las historias y, por lo tanto, un punto de vista narrativo diferente suele traer como consecuencia un punto de vista ideológico también distinto”.⁵⁸

Auggie cuenta: el narrador en primer plano

“... probablemente, es la mejor escena de la película.”

PAUL AUSTER
“Cómo se hizo *Smoke*”

Entre los aspectos vinculados a la transposición, al pasaje del cuento a la

película, hemos mencionado la problemática de las voces del relato y, en particular, la voz del narrador. Ahora, nos detendremos a analizar ese aspecto, en relación con la historia central que se narra en el cuento de Auster: la historia de Navidad que Auggie le relata a Paul.

Recordemos que ya en el cuento, teníamos un narrador (el escritor, Paul) que inicia el relato diciéndonos que nos va a relatar una historia que le contó otro (Auggie, el fotógrafo). Hacia el final del cuento, ese relato se narra en el restaurante, donde Paul consigue la historia que necesita para el cuento que le han encargado. Las instancias narrativas se complejizaban, así, en el cuento, de forma que nos encontrábamos con un narrador que nos cuenta lo que otro narrador le contó. ¿Cómo resolver esa complejidad de voces narradoras en el pasaje al cine?

En el guión, la propuesta de Auster fue que, durante la escena en el restaurante, se alternaran los planos de Auggie, contándole a Paul su historia, con las imágenes de la historia misma, en blanco y negro. De ese modo, a través de la alternancia de planos entre el narrador y la historia que se cuenta, resolvía la problemática del narrador.

Veamos algunos fragmentos del guión y cómo se indica esa forma de resolución:

⁵⁸ Celestino Deleyto, Wayne Wang, *Smoke*, ob. cit., p. 56.

71. INT: DÍA. RESTAURANTE DE JACK⁵⁹
[...]

AUGGIE

(Primer plano de la cara de AUGGIE) De acuerdo. *(Pausa)* Así que ésta es la historia de cómo sucedió. *(Pausa)* Fue en el verano del 76, cuando empecé a trabajar para Vinnie, el verano del bicentenario. *(Pausa)* Una mañana entró un chico y empezó a robar cosas de la tienda. Está de pie al lado del expositor de periódicos de la pared del fondo, metiéndose revistas de tías desnudas debajo de la camisa. Había mucha gente junto al mostrador en aquel momento, así que al principio no le vi...

La cara de AUGGIE se funde a la de PAUL. Empieza el metraje en blanco y negro: vemos a AUGGIE interpretando los hechos que le describe a PAUL. [...] Los sucesos se desarrollan en silencio, acompañados por el relato de AUGGIE en off.

AUGGIE (EN OFF)

Pero cuando me di cuenta de lo que estaba haciendo, empecé a gritar. Echó a correr como una liebre y cuando yo conseguí salir de detrás del mostrador, él ya iba como una exhalación por la Séptima Avenida. Le perseguí más o menos media manzana, y luego renuncié. Se le había caído algo, y como yo no tenía ganas de seguir corriendo, me agaché para ver lo que era.

Vemos a AUGGIE persiguiendo al chico, renunciando y agachándose para recoger la cartera. Echa a andar hacia el estanco.

AUGGIE (EN OFF)

Resultó que era su cartera. No había nada de dinero, pero sí su carnet de conducir junto con tres o cuatro fotografías. Supongo que podía haber llamado a la poli para que le arrestara. Tenía su nombre y dirección en el carnet, pero me dio pena. No era más que un pobre desgraciado, y cuando miré las fotos que llevaba en la cartera, no fui capaz de enfadarme con él...

Vemos a AUGGIE examinando las fotos. Primeros planos de las fotos. [...]

La escena continuará desarrollando la historia de Navidad: la visita a la casa de la abuela del ladronzuelo, la cena de Navidad que comparten fingiendo, ambos personajes, ser abuela y nieto, y el posterior robo de la cámara de fotos. Y la propuesta del guión es así: alternar los primeros planos del narrador con las escenas de esa historia, presentadas en blanco y negro.

Esa alternancia de voces se señala en el guión a través de la distinción entre los dos roles de Auggie. Por un lado, tenemos los parlamentos del personaje que, como narrador de la historia, pronuncia frente a Paul en el marco de su encuentro en el res-

⁵⁹ Paul Auster, *Smoke & Blue in the Face*, ob. cit., pp. 153-156.

taurante. Se trata de los parlamentos que aparecen precedidos por AUGGIE y que serán acompañados, en la futura proyección del filme, por los primeros planos del personaje. Por otro lado, tenemos al narrador Auggie que desaparece de escena, al tiempo que se reemplaza su imagen por las escenas de la historia que está contando. Se trata, en este caso, de los fragmentos en los que se especifica AUGGIE (EN OFF), mientras el guión nos indica: “*Vemos a AUGGIE...*”, y describe la escena que el espectador verá en pantalla.

Sin embargo, si bien ésta fue la estrategia narrativa que Paul Auster encontró al transformar su cuento en el guión, no será el modo en que se terminará filmando la escena. En la entrevista, de la cual ya hemos leído algunos fragmentos, Auster cuenta las modificaciones que hicieron a esta escena una vez filmada y ya en la sala de montaje:

Paul Auster⁶⁰: “Hubo muchas sorpresas, pero la mayor fue la última escena, cuando Paul le cuenta a Auggie el cuento de Navidad. Tal y como yo lo había escrito originalmente, la historia debía intercalarse con escenas en blanco y negro que ilustrasen lo que Auggie estaba contando. La idea era ir adelante y atrás entre el restaurante y el piso de la abuela Ethel, y cuando no estuviéramos viendo a Auggie contando la historia, oiría-

mos su voz por encima del material en blanco y negro. Sin embargo, cuando lo montamos así, no quedaba bien. Las palabras y las imágenes chocaban entre sí. Te adaptabas a escuchar a Auggie y luego, cuando empezaban a aparecer las escenas en blanco y negro, te quedabas tan prendado de la información visual que dejabas de escuchar las palabras. Para cuando volvías a la cara de Auggie, se te habían escapado un par de frases y habías perdido el hilo de la historia.

”Tuvimos que volver a pensarlo todo desde cero, y lo que finalmente decidimos fue mantener los dos elementos separados. Auggie cuenta su historia en el restaurante y luego, como una especie de coda, vemos un primer plano de la máquina de escribir de Paul escribiendo las últimas palabras de la página del título de la historia que Auggie le ha contado, y esta imagen se desvanece gradualmente para dar paso a las escenas en blanco y negro con la canción de Tom Waits como acompañamiento. Ésta era la única solución plausible, y me parece que funciona bien. Es raro en el cine ver a alguien contar una historia durante diez minutos. La cámara está sobre la cara de Harvey⁶¹ durante casi todo el tiempo, y como Harvey es un actor tan fuerte y creíble, consigue sacarlo adelante. En conjunto, probablemente es la mejor escena de la película.”

⁶⁰ Paul Auster, *Smoke & Blue in the Face*, ob. cit., p. 22.

⁶¹ Paul Auster se refiere al actor que desempeña el rol de Auggie, Harvey Keitel.



Una narración oral que, más tarde, será escrita en forma de cuento.



“*Innocent when you dream*” (“Cuando soñamos somos inocentes”) es el título de la canción de Tom Waits que acompañará, finalmente, las imágenes que narran el cuento de Navidad.

Las siguientes estrofas corresponden al estribillo de esa canción:

*It's such a sad old feeling,
All the fields are soft and green,
And it's memories that I'm stealing,
But you're innocent when you dream.*

(Es una sensación tan triste,
todos los campos son suaves y verdes,
son recuerdos lo que estoy robando,
pero cuando soñamos somos inocentes).

La escena donde Auggie cuenta su cuento de Navidad aparece en el quinto capítulo de la película, el que lleva por título

“Auggie”. Y las decisiones finales sobre el modo de narrar esa escena se tomaron, tal como cuenta Auster, en la sala de montaje. Según lo que el escritor plantea, mantener el hilo de la historia que Auggie estaba narrando fue una de las prioridades y, en ese sentido, la idea inicial de la alternancia de planos parecía atentar contra la historia misma. Se trataba, también, de que las imágenes del narrador no entorpecieran su relato.

La versión final, en todo caso, elige no quedarse prendado de las imágenes, a las que, en definitiva, pospone al relato del narrador. Ya filmadas las escenas y en ocasión del montaje, el director contaba con dos secuencias narrativas: las escenas donde Auggie cuenta su historia y las escenas en las que se representa esa historia, filmadas, estas últimas, en blanco y negro.

La decisión fue, en tal caso, privilegiar al narrador contando su relato. Esa secuencia es la que veremos primero. “La escena está resuelta de manera muy sencilla, describe Deleyto, a través de una serie inicial de plano y contraplano de Auggie y Paul, hasta que la cámara se detiene en el narrador y permanece con él hasta que éste finaliza su historia. En una película caracterizada por la larga duración de los planos, es éste, sin duda, el plano más largo (casi cinco minutos). Como en ocasiones anteriores, la cámara permanece estática hasta que, casi imperceptiblemente, empieza a acercarse al rostro del personaje, a medida que la historia va ganando en intensidad, para termi-

nar, en este caso, con un inesperado gran primer plano de su boca coincidiendo con el final de su narración.”⁶²

Más adelante, cuando Auggie ha finalizado su relato y mientras se suceden los créditos de la película, veremos la secuencia que narra el relato de Navidad, con la canción de Tom Waits como telón de fondo. *Cigarros*, al fin, narra el cuento de Navidad dos veces: primero, con un narrador en primer plano y en forma oral; luego, a través de las imágenes que se suceden en blanco y negro. Y en el medio, a modo de encabalgamiento, la imagen de la máquina de escribir, que nos recuerda que se trata de un relato oral que, más tarde, será escrito.

Así, partiendo de un cuento que problematiza la figura del narrador, tal como hemos visto en “Sobre el narrador”, que pone en evidencia el carácter ficcional de la historia que relata, que subraya esa ficcionalidad diciendo, a cada rato, que lo que cuenta es verídico, que se trata de unos hechos que efectivamente tuvieron lugar, se produce una película que resuelve la problemática del narrador y la historia que



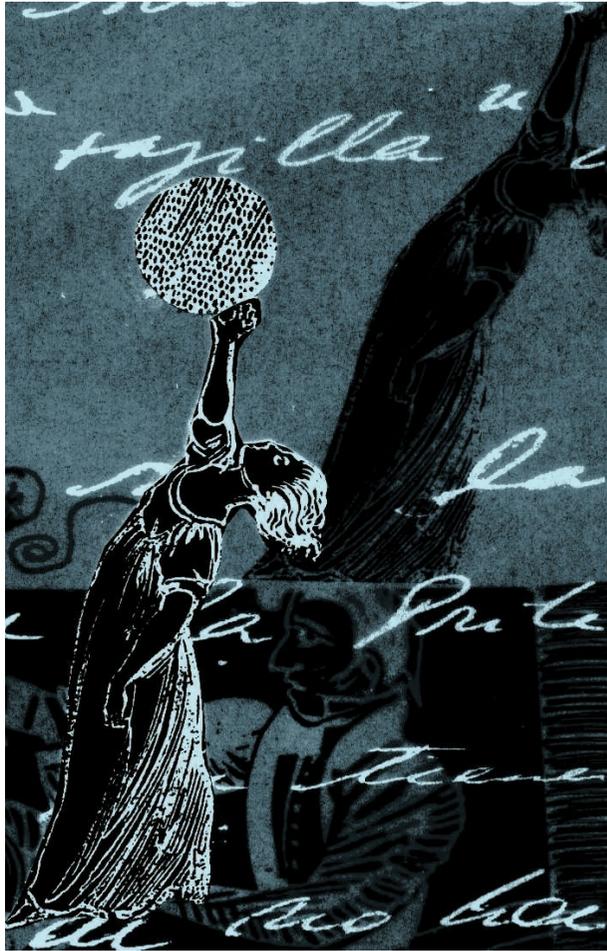
El narrador es el espectáculo.

relata a través de una narración doble: la primera, antes del cierre; la segunda, mientras pasan los créditos, en un límite de la película misma.

En todo caso, se trata de una transposición que supuso una verdadera reflexión sobre los materiales con los que trabaja, con los recursos de que dispone, con el lenguaje mismo que tiene para narrar una historia. Una transposición que, sin duda, resalta y subraya todo lo que ya estaba presente en “El cuento de Navidad de Auggie Wren”: que la ficción es invención y el narrador el gran artífice de esos relatos.



⁶² Celestino Deleyto, Wayne Wang, *Smoke*, ob. cit., pp. 114-115.





Bibliografía comentada

Lodge, David, *El arte de la ficción*, Ediciones Península, Barcelona, 2002.

En este libro el escritor inglés David Lodge comenta, en una serie de artículos muy breves, varios de los conceptos centrales de la narración: el punto de vista, el monólogo interior, los cambios temporales, la estructura narrativa, el comienzo y el final de una novela. En cada uno, parte de un fragmento literario que analiza y comenta. Por su lenguaje sencillo, permite un abordaje de los temas centrales de la teoría literaria, accesible para los alumnos.

Parent-Altier, Dominique, *Sobre el guión*, Editorial La Marca, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, 2005.

A partir de numerosos ejemplos de películas, en este libro se exploran las funciones de la dramaturgia, los principios y las tradiciones que intervienen en la escritura del guión. Se trata de un texto que permite al lector detenerse y profundizar en las convenciones propias del género “guión cinematográfico”.

Saer, Juan José, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

El concepto de ficción es, ciertamente, un concepto complejo. Este artículo nos permite adentrarnos en él desde la perspectiva y los saberes de un escritor de ficciones, una mirada que nos acerca al tema asumiendo la complejidad que supone, pero traduciéndola a su vez en un lenguaje accesible para el lector.

El artículo completo pueden leerlo, también, en: <http://www.literatura.org/Saer/jsTexto6.html>

Sergio Wolf, en *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

En este libro, se aborda el complejo proceso de pasaje de un texto literario escrito al formato cinematográfico. Sergio Wolf despliega los problemas y aspectos vinculados a las formas de transposición de la literatura al cine. Al mismo tiempo, propone distintos modelos para pensar ese proceso de pasaje, que incluye análisis de películas de distintas épocas y géneros.



Bibliografía general

- ALVARADO, Maite, “La narración”, en: *La escritura y sus formas discursivas*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- ALVARADO, Maite, “Escritura e invención en la escuela”, en *Los CBC y la enseñanza de la Lengua*, AZ editora, Buenos Aires, 1997.
- ALVARADO, Maite; Bombini, Gustavo; Feldman, Daniel, e Istvan, *El nuevo escriturón. Curiosas y extravagantes actividades para escribir*, El Hacedor, Buenos Aires, 1993.
- ANDRUETTO, María T., “Algunas cuestiones sobre la voz narrativa y el punto de vista”, conferencia dictada en Postítulo de Literatura Infantil y Juvenil, Cohorte 2005-2006, CePA, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- AUSTER, Paul, *Smoke & Blue in the Face*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra, Madrid, 1995.
- BENJAMIN, Walter, “El narrador”, en: *Sobre el programa de la filosofía futura*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.
- BRUNER, Jerome, *La fábrica de historias*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.
- DELEYTO, Celestino, *Wayne Wang, Smoke*, Paidós, Barcelona, 2000.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.
- ECO, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Editorial Lumen, Barcelona, 1996.
- FILINICH, María Isabel, “La perspectiva en la narración”, en: Universidad Veracruzana de México, Colecciones pedagógicas, http://www.uv.mx/ie/leccion/N_29/la_perspectiva_en_la_narracion/N_29/la_perspectiva_en_la_narracion%20n.htm
- GENETTE, Gérard, *Figuras II*, Lumen, Barcelona, 1989.
- GUERIN, Marie Anne, *El relato cinematográfico*, Paidós, Los pequeños cuadernos de “Cahiers du Cinéma”, Barcelona, 2004.
- ISER, Wolfgang, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en AA.VV., *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros SL, Madrid, 1997.
- LODGE, David, *El arte de la ficción*, Ediciones Península, Barcelona, 2002.
- NABOKOV, Vladimir, “Buenos lectores y buenos escritores”, en *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Barcelona, 1987.
- PAMPILLO, Gloria y otros, *Una araña en el zapato. La narración. Teoría, lecturas, investigación y propuestas de escritura*, Libros de la Araucaria, Buenos Aires, 2005.
- PARENT-ALTIER, Dominique, *Sobre el guión*, Editorial La Marca, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, 2005.
- RODARI, Gianni, *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Colihue, Buenos Aires, 2000.
- RULFO, Juan, “El desafío de la creación”, en Zavala, Lauro (ed.) *Teorías del cuento, III. Poéticas de la brevedad*. Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura. UNAM, México, 1997.

<http://www.sololiteratura.com/rul/rulel-desafio.htm>
SAER, Juan José, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.
<http://www.literatura.org/Saer/jsTexto6.html> /
TODOROV, Tzvetan, “Introducción” y “Lo

verosímil que no se podría evitar”, en AA.VV. *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1973.
WOLF, Sergio, en *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

