



**LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA**

**LAS ESTRATEGIAS DE *CAPERUCITA***

**APLICACIÓN DE ALGUNAS CATEGORÍAS DE LAS TEORÍAS  
LITERARIAS COMO MÉTODO DIDÁCTICO PARA TALLERES  
UNIVERSITARIOS DE CREACIÓN LITERARIA**

**TRABAJO RECEPCIONAL QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA**

**PRESENTA: MARÍA TERESA DEY LÓPEZ**

**DIRECTORA: CARMEN ROS AGUIRRE**

**MÉXICO, DISTRITO FEDERAL, FEBRERO DE 2011**

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

#### DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

**Para Francisco y Miguel,  
sin lugar a dudas.**

**Para mis hijos:  
Vero y Fabri; Patty y Toca.**

**Para mis cómplices:**

**Carmen Ros,  
que es la bruja de este cuento.**

**Las Gárgolas,  
antiguas y modernas.**

**y**

**Para mis talleristas,  
por compartir sus sueños.**

## Indice

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>2</b>
<b>I.1. DEFINICIÓN Y COMPONENTES ESENCIALES DEL CUENTO .....</b>	<b>11</b>
<b>I.1.1. NARRACIÓN FICCIONAL ESCRITA EN PROSA.....</b>	<b>11</b>
<b>I.1.2. DEFINICIONES DE CUENTO SEGÚN ALGUNOS ESTUDIOSOS DE LA LITERATURA.....</b>	<b>12</b>
<b>I.1.3. DEFINICIONES DE CUENTO SEGÚN ALGUNOS ESCRITORES.....</b>	<b>14</b>
<b>I.1.4. EL CONFLICTO COMO CORAZÓN DEL CUENTO.....</b>	<b>19</b>
<b>I.2. ENUNCIADO, TRAMA, ESTRUCTURA Y DESARROLLO DEL CUENTO .</b>	<b>22</b>
<b>I.2.1. EL ENUNCIADO O IDEA PRINCIPAL QUE DESCRIBE EL CUENTO....</b>	<b>22</b>
<b>I.2.2. LA TRAMA O EL ORDEN Y LA CLAVE OBLIGATORIA .....</b>	<b>24</b>
<b>I.2.3. LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS .....</b>	<b>26</b>
<b>I.2.3.1. LA ESTRUCTURA NARRATIVA LINEAL .....</b>	<b>27</b>
<b>I.2.3.2. LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS COMPLEJAS .....</b>	<b>30</b>
<b>I.2.4. EL DESARROLLO .....</b>	<b>32</b>
<b>I.2.5. EJERCICIOS SOBRE ENUNCIADO, TRAMA Y DESARROLLO.....</b>	<b>34</b>
<b>II. LAS ESTRATEGIAS Y EL RITMO EN EL CUENTO.....</b>	<b>38</b>
<b>II.1. LAS ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN EL CUENTO.....</b>	<b>39</b>
<b>II.1.1. DESCRIPCIÓN.....</b>	<b>39</b>
<b>II.1.1.1. EFECTO DE LA DESCRIPCIÓN.....</b>	<b>41</b>
<b>II.1.1.2. EJERCICIOS DE DESCRIPCIÓN .....</b>	<b>41</b>
<b>II.1.2. LA NARRACIÓN .....</b>	<b>44</b>
<b>II.1.2.1. TIPOS DE NARRACIÓN .....</b>	<b>44</b>
<b>II.1.2.1.1. NARRACIÓN ITERATIVA (O SINTÉTICA).....</b>	<b>45</b>
<b>II.1.2.1.2. NARRACIÓN SINGULATIVA (O ENCARNADA) .....</b>	<b>46</b>
<b>II.1.2.1.3. NARRACIÓN REPETITIVA.....</b>	<b>48</b>
<b>II.1.2.2. EJERCICIOS DE NARRACIÓN .....</b>	<b>50</b>
<b>II.1.3. LOS DIÁLOGOS .....</b>	<b>51</b>
<b>II.1.3.1. LOS DIÁLOGOS Y SUS ALIADOS .....</b>	<b>53</b>
<b>II.1.3.2. EJERCICIOS CON DIÁLOGOS .....</b>	<b>54</b>
<b>II.1.4. LOS MONÓLOGOS .....</b>	<b>56</b>

II.1.4.1. EL SOLILOQUIO.....	57
II.1.4.2. EL MONÓLOGO INTERIOR .....	58
II.1.4.3. EJERCICIOS CON MONÓLOGOS .....	59
II.2. EL RITMO EN EL CUENTO .....	61
II.2.1. LAS PAUSAS.....	62
II.2.2. LA ELIPSIS .....	63
II.2.3. EJERCICIOS DE RITMO EN EL CUENTO.....	65
II.3. EL MODO EN LA NARRACIÓN .....	67
II.3.1. LOS MODOS DEL DISCURSO.....	68
II.3.1.1. EL ESTILO DIRECTO .....	68
II.3.1.2. EL ESTILO INDIRECTO.....	69
II.3.1.3. EL ESTILO INDIRECTO LIBRE.....	70
II.3.2. EJERCICIOS CON LOS MODOS DEL DISCURSO .....	71
III. ¿QUIÉN VE Y QUIÉN HABLA EN EL CUENTO? .....	74
III.1. EL NARRADOR Y EL NARRATARIO .....	74
III.1.1. ¿QUIÉN CUENTA Y DESDE QUÉ PERSPECTIVA? .....	75
III.1.2. EL AUTOR IMPLÍCITO Y EL AUTOR EMPÍRICO, EL LECTOR IMPLÍCITO Y EL LECTOR EMPÍRICO. ....	77
III.1.2.1. EL AUTOR IMPLÍCITO, EL LECTOR IMPLÍCITO Y EL NARRADOR (GRÁFICO).....	80
III.1.3. LA FIGURA DEL NARRADOR Y SU POSICIÓN CON RESPECTO A LA HISTORIA O DIÉGESIS.....	81
III.1.4. AGRUPACIÓN POR GRADO DE PARTICIPACIÓN EN LA HISTORIA.....	82
III.4.1 EL NARRADOR INTRADIEGÉTICO Y EL EXTRADIEGÉTICO.....	82
III.4.1.1. EL NARRADOR INTRADIEGÉTICO Y EL NARRADOR EXTRADIEGÉTICO (GRÁFICO).....	84
III.1.5. LOS Matices del narrador .....	85
III.1.5.1. EL NARRADOR “AUTOR” .....	85
III.1.5.2. EL NARRADOR OMNISCIENTE .....	86
III.1.5.2.1. LA VOZ DE AUTOR Y EL NARRADOR OMNISCIENTE (GRÁFICO) .....	87
III.1.5.3. EL NARRADOR TESTIGO HETERODIEGÉTICO.....	88
III.1.5.3.1. EL NARRADOR TESTIGO HETERODIEGÉTICO (GRÁFICO).....	88
III.1.5.4. EL NARRADOR TESTIGO HOMODIEGÉTICO.....	89

III.1.5.4.1. EL NARRADOR TESTIGO HOMODIEGÉTICO (GRÁFICO).....	89
III.1.5.5. EL NARRADOR PROTAGONISTA .....	90
III.1.5.5.1. EL NARRADOR PROTAGONISTA AUTODIEGÉTICO (GRÁFICO) .....	90
III.1.6. EL NARRADOR Y LAS PERSONAS GRAMATICALES .....	91
III.2. EL NARRADOR EN TERCERA PERSONA GRAMATICAL .....	93
III.2.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL USO DE LA TERCERA PERSONA GRAMATICAL COMO NARRADOR.....	94
III.2.2. EL OMNISCIENTE .....	94
III.2.2.1. EJERCICIOS CON EL OMNISCIENTE.....	96
III.2.2.2. EL OMNISCIENTE (GRÁFICO) .....	97
III.2.3. EL <i>AVEC</i> O NARRADOR CON.....	98
III.2.3.1. EJERCICIOS CON EL NARRADOR <i>AVEC</i> O NARRADOR CON....	100
III.2.3.2. EL NARRADOR <i>AVEC</i> O NARRADOR CON (GRÁFICO).....	102
III.2.4. EL <i>DU DEHORS</i> O NARRADOR POR FUERA.....	103
III.2.4.1. EJERCICIOS CON EL NARRADOR <i>DU DEHORS</i> O NARRADOR POR FUERA.....	105
III.2.4.2. EL NARRADOR <i>DU DEHORS</i> O NARRADOR POR FUERA (GRÁFICO).....	107
III.2.5. LA FALSA TERCERA PERSONA.....	108
III.2.5.1. EJERCICIO CON LA FALSA TERCERA PERSONA .....	109
III.2.5.2. LA FALSA TERCERA PERSONA (GRÁFICO).....	110
III.3.EL NARRADOR EN SEGUNDA PERSONA GRAMATICAL .....	111
III.3.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL NARRADOR EN LA SEGUNDA PERSONA GRAMATICAL .....	112
III.3.2. LAS CATEGORÍAS DEL NARRADOR EN SEGUNDA PERSONA.....	113
III.3.3. NARRADORES EN SEGUNDA APARENTE. ....	114
III.3.3.1. EL EPISTOLAR.....	114
III.3.3.1.1. EJERCICIO CON EL NARRADOR EPISTOLAR .....	115
III.3.3.1.2. SEGUNDA APARENTE. EL NARRADOR EPISTOLAR (GRÁFICO).....	116
III.3.3.2. EL NARRADOR CÓMPLICE .....	117
III.3.3.2.1. EJERCICIO CON EL NARRADOR CÓMPLICE.....	118
III.3.3.2.2. SEGUNDA APARENTE. EL NARRADOR CÓMPLICE (GRÁFICO) .....	119

<b>III.3.4. NARRADORES CON SEGUNDA PERSONA PLENA .....</b>	<b>120</b>
<b>III.3.4.1. EL NARRADOR TITIRITERO .....</b>	<b>120</b>
<b>III.3.4.1.1. EJERCICIO CON EL NARRADOR TITIRITERO .....</b>	<b>121</b>
<b>III.3.4.1.2. SEGUNDA PLENA: EL NARRADOR TITIRITERO (GRÁFICO) ....</b>	<b>123</b>
<b>III.3.4.2. EL ESPEJO-CONCIENCIA .....</b>	<b>124</b>
<b>III.3.4.2.1. EJERCICIOS CON EL NARRADOR ESPEJO-CONCIENCIA .....</b>	<b>125</b>
<b>III.3.4.2.2. SEGUNDA PLENA: EL NARRADOR ESPEJO-CONCIENCIA (GRÁFICO) .....</b>	<b>126</b>
<b>III.3.5. DESLIZAMIENTO ENTRE LA SEGUNDA PLENA Y LA SEGUNDA APARENTE. ....</b>	<b>127</b>
<b>III.3.5.1. EL NARRADOR QUE INVOLUCRA AL LECTOR.....</b>	<b>127</b>
<b>III.3.5.1.1. EJERCICIO PARA EL NARRADOR CON EL NARRATARIO INVOLUCRADO .....</b>	<b>131</b>
<b>III.3.5.1.2. SEGUNDA PLENA CON DESLIZAMIENTO A APARENTE: NARRADOR CON EL NARRATARIO INVOLUCRADO. (GRÁFICO) .....</b>	<b>132</b>
<b>III.4. EL NARRADOR EN PRIMERA PERSONA GRAMATICAL.....</b>	<b>135</b>
<b>III.4.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL NARRADOR EN PRIMERA PERSONA GRAMATICAL .....</b>	<b>136</b>
<b>III.4.2. CATEGORÍAS DEL NARRADOR EN PRIMERA PERSONA .....</b>	<b>136</b>
<b>III.4.2.1. EL NARRADOR DINÁMICO .....</b>	<b>136</b>
<b>III.4.2.1.1. EJERCICIOS CON EL NARRADOR DINÁMICO .....</b>	<b>137</b>
<b>III.4.2.1.2. PRIMERA PERSONA GRAMATICAL: NARRADOR DINÁMICO (GRÁFICO) .....</b>	<b>138</b>
<b>III.4.2.2. EL NARRADOR ESTÁTICO .....</b>	<b>139</b>
<b>III.4.2.2.1. EJERCICIO CON EL NARRADOR ESTÁTICO.....</b>	<b>139</b>
<b>III.4.2.2.2. PRIMERA PERSONA GRAMATICAL: NARRADOR ESTÁTICO (GRÁFICO) .....</b>	<b>141</b>
<b>III.4.3. LA PRIMERA PERSONA AUTOBIOGRÁFICA.....</b>	<b>142</b>
<b>III.4.3.1. EJERCICIO CON LA PRIMERA AUTOBIOGRÁFICA .....</b>	<b>145</b>
<b>III.4.3.2. PRIMERA PERSONA AUTOBIOGRÁFICA (GRÁFICO).....</b>	<b>146</b>
<b>III.4.4. EL NARRADOR PROTAGONISTA .....</b>	<b>147</b>
<b>III.4.4.1.EJERCICIOS CON EL NARRADOR PROTAGONISTA.....</b>	<b>149</b>
<b>III.4.4.2. EL NARRADOR PROTAGONISTA (GRÁFICO) .....</b>	<b>151</b>
<b>III.4.5. EL NARRADOR PERSONAJE SECUNDARIO .....</b>	<b>151</b>
<b>III.4.5.1. EJERCICIOS CON EL NARRADOR PERSONAJE SECUNDARIO ..</b>	<b>153</b>

<b>III.4.5.2. EL NARRADOR PERSONAJE SECUNDARIO (GRÁFICO).....</b>	<b>154</b>
<b>III.4.6. EL NARRADOR PERSONAJE INCIDENTAL .....</b>	<b>155</b>
<b>III.4.6.1. EJERCICIO CON EL NARRADOR PERSONAJE INCIDENTAL.....</b>	<b>156</b>
<b>III.4.6.2. EL NARRADOR PERSONAJE INCIDENTAL (GRÁFICO) .....</b>	<b>157</b>
<b>III.4.7. EL NARRADOR MORFOLÓGICO.....</b>	<b>158</b>
<b>III.4.7.1. EJERCICIOS CON EL NARRADOR MORFOLÓGICO .....</b>	<b>159</b>
<b>III.4.7.2. EL NARRADOR MORFOLÓGICO (GRÁFICO).....</b>	<b>160</b>
<b>III.5. ESQUEMA DE LA CAPACIDAD DE LOS NARRADORES PARA EXPRESAR OBJETIVIDAD .....</b>	<b>163</b>
<b>III.6. ESQUEMA DE LA CAPACIDAD DE LOS NARRADORES PARA EXPRESAR EMOCIÓN .....</b>	<b>164</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>165</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>177</b>

## Introducción

*Aunque no lo parezca, escribir es un arte;  
ser escritor es ser un artista, como el artista  
del trapecio, o el luchador por antonomasia,  
que es el que lucha con el lenguaje; para  
esta lucha ejercítate de día y de noche.*  
Augusto Monterroso, "Decálogo del escritor".

Escribir es internarse en el universo de las pasiones humanas a través de las palabras, es asentar por escrito, de manera comprensible algo tan abstracto como las emociones. Es lanzar un petardo al cielo y esperar que alguien, en algún lugar, lo vea y reciba el mensaje. La literatura es un arte que exige del artista una entrega absoluta en términos tanto emocionales como de oficio. Un escritor tiene que trabajar hasta encontrar las palabras precisas para expresar aquello que necesita decir, para que otros lo escuchen con los ojos y con el alma. Escribir literatura implica disciplina, conocimiento y sensibilidad.

Para escribir un buen cuento se hace necesaria la práctica de un arte de orfebrería fina y delicada. No basta con tener una anécdota interesante. Los cuentos son mucho más que eso. Quienes escribimos sabemos que debemos trabajar con un material sumamente frágil y quebradizo: nuestro reto es crear un pequeño mundo de palabras sobre papel en el que se pueda abrir una rendija a la condición humana. Este trabajo además tiene que realizarse en pocas cuartillas, utilizando la máxima economía del lenguaje, no obstante debe ser preciso, no puede faltar ni sobrar una sola palabra.

¿Puede enseñarse a escribir literatura como se hace con otras disciplinas artísticas? Yo creo que sí. Creo que es posible acompañar a quienes desean ser

cuentistas a través de un curso teórico-práctico impartido a la manera de un taller literario y desde ese ámbito, dirigir a los estudiantes hacia la costumbre de escribir y buscar su propia voz. Un taller desde un punto pedagógico supone “una forma de enseñar y sobre todo de aprender mediante la realización de «algo», que se lleva a cabo conjuntamente. Es un aprender haciendo en grupo.”<sup>1</sup>

¿Por qué con un taller y no con una clase conferencia? Porque la única forma de aprender a hacer arte es justo haciéndolo. Sólo se puede aprender a escribir escribiendo; a bailar, bailando; a pintar, pintando; a cantar, cantando; etcétera. En su libro *La educación del hombre*, escrito en 1826, decía Fröbel: “Aprender una cosa viéndola y haciéndola es algo mucho más formador, cultivador y vigorizante que aprender simplemente por comunicación verbal de ideas.” Además, el diálogo que se genera entre estudiantes y coordinador dentro del curso-taller da lugar a procesos de enseñanza-aprendizaje más eficaces. La reunión de varios aspirantes a escritores para aprender los recursos, las estrategias y hasta los secretos de su propia voz literaria, bajo la guía de un escritor profesional, crea una sinergia a través de la que todos aprenden a partir de los comentarios hechos a los textos que cada uno produce dentro del taller. Según el pedagogo argentino, Ezequiel Ander Egg, ésta es una alternativa refrescante: “Los conocimientos se adquieren en una práctica concreta que implica la inserción en un campo de actuación directamente vinculado al quehacer profesional de los talleristas. Tendrían que constituir también, el campo de actuación de los docentes en cuanto profesionales de un determinado campo”<sup>2</sup>, por eso pienso en

---

<sup>1</sup> Ander-Egg, Ezequiel, *El taller una alternativa de renovación pedagógica*, Buenos Aires, Editorial Magisterio del Río de la Plata, 1991. p.10.

<sup>2</sup> Idem, p.11

que los coordinadores de este tipo de talleres deben ser escritores comprometidos con su propia obra y con su labor de transmitir su experiencia a sus estudiantes.

Al hablar de un taller literario, no me estoy refiriendo a un grupo de lectura y corrección de textos libres; donde el tallerista suele llevar aquello que ha escrito y someterlo la crítica del grupo, para que al final el coordinador opine y aconseje cómo mejorar el trabajo. Sino de un curso teórico-práctico dentro del aula universitaria donde se aporten elementos teóricos para independizar al estudiante del maestro, que paso a paso sea capaz de seguir adelante por sus propios medios.

Creo que este tipo de curso- taller literario dentro de un ámbito profesional debe tener otras características, a partir de un abordaje sistémico en el que los conocimientos se adquieran a través “de una práctica sobre un aspecto de la realidad”<sup>3</sup>, donde los estudiantes puedan relacionarlos con aquello que sí conocen y llegar a nuevos conocimientos significativos. Se trata de que en cada sesión se integre la teoría con la práctica y así utilizar el conocimiento teórico para impulsar la creatividad a través de ejercicios diseñados específicamente para cada caso. Tras unos minutos de redacción de sus textos, pueden hacer una lectura en voz alta del resultado del ejercicio. La función del coordinador en este momento es la de señalar los aciertos y los errores de cada texto, luego hacer recomendaciones para mejorarlo. Tras escuchar y compartir los trabajos propios y ajenos, los estudiantes tendrán más elementos para juzgar sus propios cuentos.

Más tarde, los talleristas tendrán que trabajar sus textos por su cuenta con las herramientas que la sesión haya propuesto. Este método permite que los estudiantes aprehendan la teoría que los ayudará a no depender solamente del coordinador, sino

---

<sup>3</sup> Idem, p.15

que a partir de lo trabajado y con los elementos teóricos a su alcance, podrán comenzar a evaluar y corregir sus textos.

No será un trabajo fácil para quienes quieran dedicarse a escribir literatura, porque el arte busca la perfección, por lo mismo, quienes tengan el deseo de convertirse en escritores, tendrán que armarse de paciencia y apostar el alma, como en todo arte, no hay otra opción sino trabajar arduamente. Flannery O'Connor dice al respecto: "El arte es el hábito del artista y debe cultivarse como cualquier otro hábito, durante un largo periodo de tiempo, por la experiencia".<sup>4</sup>

Mi intención es proponer un método de curso teórico práctico que acompañe a los aspirantes a cuentistas en el camino de adquirir conocimientos y habilidades para iniciarse en el oficio de escribir este género corto. La función de este trabajo no es solo establecer un diálogo entre creadores y teóricos, sino compartirlo con aquellos interesados en convertirse en cuentistas.

Con este fin dividí esta propuesta en tres está partes o capítulos, con el propósito de ir internándome paso a paso en los primeros saberes que considero necesarios para acercar el género cuentístico a los talleristas. Pretendo responder a una pregunta en cada capítulo; en la primera parte el cuestionamiento es: ¿Qué es el cuento y cuáles son los elementos indispensables para que exista un cuento? Es decir, conocer algunas definiciones, tanto de escritores como de teóricos de la Literatura para que los estudiantes conozcan las características del género y también cuáles son las estructuras que suelen usarse en la escritura de un cuento. La segunda parte estudia las estrategias narrativas y el ritmo, y cómo pueden aplicarse al género cuentístico.

---

<sup>4</sup> Véase Flannery O'Connor, "El arte del cuento", en Leopoldo Brizuela (comp.), *Cómo se escribe un cuento*, Buenos Aires, El Ateneo, 1993, pp.203-211.

Este capítulo responde al cuestionamiento de ¿Cómo se escribe un cuento y cuáles son las estrategias discursivas necesarias para escribirlo? Y tras el conocimiento de las estructuras y las estrategias, habrá que internarse en la primera decisión indispensable para narrar un cuento, que es el manejo de la figura del narrador; así la tercera parte estará dedicada a descubrir cómo influye la elección de un determinado mediador en un cuento y responde a la pregunta de ¿Quién ve y quién habla en el cuento?

Para ejemplificar la teoría, se aplicarán todas las categorías elegidas a un solo cuento, como lo hizo Raymond Queneau en sus *Ejercicios de estilo*<sup>5</sup>, así yo elegí la historia de *Caperucita roja*, ya que se trata de un lugar común, con una estructura lineal y sencilla, por lo mismo, maleable, con la finalidad de explicar lo más claramente posible los conocimientos teóricos. La utilización de gráficas y dibujos tendrá la intención de reflejar de manera visual las categorías expuestas. Y por último, los ejercicios serán diseñados para proponer a los aspirantes a escritores maneras de aplicar el conocimiento adquirido y sugerirles posibilidades creativas, además de fijar en la memoria lo que se acabe de aprender.

De esta manera, en el punto 1.1. “Definición y componentes esenciales del cuento”, como introducción al género, expongo el pensamiento de teóricos y de escritores como Enrique Anderson Imbert, Paul Ricoeur, Helena Beristáin, Seymour Menton, Edgar Allan Poe, Guillermo Cabrera Infante, Juan Bosch, Flannery O’Connor y Julio Cortázar, para presentar algunas definiciones del género literario llamado cuento. En el punto 1.2. “Enunciado, trama, estructura y desarrollo del cuento”, tras ubicar el

---

<sup>5</sup> Raymond Queneau, *Ejercicios de estilo*, Versión de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003. Raymond Queneau en sus *Ejercicios de estilo*, narra una anécdota más bien intrascendente, en realidad Queneau se inspiró en *El arte de la fuga*, de Bach y lo que deseaba era “la construcción de una obra por medio de variaciones que proliferaran hasta el infinito en torno a un tema bastante nimio.”

corazón de la narración, investigo cuáles son las partes que componen su estructura y cómo se desarrolla la trama a partir de la idea principal. Aquí, inspirada en el libro *La gramática de la fantasía* de Gianni Rodari, expongo una técnica para desarticular un cuento tradicional, con el fin de descubrir la idea principal que rige el texto; comienzo por desarmar el cuento de *Caperucita Roja* para encontrar su estructura e introduzco algunos conceptos teóricos acuñados por Gerard Genette en *Figures III*, además de las nociones sobre estructuras y temporalización tomadas del “Glosario de narratología” de Darío Villanueva.

En la segunda parte: “Las estrategias y el ritmo en el cuento”, trataré de exponer cuáles son las estrategias narrativas necesarias para escribirlo un cuento. Ya un poco más inmersos en el género, resulta recomendable, sobre todo para los nuevos escritores, conocer y entender las estrategias del discurso que se emplean en la narrativa. Sin embargo, por considerarlo pertinente, además de descripción, narración, diálogos y monólogos, revisaré también el ritmo y los modos o estilos del discurso, porque complementan de manera excelente las nociones de estrategias básicas. En este apartado haré uso de las clasificaciones de Gérard Genette quien ha elaborado una de las teorías más completas para el estudio de la narrativa. Los conceptos que trabajaré en este capítulo son:

Las estrategias básicas: descripción, narración, diálogos y monólogos, asimismo las clasificaciones de Genette de narración singulativa, narración iterativa y narración reitarativa. Además de las categorías de *Duración* que influyen en el ritmo del relato: escena, resumen, pausa y elipsis. Y como parte de la forma de exponer el discurso, revisaré el estilo directo, el estilo indirecto y el indirecto libre.

La metodología en este capítulo estará compuesta por la exposición de la teoría, seguida de su aplicación en ejemplos trabajados sobre el cuento de *Caperucita Roja*, y

por último, una propuesta de ejercicios prácticos, que aparecerán hacia el final de cada punto.

En el tercer capítulo trabajaré la figura del narrador desde la perspectiva de varios teóricos como el propio Gérard Genette, Michel Butor, Helena Beritáin, Alberto Paredes, Óscar Tacca, Enrique Anderson Imbert, Luz Aurora Pimentel y Darío Villanueva. Intentaré responder al cuestionamiento de ¿Quién ve y quién habla en el cuento?, que el propio Genette usa en *Figures III*. Es decir, la primera elección fundamental de cualquier cuentista para comenzar a narrar es quién va a ser su mediador con el lector y qué tanto debe saber sobre la historia. En esta parte expondré las diversas formas de agrupar a los narradores, que puede ser desde su focalización, su participación en la historia y por último la persona gramatical que emite el discurso.

En los siguientes tres subcapítulos estudiaré la figura del narrador desde las personas gramaticales. A partir de mi experiencia en el aula, comenzaré con la mayor distancia emocional respecto a los hechos, que implica un narrador en tercera persona gramatical, para continuar con la segunda que habla desde un yo que narra y se dirige a un tú narrado o al lector; y por último, trabajaré la primera persona gramatical, ya que existe una identificación emotiva entre el autor y el narrador, esto con la finalidad de que los talleristas puedan apreciar las diferencias en cuanto a la expresión, las capacidades y las limitaciones de cada matiz de la figura del narrador.

En la tercera persona gramatical estudiaré la voz de autor, el narrador omnisciente, que es como un dios; el *avec*, el narrador *du dehors*; y la falsa tercera persona. En segunda persona gramatical, veré las dos categorías empleadas por Alberto Paredes, que son: la segunda aparente y la segunda plena. Dentro de la primera categoría está el narrador epistolar y el narrador cómplice; mientras que dentro

de la segunda categoría está el narrador espejo-conciencia y el titiritero. Al final de esta segunda persona también veré un narrador que involucra a su narratario en la historia y que cabe en ambas categorías. La primera persona incluirá las dos categorías psicológicas desde donde se puede tomar la voz narradora, que son la dinámica y la estática. Expondré esta primera persona desde la participación del narrador en la historia, comenzando por la primera autobiográfica, el narrador protagonista, el personaje secundario, el personaje incidental y por último el narrador morfológico.

La metodología en todo este capítulo será: la explicación teórica de cada caso, inmediatamente después presentaré un ejemplo que utilice siempre el mismo cuento de *Caperucita roja* en donde se ilustren los elementos teóricos y se demuestre que pueden aplicarse al cuento; después propondré un ejercicio guiado en el que los estudiantes pondrán en práctica la categoría estudiada, y por último, para afianzar el conocimiento y que los talleristas puedan confrontar los resultados de su ejercicio con la teoría, elaboraré un esquema en donde el propio narrador explica su posición dentro de la historia, sus características y sus limitaciones.

Como último punto expongo un esquema que confronta la capacidad de expresar emoción frente a la capacidad de objetividad. Con el fin de proporcionar a mis estudiantes una guía rápida en torno a la capacidad de expresar objetividad o subjetividad en algunos matices de la figura del narrador.

A pesar de que quedan muchas categorías en el tintero, estas herramientas pueden ser útiles para comenzar a practicar el oficio de escritor de cuentos, y mostrar algunos elementos tanto teóricos como metodológicos para internarse en el trabajo cuentístico.

Creo que para los coordinadores de estos cursos teórico-prácticos o talleres literarios es necesario aceptar el reto y seguir insistiendo en enseñar a los nuevos escritores a escribir buenos cuentos, porque lo que se les está comunicando no es solamente técnicas de economía del lenguaje, ni únicamente teorías sobre el hecho literario, sino que se les provee de un espejo interno que los refleja en sus fortalezas y fragilidades, los hace más humanos y al mismo tiempo más libres. La pretensión de todos nosotros es mostrarles el camino del arte.

## I.1. Definición y componentes esenciales del cuento

*Cada cuento es un universo en sí mismo,  
que demanda el don creador en quien lo realiza.*  
Juan Bosch,  
“Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”.

### I.1.1. Narración ficcional escrita en prosa

Si queremos convertirnos en cuentistas será siempre útil saber a qué vamos a enfrentarnos, es decir, entender a qué nos referimos cuando hablamos de este género literario; conocer qué es lo que se entiende por cuento y qué elementos indispensables lo conforman. Esto nos ahorrará tiempo, tropiezos y desilusiones; por lo tanto, comenzaremos por investigar qué dicen al respecto quienes han dedicado sus pensamientos y su creatividad al género cuentístico, es decir, buscaremos algunas definiciones de escritores y de teóricos, con el fin de saber qué clase de relato es un cuento, y a la vez, identificar los componentes que ellos consideran indispensables para que un texto pueda ser clasificado como tal.

El cuento pertenece a la narrativa, un género literario heredero de la épica en tanto que refiere sucesos y que suele presentarse en prosa, es decir, oraciones a lo largo de párrafos. No obstante, dentro de la narrativa existe a su vez una división importante: los géneros *sin ficción* y los géneros *de ficción* entre los que podemos encontrar al cuento y la novela. Enrique Anderson Imbert explica así el término de *ficción*:

En el instante de la creación literaria la realidad pierde su imperio sobre nosotros. El contenido de nuestra conciencia no se ajusta a objetos externos, sino que concuerda consigo mismo: es decir, nuestra verdad es estética, no lógica. Enriquecemos el mundo añadiendo un valor estético a lo existente. Nos despegamos de los hechos y nos apegamos a las metáforas. Apoyados en un mínimo de realidad operamos con un máximo de fantasía. Con elementos reales inventamos un mundo irreal y, al revés, con elementos fantásticos inventamos un mundo verosímil. [...] Fingimos. Los sucesos que evocamos son ficticios. La literatura, pues, es ficción.<sup>6</sup>

Para el filósofo francés Paul Ricoeur en *Tiempo y narración II Configuración del tiempo en el relato de ficción*, la **ficción** se reserva a “aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico.”<sup>7</sup>

El cuento forma parte de la narrativa de ficción y, a pesar de no retratar ningún hecho perteneciente a la realidad historiográfica comprobable, debe parecer real, sin que importe si se trata de una anécdota que sucede entre seres humanos o entre arañas y ángeles. El cuento refleja emociones y acciones perfectamente creíbles dentro del contexto en el que éstas se proponen.

### **I.1.2. Definiciones de cuento según algunos estudiosos de la Literatura**

En su diccionario, la doctora Beristáin define al cuento como:

---

<sup>6</sup> Véase Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1999.

<sup>7</sup> Véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II Configuración del tiempo en el relato de ficción*, 3ª.ed., México, Siglo XXI editores, 2001, pp. 377.

Variedad del relato (“discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano en la unidad de una misma acción.”) (BREMONT). El cuento se realiza mediante la intervención de un *narrador* y con preponderancia de la *narración* sobre las otras estrategias discursivas (*descripción, monólogo y diálogo*), las cuales, si se utilizan suelen aparecer subordinadas a la narración y ser introducidas por ella. Puede ser en *verso*, aunque generalmente es en *prosa*. El origen del cuento es muy antiguo, responde a la necesidad del hombre de conocerse a sí mismo y tiene su raíz en el subconsciente y en los *mitos*.

La relación de acontecimientos puede ser oral o escrita y puede dar cuenta de hechos reales o fantásticos, pero es importante la consideración de que, en el caso del cuento literario, estamos ante un acto ficcional de lenguaje cuyo *emisor* no es el sujeto social (el de carne y hueso, el yo del autor que es padre de familia, votante, profesor o propietario, por ejemplo), sino un yo que se coloca en una situación convencional, de *ficcionalidad*, misma que genera el relato literario que es un producto artístico.

El cuento se caracteriza porque en él, mediante el desarrollo de una sucesión de acciones interrelacionadas lógicamente y temporalmente, la situación en que inicialmente aparecen los protagonistas es objeto de una *transformación*.

En general, el cuento admite, por su brevedad, una *intriga*, poco elaborada, pocos *personajes* cuyo carácter se revela esquemáticamente, unidad en torno a un *tema, estructura episódica*, un solo efecto global de *sentido* y, sobre todo el cuento moderno, requiere un final sorpresivo. [...] Tanto el *cuento* como la *novela*, la *epopeya*, la *fábula*, la *leyenda* o el *mito* son *relatos* narrados.<sup>8</sup>

Para Seymour Menton, estudioso del quehacer cuentístico que entrega en su antología intitulada *El cuento hispanoamericano*, define el género como:

---

<sup>8</sup> Ibid. pp.126-127.

“...una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto”.<sup>9</sup>

Queda claro que al redactar su propuesta, Menton partía de lo dicho por Edgar Allan Poe, quien también tuvo que definir aquello que para él era cuento. Poe publicaba sus impresiones sobre los libros de reciente aparición en algunos periódicos y revistas de la época (S. XIX), eran reseñas críticas en las que se limitaba a decir aquello que a él le parecía, a partir de su experiencia como creador y de sus lecturas, sin pretensiones científicas. Decía que el cuento “es una narración corta en prosa” y definió el cuento corto como una pieza literaria que “requiere de media hora a hora y media o dos para leerla.”<sup>10</sup>

### **I.1.3. Definiciones de cuento según algunos escritores**

Teóricamente, ya sabemos qué es el cuento. Sin embargo, a partir de mi propia experiencia como escritora, todavía considero pertinente buscar otras definiciones que nos hablen del cuento desde otros puntos de vista más creativos.

El argentino Enrique Anderson Imbert, narrador, ensayista y docente universitario argentino, a quien considero el puente perfecto entre el universo teórico y el universo creativo lo define así:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción —cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas— consta de una serie de

---

<sup>9</sup> Seymour Menton, (comp.) “Prólogo” *El cuento hispanoamericano, Antología crítico-histórica*, 7a. ed, México, F.C.E., 2003, p.8.

<sup>10</sup> Edgar Allan Poe, “Filosofía de la composición”, *apud*. G.Cabrera Infante, *op. Cit.*, p.13.*Idem*.

acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio.<sup>11</sup>

La definición que propone Guillermo Cabrera Infante coincide con la de Helena Beristáin en algunas partes, sin embargo, sin embargo él considera que la única forma de escribir cuento es por medio de la prosa. El autor cubano dice que:

El cuento es tan antiguo como el hombre. Tal vez más antiguo, pues bien pudo haber primates que contaran cuentos todos hechos de gruñidos, que es el origen del lenguaje humano: un gruñido bueno, dos gruñidos mejor, tres gruñidos ya son una frase. Así nació la onomatopeya y con ella, luego, la epopeya. Pero antes que ella, cantada o escrita, hubo cuentos todos hechos de prosa: un cuento en verso no es un cuento sino otra cosa: un poema, una oda, una narración con metro y tal vez con rima: una ocasión cantada no contada, una canción...<sup>12</sup>

Juan Bosch, el escritor dominicano, quien además de haber sido presidente de su país por un breve lapso, también fue maestro de García Márquez, dice en sus *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*:

¿Qué es un cuento? La respuesta ha resultado tan difícil que a menudo ha sido soslayada incluso por críticos excelentes, pero puede afirmarse que *un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia*. La importancia del hecho es desde luego relativa, mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores. Si el suceso que forma el meollo del cuento carece de importancia, lo que se

---

<sup>11</sup> Véase Enrique Anderson Imbert, *Op. Cit.*, p.40.

<sup>12</sup> Guillermo Cabrera Infante, "Y va de cuentos", *Letras libres*, Num. 33, Año III, México, septiembre 2001, p.12.

escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento [...] Aprender a discernir dónde hay un tema para cuento es parte esencial de la técnica. Esa técnica es el oficio peculiar con que se trabaja el esqueleto de toda obra de creación: es la <<tekné>> de los griegos o, si se quiere, la parte de artesanado imprescindible en el bagaje del artista. [...] Se dice a menudo que el cuento es una novela en síntesis y que la novela requiere más aliento en el que la escribe. En realidad los dos géneros son dos cosas distintas [...] La diferencia fundamental entre un género y el otro está en la dirección: la novela es extensa; el cuento es intenso. [...] El cuento tiene que ser obra exclusiva del cuentista. Él es el padre y el dictador de sus Criaturas; no puede dejarlas libres ni tolerarles rebeliones. Esa voluntad de predominio del cuentista sobre sus personajes es lo que se traduce en tensión por tanto en intensidad. La intensidad de un cuento no es producto obligado, como ha dicho alguien, de su corta extensión; es el fruto de la voluntad sostenida con que el cuentista trabaja su obra. Probablemente es ahí donde se halla la causa de que el género sea tan difícil, pues el cuentista necesita ejercer sobre sí mismo una vigilancia constante, que no se logra sin disciplina mental y emocional; y eso no es fácil.”<sup>13</sup>

Bosch habla de un hecho de indudable importancia, pero aún no nos aclara qué hace que un cuento lo sea a cabalidad y no algo más, por ejemplo: una estampa, un relato o una instantánea (si nos dejamos influir por el límite de tiempo que tenemos para leerlo...) Sigo preguntándome dónde encontrar lo que podría ser la osamenta del cuento para que mis estudiantes puedan hacer una reflexión crítica sobre su propio trabajo de creación con el fin de que tengan de dónde asirse al analizar, revisar, limpiar

---

<sup>13</sup> Véase Juan Bosh, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” en Carlos López (comp.), *Decálogos*, Op. Cit. pp. 115-120. O en Juan Bosh Gaviño, *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, (1947), edición electrónica, [www.clubcultura.com/literapolis/index.php](http://www.clubcultura.com/literapolis/index.php)

o reescribir sus textos; en la búsqueda, me encuentro con *El arte del cuento*, escrito por Flannery O'Connor, con quien coincido mucho más.

Ella afirma:

Desde mi punto de vista, hablar de la escritura de un cuento en términos de trama, personaje y tema es como tratar de describir la expresión de un rostro limitándose a decir dónde están los ojos, la boca y la nariz. [...] Un cuento es una acción dramática completa, y en los buenos cuentos, los personajes se muestran por medio de la acción, y la acción es controlada por medio de los personajes. Y como consecuencia de toda la experiencia presentada al lector se deriva el significado de la historia. [...] Un cuento compromete, de un modo dramático, el misterio de la personalidad humana. [...] Ningún lector creerá nada de la historia que el autor debe limitarse a narrar, a menos que se le permita experimentar situaciones y sentimientos concretos. La primera y más obvia característica de la ficción es que trasmite de la realidad lo que puede ser visto, oído, olido, gustado y tocado. El escritor de ficciones debe comprender que no se puede provocar compasión con compasión, emoción con emoción, pensamientos con el pensamiento. Debe transmitir todas estas cosas, sí, pero provistas de un cuerpo: el escritor debe crear un mundo con peso y espacialidad.[...]En la escritura de ficción, salvo en muy contadas ocasiones, el trabajo no consiste en decir cosas, sino en mostrarlas...

Un buen cuento no debe tener menos significación que una novela, ni su acción debe ser menos completa. Nada esencial para la experiencia principal deberá ser suprimido en un cuento corto. Toda acción deberá poder explicarse satisfactoriamente en términos de motivación; y tendrá que haber un principio, un nudo y un desenlace, aunque no necesariamente en este orden.

La única manera, creo, de aprender a escribir cuentos es escribirlos, y luego tratar de descubrir qué es lo que se ha hecho...<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Flannery O'Connor, *Op. Cit.* "El arte del cuento", en Leopoldo Brizuela (comp.) *Cómo se escribe*, pp.203-211.

Flannery O'Connor habla desde su experiencia como creadora, para ella las cuestiones estructurales tienen el peso del armazón desprovisto de carne. Por lo tanto, desde la perspectiva de esta autora, existe un punto esencial: el uso de los cinco sentidos para presentar imágenes que transmitan la experiencia. O'Connor, como buena escritora, pone el acento en la emotividad tanto de los personajes como de las acciones desarrolladas por ellos.

Para terminar de definir este género, es indispensable citar a Cortázar y su conferencia sobre *Algunos aspectos del cuento*<sup>15</sup>, donde dice que el cuento es un género de difícil definición, huido en sus múltiples y antagónicos aspectos.

Porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros, y que explica también por qué hay muy pocos cuentos verdaderamente grandes. [...] un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. [...] Un cuento es malo cuando se escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. [...] Decíamos que el cuentista trabaja con un material que calificamos de significativo. El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su tema, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo. [...] el resumen

---

<sup>15</sup> Véase Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", [http://www.litterarius.com.es/algunos\\_aspectos\\_del\\_cuento.htm](http://www.litterarius.com.es/algunos_aspectos_del_cuento.htm)

implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. [...] esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, [...] intensidad y tensión, no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. [...] Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmover a su turno a los lectores. [...] es necesario un oficio de escritor, y ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa.

#### **I.1.4. El conflicto como corazón del cuento**

Tras los años que llevo intentando hacer cuentos y enseñar a otros cómo escribirlos, he encontrado que el cuento tiene un corazón y un pulso y que ambos son imprescindibles para abrir la pequeña rendija que descubre la condición humana. El conflicto es el corazón del cuento. Es la torcedura que intriga y hace que se siga leyendo el texto, algunos lo llaman nudo, otros lucha de fuerzas contrarias; para mí la palabra mágica es conflicto por ese peso emotivo que tiene el mero vocablo; porque es necesario que dentro del cuento algo o alguien se oponga al o los protagonistas. Por ejemplo, ¿qué sería de Caperucita sin el Lobo? ¿de la Bella Durmiente sin Maléfica? ¿De las mil formas de Cenicienta sin la madrastra y las hermanastras?, por mencionar solamente los tradicionales. Es decir, sin conflicto no hay cuento, sino estampa, instantánea, un retrato o un relato.

El conflicto puede ser interno y suceder dentro de los pensamientos del protagonista; puede también estar en la acción externa y presentarse de una forma sutil o violenta. El pulso está en las palabras con las que presentamos este conflicto y lo vamos narrando hasta su final. Coincido con O'connor en que debe haber un planteamiento, un clímax y un desenlace en el cuento y éstos pueden aparecer en cualquier momento y en cualquier orden. El hecho es que debe contarse una anécdota interesante, y el lector debe saber qué generó ese estado de cosas y cómo termina o si queda en suspenso. No importa si son pocos o muchos personajes, mientras sean necesarios, mientras exista el conflicto, uno solo, que muestre los enigmas de la condición humana, estamos hablando de cuento.

Ahora sabemos que un cuento se escribe en prosa y es un género de ficción. Debe partir de un solo conflicto y es un género corto, punzante e incisivo. Es necesario elegir un hecho capaz de mostrar rasgos que revelen alguna de las contradicciones de la personalidad humana.

Así que, si queremos aprender a escribir escribiendo, como afirma Flannery O'connor, necesitamos desarrollar el oficio hasta convertirnos en artistas de la palabra. Y como el arte siempre aspira a la perfección, no solamente se vuelve necesario saber elegir cuál anécdota puede convertirse en cuento y cómo; sino también conocer y aplicar todas las herramientas a nuestro alcance para expresarnos en imágenes y acciones expuestas a través de un lenguaje eficaz.

Si estamos dispuestos a escribir y reescribir las veces que sea necesario, a dedicarle nuestras horas de vigilia y de duermevela a nuestras historias, hasta que logremos sumergirnos en este espacio creativo, estamos en el camino del verdadero

secreto del arte del cuento, ese que es capaz de mostrar por una rendija la condición humana que atrape a nuestro lector y enriquezca su experiencia.

## I.2. Enunciado, trama, estructura y desarrollo del cuento

*Las noticias —o hechos o anécdotas— se transfiguran en motivos de un cuento; y el motivo alimenta otra almendra: el tema.*  
José Balza, “El cuento: Lince y Topo”.

Ya que conocemos algunas definiciones del cuento, y sabemos que el conflicto es la semilla desde donde comienza a desarrollarse, se vuelve necesario identificar cada una de las partes que componen su estructura para ir aprendiendo cómo transformar una anécdota hasta que el resultado final sea un cuento.

En este apartado expongo una técnica para desarticular un cuento tradicional, con el fin de descubrir la idea principal que rige el texto y que da lugar al conflicto; además de ayudarnos a identificar cuál es la estructura básica y distinguir aquellos elementos que son indispensables en todo cuento. Hacia el final del capítulo propongo algunos ejercicios que permitirán al aspirante a cuentista comenzar a practicar el oficio de escribir.

### I.2.1. El enunciado o idea principal que describe el cuento

El Enunciado en un cuento es la idea central que rige toda la narración. También lo llamamos *Tema*, siempre está presente aunque no lo mencionemos, es algo así como la esencia de lo que narramos y que aparece en las entrelíneas. Algunos lo llaman *Premisa*; para la escuela francesa de Análisis del discurso es un *Tópico*, es decir se puede expresar en una o dos palabras, como rabia, dolor, humillación, amor,

desamor; otros lo han bautizado como *Objeto discursivo* y se puede expresar en una o varias oraciones, como la ingenuidad de una niña frente al engaño del lobo, o la lucha entre el bien y el mal, o bien el retrato del miedo ante lo desconocido y aquello que no se comprende, o la envidia y el resentimiento ante aquello de lo que se carece.

Aunque estoy de acuerdo con Flannery O'Connor en cuanto a los varios significados y temas que pueden encontrarse en un buen cuento, puesto que un texto bien hecho da pie a muchas lecturas; también coincido con Lajos Egri<sup>16</sup> en cuanto a la importancia de la premisa dramática, ya que si no tenemos claro qué queremos contar es más fácil perderse o mezclar varios conflictos y convertir el cuento en un híbrido sin eficacia narrativa alguna. En esos casos puede suceder que lo que escribimos no logre nuestros objetivos originales debido a que hayamos introducido más de un conflicto y los hilos narrativos se nos enreden en lugar de tenderse claramente.

Es frecuente comenzar a escribir un cuento a partir de una imagen, de un recuerdo, de un encuentro, o tal vez partamos de querer dar vida a un personaje; sin saber, en principio, qué va a pasar en esa historia. En realidad es un poco como escarbar en el inconsciente, tratando de dilucidar qué nos quiso decir esa primera intuición, qué emoción nos la despertó, y fue lo suficientemente fuerte como para lanzarnos a escribir. Generalmente es algo relacionado con nosotros mismos, con aquello que tememos, que odiamos o que nos ha lastimado, aunque no siempre, no hay que desestimar la alegría y el gozo. Cuando sentimos que nuestro cuento no queda bien, buscar el enunciado puede ayudarnos a reencontrar el conflicto preciso y, a partir

---

<sup>16</sup> Lajos Egri, *Cómo escribir un drama*, México, CUEC, UNAM, Material didáctico de uso interno, No.9, Área guión, sf.

de él, volver a desarrollar nuestra trama. Aunque no es fácil, quizá antes haya que desarmar el cuento, para eso sirve conocer la trama.

## I.2.2. La trama o el orden y la clave obligatoria

*El cuento debe partir de situaciones en las que el o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino.*  
Julio Ramón Ribeyro, "Decálogo".

La trama es la concatenación de hechos que llevan a un resultado determinado. El estructuralista francés Gerard Genette estudió esta sucesión de eventos y sus relaciones en lo que él llama **Eje del tiempo** en la subcategoría de *Orden*<sup>17</sup>, donde habla del orden de sucesión temporal de los acontecimientos en la *historia* o *diégesis*<sup>18</sup>. Para encontrar esta cadena de peldaños clave que conforman el cuento, yo suelo utilizar un ejercicio de Gianni Rodari tomado de su libro *La gramática de la fantasía*<sup>19</sup>, que el autor bautizó como *clave obligatoria*. Rodari propone queelijamos un relato cualquiera y tratemos de despojar a los personajes de sus nombres para luego realizar un ejercicio de distanciamiento, con el fin de volver a contar los hechos con frialdad y desapego para rescatar su línea narrativa básica.

Para que quede más claro daré un ejemplo: si tomamos un cuento tradicional, digamos, *Caperucita Roja*, y queremos comprender cuál es su *clave obligatoria*, con el fin de extraerle la estructura básica o trama, es decir la concatenación de hechos que

---

<sup>17</sup> Véase Gerard Genette, *Figures III*, París, Seuil, Col. Poétique, 1972, pp.78-120.

<sup>18</sup> La *Historia* o *Diégesis* es para Genette la sucesión de acontecimientos reales o ficticios que son el objeto del enunciado narrativo.

<sup>19</sup> Véase Gianni Rodari en *La gramática de la fantasía*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993.

dio lugar a la historia; primero tendremos que despersonalizarla. Para comenzar a distanciarnos, cambiaremos el nombre de cada uno de los personajes por una letra:

La abuela será solamente = **A**

La comida que le lleva su nieta, se convertirá en = **X**

La mamá mutará a = **M**

Caperucita se convertirá en = **C**

El lobo terminará siendo = **L**

El guardabosques-cazador-leñador se volverá = **G**

Ahora hagamos el ejercicio de distanciamiento, narrando fríamente y con toda la distancia que podamos sin destruir la historia, esto sirve para encontrar *la clave obligatoria*:

**A** (la abuela) está incapacitada para procurarse **X** (la comida), algo que le es vital y, por lo tanto, otra persona **M** (la mamá) tiene la necesidad de hacérsela llegar. Con este fin le pide a **C** (Caperucita) de menor experiencia o de menor rango que haga la entrega. Pero **M** le advierte a **C** que debe tener cuidado, porque hay un **L** (el lobo) enemigo, que puede ser muy peligroso, y si **C** no sigue al pie de la letra las instrucciones, el peligro se multiplicará. **C** promete hacer todo aquello que **M** le indica, pero en el camino se desvía porque encuentra distractores (en este caso son las flores, los pajaritos, etc.) y esto le provoca un encuentro con el enemigo **L**, quien le extrae toda la información y la engaña diciéndole que conoce una mejor forma de llegar al sitio de entrega; **C** no tiene experiencia o no es tan astuta como **L** y le cree, por tanto sigue la

ruta que **L** le sugirió; mientras **L** logra adelantársele y llega antes que **C** a donde está **A**. **L** finge ser **C**, pero como **A** tiene mayor experiencia, descubre el engaño; **L** la neutraliza (se la come de un solo bocado o la encierra en el ropero); entonces **L** suplanta a **A**, es decir, toma su lugar para esperar a **C**, quien al llegar nota que algo está mal y comienza a cuestionar a **L** hasta lograr que el impostor se descubra y la ataque; entonces **C** se defiende como puede (grita). **G** (guardabosques-cazador-leñador) quien anda ya tras la pista de **L**, conocido maleante que ha infringido la ley en repetidas ocasiones y tiene en alerta a **G** y todo su aparato, recibe el mensaje de **C** pidiendo ayuda; acude y somete a **L** (lo mata, lo amarra o lo enjaula) y libera a **A** (la saca de la panza del lobo, o del ropero), finalmente **C** cumple con su misión de entrega de **X** en las manos de **A**, mientras **G** se lleva a **L** y el peligro desaparece definitivamente.

Por fin, hasta ahora descubrimos que el tema o enunciado o premisa del cuento es la ambición, puesto que **L** quiere lo que tiene **C** a toda costa y arma un plan para quitárselo, sin justificaciones morales y sin medir las consecuencias de sus actos. Por eso, la lucha de fuerzas contrarias se libra entre quien tiene algo y alguien sin escrúpulos que lo ambiciona. Después de desnudar la *Caperucita*, nos damos cuenta de que muy probablemente ésta sea la plantilla que rige la trama de muchas de las historias de aventuras y de espías, sólo que las últimas con más acción, golpes, peleas y efectos especiales.

### **I.2.3. Las estructuras narrativas**

La armadura imaginaria que contiene el orden espacio-temporal en el que se narran los sucesos que conforman un cuento, es lo que los escritores llamamos estructuras narrativas<sup>20</sup>. La estructura narrativa es el orden en que presentamos los sucesos y qué tanta importancia temporal tiene cada evento. Esto significa que está compuesta por el modo en que está contada la historia, el espacio y el tiempo en que sucede.

### **I.2.3.1. La estructura narrativa lineal**

El cuento de *Caperucita Roja* está narrado a partir de una estructura o temporalización lineal<sup>21</sup>, esto significa que se narra en estricto orden cronológico. Para comprenderlo mejor, es conveniente establecer cuáles son las características de una estructura lineal o tradicional en el cuento:

Dentro de una estructura lineal, una cosa va llevando a la otra hasta el final por medio de la presentación de la ordenación cronológicamente temporal de los hechos.

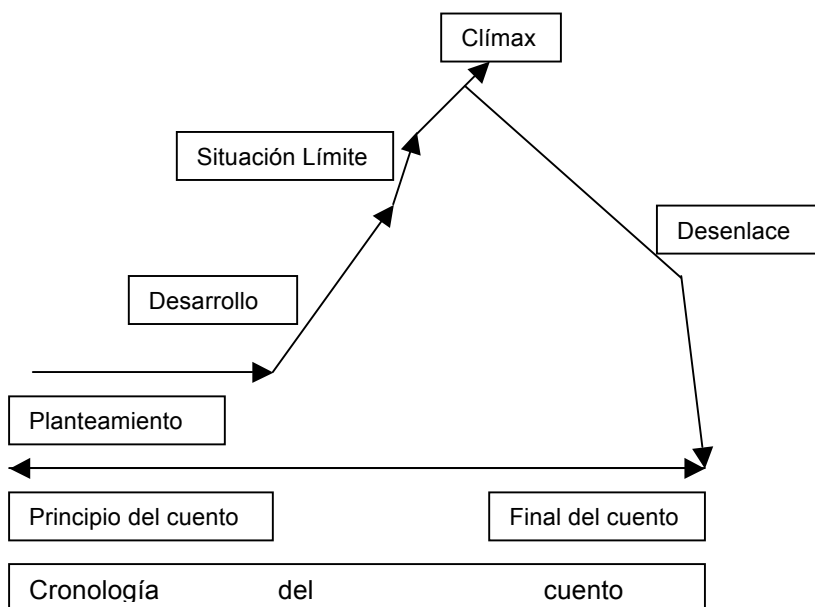
---

<sup>20</sup> Véase Darío Villanueva, "Glosario de narratología" en *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, pp.181-201, tomado de la versión electrónica, [www.spanishstudies.com/spanish\\_diccionaries.htm](http://www.spanishstudies.com/spanish_diccionaries.htm). Según el diccionario de Darío Villanueva, la *Estructura narrativa* trata de la transformación de una historia en discurso por medio de la *Modalización*, o el *Modo* o forma en que narramos, es decir la "expresión lingüística de la actitud de un sujeto con respecto al contenido de una oración", esto es si contamos refiriendo los diálogos de manera directa, a través de la interpretación de quien cuenta; la *Espacialización*, que consiste en "la conversión del espacio de la historia en un espacio verbal en el que se desenvuelven los personajes y situaciones mediante procedimientos técnicos y estilísticos entre los que destaca la descripción", es decir, el mundo "físico" donde se desarrolla la historia; y por último la *Temporalización*, "proceso por el cual el tiempo de la historia se transforma en el único textualmente pertinente, el Tiempo del discurso, mediante una estructura regida por los principios del orden y el ritmo",

<sup>21</sup> *Temporalización Lineal*. El modo más elemental y común del relato, o grado cero en el tratamiento narrativo del mismo, por el cual se produce una coincidencia plena entre el orden cronológico propio del Tiempo de la historia y el orden textual del tiempo del discurso. *Idem*.

El cuento tradicional de *Caperucita* comienza cuando la mamá la envía con comestibles a la casa de su abuela (por la mañana, digamos); luego, Caperucita se distrae en el bosque y habla con el lobo (a mediodía); más tarde, el lobo llega a la casa de la abuela, la suplanta, recibe a Caperucita, la ataca, ella grita y el cazador-guardabosques-leñador acude (por la tarde); posteriormente, el hombre vence al lobo, libera a la abuela y regresa a Caperucita a su casa (por la noche). Todo sucede en un solo día y en un perfecto orden cronológico.

Yo suelo presentar la tensión narrativa en un cuento de temporalización lineal con la siguiente gráfica, porque creo que así es más fácil visualizar los momentos de mayor tensión con respecto al paso del tiempo en el que se desarrolla la trama.



El conflicto crea la *tensión narrativa*, esto quiere decir que el desarrollo de los acontecimientos va generando una incertidumbre con respecto al cómo puede terminar la historia. Llamamos *tensión narrativa* a esta evolución emotiva del conflicto. La *tensión narrativa* consta tres momentos: *el planteamiento*, que corresponde a la explicación de lo que generó el problema; *el clímax* que es el punto culminante de la historia y *el desenlace*, que cuenta cómo se resolvió el conflicto. Si sobreponemos el esquema de tensión narrativa al de temporalización, veremos más fácilmente su funcionamiento.

En términos de tensión narrativa, la estructura o temporalización lineal del cuento de Caperucita involucra lo siguiente:

1.- *El planteamiento* del conflicto **C** tiene que enfrentarse con **L**

2.- *Un desarrollo de ese conflicto* donde seguramente encontraremos algún *distractor* (los distractores<sup>22</sup> son pequeños engaños que tienden posibles líneas de desarrollo de la historia con la finalidad de “distracer” al lector para que no adivine el final antes de tiempo, éstos distractores pueden sugerir desenlaces distintos al que resultará al concluir el cuento, además de que ayudan a intensificar la tensión narrativa) por eso **C** desobedece a **M**, se distrae y se encuentra a **L**, aunque en este momento **L** no ataca a **C**, pero le saca toda la información. Esta línea narrativa podría hacernos pensar que **L** y **C** podrían terminar siendo amigos, por ejemplo.

3.- *La situación límite* es cuando la acción ya no puede retroceder y tiene que avanzar hasta llegar al *clímax*; esto sucede cuando **C** llega al lugar de **A** y percibe que

---

<sup>22</sup> Véase G. Samperio, “Para cocinar un buen cuento” en *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, México, Alfaguara, 2002, pp. 72-94.

algo anda mal, entonces comienza a hacerle preguntas a **L**. En este momento **C** ya no puede evitar el enfrentamiento con **L** porque él está a punto de atacar.

4.- *El clímax*, éste es el momento de mayor tensión en el cuento, cuando se aprieta el nudo, el clímax suele ser corto pero profundo, es el instante en que chocan las fuerzas encontradas y queda manifiesto el conflicto que dio origen al cuento. Cuando **L** ataca a **C** y ella se defiende como puede (grita y pide ayuda). Aquí no sabemos si **L** va a acabar con **C**.

5.- *El desenlace* sucede cuando el nudo comienza a deshacerse, y el conflicto encuentra una solución. **G** acude en ayuda de **C** y vence a **L**, luego libera a **A** para concluir llevándose a **L**. Cuando el peligro queda conjurado, sabemos que el cuento llegó a su fin.

### **I.2.3.2. Las estructuras narrativas complejas**

Pero no todos los cuentos tienen una estructura o temporalización lineal, ¿qué pasaría si el narrador comenzara a contárnoslo desde el clímax? Entonces decimos que tienen una estructura compleja o *Temporalización anacrónica*<sup>23</sup> o ruptura del plano de la temporalidad del relato. Es decir que el narrador tendría que recordar por qué estaba **C** frente a **L** y para contárnoslo tendría que realizar una *analepsis*<sup>24</sup> que es un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia, también llamado *flashback* o regresión para

---

<sup>23</sup> Temporalización Anacrónica. Aquella por la que el orden del tiempo de la historia se altera en el tiempo del discurso, mediante *Anacronías* que son todas las discordancias entre el orden natural, cronológico, de los acontecimientos que constituyen el tiempo de la historia, y el orden en que son contados en el tiempo del discurso. saltos desde el Relato primario hacia atrás o hacia adelante. Darío Villanueva, *Op.Cit.*

<sup>24</sup> *Analepsis*: Anacronía consistente en un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia, siempre en relación a la línea temporal básica del dicurso novelístico marcada por el relato primario. Véase H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética, Op. Cit.*, y también Darío Villanueva, *Op. Cit.*

explicarlo. Y la acción sólo podría seguir hacia el desenlace. Pero el narrador también puede quedarse allí y narrarnos en futuro que **G** va a acudir en su ayuda y que finalmente **C** podrá entregar **X** a **A**, entonces tendrá que hacer una *prolepsis*<sup>25</sup> que consiste en dar un salto hacia el futuro en el tiempo de la historia, también llamado *flashforward* o anticipación para que sepamos cómo se resuelve la historia, y sería como si se congelara la imagen de **G** y **L** en plena lucha y se fuera disolviendo hasta desaparecer, pero nosotros ya sabríamos qué iba a pasar.

No obstante, en cualquier tipo de estructura deben existir los tres momentos fundamentales de la tensión narrativa:

1.- *El planteamiento.*

2.- *El clímax.*

3.- *Y el desenlace.*

Incluso podemos invertir el orden en que aparecen, pero los tres **siempre** deben estar presentes en nuestros cuentos. Si, como escritores conocemos esos tres momentos, nos será más fácil desarrollar nuestras historias. O si vamos escribiendo sin saber qué va a pasar y, después de terminar, sentimos que el texto no está bien logrado, podemos recurrir a extraer *la clave obligatoria* para tratar de detectar dónde está el problema. Se trata de una especie de mapa que nos puede guiar hasta el final. Si podemos detectar el esqueleto de nuestros cuentos, nos serán más claras las inconsistencias y otros errores.

Como dije atrás, *la clave obligatoria* es el esqueleto, pero, también una de las estrategias que podemos utilizar para crear historias, y que de hecho, se usa

---

<sup>25</sup> Prolepsis: Anacronía consistente en un salto hacia el futuro en el tiempo de la historia, siempre en relación a la línea temporal básica del discurso novelístico marcada por el relato primario. *Idem*.

frecuentemente en guiones cinematográficos o de televisión. ¿Cuántas veces hemos visto telenovelas con la estructura de *Cenicienta* o de *Romeo y Julieta*? Y funcionan porque son tramas de eficacia probada. Más adelante verás cómo se hace esta adaptación.

Ya que tenemos la escaleta básica, podemos darle otros músculos y nervios, colores, sabores, sonidos, olores, tacto y con todo esto expresar emociones para hacer verosímil la historia; y lo que es mejor, a partir de nuestra visión de la realidad, con nuestro sello podemos incluso convertir una *clave* antiquísima en algo totalmente nuevo, como ocurre en muchas telenovelas que utilizan la historia de *Cenicienta* según la versión de Disney.

#### **I.2.4. El desarrollo**

Cómo vamos a enfrentar el reto de vestir dicha estructura básica. ¿Con qué elementos vamos a dar carne y sangre a nuestra *clave obligatoria*<sup>26</sup>, es decir al lugar, el tiempo, los personajes y demás elementos básicos? Si hemos elegido la escaleta de *Caperucita*, podemos traerla al presente y rodearla de gente de otro estrato social; entonces tendremos el punto de partida para escribir un cuento de deseo o de ambición o de envidia o de necesidad. Pero hablar de desarrollo no es solamente vestir un suceso, sea cual fuere, sino también decidir dónde tiene lugar (*especialización*) y cómo vamos a presentar la acción.

---

<sup>26</sup> Es decir, lugar, tiempo, personajes... etc.

El alma del cuento tiene mucho que ver con cómo lo narramos, con su ritmo y desde dónde lo narramos, es decir, si la acción tiene lugar en la realidad ficcional o si sólo la imaginan los personajes o si es cosa de su pasado afectando el presente.

Si lo que sucede se traduce en acción e interacción real y física entre los personajes y el tiempo del relato corre en orden cronológico, en este caso estamos hablando de un cuento lineal, y sería como *Caperucita* tal como la conocemos, por eso decimos que está narrada en *acción externa*, que es cuando los hechos que se registran en el tiempo cronológico. Veamos otro ejemplo menos obvio: un personaje (protagonista) llega a una sala de conciertos y saluda, alguien le dice que hace poco se encontró con su marido, no perdón, con su ex marido. Allí, la acción es externa, se expresa en movimientos físicos y diálogos entre dos personajes.

Cuando la acción se produce dentro de un recuerdo, un sueño, la fantasía, las emociones o los proyectos de alguno de los personajes, estamos hablando de *acción interna*; por ejemplo, si narramos la *Caperucita* desde el clímax, tenemos que contar por qué está allí y en peligro, entonces tendremos que recurrir a sus recuerdos y también a sus expectativas, todo lo que contemos desde el interior de la niña será *acción interna* porque tiene lugar dentro de la mente de la protagonista. En otro ejemplo: una mujer rememora su infancia, se ve jugando y se acuerda de cómo fue creciendo, también cómo y por qué decidió casarse, cómo era su marido con ella y por qué dejó de amarlo. Esto sucede en la memoria de la protagonista, por tanto, decimos que se trata de *acción interna*. Esto no quiere decir que sólo suceda en el recuerdo, puede ser dentro de un proyecto que ella imagine, por ejemplo: planeará ser madre, tener hijitos y amar, amar, amar, y eso también es acción interna, sólo que a futuro.

Es frecuente que se combinen tanto la acción externa como la interna, no obstante la acción externa **siempre** sirve como ancla con la realidad exterior del personaje y la verosimilitud para enmarcar la acción interna.

De hecho, en términos absolutos, la narración externa determina la temporalidad, mientras que la acción interna es atemporal, pues el pensamiento puede volar del pasado al futuro e imaginar siglos en lo que tarda un segundo del cronómetro externo (*la temporalización*).

### **I.2.5. Ejercicios sobre enunciado, trama y desarrollo**

Con los ejercicios podremos poner en práctica los conceptos que acabamos de leer. Debemos elegir un cuento y tratar de mantenerlo durante todo el trabajo. Además de ser divertido ver cómo va tomando cuerpo, es sorprendente cómo cambia a partir de cada adición.

#### **1. La trama está en la clave obligatoria**

a) Rememora el cuento tradicional que más te gustaba en la infancia y aplícale la clave obligatoria, es decir:

b) Utiliza la primera letra de los nombres para enunciar a los personajes.

c) Usa la mayor distancia y economía de palabras para contar lo que pasó.

Por ejemplo:

R quiso festejar a A, así que invitó a todos los H que conocía a su C. No obstante, por un descuido involuntario, M no fue invitada. El día de la reunión, mientras los H iban entregando sus regalos, se presentó M furiosa...

O

G era un artesano que se había quedado solo. Una tarde decidió crear a P para que lo acompañara, cuando G terminó su obra, se dio cuenta de que P era un ser inanimado. Muy triste, se fue G a dormir, deseando profundamente que P tuviera vida...

## **2. El enunciado**

a) Ya tenemos la trama. Ya que aplicamos *la clave obligatoria* y desnudamos el cuento, seguramente nos quedará más claro de qué habla la historia. Si ya lo sabemos, es más fácil que ordenemos nuestros pensamientos en esa dirección y hagamos concordar las acciones de los personajes hacia ese efecto. Cuando ya lo tenemos claro, y detectamos el tema central es que hemos encontrado el enunciado del cuento, es decir la idea central que regirá toda nuestra narración.

b) En los cuentos que ya tengamos escritos y que no terminen de gustarnos, se puede hacer lo mismo, así será fácil darse cuenta si se está trabajando con un solo conflicto o si ya se introdujo otro. En tal caso se tendrá que decidir de qué se quiere hablar y desechar el otro conflicto y así reescribir el cuento siendo fiel a esa línea narrativa.

## **3. El desarrollo**

a) En cuanto tengamos la escaleta lista, después de despojar el cuento tradicional de todos sus adornos, habrá que reescribirlo sustituyendo tanto los nombres como las acciones por personajes y situaciones actuales.

Por ejemplo:

Rosa María ha trabajado tiempo extra en la fábrica para poder pagar la fiesta de quince años de su hija Alejandra. Es un exceso, se lo ha dicho todo el mundo, pero ella piensa que...

**b)** Ahora vamos a pedir prestada una herramienta de la novela para conocer a nuestros personajes de cuento y que la acción sea verosímil, recordemos lo que dice O'Connor: "*...en los buenos cuentos, los personajes se muestran por medio de la acción, y la acción es controlada por medio de los personajes...*"<sup>27</sup>

¿Cómo son los personajes que hemos imaginado, cuántos años tienen, en qué trabajan o dónde viven, qué estudian, qué les gusta y qué odian? ¿cómo hablan? ¿Qué ilusiones tienen? ¿Cómo van a defenderse? Y el antagonista, ¿cómo planea estropearlo todo? ¿por qué? ¿qué razones tiene para actuar de esa manera?

**c)** Pensemos y escribamos una biografía de cinco renglones de cada uno de los personajes de tu nuevo cuento.

**d)** ¿Dónde se desarrolla la acción? ¿En qué año?

**e)** En cuanto tengamos este material, deberemos observar el cuento y desarrollarlo integrando la información necesaria.

Como vimos, al desarmar un texto nos es posible identificar la idea principal que desató el conflicto, establecer cuáles son los momentos clave que conforman el cuento y reconocer cuál es el planteamiento, el clímax y el desenlace, sin que importe el orden en que se presenten. También experimentamos que al realizar un ejercicio de distanciamiento, podemos examinar la estructura utilizada en cualquier cuento y

---

<sup>27</sup> Véase Flannery O'Connor, "El arte del cuento" en Brizuela (comp.), *Op. Cit.*

emplearla para crear una nueva historia de nuestra autoría. Es decir, estamos analizando lo que otros hicieron para integrar esa experiencia a nuestro camino en el oficio de escribir cuentos.

## II. Las estrategias y el ritmo en el cuento

*El cuento admite todas las técnicas:  
Diálogo, monólogo, narración pura y simple,  
epístola, informe, collage de textos ajenos, etc.,  
siempre y cuando la historia no se diluya y  
pueda el lector reducirla a su expresión oral.  
Julio Ramón Ribeyro, "Decálogo"*

### **¿Cómo se escribe un cuento y cuáles son las estrategias narrativas necesarias para escribirlo?**

Para desarrollar el oficio de escribir, es recomendable conocer y entender las diversas estrategias del discurso que vamos a emplear, es decir, la descripción, la narración, los diálogos y los monólogos con el fin de aplicarlas de manera eficaz en nuestros cuentos. Sin embargo, por considerarlo pertinente, revisaré también el ritmo y los modos en la narración porque complementan de manera excelente las nociones de estrategias básicas.

En esta segunda parte, echaremos mano de la teoría literaria, que se ha ocupado durante un largo tiempo en desmenuzar y categorizar tales estrategias, estableciendo un diálogo creativo para explicar cada una de estas clasificaciones, la finalidad es que los aspirantes a cuentistas puedan aprehender estas estrategias, es decir, hacerlas parte de su bagaje a la hora de sentarse a escribir.

En este apartado haré uso de las clasificaciones de Gerard Genette puesto que considero que él ha elaborado una de las teorías más completas para el estudio de la narrativa.

En primer lugar, haré una exposición de la teoría, seguida de su aplicación en ejemplos trabajados sobre el cuento de *Caperucita Roja*, y por último, presentaré una propuesta de ejercicios prácticos que aparecerán hacia el final de cada sección para que los estudiantes se acerquen a las diversas estrategias aquí expuestas.

## II.1. Las estrategias discursivas en el cuento

Cuando hablamos de estrategias discursivas, nos referimos a las formas básicas que utilizamos para escribir una historia, que son: *descripción, narración, diálogos y monólogos*. Sin embargo, si pretendemos convertirnos en escritores, no podremos limitarnos a la simple utilización de esas tres estrategias, sino que debemos saber qué efecto tiene el uso de cada una de ellas dentro de nuestras tramas en cuanto al ritmo o *tempo*<sup>28</sup> dentro de la narración. El ritmo es como el pulso o los latidos del cuento, a veces se acelerará, en otros momentos estará en plena calma, esto obrará en el lector un efecto de tensión cuya finalidad será capturar su atención e involucrarlo en la historia que estamos contando.

### II.1.1. Descripción

Desde niños se nos ha pedido hacer la referencia de aquello que percibimos en términos sensoriales, es decir, traducir a palabras los colores, sabores, olores, líneas y sentimientos; esto es la descripción<sup>29</sup>. Sin embargo, no está de más reflexionar qué funciones puede adquirir la descripción dentro de un cuento que precisa una economía

---

<sup>28</sup> Este término se toma prestado de la notación musical para indicar el número de golpes por minuto en que debe ejecutarse una pieza. Los *tempos* musicales son: *Presto, Allegro, Andante, Adagio, Moderatto y Largo*.

<sup>29</sup> Según el Glosario de narratología, "Descripción es la representación, mediante las palabras del discurso narrativo, de objetos, aires, paisajes y situaciones en una dimensión estática, espacial, no temporal."

del lenguaje capaz de situar objetos y personas, crear una atmósfera y transmitir sensaciones y emociones en pocas líneas.

Para que la descripción sea eficaz y pueda conseguir el efecto que deseamos, es indispensable que transmita imágenes que aludan a los cinco sentidos y así tender un puente con las emociones. Todos los seres humanos nos comunicamos con el mundo de la realidad externa a partir de la vista, el oído, el gusto, el tacto y el olfato. Nuestro cerebro reacciona a los estímulos enviados por estas ventanas desde donde se asoma al exterior del cuerpo y de esa conexión se origina el proceso que desata los estados emocionales. Las imágenes literarias reflejan aquello que los sentidos captan, pero también suelen estar matizadas con la carga emocional que el escritor quiera transmitir. Por eso, la descripción debe usarse para situar al lector y a los personajes en primer lugar, en determinado escenario y como herramienta para enfocar la mirada en algún espacio específico, mismo que nos servirá para crear una atmósfera. No se siente lo mismo si situamos nuestra acción en un campo de espigas que bailen con el viento entre destellos dorados; que en una casa cuyas paredes desolladas transpiren agua podrida y olvido. No se necesitan demasiadas palabras ni numerosos adjetivos para crear una atmósfera, pero una breve descripción ubica al lector justo donde lo queremos. No es lo mismo imaginarnos a una Caperucita con alopecia, razón por la cual usa la capa con capuchón rojo, que hablar de los caireles de una niña rubia o morena. O bien, tampoco es lo mismo decir que es bastante miope o bizca y por eso no distingue entre el lobo y su abuela; incluso podría ser también un poco sorda, en realidad un zumbido de mosca panteonera le revolotea en el tímpano, por eso no diferencia la voz de una anciana del gruñido de un lobo.

Lo mismo sucede con las emociones, no es lo mismo que, cuando el lobo la ataca, Caperucita sienta cómo las fauces amenazantes rasgan su capa y el corazón desbocado se le salga por la boca en gritos de terror; que, en el mismo instante, sienta que eso es lo que desea: unos colmillos clavándosele en el cuerpo, rasgándole dulcemente las entrañas, el olor a bestia hambrienta le comienza a provocar pequeñas descargas de placer y todas juntas trepan por su pecho hasta la garganta para reventar en un jadeo. La primera es una Caperucita asustada, la segunda es una jovencita masoquista digna de una novela de Sacher-Masoch.

#### **II.1.1.1. Efecto de la descripción**

En cuanto al tempo, pulso o ritmo de la historia, la descripción sirve para retardar, lentificar o desacelerar el curso de la acción; esto puede ser útil, si se usa en las dosis necesarias, para aguijonear la tensión durante las pausas en la narración, mismas que veremos más adelante en este capítulo. Los narratólogos llaman a esta técnica *Rallenti*.<sup>30</sup> Es importante recordar que no podemos abusar de este recurso, puesto que el lector del siglo XXI vive de prisa; no obstante, una buena descripción puede involucrarlo en la historia que contamos.

#### **II.1.1.2. Ejercicios de descripción**

**Para realizar los ejercicios de toda esta segunda parte, deberemos tomar el cuento que comenzamos a escribir en el capítulo anterior, ese que extrajimos de la**

---

<sup>30</sup> Véase Darío Villanueva, *Op. Cit.*

clave obligatoria; no es necesario añadir todo lo que se pide en cuanto a la descripción, sino conocer a los personajes y saberlo todo sobre ellos; así como de los sitios y la época donde tiene lugar la acción, después deberemos discriminar y elegir qué información añadir al cuento.

**a)** Describir en pocas palabras el lugar donde sucede la acción de tu cuento como si tuvieras una cámara de cine que tomara primero en gran angular todo el paisaje: ¿Es el campo?, ¿la ciudad?, ¿el bosque?, ¿la playa?, ¿el mar?, ¿el espacio exterior? ¿es de día o de noche, se pone el sol o está saliendo? ¿En qué época estamos? ¿En qué año?

**b)** Ahora enfocaremos con la cámara el espacio donde sucede la acción, haremos un acercamiento: Debemos describirlo también con pocas palabras, ¿es un hotel?, ¿un palacio?, ¿un tianguis?, ¿una casucha?, ¿una palapa?, ¿un claro del bosque?, ¿una nave espacial?, ¿una mansión?, ¿un automóvil?

**c)** Acercaremos más la cámara y penetraremos las paredes (si existen), las ramas de los árboles, las rocas, y enfoca el sitio específico de la acción: ¿es una habitación de hotel de paso?, ¿una cámara de palacio? ¿el cuarto de reposo de una nave espacial?, ¿la cancha de tenis?, ¿el interior de un automóvil antiguo?, ¿un camino vecinal?

**d)** Allí está el personaje protagónico, puede estar solo o junto con otro u otros personajes. Haremos un close up (un acercamiento total).

**e)** Describir físicamente al personaje protagónico en pocas palabras: ¿De qué color tiene los ojos, la piel y el cabello? ¿Qué edad tiene?, ¿es alto o bajo de estatura? ¿Cuál es su complexión?, ¿es delgado o regordete? ¿Cómo son sus rasgos faciales?, ¿su nariz, sus ojos, sus labios, sus pómulos, sus cejas, su frente? ¿Tiene alguna marca

distintiva?, ¿lunares o cicatrices? ¿Cómo es el tono de su voz?, ¿es agudo o grave?  
¿Cuáles son sus gestos característicos?, ¿se retira el cabello constantemente de la cara?, ¿tiene algún tic?, ¿se truenan los nudillos? ¿sonríe a menudo?, ¿tiene la mirada triste?, etcétera.

**f)** ¿Qué está haciendo? Debemos mostrar el carácter del personaje protagónico a partir de la descripción de sus actitudes, sin usar calificativos:

¿Está hablando con alguien? ¿se mueve con rapidez? ¿descansa plácidamente mientras otros lo atienden? ¿es él quien atiende a los otros? ¿baila y da vueltas sin ton ni son? ¿está recostado sobre la barra de una cantina?

**g)** Deberemos descubrir cómo reaccionan ante las siguientes situaciones:

**h)** Cuando se encuentra con un perro: ¿lo acaricia y juega con él?, ¿lo evita, dando una enorme vuelta?, ¿se molesta y comienza a tener urticaria?, ¿le lanza una piedra y corre?

**i)** Cuando tiene que cambiar sus planes: ¿se frustra y se enoja con quien esté frente a él?, ¿lo toma a la ligera y comienza de inmediato a elaborar un plan B?, ¿piensa que todo está en su contra?, ¿piensa que eso representa seguramente otra oportunidad?, ¿es tan desorganizado que ni cuenta se da?

¿Cómo reacciona cuando se asusta? ¿Grita? ¿Llora? ¿Se enoja? ¿Golpea a alguien?  
¿Corre?

**j)** Cuando se encuentra con alguien que le gusta: ¿Enrojece y se queda mudo?, ¿rápidamente se acomoda el cabello y se le acerca?, ¿huye?, ¿le brillan los ojos? ¿corre a abrazarla o abrazarlo?

k) Cuando tiene que resolver un problema: ¿piensa mucho y toma una decisión?, ¿actúa según su intuición?, ¿es rápido y certero?, ¿suele tomar malas decisiones?, etcétera.

## II.1.2. La narración

Según el diccionario de la doctora Beristáin, narración es:

“Uno de los *tipos de discurso*\* (*descripción*\*, *narración*, *diálogo*\*, *monólogo*\*), que resultan del uso de distintas estrategias discursivas de presentación de conceptos, situaciones o hechos realizados en el tiempo por protagonistas relacionados entre sí mediante acciones.”<sup>31</sup>

Genette reconoce que *Narración*, *Relato* e *Historia* son sinónimos, sin embargo, para fines de su estudio, define *Narración* como el acto de narrar en sí mismo; *Relato*, como el enunciado narrativo, es decir, el discurso oral o escrito que asume la relación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos, e *Historia* o *Diégesis*, como apuntamos en el capítulo anterior, es la sucesión de acontecimientos reales o ficticios que son el objeto del *Relato*. Por lo tanto, para los fines de este trabajo, propongo utilizar el término narración para describir las diversas formas del relato que se utilizan para presentar la historia ante el lector.

### II.1.2.1. Tipos de Narración

---

<sup>31</sup> Véase H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, *Op.Cit.*

Para Genette existen tres tipos de narración donde ubica las relaciones de frecuencia y repetición entre el relato y la historia: La *Narración iterativa* que se presenta cuando se narra una vez lo que ha sucedido varias veces; la *Narración singulativa*, cuando se narra una vez lo que ha ocurrido una vez; y también la *Narración repetitiva* que se da cuando se narra varias veces lo que sucede una vez.

#### **II.1.2.1.1. Narración iterativa (o sintética)**

Narrar sin detalles lo que sucede cotidianamente es lo que Genette llamó *Narración iterativa*, es decir que narra una vez lo que sucede varias veces, o aquello que ya se narró con anterioridad. Sirve para dar un panorama de la acción, para evitar repeticiones innecesarias que hagan aburrido el texto. Como su nombre lo indica, se narra haciendo una síntesis, es decir de forma resumida.

Imagínense esto:

*La madre envía a Caperucita a llevarle comida a su abuelita; como de costumbre, le aconseja que no se distraiga y que no hable con extraños; como buena desobediente, Caperucita habla con el lobo. Éste se adelanta a la niña, se deshace de la abuela, se viste con el camisón de la anciana y espera a Caperucita; después de 400 años de existencia, Caperucita todavía no distingue entre la voz del lobo y la de su abuela, sigue haciendo preguntas tontas hasta que el lobo se desespera e intenta comérsela; el cazador-guardabosques-leñador como es su papel, acude a salvar a la niña y a la anciana; ya sabemos que ganan los buenos.*

¿Y dónde está la emoción, la tensión narrativa, esa sensación de vivir por momentos lo que el protagonista está sintiendo? Esta forma de narrar agiliza el paso

del tiempo porque da cuenta de la acción de manera sucinta, y por lo mismo, no puede detenerse en detalles que nos internen en la emocionalidad de los personajes. Es como si nos contaran una película o cuando vemos una toma multitudinaria, ya en las batallas o cuando la gente camina por las calles atestadas. Es como un alejamiento de cámara con fondo musical o de ruidos ambientales. Sirve para aquellos pasajes que expliquen, que muestren cómo viven nuestros personajes o en qué ambiente se desarrolla el cuento, estos pasajes no pueden ser los pilares de nuestro cuento, por ejemplo podemos usar la narración iterativa durante el desarrollo del conflicto. No es conveniente utilizar esta herramienta para escribir un cuento completo con ella, es necesario crear escenas donde los personajes encarnen, es decir, poder escucharlos, olerlos y mirarlos con detalles con el fin de que los lectores puedan vivir la historia junto con ellos, para eso existe la narración singulativa.

#### **II.1.2.1.2. Narración singulativa (o encarnada)**

Encarnar, para nuestros fines, quiere decir dotar a la narración de carne, sangre, voces, sentidos, pensamientos, colores y emociones. Esto es, narrar detalladamente lo que está sucediendo, puesto que sirve para situar al lector en la escena. Al usar este tipo de narración, estamos tomando de los ojos a nuestro lector y lo estamos involucrando en aquello que contamos. Para lograrlo tenemos que recurrir a la descripción y los diálogos. Casi todos los buenos cuentos se apoyan en su narración encarnada. Esto implica más que ver la película, estar dentro de ella. Con esta técnica narramos lo que sucede una sola vez. Desde los cuentos de la antigüedad hasta

nuestros días, se ha echado mano de este recurso para contar. Cuando utilizamos la narración encarnada, son los propios personajes los que actúan para los lectores.

Caperucita no es la excepción, veámosla entrando en situación límite:

*Había caminado durante más de dos horas desde el encuentro con aquel lobo tan amable que con buena intención le había indicado el camino, pero a la niña le pareció más largo, más lindo también, por el camino de las agujas se detuvo a ver manzanos enormes que acompañaban las tonadillas de los ruiseñores, ella nunca antes se había aventurado por allí, la próxima vez que viniera con su madre la traería por ese camino, iba a ser como un paseo, podrían sentarse bajo la sombra de los árboles a dormir una siesta entre los aromas dulzones de las manzanas ya maduras. En eso estaba pensando cuando divisó la casa de paredes blancas y pequeñas tejas donde vivía su abuela. Se acercó y golpeó con los nudillos suavemente la puerta de madera. Supuso que la anciana estaba dormida porque nadie le respondió. Entonces giró el picaporte y entró. Desde la puerta vio el cuerpo dormido de su abuela sobre la cama, traía puesto el camisón blanco, ése que entre ella y su madre habían bordado para regalárselo en su último cumpleaños. Casi sin hacer ruido se acercó al lecho, notó un olor picante en el ambiente, seguramente era producto de las tizanas que su abuela preparaba para curarlo todo. Al acercarse un poco más vio que de entre las sábanas y el gorro de dormir parecía brotar un puñado de cabellos entre grises y negros. La abuela-lobo se revolvió entre las sábanas, se dio la vuelta y se incorporó un poco y todavía con la sábana apenas debajo de los ojos dijo mirándola con verdadero deleite:*

*—Ay, Caperucita, ya llegaste, estaba dormida, no te oí entrar.*

*Mientras el lobo-abuela hablaba, Caperucita estaba pensando: “Pobre de mi abuelita, seguramente la fiebre le ha inyectado los ojos y el enfriamiento le ha enronquecido la voz.”*

*—Acabo de entrar, abuelita, ¿cómo sigues? —dijo entrecerrando los párpados para identificar qué era lo que le había pasado a la anciana con la enfermedad, porque en definitiva, ella la veía rara, pero no quería decir nada, no fuera que su comentario angustiara a su abuela y la pusiera peor. Pero el olor, ese olor le recordaba algo a la niña, no parecía eucalipto ni canela. Oía más bien a bosta de vaca, qué tal que además de la gripa, a la abuela le hubiera dado diarrea también. “Pobre abuelita”, volvió a pensar Caperucita.*

*—Ven, querida, acércate, dame un beso —susurró el lobo-abuela tratando de ocultar la salivación que le causaba la proximidad del manjar vivo.*

*La niña arrugó la nariz, retuvo la respiración y se acercó un poco más.*

Con la narración encarnada, no sólo oímos lo que dicen los personajes, sino que sabemos qué sienten, qué piensan, qué ocultan también; a través de los demás sentidos nos situamos en medio de la acción.

En el momento de plantear y en el clímax, es indispensable utilizar la narración encarnada o singulativa, el equilibrio entre ambas formas de narrar hace que el cuento avance y sea vívido.

### **II.1.2.1.3. Narración repetitiva**

La *Narración repetitiva* se da cuando se narra varias veces lo que sucede una vez, esto además de dar un carácter de fijación a una escena, muestra un narrador obsesionado por un momento en particular del cuento, o puede dar pie a que se narre desde la perspectiva de los distintos personajes, que se despeguen del mismo momento para proponer su versión de la historia. Quizá lo aconsejable al usar esta forma de narrar sea unas cuantas líneas que den pie a una narración encarnada o singulativa. Si tomamos el ejemplo de la Caperucita, eso quedaría más o menos así:

*La niña hizo la que sería su última pregunta:*

*—Y ¿por qué tienes esa boca tan grande abuelita?*

*Y el lobo respondió salivando:*

*—¡Para comerte mejor niña!*

*Entonces se lanzó tras ella, pero la niña corrió y comenzó a gritar desesperadamente, mientras se lamentaba por haber confiado en aquel extraño que la había engañado. La niña gritaba y aquel grito le salía del fondo del cuerpo, donde se almacena el terror y le resonaba sobre el paladar como si fuese una catedral gótica y también en cada uno de sus huesos. Fue tal el grito que atravesó las paredes de la casa de la abuela, voló entre los troncos y el follaje de los árboles hasta llegar al cazador.*

*...La niña hizo la que sería su última pregunta:*

*—Y ¿por qué tienes esa boca tan grande abuelita?*

*Y el lobo respondió salivando:*

*—¡Para comerte mejor niña!*

*Entonces se lanzó tras ella, pero la niña corrió y comenzó a gritar desesperadamente, el lobo salivaba continuamente mientras maldecía su suerte, ¿cómo había podido fallar la tarascada, estaba pagando su error, si de un solo mordisco podía haberle arrancado el pescuezo y en este momento no estaría pegando esos gritos destemplados que herían sus delicadas orejas, él era un lobo, no un humano, esos no oían bien, ellos no tenían que escuchar los ruidos de la naturaleza para sobrevivir, bípedos sordos...*

## **II.1.2.2. Ejercicios de narración**

### **1. Ejercicio con narración iterativa o sintética**

¿Cuáles son los hábitos del personaje? ¿Qué hace todos los días? ¿A qué horas se levanta? ¿Qué es lo primero que hace al despertar? ¿Vive con su familia? ¿Vive solo? ¿Trabaja? ¿Estudia? ¿Desayuna? ¿Sale a correr? ¿Tiende su cama? ¿Toma café? ¿Lee el periódico? ¿Es vegetariano? ¿Reza? ¿Bebe? ¿Fuma? ¿Canta en la regadera? ¿Toma el metro? ¿Atraviesa a pie el bosque? ¿Hace ejercicio? ¿Se sienta a escribir?

Narraremos en pocas palabras lo que está haciendo el personaje cualquier día, como si lo enfocáramos a primera vista con una cámara de cine dentro del ámbito de acción del cuento.

## **2. Ejercicio con Narración singulativa o encarnada**

Ahora será necesario entrar en la habitación del personaje y observar más de cerca lo que está haciendo en este instante, de hecho lo ideal sería introducirnos en el protagonista para saber qué está pensando, qué siente respecto al conflicto y también qué decide hacer. En este momento sentiremos con su piel y pensaremos con su cerebro, tendremos sus emociones y de esa forma estaremos planteándole el conflicto al personaje y al lector al mismo tiempo.

## **3. Ejercicio con Narración repetitiva**

Pensemos ahora en un momento cualquiera de nuestro cuento, quizá donde se plantee el conflicto, pueden ser dos o tres líneas, y desde allí podemos comenzar a desarrollar los puntos de vista de los personajes involucrados. Comenzando a partir de las mismas tres líneas que se convierten en gatillo o piedra de toque de tu cuento.

### **II.1.3. Los diálogos**

Según consigna Helena Beristáin en el *Diccionario de Retórica y Poética*, el diálogo es:

“Estrategia discursiva mediante la cual el discurso muestra los hechos que constituyen una historia relatada, prescindiendo del narrador e introduciendo al lector (en un cuento por ejemplo) o al público (en el caso del drama) directamente en la situación donde se producen los actos de habla (fccionales)

de los personajes (o los reales, en la historia). Presenta directa y fielmente un enunciado producido por otro sujeto de la enunciación.”<sup>32</sup>

Al trabajar los diálogos entramos en contacto directo con el habla coloquial, sin importar quién sea el personaje. La función de los diálogos es hacer que el lector escuche directamente a los personajes. La mejor técnica para escribir diálogos es aprendiendo a escuchar. Es evidente que no habla igual un doctor en cualquier disciplina humanística, un vendedor de enciclopedias o un chavo banda, aunque se dirijan al mismo interlocutor. Al escribir un diálogo estamos dejando traslucir la sociohistoria del personaje y, por lo mismo, tenemos que ser consecuentes con sus variantes dialectales. Decía Clarice Lispector: “Entonces escribir es el modo de quien tiene la palabra como carnada: la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra –la entrelínea- muerde la carnada, algo se escribió.”<sup>33</sup> Es decir, cuando una línea escrita es eficaz, da pie a la esencia del texto, aquella que aparece en las entrelíneas. Esto puede aplicarse a todo aquello intangible y quizá innombrable que involucra a la condición humana, y por tanto, al cuento como su reflejo; sin embargo, cuando hablamos de diálogo, esto se convierte en una ley. No es tanto lo que decimos como aquello que dejamos sin decir. Si decimos demasiado, los diálogos resultan explicativos y artificiales, por el contrario, si decimos demasiado poco resultan crípticos.

---

<sup>32</sup> Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, *Op. Cit.*

<sup>33</sup> Véase Clarice Lispector “La explicación que no explica” en Leopoldo Brizuela (comp.), *Op. Cit.*, p.255.

### II.1.3.1. Los diálogos y sus aliados

Los mejores aliados del diálogo son las acotaciones de autor —que suelen ir entre guiones largos—, pues a través de ellas podemos imprimir carácter al diálogo, proponemos tonos de voz y expresiones tanto faciales como corporales, e incluso pensamientos. Para escribir estas acotaciones se utilizan verbos declarativos o *verba dicendi* (*verbum dicendi*), que son las formas verbales que designan acciones de comunicación lingüística o que expresan creencia, emoción o reflexión, por ejemplo: dijo, espetó, se lamentó, pensó...

No es lo mismo escribir:

*—¿A dónde vas Caperucita?*

*—A ver a mi abuelita que está enferma, le voy a llevar comida.*

*—Ah, ¿y por dónde planeas irte?*

*—Por el camino vecinal, mi mami dice que es el más seguro.*

*—Es que tu mami no conoce el atajo de los manzanos. Si quieres, yo te puedo indicar cómo dar con él.*

Que escribir:

*—¿A dónde vas, Caperucita? —le preguntó el lobo dulcificando la voz.*

*—A ver a mi abuelita que está enferma —respondió la niña un poco asustada; había desobedecido a su madre y se había internado en el bosque siguiendo el vuelo de una mariposa —le voy a llevar comida —la niña cayó en la cuenta de que había perdido el tiempo y el budín llegaría helado a la mesa de la abuela. Se ruborizó.*

*—Ah, ¿y por dónde piensas irte? —averiguó el lobo, que había notado el rubor y el pestañeo inquieto de la niña.*

*–Por el camino vecinal –respondió Caperucita hurtando la mirada–, dice mi mami que es el más seguro –a estas alturas de la plática, la niña ya nerviosa por el retraso alternaba el peso de su cuerpo ya en una pierna, ya en otra, con urgencia.*

*–Es que tu mami no conoce el atajo de los manzanos –soltó el lobo como quien deja caer un pañuelo. Tenía que convencerla: si la niña sospechaba tendría que atacarla allí mismo y eso era demasiado arriesgado, hacía poco había olfateado el olor de un hombre que podría estar armado. –Si quieres –continuó–, yo te puedo indicar cómo dar con él –repuso casi susurrando, como los niños cuando se alían para hacer una travesura. Si Caperucita tomaba el camino largo –pensaba–, él tendría tiempo más que suficiente para llegar antes que ella y atacarla en la casa de la vieja.*

Para utilizar esta estrategia narrativa es necesario introducirnos en la piel, la mente y el corazón de nuestros personajes, para conocerlos a fondo, puesto que desde la voz de ellos nos comunicaremos directamente con el lector.

### **II.1.3.2. Ejercicios con diálogos**

En este momento hay hacer que entre en acción otro personaje, por fuerza se dará un intercambio de ideas y podremos saber de qué hablan a través del micrófono de la cámara de cine imaginaria. Aquí podemos informar al lector claramente del conflicto a través de la plática de estos dos personajes.

#### **1. Ejercicio de diálogo sin acotaciones de autor**

Escribiremos un breve diálogo entre el protagonista y el otro personaje que acaba de entrar en escena. Recordemos que en los diálogos es más importante lo que

se calla que lo que se dice. Debemos escuchar las voces de los personajes y éstas tienen que reflejar su edad, su condición socio-económica y su educación. No habla igual un niño que un anciano, ni un hombre que una mujer, ni un doctor en filosofía que un chofer de transporte público.

Por ejemplo:

*Lentamente se fue acercando el Lobo a Caperucita.*

—*¿Hacia dónde vas niña?*

—*Ay, me asustaste, no esperaba que hablaras. ¿Por qué hablas? Mi mamá me dijo que no debía hablar con desconocidos, pero tú eres un perro que habla, eso es diferente. Oye, ¿cómo puedes hablar?*

—*¿Cómo puedes hablar tú, niña?*

## **2. Ejercicio de diálogo con acotaciones de autor**

Cuando hablamos con alguien contamos además con el lenguaje corporal y los tonos, las expresiones que nos indican qué está sintiendo quien nos habla, el lector no cuenta con esos elementos a menos que se los proporcionemos a través de las acotaciones en las que el narrador describe estos elementos para dejar que el lector sepa qué es lo que están pensando y sintiendo los personajes en este momento específico.

Por ejemplo:

*Lentamente, el lobo se fue acercando a la niña, olisqueó el aire y se acercó un poco más.*

—*¿Hacia dónde vas niña? –preguntó el lobo con voz de barítono.*

—Ay, me asustate. No esperaba que hablaras. ¿Por qué hablas? —respondió la niña, abriendo muy grandes los ojos, mientras daba un salto hacia atrás. —Mi mamá me dijo que no debía hablar con desconocidos, pero tú eres un perro que habla. Eso es diferente. Oye, ¿cómo puedes hablar?

—¿Cómo puedes hablar tú? —respondió el lobo con otra pregunta, estaba un poco desconcertado ante la reacción de la niña. Mientras, se rascaba una oreja pensando alguna posible respuesta ante algo que jamás se había planteado. Hablaba y ya.

Ahora incluye en el diálogo que habías escrito para el ejercicio anterior algunas acotaciones que le muestren a tu lector qué están sintiendo los personajes. No olvides que los guiones de acotación son como paréntesis; abren junto a la primera letra de la explicación.

#### **II.1.4. Los monólogos**

La definición que da la doctora Beristáin para el monólogo es la siguiente:

“El monólogo es un diálogo ficticio, es decir, monológico, incrustado en el discurso en forma de afirmaciones o preguntas y respuestas que aparecen, o no, como autodirigidas, y que sirve para dar animación al razonamiento. Es mantenido con un interlocutor también ficticio y generalmente contrario, cuyo criterio queda así refutado o bien queda analizado, demostrado o reafirmado.”

Los monólogos en narrativa pueden presentarse de dos formas, como *Soliloquio* y como *Monólogo interior*:

### II.1.4.1. El soliloquio

Es un monólogo perfectamente estructurado desde el punto de vista conceptual. Cuenta la historia en primera persona desde su punto de vista. Esta herramienta permite expresar la subjetividad de quien cuenta, observar el mundo desde la perspectiva de uno de los protagonistas. Es como una confesión. Revela las fortalezas y las miserias de quien cuenta. Es una estrategia que puede narrar la parte oscura del personaje, develando aquello que queda o debe quedar oculto, como algún crimen o el deshonor, porque permite al personaje justificar su conducta. Es equivalente al monólogo teatral, aunque en narrativa éste puede deslizarse al monólogo interior y después regresar al soliloquio. Los narratólogos lo llaman *Monólogo citado*<sup>34</sup>. Se trata de una forma de narrar muy emotiva. En el caso de Caperucita el soliloquio sería más o menos así:

*Claro que atacué a la niña, soy un lobo, ¿acaso querían que me comportara como un perro? Mi instinto me dicta cazar, atrapar a mi presa y clavarle los colmillos directo en la yugular. Así nací y así crecí. Mi madre me llevaba pequeñas codornices cuando yo aún no abría los ojos, pero desde que pude salir de la madriguera, ella me enseñó a tener paciencia, a esperar hasta que la presa se confiara y luego, dar un golpe rápido y certero, con eso la mesa estaría puesta. Yo no mato con odio, cómo voy a odiar al pollo que me saciará el hambre, tampoco odiaba a la niña, de hecho le estaba agradecido, iba a regalarme un festín, además de la comida que llevaba en la canasta, estaba ella, tierna y jugosa. Llevo demasiados días sin comer, estoy flaco y cansado, si*

---

<sup>34</sup> Véase Darío Villanueva, *Op. Cit.*

*no, ni la vieja ni ella hubieran tenido la menor oportunidad. Soy un lobo solitario, tuve que huir de la manada cuando otro más joven me derrotó, no sé si hubiera preferido que me matara, pero el pelaje que me cubre el cuello es espeso y los colmillos no penetraron lo suficiente, aunque sí quedé maltrecho y sin autoridad. He vagado por el bosque desde hace tiempo, he sobrevivido comiendo conejos y comadrejas, pero me he vuelto lento. Por eso recurro a mi astucia. Así pude acercarme a la niña. Era más fácil atraparla dentro de la casa de su abuela, era como una trampa cerrada, allí ella no podría correr. Pero gritó, fue un grito tan agudo que aún me duelen los tímpanos y llegó el cazador-guardabosques-leñador. Ahora estoy atado dentro de una jaula, inmóvil, los humanos me miran y me lanzan piedras, yo los amenazo con mis colmillos gastados y hambrientos, se asustan y vuelven a la carga, luego se ríen y me escupen, ¿cuánto tiempo más me tendrán así antes de matarme?, tengo una herida en el vientre, otra en la cabeza, pero la muerte no llega. Soy un lobo y mi condición de lobo me obliga a cazar para comer, a ver si uno de estos tontos se acerca lo suficiente...*

#### **II.1.4.2. El monólogo interior**

Aquí, el manejo del pensamiento a través de la letra escrita entrega al lector el pensamiento desarticulado y aparentemente inconexo del personaje. Refleja cómo piensa, qué piensa, cómo hilvana el discurso interno. Se trata de un viaje al subconsciente del protagonista en el que revela a través de frases sueltas otras historias; pero sobre todo, desnuda la parte oscura de su psique sin querer justificar nada. Esta herramienta nació después de los descubrimientos de Freud en cuanto al

inconsciente y el subconsciente. Fue muy usada por algunos escritores de la primera mitad del siglo XX, tales como Virginia Woolf y James Joyce, que pertenecían a lo que se dio por llamar “el flujo de la conciencia”. Para los narratólogos esta técnica se llama *Monólogo autónomo*<sup>35</sup>.

Si insertáramos un monólogo interior en el cuento de Caperucita tendría que ser algo así: *Cuando el lobo me mostró sus colmillos me dio miedo y asco, la boca le olía horrible, como mi hermanito antes de cambiarlo, yo casi me hago pipí del susto, mi mamá me hubiera pegado y me hubiera hecho lavar mis calzones, así le hace con Ricardo, ya tiene seis años y se sigue haciendo en la cama, yo duermo con él y me da asco despertar mojada. El lobo tiene unos dientes enormes y amarillos, también mi papá, seguro que cuando me vea me va a pegar, no quiero verlo, mejor me hubiera comido el lobo, mi papá se va a enojar porque el lobo me quiso comer y también a mi abuelita, también se va a enojar con ella porque se escondió en el ropero y no se dejó comer, yo también estoy enojada con ella, por qué no salió a defenderme, hasta tengo chinita la piel, no quiero llegar a la casa, ya voy a ser grande y voy a tener una cama para mí sola sin el meón de Ricardo, qué tal si mejor me quedo a vivir con mi abuela, no, porque ya no la quiero, es cobarde, además, luego quién va a jugar con Lety y quién va a cuidar a Andrea y a Conchis, porque mi mamá tiene al recién nacido.*

### **II.1.4.3. Ejercicios con monólogos**

#### **1. Ejercicio con soliloquio**

---

<sup>35</sup> Véase Darío Villanueva, *Op.Cit.*

El soliloquio es otra forma de narrar, podemos usarlo para todo el cuento o para algún fragmento solamente. Se narra en primera persona, con un orden coherente de los hechos. El modo que nos ocupa respeta un orden entre las ideas y los tiempos. En un soliloquio es evidente que no se utilizan diálogos. Se trata de un acercamiento de cámara directo al personaje que nos habla, nos dice lo que él quiere, no sabemos qué piensa, sino solamente lo que quiere referirnos. Es decir, el micrófono de tu cámara imaginaria capta lo que el narrador está diciendo. El soliloquio es muy útil para ahondar en las razones del antagonista. Contemos en pocas palabras la historia desde la visión del antagonista.

## **2. Ejercicio con monólogo interior.**

En la narración encarnada o escena también puede introducirse un micrófono imaginario en la mente del protagonista, más aún si está solo y reproducir lo que está pensando en forma de un monólogo interior o corriente de conciencia. Al acercar la cámara puedes sorprender al protagonista y sus pensamientos antes de que entre en acción con otro personaje. Es muy importante anclar el monólogo en el aquí y ahora de quien emite el discurso y desde allí hacer los saltos del pensamiento, porque de otra forma es fácil perder el hilo narrativo. Se trata de referir en pocas oraciones cada idea y concatenar los saltos de manera que se aparente no respetar temporalidades ni utilizar un orden muy coherente de ideas:

- a) Sitúate en el aquí y ahora del personaje y narra lo que está haciendo y dónde lo está haciendo.
- b) Haz una analepsis a algún conflicto del día anterior.

- c) Regrésalo al presente.
- d) Vuelve a situarlo en algún conflicto del pasado, que puede ser de una semana, meses o años antes.
- e) Regrésalo al presente.
- f) Llévalo a pensar en algo que quiere hacer en el futuro inmediato.
- g) Hazlo que piense en el sitio en el que le gustaría estar en ese momento.
- h) Llévalo a hacer planes para el futuro a mediano plazo.
- i) Regrésalo al conflicto del día anterior.
- j) Sitúalo de nuevo en el aquí y ahora.

## II.2. El ritmo en el cuento

En su estudio sobre la categoría de *Tiempo*<sup>36</sup>, Genette mismo considera que hablar de la *duración*<sup>37</sup> del relato no tendría sentido sin los elementos de *frecuencia* que acabamos de estudiar, es decir: la narración singulativa, la iterativa y la reiterativa; puesto que solamente al unir la *duración* y la *frecuencia* es posible determinar el *ritmo del relato*, es decir la velocidad con que se refiere la historia. Por lo tanto, me parece necesario incluir la noción de ritmo dentro del presente capítulo porque considero que

---

<sup>36</sup> Genette agrupa bajo la categoría de *Tiempo* en primer lugar el *orden de la narración* y que habla de las isocronías y las anacronías en la diégesis; en segundo lugar la *frecuencia en la narración* donde reúne a la *narración singulativa*, *narración iterativa* y *narración reiterativa*; y en tercer lugar se refiere a la *duración*, allí expone sus ideas sobre el tiempo del discurso y el tiempo de la diégesis, y su clasificación incluye la *escena*, el *resumen*, la *elipsis* y la *pausa*.

<sup>37</sup> Véase Genette, *Op. Cit.*, 122-124.

complementa de manera excelente las estrategias discursivas que hemos venido estudiando.

Genette entiende por “velocidad” la relación entre una medida temporal y otra espacial; es decir, por la relación que existe entre la duración de la historia (medida en segundos, minutos, horas) y la extensión del texto (medida en líneas y páginas). Él clasifica la *duración* del discurso en: *Pausa*, *Resumen*, *Escena* y *Elipsis*. Mientras las *Pausas* interrumpen el curso de la historia, y detienen la velocidad como vimos ya en el apartado de *Descripción*, que es casi como detenerse a observar o a reflexionar; las *Elipsis* omiten un momento más o menos amplio de la trama dentro del relato, es decir hacen saltos en el tiempo de la historia. El *Resumen* es el relato en algunos párrafos o páginas de varios días o años de existencia sin detalle de acciones o palabras y podría sumarse a la clasificación de *Narración iterativa o sintética*, porque coincide con esa forma de narrar. Por otro lado la *Escena* cuenta con detalle, digamos en “tiempo real” lo que les acontece a los personajes. Por lo que *Escena* también podría adherirse al apartado de *Narración singulativa o encarnada*, ya que la técnica para narrar esta clasificación es la misma. Así que para evitar repeticiones innecesarias, solamente desarrollaremos las clasificaciones de *Pausa* y *Elipsis*.

### **II.2.1. Las pausas**

Como vimos en cuanto a la descripción, puede provocar una desaceleración total del ritmo de la historia. Genette<sup>38</sup> considera que son alteraciones de la temporalidad, porque detienen el flujo de la acción. Llama pausa a los momentos en que se utilizan

---

<sup>38</sup> Véase Genette, *Op. Cit.*, p. 122.

recursos que producen el efecto de una cámara lenta y se extiende el discurso. Hay que usarla con sumo cuidado porque, como comentamos con anterioridad, corremos el riesgo de lentificar la narración y que se vuelva aburrida. *La Pausa descriptiva* es la descripción que interrumpe el curso de la historia, sobre la que ya abundamos.

No sobra mencionar que Darío Villanueva, en su *Glosario de narratología* menciona también la *Pausa digresiva* asociada al ritmo narrativo<sup>39</sup>. La *pausa digresiva* se hace cuando un personaje o el narrador hacen una digresión y se separan de la materia del relato para ponerse a hablar de otra cosa; sin embargo en el caso del cuento, esta digresión suele versar sobre algo relacionado con el conflicto o puede ser utilizada como reflexión, lo que la convertiría en un distractor.

Nunca es suficiente advertir a los aspirantes a cuentistas que deben utilizar estas pausas con cuidado y entrelazarlas en la acción o los diálogos, porque es fácil introducir otro conflicto o hacer un cuento estático y disolver la anécdota, lo que arruinaría la unidad de acción.

## II.2.2. La elipsis

Otra forma de marcar el ritmo del relato pero con una aceleración absoluta, es dejar a la imaginación del lector lo que sucede en un lapso que omitimos. Podemos proseguir con la historia sin necesidad de contar qué fue lo que sucedió en todo el tiempo del salto. Genette llama a esta técnica, *Elipsis*<sup>40</sup> y la define como la omisión en el discurso de lapsos más o menos largos del tiempo de la historia. Por medio de

---

<sup>39</sup> "Técnica mediante la que el discurso se pone al servicio de las indicaciones hermenéutica, metanarrativas o ideológicas asumidas por el autor implícito". Véase Darío Villanueva, Op.Cit.

<sup>40</sup> Véase Genette, *Op. Cit.* pp. 139-140

estos saltos o *Elipsis*, podemos abarcar semanas, meses e incluso años del transcurso de la trama. El lector puede ver que de un capítulo a otro o incluso de un párrafo al siguiente algún personaje ha crecido y algo ha cambiado; o que sólo se ha hecho viejo, sin que tengamos que contar su día a día.

Un ejemplo con Caperucita sería así:

*Llegaron en procesión encabezada por el cazador-guardabosques-leñador, erguido y satisfecho, cargando sobre su espalda al lobo muerto; detrás caminaban la niña y la abuela abrazadas, todavía temblando de miedo, aunque intentaban sonreír. La madre corrió a su encuentro, las abrazó y cargó en brazos a la niña. La pequeña pensaba que su madre estaría enojada con ella por desobediente. Pero la mujer la besaba y le decía que ella también se había asustado mucho y que lo más importante era que estuvieran bien.*

*Una mañana Caperuza se despertó sintiendo una humedad pegajosa entre las piernas, al principio pensó que alguno de sus hermanos se había subido a su camastro y que entre sueños se había orinado, en cuanto se cercioró de que había dormido sola, se preguntó si era posible que ya le hubiese sucedido a ella eso de lo que su madre le había hablado. La mujer le había dicho que cuando tuviera su misma estatura, iba a sangrar y que eso significaba que tendría que dejar de jugar sentada en la tierra y de subirse a los árboles como un gato, porque iba a estar muy ocupada pensando en casarse. Esa perspectiva la asustaba, ella no quería dejar de jugar. Pero algunas veces, suspiraba y le preguntaba si cuando ella se casara tendría una casa para ella sola. La madre reía y le decía que sí, que por un tiempo estaría ella sola con su*

*esposo y luego llegarían los niños. Entonces Caperuza se imaginaba jugando con sus propios hijos y ya no le importaba crecer, ni tener que casarse.*

*Lentamente introdujo su mano y se tocó. En efecto, al sacarla manchada de rojo, se asustó, era sangre, como la de los trapos que sacaban de la cama de su madre cada vez que paría. Se levantó de un salto y miró, esperando encontrar la cama anegada del líquido rojizo que le daba tanto asco, pero no, apenas se le había dibujado al camisón un ligero óvalo tinto, como del tamaño de un haba. El corazón se le azotaba contra el pecho. ¿Y si esto era otra cosa? ¿Y si se había herido por la noche sin darse cuenta? Notó un peso en su bajo vientre y un dolor caliente apenas perceptible comenzó a hacerse presente. Hacía como dos semanas que se había dado cuenta de que no sólo había alcanzado la estatura de la madre, sino que era incluso un poco más alta... Corrió hasta el camastro de la madre ahogando las lágrimas...*

### **II.2.3. Ejercicios de ritmo en el cuento**

#### **1. Ejercicio con pausa descriptiva**

La pausa descriptiva suele usarse cuando necesitamos acicatear la curiosidad de nuestros lectores y tensar un poco más la cuerda emocional, pero tiene que ser corta y pertinente. Así que vamos a situarla justo en un momento en que el lector no pueda abandonar la historia, por ejemplo al entrar en situación límite, es decir, en el caso de Caperucita sería después de entrar a la casa de la abuela, la podemos poner a describir lo que observa y qué diferencias encuentra, pero todavía no cae en cuenta de que significa que el lobo está allí, preparándose para engullirla.

En el cuento que venimos trabajando podemos hacer lo mismo, justo unas líneas antes del clímax, detener la acción y hacer una rápida descripción del lugar.

## 2. Ejercicio con elipsis

No tenemos que narrar el día a día del personaje, podemos saltar varios días o meses y continuar la narración. Podemos entreverar la narración sintética con la encarnada y continuar el cuento. El lector deberá imaginar y/o inferir qué pasó durante este tiempo, y podemos írselo informando a grandes rasgos, ya sea dentro de los recuerdos de los personajes o en el diálogo, o haciendo un pequeño retroceso para contar uno o dos sucesos importantes que pudieron haber ocurrido durante este salto. Imaginemos qué pasa en el cuento varios años después y nájrralo brevemente.

Otro ejemplo para que quede más claro:

*El cazador-guardabosques-leñador acababa de regresar al pueblo de una de sus constantes incursiones al bosque cuando de repente se tropezó con una jovencita rubia de grandes ojos azulgris. Casi la derriba sin querer, él iba sumido en sus pensamientos, mientras ella, se despedía de alguien en la lejanía y caminaba hacia atrás.*

*—Perdone usted, señorita. No la vi, ¿está usted bien? —dijo apenado mientras trataba de sostener a la joven por los hombros para evitar que cayera.*

—No, perdón, perdón, no me fijé, es que me estaba despidien... ¿Es usted el cazador-guardabosques-leñador? —dijo la joven entre borbotones de risa y palabras—. Usted no se acuerda de mí, pero me salvó la vida hace años. Yo soy Caperuza.

—No puede ser, Caperucita era una niña, y no hace tanto tiempo —respondió confundido el hombre.

—Cinco años, yo tenía once, ahora tengo dieciséis —sonrió divertida ante la mirada atónita del hombre—. Bueno, me dio gusto verlo y perdone mi distracción —continuó la joven, alzándose de hombros—, ya ve, siempre he sido así. Tengo que irme corriendo, si no, mi madre...

Y salió corriendo en dirección al sur. El hombre se quedó pensando: “Quién lo iba a decir, se convirtió en mujer, y tiene buenas caderas... Yo le salvé la vida y ahora estoy solo... a lo mejor puedo visitarla... su padre no podría oponerse... ¿Y si prefiere a otro?... pero yo le salvé la vida... ¿por qué no?”

### II.3. El Modo en la narración

Encuentro pertinente también presentar en este capítulo las propuestas de Gerard Genette en cuanto al **Modo narrativo**<sup>41</sup>, otro de sus ejes de análisis.

Genette define el *Modo narrativo* como la representación o más exactamente la información narrativa que se entrega al lector, con más o menos detalles, con una distancia mayor o menor de lo que se narra. El crítico francés genera dos categorías en este eje: *Distancia* y *Perspectiva*. En este apartado, nos enfocaremos dedicaremos a revisar la primera de ellas.

---

<sup>41</sup> Véase Genette, *Op. Cit.*, pp 180-205

Gerard Genette define *Distancia* como *relato de palabras*, a saber: el discurso reportado o estilo directo y el discurso traspuesto o el estilo indirecto y el indirecto libre.

### **II.3.1. Los modos del discurso**

Los modos de narrar tienen que ver con las estrategias de presentación del discurso. ¿Cómo vamos a contar nuestra historia? Estos modos regulan la información que se entrega y marcan la cercanía o la lejanía del lector frente a lo narrado.

Genette propone tres estilos distintos<sup>42</sup>: *el estilo narrativizado*, donde el personaje es tratado como un acontecimiento, no se refiere lo que dice ni lo que siente, es el estado más distante y reductor; el discurso traspuesto en *estilo indirecto* y en *estilo indirecto libre* es más mimético que el anterior, a pesar de que la presencia el narrador es todavía evidente; y el discurso reportado en *estilo directo*, que es del tipo dramático y refiere directamente lo dicho por los personajes. Debido a su uso más frecuente, veremos en primer lugar el estilo directo, el indirecto y el indirecto libre.

#### **II.3.1.1. El estilo directo**

Según la doctora Beristáin, “el discurso directo es aquél en que se presentan los parlamentos asumidos por los personajes en enunciados que los reproducen

---

<sup>42</sup> Íbidem. pp. 182

exactamente”<sup>43</sup>; es como si tomáramos una grabadora y reprodujéramos al pie de la letra los acontecimientos de la historia. Si utilizamos a Caperucita para ilustrar este estilo, nuestro cuento sería así:

*Iba Caperucita por el sendero cuando vio unas gerberas moradas enormes, dejó su canasta en el suelo y corrió a cortarlas, cuando iba acercándose a las flores recordó la voz de su madre:*

*—Tu abuelita está enferma, ¿puedes llevarle algo de comer? Mira, le preparé este budín que tanto le gusta.*

*La niña frenó su carrera hacia el interior del bosque porque la voz de su madre seguía sonando en su interior:*

*—Pero se lo llevas rápido, ya sabes cómo ir, hay que cruzar el bosque, puede ser peligroso si te apartas del camino. Dicen que un lobo anda rondando, es malo y se come a las niñas, y Caperucita, por favor no hables con nadie en el camino...*

*“Con quién voy a hablar, si aquí no hay nadie”, pensó la niña.*

En el *estilo directo* “escuchamos” la voz de los personajes tal y como ellos hablan. En este fragmento “escuchamos” incluso las palabras precisas de la madre desde el recuerdo de Caperucita, y la voz de la niña desde su pensamiento, por medio de los diálogos. Es como si al leer estuviéramos presentes.

### **II.3.1.2. El estilo indirecto**

---

<sup>43</sup> Véase Helena Beristáin, “Estrategias de presentación del discurso”, *Análisis estructural del relato literario*, México, Limusa/UNAM, 1999, pp. 129-130.

En el *estilo indirecto* la técnica es referir a partir de la relación que hace el narrador de lo que sucedió en la trama sin utilizar guiones ni reproducir literalmente el discurso de los personajes. Según Helena Beristáin: “Es el estilo de la <<narración>>, el <<discurso narrativizado>> de Genette, que <<dice>> los hechos (y no los <<muestra>>)”.<sup>44</sup>

Si utilizamos el ejemplo de la Caperucita, sería así:

*La niña toca a la puerta y escucha una voz ronca que le ordena que entre, ella recuerda que su madre la mandó porque la anciana estaba enferma y piensa que su abuelita debe estar muy enferma para hablar así. Entorna la puerta, pero los postigos están cerrados, ella entra deslumbrada, se tropieza con las chanclas de su abuela y en ese momento percibe un olor agrio que la hace recordar el encuentro que acaba de tener con el lobo, inmediatamente piensa que a su abuela le hace falta un baño. Se detiene al pie de la cama y mira un bulto bajo la sábana, que le pide que se acerque, ella cree que es su abuela. Le dice a su abuela que se perdió en el nuevo camino que le aconsejó un amigo.*

En el *estilo indirecto* contamos lo que dijeron, no reproducimos la voz de Caperucita, ni la del Lobo, sino que referimos lo que dicen los personajes: *que le ordena que entre, que le pide que se acerque. Le dice a su abuela que se perdió...*

### **II.3.1.3. El estilo indirecto libre**

---

<sup>44</sup> Idem.

Es una derivación del anterior y presenta los hechos más mediatizados, bajo el influjo de la personalidad del narrador que los interpreta y así los relata. Veámos el mismo párrafo con este estilo.

*La niña tocó a la puerta y escuchó una voz ronca que la invitaba a pasar, recordó que su madre la había mandado porque la anciana estaba enferma. Entornó la puerta, y como los postigos estaban cerrados, apenas distinguía una silueta recostada en la cama, entre tropezones se acercó, alcanzó a percibir un olor agrio que la hizo recordar al lobo; supuso que su abuela necesitaría que la ayudara a asearse. Se detuvo al pie de la cama y miró el bulto bajo la sábana. Comenzó a disculparse por la tardanza y a explicarle que se había perdido porque había tomado un nuevo camino.*

En el *estilo indirecto libre* el narrador tiene mayor distancia de lo que sucede, así que interpreta los hechos y los refiere detrás del tamiz de su punto de vista, por ejemplo ahora no sabemos qué palabras utilizaron los personajes en el encuentro: escuchó una voz ronca *que la invitaba a pasar...* y *Comenzó a disculparse* por la tardanza.

## **II.3.2. Ejercicios con los modos del discurso**

### **1 Ejercicio con el estilo directo**

Narraremos el clímax del cuento reproduciendo exactamente lo que pasó, es necesario que se escuchen las voces y que se vean los movimientos. No es

indispensable que utilicemos guiones y sangría, podemos hacerlo con comillas integrándolo a la narración encarnada.

## **2. Ejercicio con el estilo indirecto**

Narraremos el desarrollo del cuento refiriendo los hechos, sin reproducir las voces, sino sólo contando lo que hacen y dicen los personajes como quien cuenta un chisme. El le dijo que... entonces ella le contestó qué...

## **3. Ejercicio con el estilo indirecto libre**

Narraremos el planteamiento del conflicto refiriendo según nuestra libre interpretación y versión de los hechos, sin reproducir las voces, sino incluyendo nuestra propia versión del relato, y si queremos, también caben nuestros comentarios a las actitudes de los personajes.

Todos los elementos que acabamos de revisar nos proporcionan herramientas para armar nuestros cuentos de manera vívida y eficaz al elegir el estilo y la forma de presentarlos.

Cada una de las categorías expuestas tiene funciones diversas que pueden y deben combinarse al escribir un cuento, con el propósito de lograr el efecto que necesitamos para atrapar a nuestros lectores.

Mientras que la descripción nos sitúa en el lugar de la acción y nos presenta a los personajes, también puede usarse como una forma de detener el curso de los

acontecimientos que conforman la historia y convertirse en una pausa; la narración iterativa, como vimos, puede ofrecer el resumen de los hechos cotidianos y narrarse en estilo indirecto, esto acelerará el ritmo; por otro lado, la narración singulativa echa mano de la ilusión de estar siendo contada en tiempo real, donde se escenifica lo que sucede y se utilizan diálogos, esto es, narrada de manera directa, como si escucháramos a los personajes, y eso también afecta al ritmo. También es posible narrar desde el monólogo utilizando un estilo indirecto libre con el objeto de mostrar la visión subjetiva del protagonista.

Un cuentista con oficio debe dominar cada uno de estos factores con el fin de crear cuentos eficaces, por eso se hace necesaria la comprensión de cada una de estas categorías y una práctica constante para comenzar a crear el hábito del arte.

### III. ¿Quién ve y quién habla en el cuento?

*Puedo mover a esas personas de aquí para allá como Dios, no sólo en el espacio sino en el tiempo también.*  
William Faulkner, "Decálogo"

En esta tercera parte, me enfocaré en la figura del narrador desde la perspectiva de varios teóricos, puesto que mi propuesta pretende acompañar a los futuros cuentistas para que aprendan a escribir escribiendo; creo que es necesario exponer de la manera más precisa los diversos matices de quien cuenta la historia; para ello acompañaré a cada categoría en este apartado con la exposición teórica y un esquema que aclare visualmente tanto la posición del narrador como sus posibilidades y limitaciones.

#### III.1. El narrador y el narratario

Una de las decisiones más importantes a la hora de escribir un cuento es quién va a narrar la historia, puesto que de eso depende la información que pueda recibir el lector y la forma que va a tomar el discurso narrativo.

Enrique Anderson Imbert dice al respecto: "En la génesis de un cuento, hay un hombre concreto de carne y hueso que se puso a escribir. Al escribir, pasó del plano real al plano estético. El *Homo sapiens* es ahora un *Homo scriptor*. Pero quien habla en el cuento no es el escritor, sino un narrador."<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Véase Enrique Anderson Imbert, *Op. Cit.*, p. 44.

Este ser de letras es el *narrador*, quien será el mediador entre el *autor* y el lector o *narratario*, esta última es una relación narrativa establecida por Genette que corresponde al modelo de comunicación (destinador/destinatario)<sup>46</sup>.

### III.1.1. ¿Quién cuenta y desde qué perspectiva?

Para Genette el sujeto de la enunciación cuenta en realidad siempre en primera persona. Es decir, quien habla, siempre será un yo, y el interlocutor, siempre un tú. Él organiza la *focalización*, es decir, la perspectiva en tres códigos básicos:

1) La *focalización cero* o no focalización donde el narrador es lo que llamamos omnisciente, Pimentel lo explica de la siguiente manera:

“el narrador [con focalización cero] se impone a sí mismo restricciones mínimas: sale y entra *ad livitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia”<sup>47</sup>

2) La *focalización interna* donde el narrador coincide con la mente de un personaje. Aquí hace tres distinciones: Cuando se trata de la focalización desde un solo personaje durante todo el texto, se trata de una *focalización interna fija*. Este sería el caso de un narrador personaje, entre otros. Si se diera el caso de que existiera una narración donde el peso narrativo se repartiera en dos personajes estaríamos hablando de una *focalización interna variable*. Pero también puede suceder que en un texto

---

<sup>46</sup> Véase Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, 2008, p.174.

<sup>47</sup> Véase Luz Aurora Pimentel, *Op.Cit.*, p.98

varios personajes tomaran la narración para contar su versión de la historia, o fuera una narración epistolar, entonces estaríamos hablando de una *focalización interna múltiple*.

3) La *focalización externa* en la que el narrador no tiene acceso a la mente de ningún personaje, puede seguir la ubicación espacial de los personajes, pero no puede saber nunca lo que están pensando, ni sus intenciones.

Esta clasificación resulta muy útil al momento de ubicar el lugar del narrador con respecto a la historia. Sin embargo, para los fines de este trabajo, que pretende utilizar algunos elementos de las teorías literarias como herramientas para la pedagogía de la escritura literaria, específicamente el cuento, considero que es necesario enriquecer la teoría de Genette con otros criterios que complementen la intención didáctica, por lo que incluyo aquí además de categorías utilizadas por el estructuralista francés, algunos conceptos de otros teóricos como Pouillon, Todorov, Booth y otros, como lo hizo Alberto Paredes en su libro *Las voces del relato*<sup>48</sup>.

También la doctora Beristáin en su libro *Análisis estructural del relato*, hace una muy interesante generalización sobre la manera en que los diversos autores se han acercado al tema, que a fin de cuentas se centra en quién habla y quién ve y desde dónde.

Lo que Todorov llama “aspectos” de la narración no son sino las “perspectivas” de Kayser, las “situaciones narrativas” de Stanzel, las “visiones” de Pouillon, los “modos narrativos” de Genette que incluyen “distancia” (estrategias de presentación del discurso), “focalización” (perspectiva) y “voz” (ubicación del narrador en los niveles de la diégesis), y los “puntos de vista” de los ingleses como Lubbock, Friedman, Booth y

---

<sup>48</sup> Véase Alberto Paredes, *Las voces del relato*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1987.

otros. Cada uno de estos términos [...] procuran aclarar en qué consiste la función del narrador.<sup>49</sup>

A través de mi experiencia como escritora y también en el aula, considero que mientras más definida y más específica sea la figura del narrador que deseamos aplicar, nos será más fácil comprender y acceder a la técnica narrativa necesaria en cada texto, es por esa razón que juzgué necesario incluir a otras perspectivas que me ayuden a exponer la gama de posibilidades del narrador.

### **III.1.2. El autor implícito y el autor empírico, el lector implícito y el lector empírico.**

Antes que nada, es pertinente hacer notar la diferencia entre el/la escritor/a (ser humano de carne y hueso)<sup>50</sup> y el narrador de una historia. Óscar Tacca, en su libro *Las voces de la novela*, dice que “La categoría de ‘autor’ es la del escritor que pone todo su oficio, todo su pasado de información literaria y artística, todo su conocimiento e ideas (no sólo las que en la vida sustenta) al servicio del sentido unitario de la obra que elabora.”<sup>51</sup> Aclara que la imagen de ‘autor’ es una convención ideal. Pero aún este autor ideal, no es en definitiva el narrador de una historia, sino el encargado de crear a dicho narrador.

Según Alberto Paredes, “La persona que cuenta la novela o el cuento no es propiamente el autor, sino aquel ser que dentro del texto personifica una proyección

---

<sup>49</sup> Véase Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato*, México, UNAM-Limusa, 1999, pp. 111-112.

<sup>50</sup> Véase H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Op. Cit., y D. Villanueva, Op. Cit..

<sup>51</sup> Véase Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978, pp.17-18.

singular del autor como emisor del discurso literario.”<sup>52</sup> Para diferenciar al ser humano de la figura que escribe un texto. W. Booth crea la categoría de *autor implícito*, misma que representa al autor específico de una obra cuyo trabajo se centra exclusivamente en lo que está escribiendo.

Como se trata de una categoría difícil de comprender, cito lo que propone Paredes para explicar al autor implícito:

“...entidad [que] no tiene correspondencia forzosa con el narrador. Son dos [*narrador* y *autor implícito*] figuras del autor en distinto nivel. Aun cuando en muchas obras se da esta correlación, porque el narrador representa con apego la conducta y la identidad del autor,[...]teóricamente no debe cumplirse fidelidad alguna...”<sup>53</sup>.

Y la entrada del *Glosario de narratología* complementa la información:

“AUTOR IMPLICITO. La voz que desde dentro del DISCURSO novelístico, de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, transmite mensajes para la recta interpretación de la HISTORIA, adelanta metanarrativamente peculiaridades del DISCURSO, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias generalmente de tipo erudito, e incluso transmite contenidos de evidente sesgo ideológico. Por todo ello tiende a confundirse con el AUTOR EMPIRICO, del que sin embargo, debe ser distinguido radicalmente.”<sup>54</sup>

El *autor empírico* es una persona histórica total, de carne y hueso que tiene familia y que en la calle no anda contando historias, sino que maneja su automóvil, va a

---

<sup>52</sup> Véase Alberto Paredes, *Op. Cit.* p.29.

<sup>53</sup> Véase Alberto Paredes, *Op.Cit.* p.30.

<sup>54</sup> Véase Darío Villanueva, *Op. Cit.*

un restaurant y es capaz de escribir no una obra, sino muchas en las que tendrá que convertirse en diversos *autores implícitos*, según la obra que emprenda.

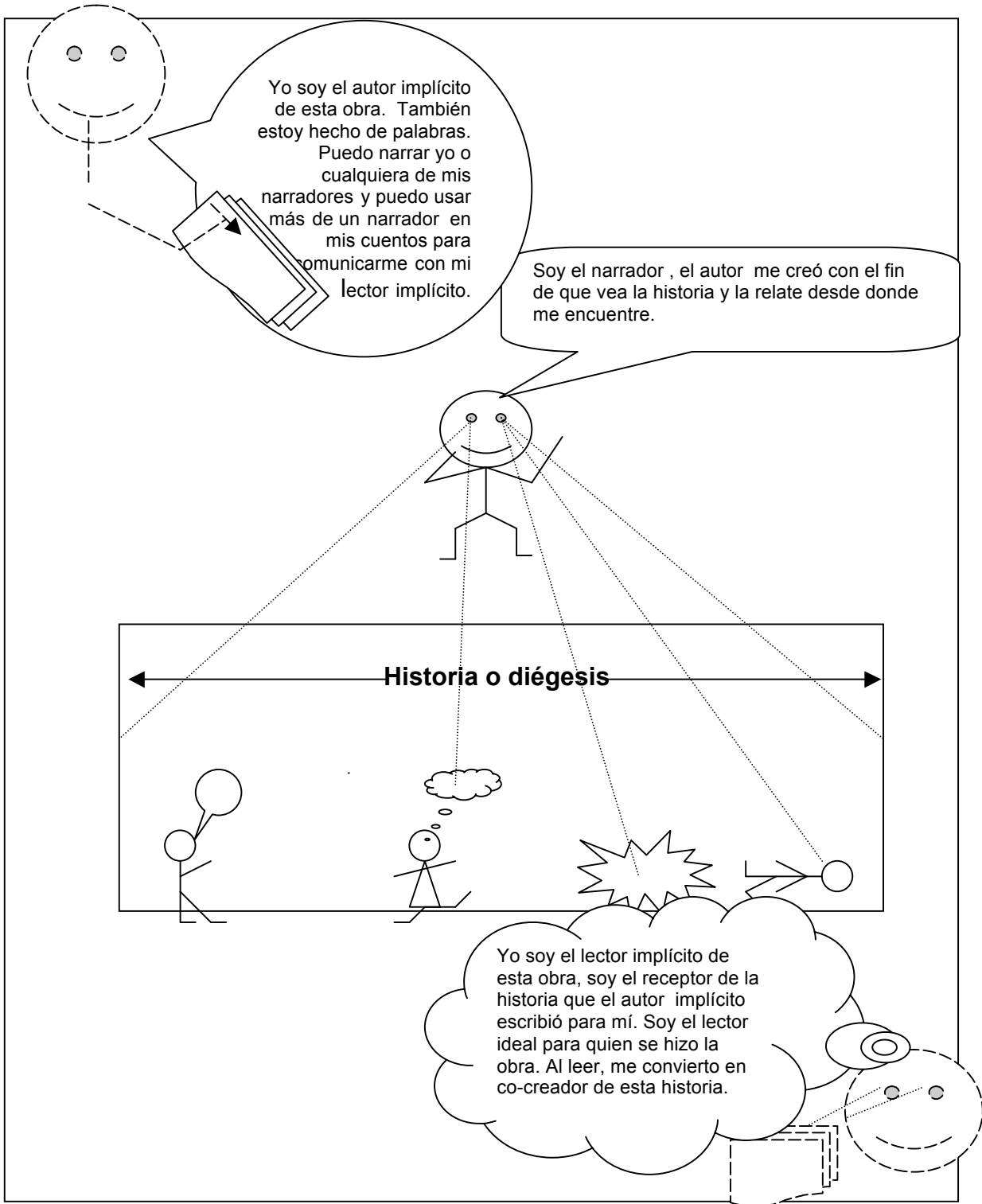
El *autor implícito* se comunica directamente con un *lector implícito* que es su lector ideal, en quien está pensando como perfecto leyente de su obra, quizá es un desdoblamiento de sí mismo como lector. Según Luz Aurora Pimentel: “el autor, al construir su texto, tiene en mente un tipo de lector al cual va dirigido su discurso, y que, simétricamente, ha sido llamado <<lector implícito>> o <<virtual>>.”<sup>55</sup>

Obviamente, el *autor empírico* es un ser humano igual que el *lector empírico*. La doctora Pimentel aporta una interesantísima aclaración al término: “Todo lector real está, por así decirlo, invitado a jugar un papel dentro del texto, a ocupar un lugar definido por el lector implícito, aunque es evidente que no estará obligado a ocuparlo de manera pasiva.” Es decir que para que se cierre el círculo del acto literario, debe existir un receptor que lo deconstruya y lo reconstruya a través de su propia carga de subjetividad, de ahí la importancia enorme de la función del lector, que es ni más ni menos que la de co-creador de la obra.

---

<sup>55</sup> Véase Luz Aurora Pimentel, *Op. Cit.* p.174

### III.1.2.1. El autor implícito, el lector implícito y el narrador (Gráfico)



### III.1.3. La figura del narrador y su posición con respecto a la historia o diégesis.

El narrador es un ser hecho de palabras, que forma parte de la historia aunque no necesariamente tome parte en las acciones que esté narrando. Como dijimos con anterioridad, esta figura (el narrador) se dirige a un narratario, ambos como imágenes intrínsecas al texto que representan al destinador y al destinatario del mismo. La figura del narrador puede adoptar diversos matices y existir en su papel de pequeño dios que nos cuenta a distancia, involucrándose emocionalmente o no; también puede ser un testigo, que tiene sus propios puntos de vista y sus juicios; a la vez es posible que sea el protagonista que narre desde la total subjetividad o, incluso, alguien que introduzca otra historia dentro de la trama principal. Es posible utilizar más de un narrador en un cuento, sin embargo, hay que tener cuidado de no perderse al introducir un segundo conflicto.

Recordemos que Genette utiliza los términos de *historia* o *diégesis* indistintamente para referirse a lo que se está contando.

No sobra citar a la doctora Beristáin, que en su *Diccionario de retórica y poética* dice respecto a la diégesis:

“Diégesis: Sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama). Es lo que Todorov llama *relato*, Barthes llama *historia*, Rimmon llama *significado* o *contenido narrativo*: la estructura profunda –que da entrada al componente semántico– de los transformalistas; *el plano del contenido* de Hjelmslev, *el nivel de los hechos relatados* de Jakobson, *el proceso de lo*

*enunciado* de Genette. Platón opuso la *diégesis*, como narración, a la *mímesis*, como representación.”<sup>56</sup>

### **III.1.4. Agrupación por grado de participación en la historia**

Los narradores pueden ver la historia desde fuera, desde la distancia, o adoptar una posición tangencial a lo que está contando y no involucrarse en los hechos, según Genette si un narrador no está involucrado en el mundo narrado se trata de un ser que no se narra a sí mismo sino a otro(s), y por eso lo llama *heterodiegético*. También puede ser uno de los personajes e incluso el protagonista de la historia *homodiegético*, porque está involucrado en la misma historia; cuando se trata de un *yo que es narrado* por un *yo que narra*, según Genette éste es un narrador *autodiegético*. Debido a su posición o participación en la diégesis, cada uno tiene una capacidad de expresión emotiva y una voz distinta de los demás. Incluso existe un narrador que pretende establecer contacto con su lector e involucrarlo en calidad de personaje en la historia que está contando, se trata de un narrador que cuenta desde fuera de la historia y le habla directamente al lector (que obviamente también está fuera) hasta introducirlo en la historia y convertirlo en un *lector-personaje*, o un narratario corporeizado dentro del texto, es decir en un personaje que actúa dentro la historia en un primer nivel.

#### **III.4.1 El narrador intradiegético y el extradiegético**

---

<sup>56</sup> Véase H. Beristáin, en *Diccionario de retórica y poética*, *Op.Cit.*:

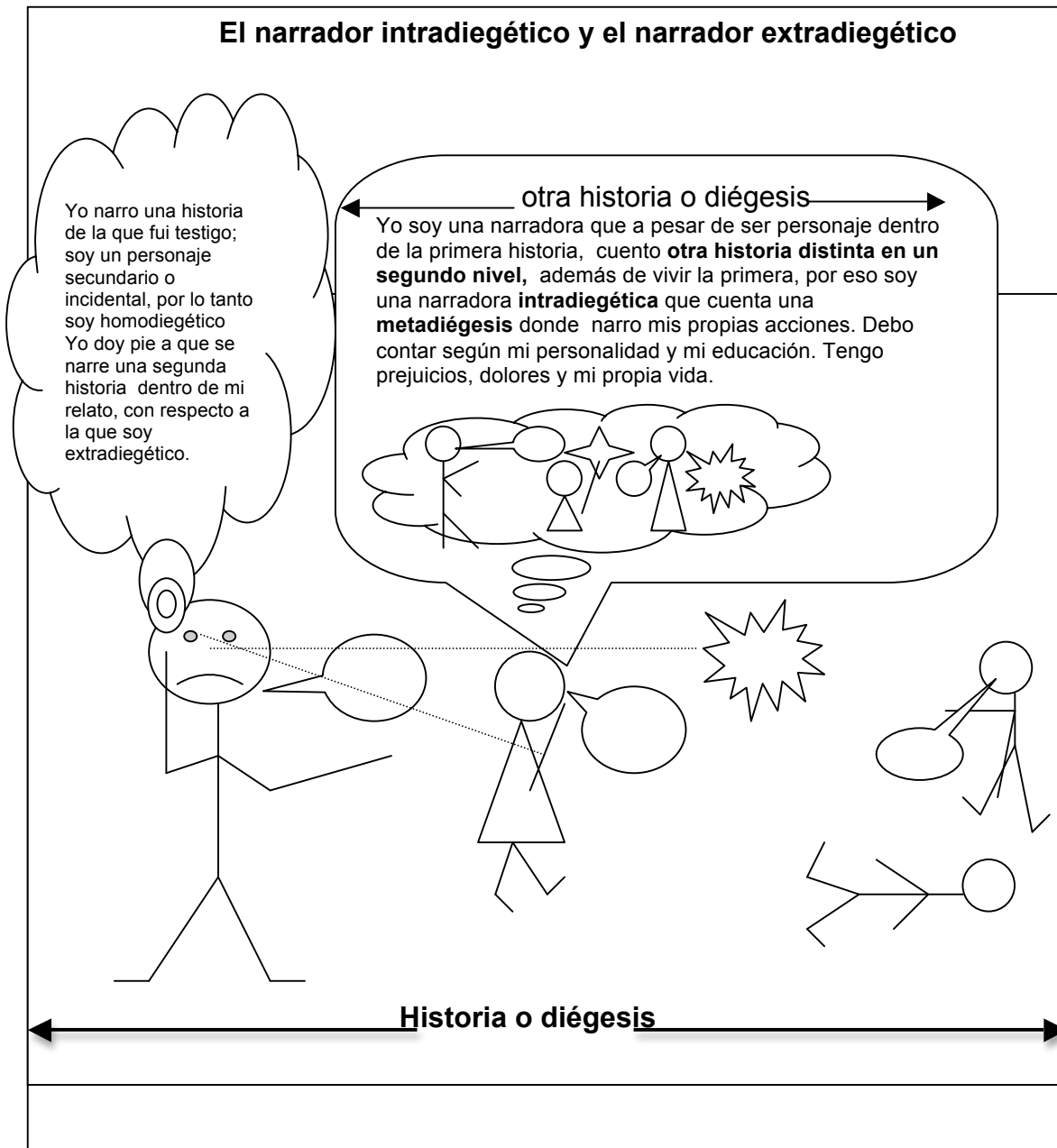
En su capítulo sobre *Voz narrativa*, Genette habla de los *niveles narrativos* donde dice que existen narradores dentro del relato y otros fuera de él, y aclara que se trata de una diferencia de *nivel* porque “El narrador del relato segundo es ya un personaje del relato primero, y el acto de la narración que produce aquel relato segundo es un acontecimiento narrado en el relato primero” <sup>57</sup> Este segundo relato se coloca en un nivel inmediatamente superior al que lo generó, a esta segunda historia él la llama *metadiégesis* porque está más allá de la primera diégesis y es allí donde sitúa a los narradores *extradiegético* e *intradiegético*. Un narrador *extradiegético* es aquel narrador que da pie a la segunda historia pero que no forma parte de ella y el narrador de esa segunda historia, que se narra a sí mismo actuando en ella, es *intradiegético*.

De la elección del narrador o de los narradores que vamos a utilizar depende no sólo la verosimilitud de lo que se cuenta, sino el efecto que queremos lograr y la eficacia del cuento; así como la distancia respecto a lo narrado. No es lo mismo referir algo desde la distancia o la historia de alguien más, que estar en medio de la acción y que lo que narro me esté sucediendo a mí. A lo largo de esta tercera parte, nos iremos encontrando con varios ejemplos de cada una de estas posibilidades.

---

<sup>57</sup> Genette, *Op.Cit.* p.238

### III.4.1.1. El narrador intradiegético y el narrador extradiegético (Gráfico)



### III.1.5. Los matices del narrador

Genette desglosa la situación narrativa en tres aspectos:

- 1) *Distancia* temporal entre el narrador y los hechos relatados. Es decir, la *narración ulterior* o retrospectiva en pasado; la *narración anterior* o predictiva en futuro; la *narración simultánea* o contemporánea en presente; y la *narración intercalada* entre los momentos de la acción.
- 2) *Focalización*, es decir la ubicación de la mirada que observó los hechos, que consiste en poseer un saber total o parcial respecto a los hechos relatados, lo que proviene de la circunstancia de que quien cuenta es un observador y la información que procura tiene su propio punto de vista.
- 3) “Voz o persona del narrador, del sujeto de la enunciación que cuando se aparta de la *mirada [narrativa]* ofrece un distinto grado de conocimiento de la situación.”<sup>58</sup>

Cada una de las variantes posibles del narrador tiene características propias que influyen no sólo en el conocimiento de los hechos relatados, sino en la forma de comunicarlos. Con el fin de explicar más claramente las peculiaridades de cada uno de los narradores elaboré esquemas para complementar la explicación.

#### III.1.5.1. El narrador “autor”

Como vemos, existen ciertas peculiaridades y formalidades si queremos introducir en nuestro cuento la llamada **voz de autor**, por lo tanto, ésta suele ser una

---

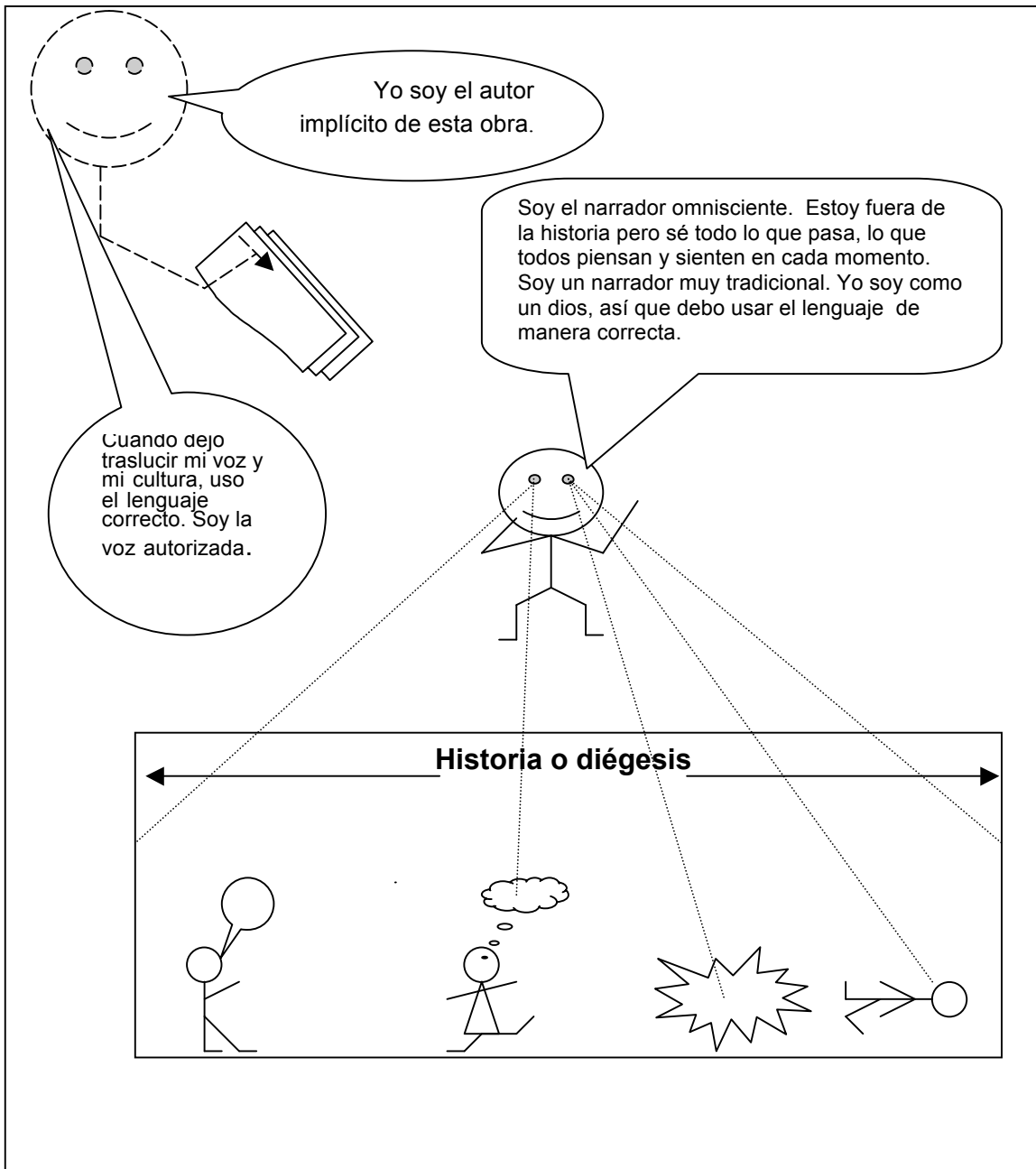
<sup>58</sup> H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Op.Cit.

voz autorizada, erudita, que puede comentar los sucesos o las acciones de sus personajes y hacer juicios de valor. Como autor, no puede darse el lujo de la puerilidad ni del uso de un lenguaje coloquial.

### **III.1.5.2. El narrador omnisciente**

El narrador omnisciente, como en el caso de la voz de autor, debe ser precisa, sin coloquialismos, es distante, un dios no puede darse el lujo de utilizar un lenguaje pueril. El omnisciente es el gran angular de la narrativa, todo lo ve como en paisaje y puede ahondar en los pensamientos de cualquiera de los personajes del cuento, pero su perspectiva no comunica emoción.

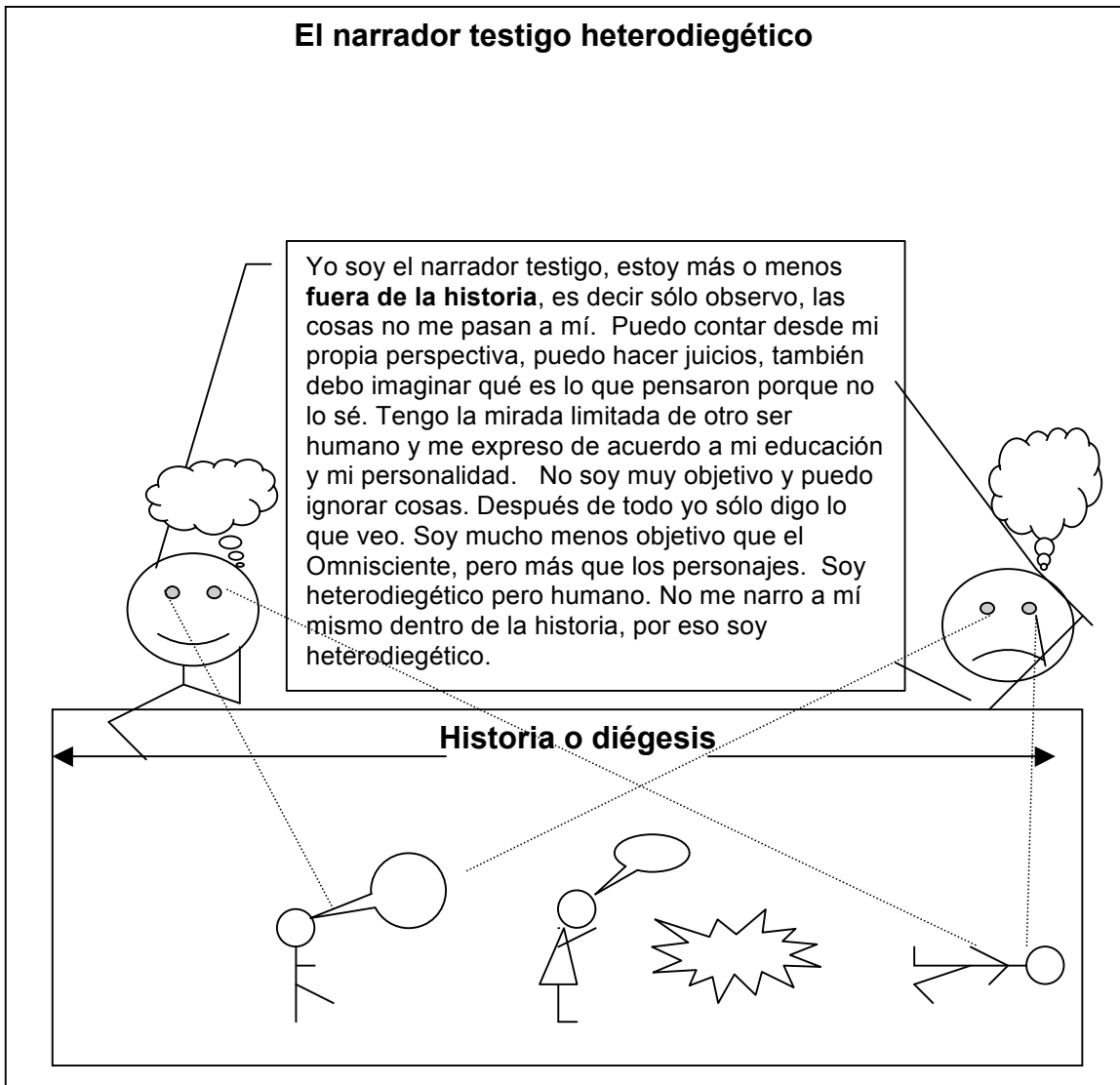
### III.1.5.2.1. La voz de autor y el narrador omnisciente (Gráfico)



### III.1.5.3. El narrador testigo heterodiegético

El narrador **testigo heterodiegético** está fuera de la historia, se trata de un observador que puede juzgar los actos de los personajes aunque no pueda profundizar en ellos, puede suponer, creer, pero no sabe de cierto qué es lo que otros sienten o piensan o quieren.

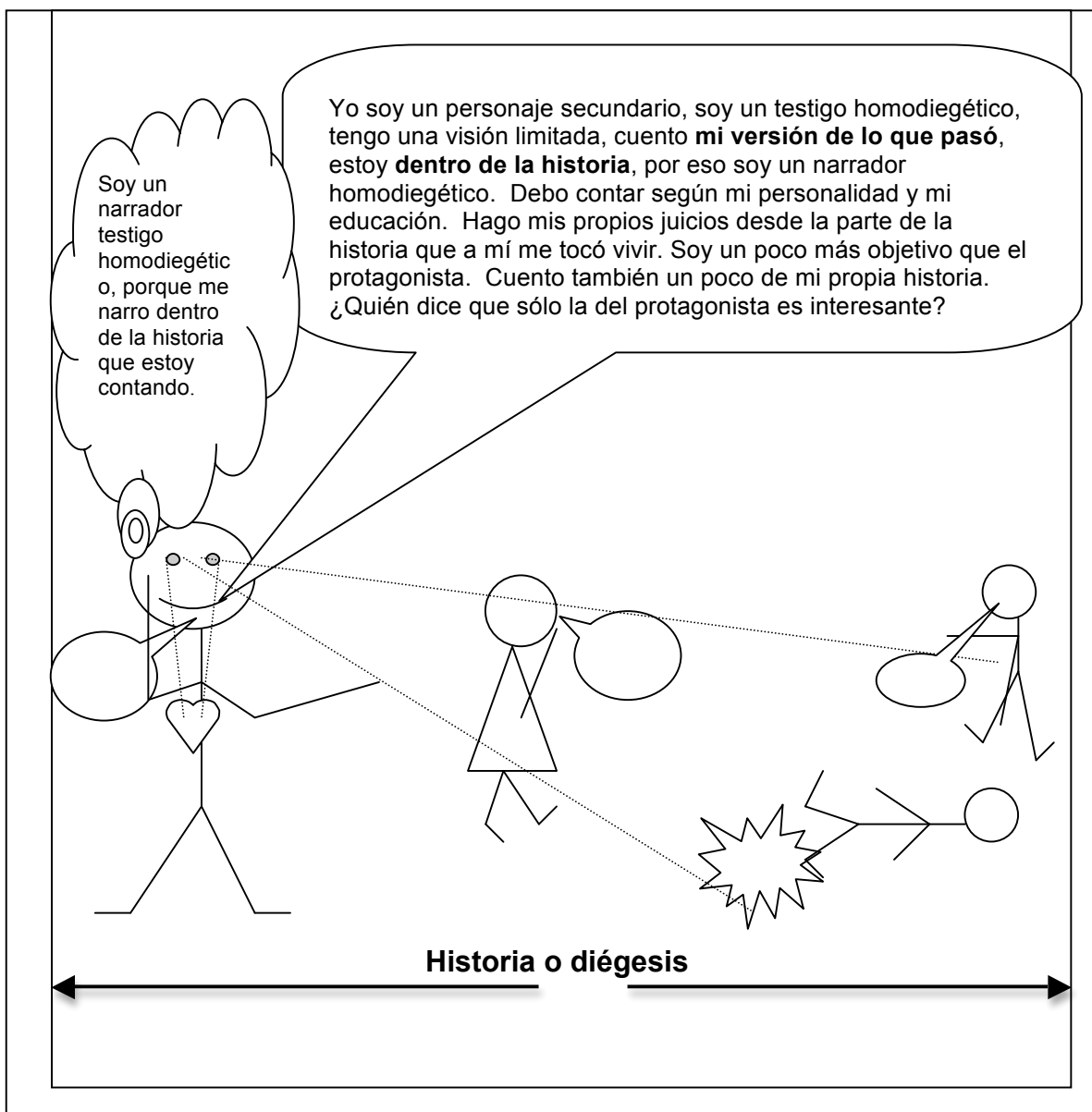
#### III.1.5.3.1. El narrador testigo heterodiegético (Gráfico)



### III.1.5.4. El narrador testigo homodiegético

Se trata de un observador que está dentro de la historia, así que ve las cosas desde una perspectiva distante, a él no le están sucediendo los hechos, así que puede narrar la historia con mayor objetividad. Este narrador utiliza un estilo coloquial, de acuerdo a su personalidad.

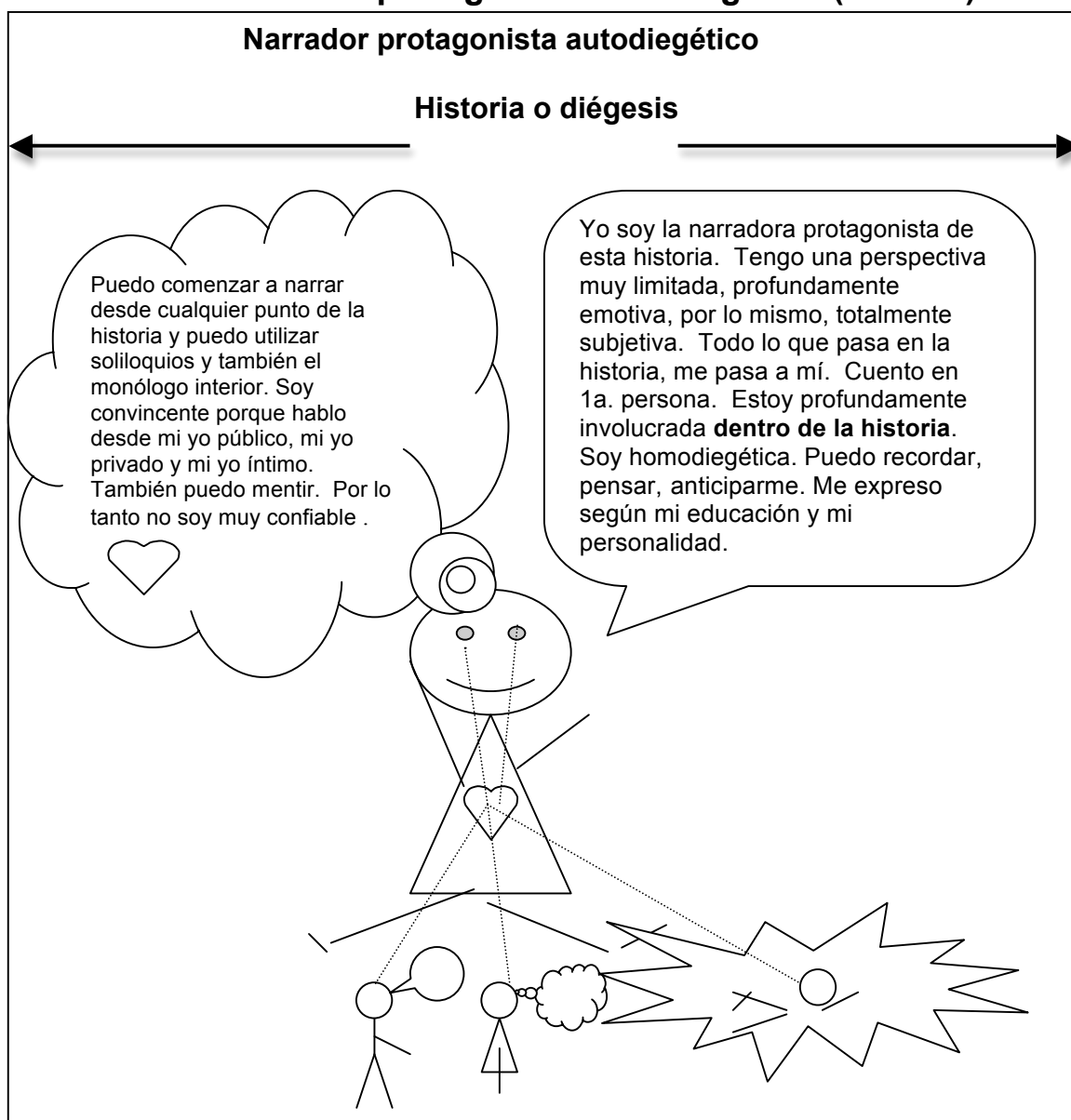
#### III.1.5.4.1. El narrador testigo homodiegético (Gráfico)



### III.1.5.5. El narrador protagonista

Este narrador ve desde sí y pierde la capacidad de una mirada general. Es, por lo tanto, totalmente subjetivo y en eso estriba su riqueza. La voz del narrador protagonista debe tener consistencia con el uso del lenguaje que como personaje se le asigne. Es decir, no es lo mismo que narre un doctor en medicina, que un campesino, ni un anciano que un niño.

#### III.1.5.5.1. El narrador protagonista autodiegético (Gráfico)



### **III.1.6. El narrador y las personas gramaticales**

Los narradores refieren la historia a partir del pronombre de lo enunciado, es decir la persona gramatical que se suele utilizar para la enunciación: desde la primera persona, yo que narra desde sí mismo; o un yo presente o ausente que se dirige a una segunda persona, tú; y también un yo totalmente ausente que habla de una tercera persona, él o ella.

Tradicionalmente se estudia al narrador en primera o tercera persona, no obstante, por razones de práctica en el aula, incluyo una segunda persona gramatical, puesto que considero necesario que los talleristas trabajen también los matices que otorga esa perspectiva, que a pesar de no ser novedosa, siempre ha sido identificada como una especie de desdoblamiento de la primera persona, sin embargo, como escritora, yo creo que tiene efectos que no pueden alcanzarse con la misma eficacia desde otra persona gramatical.

Decidí organizar la presentación de las variantes de la figura del narrador en este tercer capítulo a partir de las personas gramaticales, pues considero que es la forma más práctica de mostrar los matices emotivos que los futuros escritores pueden lograr a partir de este ordenamiento.

Por razones de orden y de mi experiencia en el aula, creo que resulta más claro exponer estas variantes comenzando por la tercera persona, que resulta la más lejana en términos emocionales para el escritor; luego la segunda, que le habla a los personajes y al lector al mismo tiempo; y finalmente la primera, que habla desde la intimidad del yo.

Como vimos, en términos del texto, el autor de una obra es una figura que se dirige a un lector ideal, pero lo hace desde el narrador que pretende comunicarse con un narratario, que representa al lector. El narrador puede clasificarse de diversas formas, una de ellas es a partir de su participación en la historia, es decir, como protagonista, como testigo o como un observador externo, lo que lo convierte en un narrador homodiegético o heterodiegético, según el caso; pero también existen los niveles: un narrador homodiegético puede dar lugar a que otro de los personajes introduzca una segunda historia que quedará en un nivel superior al de la primera historia, por eso se le llama también extradiegético puesto que queda fuera de la nueva trama y al segundo narrador se le llamará intradiegético. Además existe la posibilidad de agrupar estos matices según la persona gramatical que enuncie la historia y es a partir de esta clasificación que comenzaremos a trabajar en los siguientes apartados.

Los esquemas aclaran de forma visual estos matices, para que el aprendiz de escritor pueda, en el futuro, identificarlos con mayor facilidad y que le resulte más sencillo ser congruente con su propuesta durante todo el cuento.

## III.2. El narrador en tercera persona gramatical

Decidí comenzar a exponer las características de la figura del narrador, a partir la tercera persona gramatical, debido a que históricamente hablando, la tercera persona es la más tradicional de las formas de presentar a quien cuenta, además porque desde mi experiencia en el aula, ésta implica una distancia emocional mayor entre el autor-narrador y lo narrado, por lo mismo, presenta una menor dificultad para que los talleristas jueguen a ser dioses mientras trabajan un texto. Por razones didácticas, tras la explicación teórica de cada caso, presento un ejemplo que utiliza siempre el mismo cuento de *Caperucita roja* donde se ilustran los elementos teóricos y se demuestra que pueden aplicarse al cuento; inmediatamente después propongo un ejercicio guiado en el que los estudiantes pondrán en práctica la categoría estudiada, y por último, para afianzar el conocimiento y que los talleristas puedan confrontar los resultados de su ejercicio con la teoría, elaboré un esquema donde el propio narrador explica su posición dentro de la historia, sus características y sus limitaciones.

Es preciso decir que no existe ningún narrador “puro” y que los autores suelen hacer deslizamientos entre dos o tres matices que comparten algunas características. Sin embargo, para aprender a usarlos es una buena experiencia trabajar un cuento completo con cada uno de los matices.

### **III.2.1. Características generales del uso de la tercera persona gramatical como narrador.**

La tercera persona gramatical habla de una ella, un él o ellos. Esta persona gramatical se usó en los cuentos de tradición oral. Desde una distancia casi mítica, es obvio que ni el universo ni los dioses cuentan sus propias historias, sino que los seres humanos son quienes las refieren a partir de lo que los abuelos contaban. Con el tiempo, esta manera de narrar fue convirtiéndose en un recurso de objetividad, es decir, si el narrador no estaba involucrado en la historia, podía mantenerse al margen de la emoción. Desde luego que para el cuentista, dar la impresión de objetividad puede ser un recurso que convenza al lector de que lo que se cuenta en realidad sucedió. Por ejemplo: nadie pone en duda que el lobo habló con Caperucita, ni que éste se disfrazó de la abuela, cuando en términos reales eso es imposible; es evidente que al encontrarse con la tercera persona, el lector, inconscientemente, hace el pacto narrativo de creer lo que le dice este narrador de la ficción.

### **III.2.2. El Omnisciente**

Dentro de esta persona gramatical y con esos atributos, aparece el tradicional **narrador omnisciente**, que es como un dios que refiere la historia y como ser todopoderoso es omnímodo (lo contiene todo, incluye todo); crea y destruye, decide sobre la vida y las acciones de los personajes (es omnipotente); lo sabe todo, no solamente lo que sucede en la acción externa, sino también lo que piensan y sienten los personajes (es omnisapiente); está en todo lugar, tiene el don de la ubicuidad y puede trasladarse en el tiempo y en el espacio (es omnipresente); es justo, no hace juicios de valor sobre los personajes, incluso cuando el tratamiento sea irónico, es a partir de las paradojas o la ironía en el discurso de un narrador distante que el lector

debe hacer sus juicios, no a partir del prejuicio del que narra. Este es el caso de la versión de Grimm, que fue la que nos contaron en la infancia. Hagamos memoria:

*Había una vez una niñita cuya abuela estaba enferma. La madre pensó: Está vieja y enferma, no puede quedarse sin comer, así que decidió mandar a su pequeña hija a llevarle comida y galletas. Como a la niña le encantaba usar una capa con caperuza de color grana, todos la apodaban Caperucita roja, así que la madre la llamó y le dijo:*

*–Caperucita, tu abuela está enferma, ¿puedes llevarle esta canasta con comida?*

*La niña asintió con los ojos muy abiertos, a ella le encantaba salir de la casa y jugar en el campo, pensó que era una gran oportunidad para perseguir mariposas. La madre se arrepintió momentáneamente, entre su casa y la de la abuela había un bosque y dentro del bosque un lobo peligroso. Pero la abuela estaba enferma y si no comía, podía morir. Así que decidió advertir a Caperucita y le dijo:*

*–Escucha hija, para llegar a la casa de tu abuelita tienes que atravesar el bosque, allí hay un lobo muy grande y hambriento, a quien le gusta comerse a las niñas. Por favor, utiliza solamente el camino vecinal, no te desvíes y sobre todo, no hables con nadie. La niña estaba tan contenta que casi no oyó las instrucciones que su madre le daba. “Sí, pensaba, voy a llevarle un gran ramo de flores silvestres a mi abuelita.” Pero no le dijo nada a su madre, para evitar que la regañara.*

Y sigue con la narración como la conocemos hasta que el leñador-cazador-guardabosque la salva de las garras del lobo y libera a la abuela.

### III.2.2.1. Ejercicios con el Omnisciente

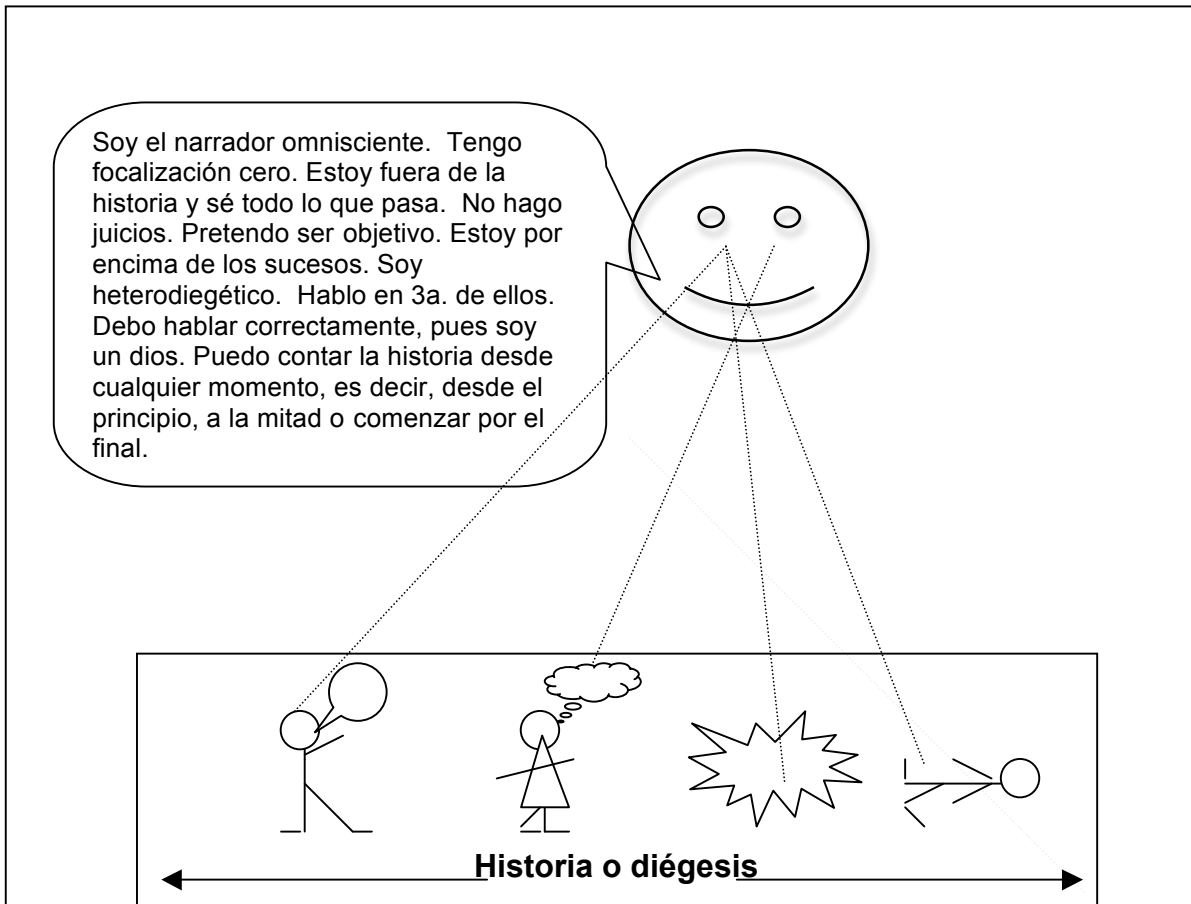
Al aplicar la clave obligatoria, fue más fácil trasladar el cuento tradicional a tiempos actuales, y seguramente lo hicimos en tercera persona gramatical, esto es porque la estructura tradicional de cuento solía narrar desde un punto de vista olímpico, es decir, desde las alturas. El narrador sabía todo lo que había pasado y también todo lo que estaban pensando y sintiendo los personajes. Este es el narrador omnisciente, es aquel que todo lo sabe, está en todos los lugares a la vez, pero guarda una distancia que le permite ser objetivo.

**a)** Tratemos de situarnos a distancia, y observar a los personajes e introducirles pensamientos, sobre todo al o los protagonista(s) y al o los antagonista(s).

**b)** Narremos dos escenas que estén sucediendo simultáneamente con los pensamientos, las emociones y los diálogos de los personajes. Deberemos comenzar la segunda escribiendo: Mientras C (el protagonista) estaba diciendo esto, L (el antagonista) estaba...

**c)** Recordemos que somos dioses que sabemos cómo terminó la historia, pero que debemos contar cada cosa a su tiempo. Como no estamos involucrados en la historia, no debemos hacer juicios. Dejemos que el lector decida, por medio de lo que hacen los personajes, quién es bueno o malo. Tenemos que mirar con igual objetividad al protagonista que al antagonista. No olvidemos que el juego del omnisciente es la objetividad.

### III.2.2.2. El omnisciente (Gráfico)



### III.2.3. El avec o narrador con

También en tercera persona nos encontramos al **narrador avec, o narrador con**, esto quiere decir que acompaña, es como otra conciencia dentro de uno de los personajes y este narrador refiere únicamente desde la perspectiva de ese personaje, sabe lo que siente, piensa o quiere el personaje que acompaña; no obstante, no puede saber más allá que lo que ese mismo personaje percibe. Este narrador puede ir desplazándose desde la perspectiva de un personaje distinto en cada capítulo de la historia.

Por ejemplo al principio del cuento el avec puede acompañar a la madre de Caperucita:

*La mujer tenía miedo de que la anciana muriera si se debilitaba más por falta de alimento, aunque también temía enviar sola a su hija por el bosque. Había oído que un lobo andaba rondando la comarca. Ella nunca había visto un lobo, aunque le habían dicho que eran como perros furiosos, enormes y carnívoros, y que preferían presas fáciles; aunque su hija era lista, apenas tenía diez años. Pensó que debería ir ella misma, pero acababa de parir y estaba débil, no podía exponerse ni exponer al recién nacido. No, la solución era enviar a la niña y advertirle de los peligros; más que advertirle, ordenarle que no se alejara del camino vecinal. Así que preparó un budín condimentado con perejil y pimienta, lo relleno con carne de caballo, olió el guiso y quedó satisfecha de su obra; acomodó algunas manzanas rojas y otras verdes para que duraran firmes algunos días y también una pequeña garrafa de la última cosecha. Seguramente con unos traguitos de vino tibio, la anciana se sentiría mejor. Metió todo en una canasta que cubrió con una servilleta para evitar que le cayera tierra del camino u hojas de los árboles. Llamó a su hija y le dijo todavía insegura:*

*–Caperucita, tienes que llevarle esta canasta a tu abuelita que está un poco enferma. ¿Te acuerdas cómo llegar?*

*No quería darle más explicaciones sobre la salud de la anciana, para qué inquietarla más, era mejor hacer hincapié en cuanto a las previsiones que la niña debía tomar y hablarle de los peligros del bosque, para que no se distrajera. Caperucita le respondió:*

*–Sí, mamá, claro que sé llegar.*

*La madre la conocía muy bien y notó la disposición de su hija al verla abrir muy grandes los ojos y sonreír, sabía que a la niña le urgía salir y correr, “pobrecita, pensó, ha estado ayudándome aquí encerrada todos estos días.”...*

Después podemos desplazar el acento al lobo o a Caperucita, porque la madre sale de escena.

Por ejemplo:

*Lo despertó el olor a carne de caballo cocinada con romero, no tuvo más que seguir el rastro, olía a algo más, a ser humano, él temía a los seres humanos, solían cargar armas que lastimaban a los de su especie. La manada menguaba cada vez que se topaba con estos seres, pero el hambre lo hacía temerario. “Qué extraño, pensó el lobo, este ser humano se ha encogido, debe ser menos peligroso.” Tras olisquear un poco más la huella dejada por quien llevaba tan precioso cargamento, llegó a la conclusión de que se trataba de un cachorro hembra de los humanos. Lo que ellos denominaban niña. Decidió acercársele. Ella lo recibió sin emitir ningún olor picante, esto quería decir que no había nada que temer. Lejos, se percibía otro olor más agrio, el de un humano grande y macho, ese sí era de peligro. El lobo no sabía si la niña iba a encontrarse con el hombre, así que decidió averiguar.*

*–Hola niña, ¿hacia dónde te diriges? -forzó la voz ronca y el lenguaje humano para saludarla.*

*–Buenas tardes señor. Voy a ver a mi abuelita a su cabaña que está del otro lado del bosque –la oyó responder con una ingenuidad que lo hizo feliz–, dice mi mamá que la abuela está enferma y debo llevarle de comer.*

*En la mente del lobo de inmediato se forjó un plan...*

Como verán, no sabemos por qué no se asustó Caperucita, ni por qué le respondió con suma cortesía, no sabemos si era tonta o ciega o simplemente estaba muy bien educada porque el *avec* únicamente nos cuenta desde el lobo. Este es un narrador externo con posibilidad de internarse, porque se sitúa desde dentro de uno de los personajes y refiere la emoción del mismo, pero no la de los otros personajes. Es sumamente parecido al omnisciente, no obstante podemos saber que se trata de un *avec* de varias maneras, en primer lugar, por el lenguaje que utiliza, puesto que éste sí usa coloquialismos, pero sobre todo, porque el *avec* sólo conoce los pensamientos de su personaje en turno y suponer lo que piensan o sienten los demás. Es frecuente que algunos autores se deslicen entre uno y otro.

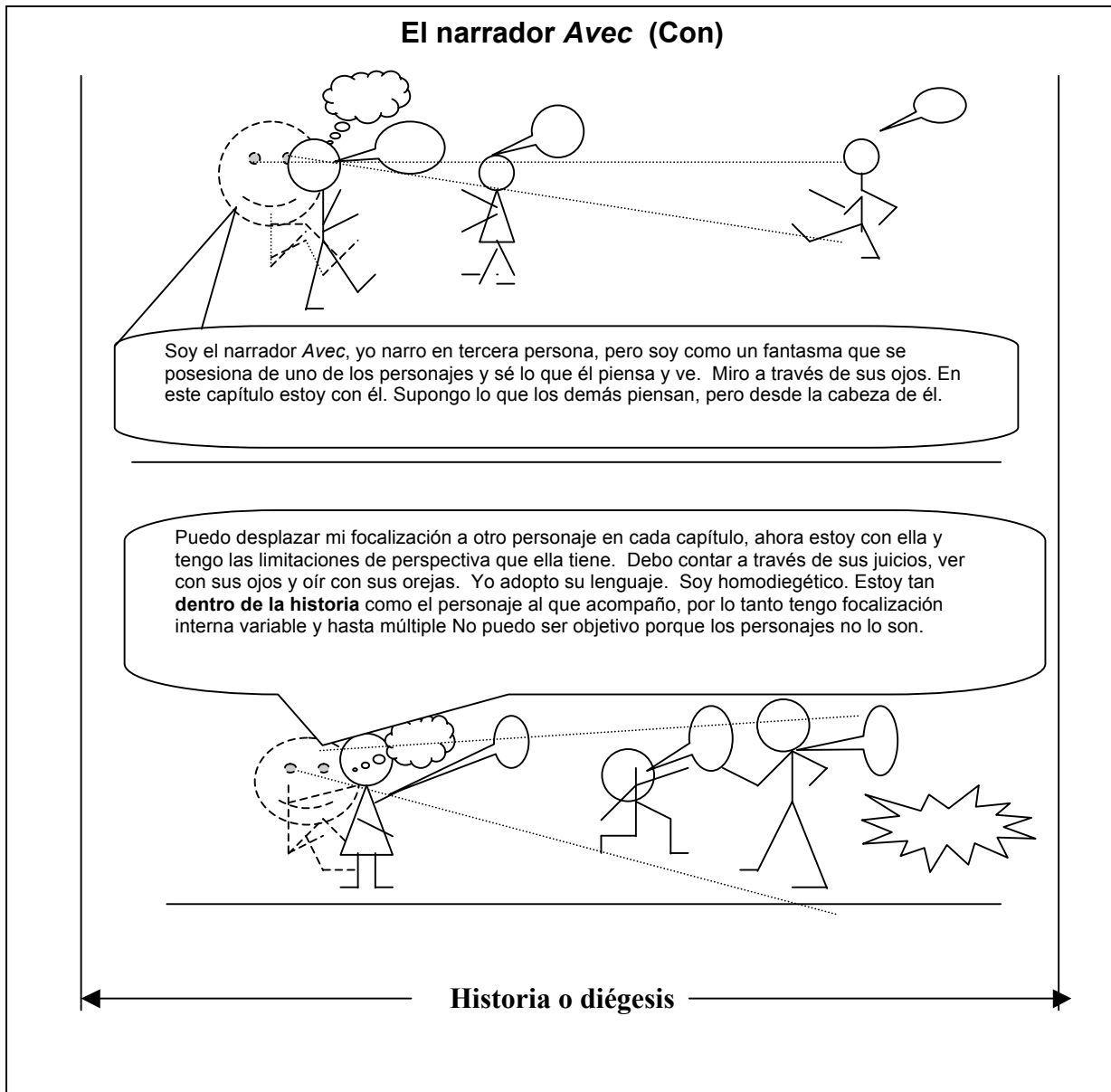
### **III.2.3.1. Ejercicios con el narrador Avec o narrador con**

Ahora vamos a utilizar las dos escenas simultáneas del ejercicio anterior que acabamos de escribir, sólo que esta vez vamos a introducir la cámara imaginaria de narrador en tercera persona dentro del cerebro del personaje de la primera escena. Nuestro narrador sólo sabe lo que ese personaje siente y piensa y mira a través de sus ojos y así describe lo que sucede a su alrededor. Si utilizamos acotaciones de autor en los diálogos, tendremos que hacerlas desde la perspectiva del personaje que trae la cámara dentro. Seguramente no comprenderá a fondo las intenciones de los otros, sino

que hará juicios y supondrá cosas. Hagamos la prueba reescribiendo la primera escena.

Con la segunda habrá que hacer lo mismo, injertaremos la cámara imaginaria en el personaje que estaba haciendo cosas al mismo tiempo que el otro. Es obvio que no se van a encontrar, por lo tanto, la cámara tiene que cambiar de sujeto. Ahora reescribamos también la segunda escena con esta perspectiva.

### III.2.3.2. El narrador Avec o narrador con (Gráfico)



### III.2.4. El *Du dehors* o narrador por fuera

En tercera persona gramatical hallaremos también un ***narrador du dehors* o *narrador por fuera***. Este narrador se sitúa en la lejanía y no puede saber qué piensa ninguno de los personajes, **está supeditado exclusivamente a los sentidos y va averiguando lo que pasa en la historia al mismo tiempo que ésta va sucediendo**. Este narrador es muy útil en los cuentos policíacos, puesto que sirve para mantener la tensión, ya que en este tipo de historias el desenlace es la primera información que se nos proporciona, aunque también suele usarla Marguerite Duras en algunas novelas como *El amor* y suele ser un recurso narrativo que pone todo su peso en la descripción, como si viésemos la televisión sin sonido y propusiéramos la historia a partir de lo que vemos, aunque este narrador también puede utilizar los demás sentidos. Narrar el cuento de Caperucita con un *du dehors* sería más o menos así:

*La mujer está amamantando al recién nacido, después de dejarlo cuidadosamente sobre la cama, ya dormido, se acomoda la ropa. Mira por la ventana cruzando los brazos y arruga el ceño, parece hacer planes. Se alisa el delantal y comienza a cocinar. Cuando termina el platillo lo huele y hace un gesto de satisfacción. Coloca el guiso sobre un plato y lo sitúa dentro de una canasta, también acomoda varias manzanas rojas y algunas verdes, cubre la comida y las manzanas con una servilleta y por un lado desliza una pequeña garrafa de vino tinto. Vuelve a asomarse por la ventana y llama a alguien. Una niña entra en la casa.:*

*–Caperucita, tu abuelita está enferma, ¿puedes llevarle de comer? –la mujer pregunta.*

*–Sí mamá –responde la niña.*

*–¿Te acuerdas cómo llegar? –insiste la mujer.*

*–Sí, mamá, claro que me acuerdo –contesta la niña.*

*La niña busca bajo su cama y saca una capa hecha de lana que tiene una caperuza roja, le sacude el polvo y se la echa sobre los hombros, va hacia donde la mujer la espera.*

*–Debes tener cuidado, Caperucita, dicen que en el bosque anda rondando un lobo, no te desvíes del camino vecinal ni hables con extraños –dice la mujer.*

*–Sí, mamá, ya sé –responde la niña que mira ya por la ventana.*

*La niña toma la canasta y sale de la casa, va dando pequeños brincos y murmura una tonada. La mañana está radiante, cuando la niña se interna en el camino vecinal que cruza el bosque mira hacia sus pies, el sol se refleja en cientos de pequeños ojos de luz que se cuelan entre las hojas de los árboles, los olores de tierra húmeda y el frescor de la sombra complementan el canto infantil. La niña sonrío, mira a su alrededor y deja la canasta sobre el suelo. Se estira como lo haría un gato al despertar. Recoge la canasta y vuelve a dar pequeños brincos un tramo más.*

O también:

*La niña abraza a la anciana que tiembla semidesnuda (y sucia de sangre y vísceras [si elegimos la variante donde el lobo se la traga de un solo bocado]), ambas lloran a gritos. Junto a ellas yace un lobo muerto, con el abdomen abierto del cuello a la cola (en la misma variante). O bien: Afuera aúlla un lobo mientras lucha por liberarse de la cuerda con que ha sido inmovilizado (en la variante del ropero). Un hombre blande un hacha, cuchillo o rifle (a elegir) y las observa serio con el ceño fruncido.*

*Se oye un golpe seco en la puerta, irrumpe otro hombre en la habitación.*

*–Soy el alguacil, díganme qué pasó aquí, se oyeron gritos por toda la comarca –inquieta autoritario mientras observa a las mujeres llorar.*

*–El cazador-guardabosques-leñador... –alcanza a decir la niña entre chillidos, pero se calla de pronto porque la anciana se tambalea mientras intenta cubrirse los senos que ya son apenas un remedo de media pegada al abdomen.*

*–¿Qué les hizo este hombre? Respondan –exige el alguacil, y sin dar tiempo a respuesta alguna, amaga (con una espada, una ballesta o un rifle) al cazador-guardabosques-leñador.*

*El cazador-guardabosques-leñador reacciona automáticamente frente a la amenaza y asesta un golpe sobre la mandíbula del alguacil. Éste está a punto de perder el equilibrio da un paso atrás y de inmediato empuña su arma. Está a punto de herir al hombre que lo golpeó.*

*Las mujeres vuelven a gritar...*

### **III.2.4.1. Ejercicios con el narrador *Du dehors* o narrador por fuera**

Este narrador es más distante, está fuera de la historia, es como si estuviera narrando un programa de televisión que nunca ha visto, que además versa sobre un tema que él desconoce. Le han encargado que haga una crónica periodística al respecto, que no incluya lo que él cree, siente o piensa. Nuestro narrador por detrás solamente cuenta con sus cinco sentidos para narrar lo que está sucediendo. Reproduce los diálogos tal como los oye, sin acotaciones; describe los paisajes y los movimientos como los ve. Puede hablar de los olores y de los sabores, siempre en labios de los personajes. Se fija mucho en el lenguaje corporal de sus personajes y lo refiere. Este narrador no expresa emociones, no sabe qué va a pasar, ignora qué es lo que el protagonista o el antagonista están pensando o sintiendo o cuáles son sus

planes. Va descubriendo la historia al mismo tiempo que el lector, y por lo mismo, deja a cargo del lector toda la emotividad. Un buen ejercicio consiste en encender el televisor y quitarle el sonido, observar un programa durante diez minutos y tratar de narrar lo que sucede a partir de lo que se ve. Inventaremos luego los diálogos a partir de la narración. Debemos recordar que sólo podemos usar los cinco sentidos.

### III.2.4.2. El narrador *Du dehors* o narrador por fuera (Gráfico)

#### El narrador *Du dehors* (Por fuera)

Yo soy el narrador Por fuera (*du dehors*), yo observo la historia desde fuera, soy heterodiegético. Tengo una focalización externa. Cuento la historia desde el principio. Narro en tercera persona, como una cámara. Sólo puedo narrar en términos sensoriales, puedo decir lo que ellos ven, oyen, huelen, saborean y tocan, pero no sé qué piensan. Soy distante, no emocional. Yo dejo la emoción a cargo del lector. Voy descubriendo la historia al mismo tiempo que los personajes. Sé menos que todos. Soy ideal para cuentos policíacos.



### III.2.5. La falsa tercera persona

Existe también la posibilidad de utilizar una **falsa tercera persona**, en este caso se trata de un narrador-personaje que se oculta tras la tercera persona para simular objetividad, incluso se narra a sí mismo. Este narrador tiene las mismas limitaciones que un testigo en primera persona, aunque habla en tercera gramatical, no puede penetrar en los pensamientos de los otros personajes, puede sugerir, imaginar, adivinar, también hace juicios y al final puede revelarse o no de quién es la voz.

Caperucita narrada desde una falsa tercera persona sería así:

*Es una familia como todas las de la villa, no había por qué suponer que algo tan grave les sucediera, el padre, un campesino que trabaja en los viñedos del condado, ni mejor ni peor que cualquiera otro, ni más borracho ni menos que cualquiera en la aldea; la madre fue una joven hermosa, ahora, once años después y con siete hijos encima, guarda todavía la mirada azulgris y amplia de su juventud. La niña es quizá un poco más inquieta que las pequeñas de su edad, aunque esto podía ser tomado como una virtud. Caperucita vive en eterno movimiento, aunque, es cierto, eso la hace bastante distraída. La villa es una comunidad, algo así como una familia enorme. Y como en toda familia, no faltan los flojos y los trabajadores, los envidiosos y los generosos, los alegres y los tristes, los débiles y los fuertes. Dentro de esta última categoría está el cazador-leñador-guardabosque que salvó a la niña y a su abuela; es un hombre constante, que ya había escuchado los rumores sobre el lobo, llevaba algunos días buscándolo. En realidad, no fue del todo casual que se hallara por el bosque, lo que sí resultó ser una suerte para él fue que salvara precisamente a Caperucita, hace doce años había andado rondando a la joven de ojos grises que prefirió al campesino de las viñas, una parcela para sembrar era más que la fuerza. Ahora ella sabía que había elegido mal. En la aldea todos se conocen, todos saben o si no, inventan los recovecos*

*de la vida de cada uno en la comunidad. La abuela, ah, la abuela, ella pertenece a otra villa...*

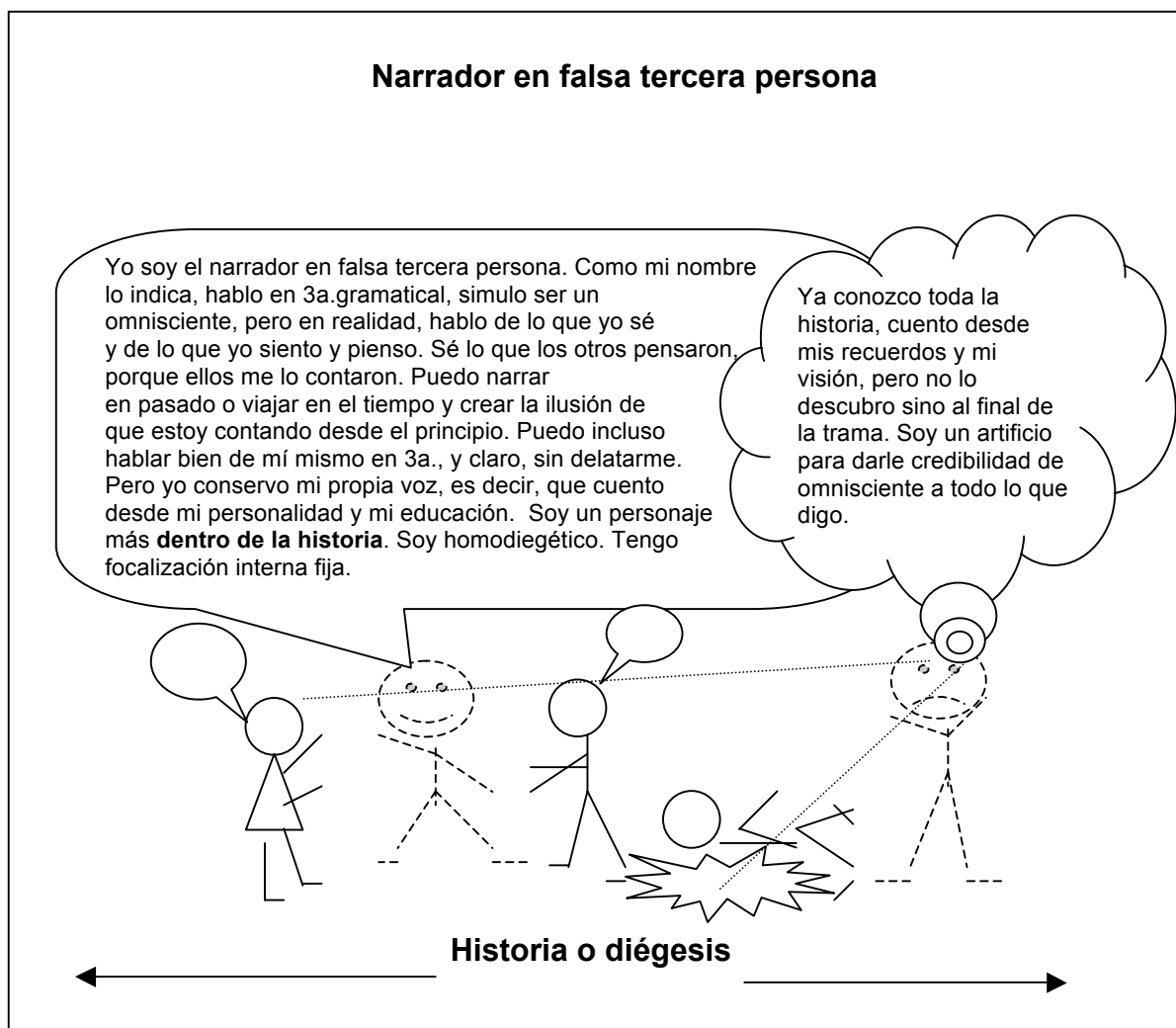
La falsa tercera persona que acabamos de ver, pertenece al leñador que finge ser objetivo.

### **III.2.5.1. Ejercicio con la falsa tercera persona**

La falsa tercera persona es un artificio del autor que elige a uno de sus personajes y lo disfraza de una especie de omnisciente, pero éste hace juicios y tiene su tono y forma de narrar personal, sabe lo que sucede porque ya lo vivió y los otros personajes le contaron sus impresiones y sus pensamientos; así que él retoma toda la historia y la narra con su propia voz, incluso habla de sí mismo, casi siempre de manera positiva y al final de la trama, revela su identidad. Este es un narrador un tanto truculento, porque oculta los detalles que no le conviene que se sepan. Ágatha Christie lo usó en *El asesinato de Roger Acroyd*, un cuento en el que el narrador resultó ser el asesino. Este truco estuvo a punto de costarle la expulsión del Club de escritores policíacos al que pertenecía.

Elijamos a uno de nuestros personajes secundarios y pongámoslo a narrar la historia en tercera persona, fingiendo una cierta objetividad y cuando hable de sí mismo, que diga cosas buenas. Debemos recordar que este narrador debe tener un estilo coloquial a pesar de narrar en tercera persona.

### III.2.5.2. La falsa tercera persona (Gráfico)



Recapitulemos la figura del narrador que usa la tercera persona: Ésta puede presentarse de cuatro diversas formas: 1) un omnisciente, que siempre estará fuera de la historia y tendrá las características de un dios que narra, es decir que sabrá todo lo que suceda y podrá estar en varios sitios a la vez. Suele expresarse con toda corrección y no utilizar coloquialismos; también intenta ser objetivo, pues es un

observador externo. Su limitación puede ser la incapacidad de involucrarse emocionalmente con la historia, sino dejarle al narratario esa tarea. 2) el *avec* es el acompañante interno de uno de los personajes, este narrador puede cambiar de personaje en cada capítulo. Solamente sabe lo que cada personaje en el cual se interna puede conocer con respecto a la historia, sin embargo como está inmerso en el personaje en turno, conoce sus pensamientos, se expresa de la manera en que se expresaría el personaje en cuestión, y comunica las emociones de aquel al que acompaña. 3) el *du dehors* que observa la historia totalmente por fuera, va sabiendo la trama a partir de lo que hacen los personajes, pero desconoce los pensamientos y las intenciones de todos. Suele expresarse a partir de los sentidos. Es un narrador muy frío que deja toda la emoción a cargo del narratario. 4) la falsa tercera persona es una trampa del narrador puesto que sitúa la voz que cuenta en uno de los personajes, pero en una distante tercera persona que simula ser un omnisciente. Este narrador suele contar la historia en retrospectiva, puesto que ya la vivió. Utiliza el lenguaje del personaje en cuestión y también sus emociones y prejuicios, incluso suele hablar bien de sí mismo durante el transcurso de la historia.

Conocer y manejar cada uno de los matices y variantes con los que narra esta tercera persona gramatical es de gran ayuda cuando sea necesario tomar distancia de los eventos que estamos contando.

### **III.3.El narrador en segunda persona gramatical**

En este apartado estudiaremos a un narrador controvertido, porque desde la teoría se le niega la existencia. Genette afirma que en realidad sólo existe una primera

persona que emite el discurso; otros como Luz Aurora Pimentel y Helena Beristáin consideran que la segunda es apenas un deslizamiento de la primera persona. A partir de los estudios de Butor, Alberto Paredes menciona las dos categorías de esta segunda persona, sin embargo advierte que se trata de un tema poco estudiado. Ya que este trabajo está destinado a quienes se proponen escribir, me atrevo a proponer algunos matices en segunda persona que enriquezcan su práctica a la hora de elegir un narrador.

Aparentemente no es nada nuevo que un narrador se dirija a su narratario, esa era una práctica común en las novelas del siglo XIX: “Como verá el querido lector”, sin embargo, durante el siglo XX, esta fórmula se desarrolló de manera por demás interesante, baste mencionar a cuatro grandes escritores que hicieron de esta segunda persona un mediador muy eficaz, como es el caso de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Ítalo Calvino y Rosa Montero. Por lo tanto, considero que resulta muy interesante ahondar en la práctica de esta posibilidad y compartirla con aquellos que pretenden ser cuentistas.

Asimismo utilizaremos una metodología similar a la del subcapítulo anterior con la enunciación de la teoría, un ejemplo basado de nuevo en el cuento de *Capercita Roja* para que los matices puedan ser más explícitos.

### **III.3.1. Características generales del narrador en la segunda persona gramatical**

Con la segunda persona gramatical podemos encontrar matices del narrador muy interesantes porque a través de un yo presente o ausente se dirigen a un tú que es al mismo tiempo el protagonista y el lector. Hay momentos en que pueden dirigirse al

protagonista y ser una especie de dios que le dicta qué debe hacer; o convertirse en su conciencia y espejo, una especie de alter ego interior. También puede ser una entidad que le cuenta la historia a los personajes, siempre hablándoles directamente de tú, como si estuviera presente. Otra opción es cuando se dirige al lector como si lo estuviera viendo y lo arrastra a la trama, incluso puede crear complicidades con el lector al deslizarse sutilmente de primera a segunda.

Según Alberto Paredes la segunda persona aparece cuando:

El narrador usa la extraña persona *tú* para dirigirse a su personaje o personajes. Estos son designados por la segunda persona. El narrador se ubica en una primera persona, un *yo* se oculta detrás de sus propias palabras y las únicas personas consistentes y efectivas son los personajes, nombrados ya sea como un *tú* (o *usted*) o *él*. Así pues, irrefutablemente se tiene una narración en segunda persona.<sup>59</sup>

Michel Butor ha estudiado con particular interés este proceso narrativo. Él dice que hay que obligar al personaje a contar su historia, porque miente, oculta o se oculta a sí mismo cosas. “Así, siempre que se quiera describir un auténtico proceso de la conciencia, el nacimiento mismo del lenguaje o de un lenguaje, la segunda persona será la más eficaz”<sup>60</sup>

### **III.3.2. Las categorías del narrador en segunda persona.**

---

<sup>59</sup> Véase Alberto Paredes, *Op. Cit.* p. 72.

<sup>60</sup> Véase Michel Butor, *Sobre literatura II*, (trad. C. Pujol), Barcelona, Seix Barral, 1967, p.80.

Alberto Paredes menciona dos categorías básicas en esta segunda persona: aquella en donde aparece un yo explícito que se comunica a un tú, es **la segunda aparente**; y otra donde ese yo queda implícito es **la segunda plena**.

**La segunda aparente**, donde **se trasluce un yo que le habla a un tú**, y que evidentemente hace alusiones en primera persona.

Según Paredes, encontramos una segunda persona aparente cuando: “El narrador no simula al lector que eso que lee son acontecimientos en sí, «vidas»; no crea esa ilusión; lo interpela directamente y dice que le va a contar una historia.”<sup>61</sup>

**La segunda plena siempre narra en tú**, sin que se trasluzca el yo detrás. “Cuando ya no se evidencia su realidad de primera persona y crea el circuito de segunda persona con el personaje. Entonces, las posibilidades apuntadas de la segunda persona tienen mejor campo de desarrollo.”<sup>62</sup>

### III.3.3. Narradores en segunda aparente.

#### III.3.3.1. El epistolar

En **una carta**, solemos hablar desde la primera persona con el receptor que se convierte en un tú; este narrador habla al lector y al personaje al mismo tiempo desde un yo de letra, por eso prefiero llamar a éste el **narrador epistolar**.

*Caperucita* le escribe a su abuela para que recuerde el episodio del lobo:

---

<sup>61</sup> Véase Paredes, *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 78.

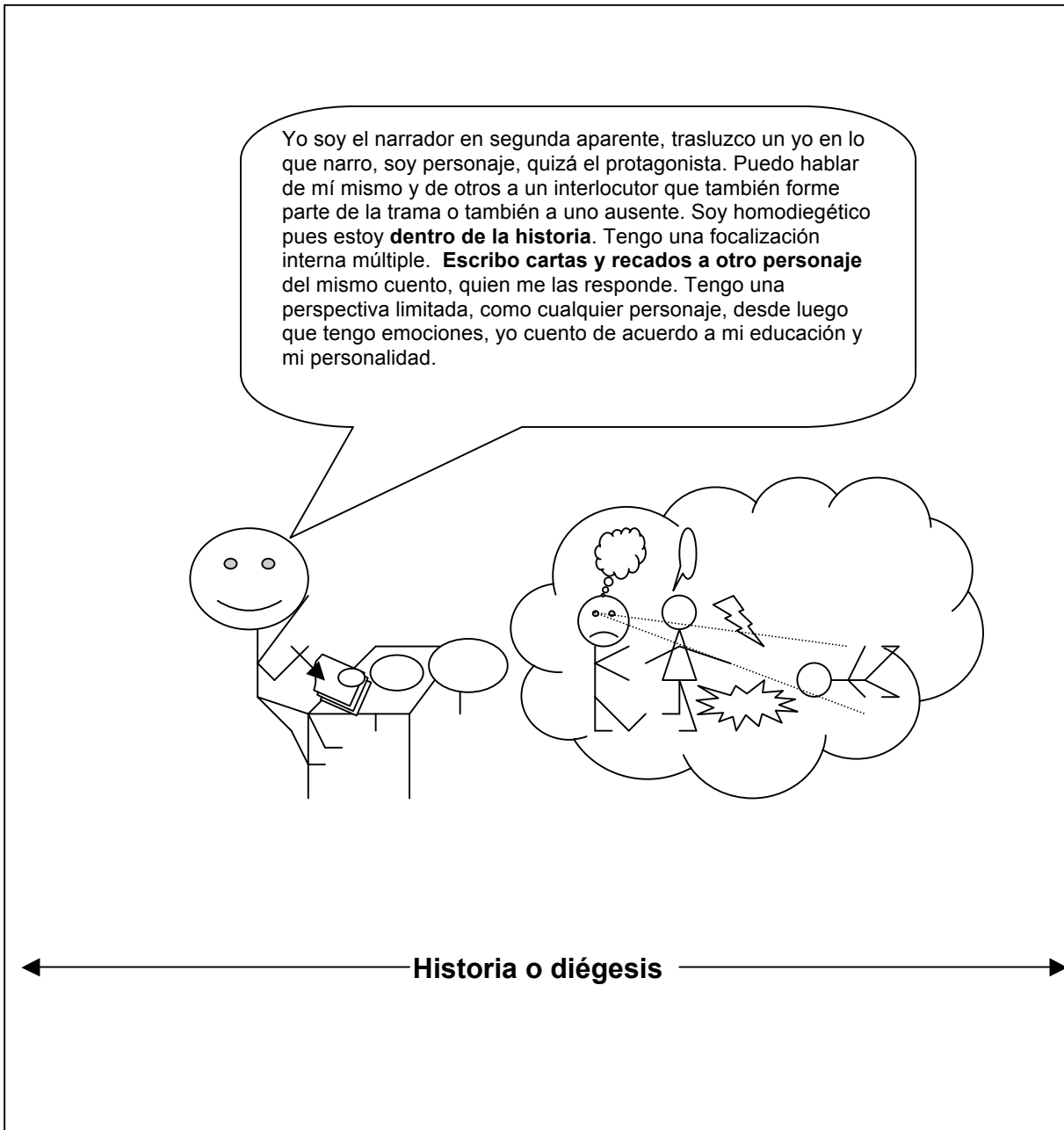
*Abuela, ¿te acuerdas? Te asustaste mucho dentro del ropero hasta que llegamos a rescatarte. Bueno, hasta que nos rescató el leñador-guardabosques-cazador. Saliste ilesa, un poco pálida y en calzones, pero sin un rasguño. ¿Recuerdas que corrí a abrazarte? Ay, abuela, desde ese día ya nada es igual.*

### **III.3.3.1.1. Ejercicio con el narrador epistolar**

El narrador epistolar, como su nombre lo dice, escribe cartas, narra a manera de epístolas dirigidas a otro personaje, que aparece en la trama y le refiere escenas en las que ambos estuvieron involucrados (de ahí el tú del otro), a partir de su propio punto de vista. Utilicemos la segunda persona aparente en la que hay un yo (el narrador) detrás. Se refiere a sí mismo y al otro en la carta. También puede dirigirse a un tú que no aparece en la historia, pero que es el receptor de estas misivas y está íntimamente ligado al narrador.

Hagamos que uno de los personajes principales le escriba al otro aclarando algo respecto a una escena en la que ambos estuvieron involucrados y que le mienta, para luego en otro texto cuente la verdad de los hechos.

### III.3.3.1.2. Segunda aparente. El Narrador epistolar (Gráfico)



### III.3.3.2. El narrador cómplice

Dentro de la **segunda aparente** cabría el caso de alguien que **contara en primera y se fuera deslizando hacia la segunda para involucrar y crear una complicidad** inconsciente con el lector, por esa razón, llamo a este caso el **narrador cómplice**. Un excelente ejemplo es el de Rosa Montero en *La hija del caníbal*:

A pesar de **mi** sobrenombre [*Fortuna*], no **estoy** muy convencido de que la buena suerte exista. Pero sí **sé** que existe la desgracia. La desgracia **es** como un mundo sin sol y sin estrellas, un mundo paralelo al que vivimos. Un día, tal vez por descuido, por azar, por torpeza, **te deslizas** sin querer al mundo de las sombras. Al principio apenas si **adviertes** la diferencia, al principio **ignoras** que **te has** equivocado de realidad. Algo se tuerce, algo sale mal, sobreviene el dolor. Pero todos **creemos** que lo superaremos, que saldremos de ésta. Que ya hemos dejado lo peor atrás, porque no puede haber nada peor que lo ya vivido.<sup>63</sup>

Un narrador que busque la complicidad con su lector narraría la *Caperucita* así:

*Claro que grité, de camino había escuchado el silbido del leñador-guardabosques-cazador. Claro que grité, cuando una está en peligro, grita, qué otra cosa vas a hacer, ni modo de quedarte callada y esperar a que el lobo te devore. Gritas con ganas y esperas que alguien te haya oído. Es tu vida la que está en juego. Gritas, te orinas del miedo, te callas un poco para tomar aliento, tomas lo que encuentras a la mano para defenderte, pegas y corres para luego volver a gritar más fuerte hasta que se te acaba la voz o alguien llega a auxiliarte. En ese momento solamente piensas en*

---

<sup>63</sup> Véase Rosa Montero, *La hija del caníbal*, Madrid, Espasa, 1998. pp.200-201.

*salvar el pellejo, no sientes odio, ni siquiera dolor, sino un terror inmenso que te da fuerza para correr, golpear y gritar al mismo tiempo. Después, cuando el riesgo pasa, lloras, tiembles, te desmayas, agradeces de rodillas, hasta quisieras ser la esclava del héroe que te salvó...*

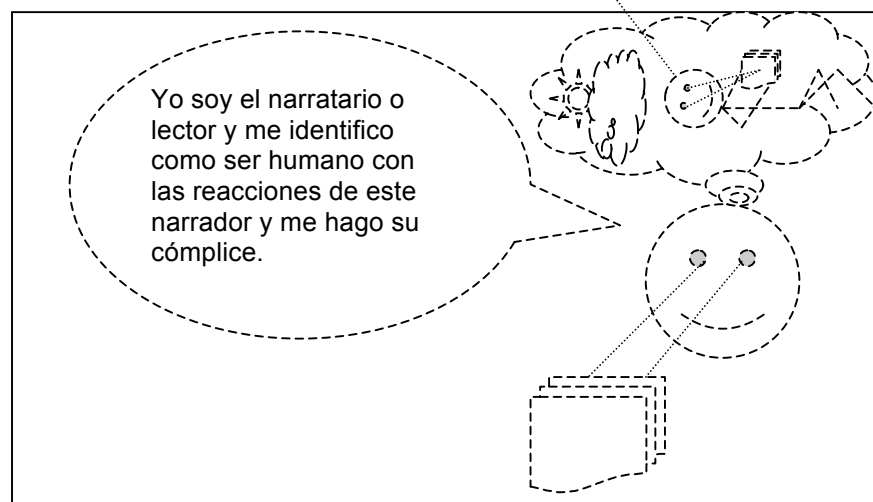
Este narrador es por necesidad protagonista, antagonista o aquel personaje que necesita que el lector se ponga por momentos en su lugar.

### **III.3.3.2.1. Ejercicio con el narrador cómplice**

El narrador cómplice necesita que su lector se identifique con él, sobre todo en alguna debilidad o en alguna emoción universal.

Hagamos que el narrador comience a contar su experiencia con alguno de estos dos temas en primera persona, y luego que vaya cambiando a la hora de describir sus reacciones, a segunda persona, con el fin de que termine el párrafo diciéndole al lector lo que se hace en esas ocasiones.

### III.3.3.2.2. Segunda aparente. El narrador cómplice (Gráfico)



### III.3.4. Narradores con segunda persona plena

#### III.3.4.1. El narrador titiritero

En este caso, el narrador se encuentra fuera de la historia, es una especie de omnisciente que le dicta la historia al protagonista y al lector al mismo tiempo. Es un dios implacable éste es el caso de lo que llamo el *narrador titiritero* como el que utiliza Carlos Fuentes en *Aura*.

LEES ESE ANUNCIO: UNA OFERTA DE ESA NATURALEZA no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú reelás. Se solicita historiador joven. [...] Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente, cuando te sientes de nuevo en la mesa del cafetín, pidas el desayuno y abras el periódico. Al llegar a la página de anuncios, allí estarás, otra vez, esas letras destacadas *historiador joven*. Nadie acudió ayer. Leerás el anuncio. Te detendrás en el último renglón: cuatro mil pesos.<sup>64</sup>

Respecto a este narrador en particular dice la doctora Beristáin: “como si el autor, desde una primera persona implícita, se dirigiera a un personaje, o al lector, o a sí mismo, no sólo en presente o en pretérito, sino inclusive en futuro [...] en este caso la narración parece adquirir una carga significativa de mandato o augurio.”<sup>65</sup>

Este narrador contaría la *Caperucita* más o menos así:

---

<sup>64</sup> Véase Carlos Fuentes, *Aura*, México, ERA, 1995, pp. 11-12.

<sup>65</sup> Véase Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario, Op. Cit.* p.117.

*Te dice tu madre que debes llevar esa canasta a la casa de tu abuela, tú asientes distraída, claro, claro, el lobo, pero no escuchas porque miras el vuelo de un avispon, juras irte por el camino y no atravesar el bosque, pero ni por un segundo pretendes obedecer, si en el bosque hay flores tan bonitas y la abuela está enferma, te preguntas qué daño puede hacerle a la anciana que llegues un poco más tarde con un ramo de flores silvestres. De modo que le juras a tu madre irte sólo por el camino real. Te encontrarás con el lobo, pero pensarás que es únicamente un perro grande que habla, y que amablemente te indicará un camino alternativo. Entre tanto, él tomará un atajo, llegará antes que tú a la casa de la abuela y se deshará de ella. Para cuando llegues se habrá puesto el camisón de la anciana y te esperará acostado cómodamente. Tendrá paciencia porque el manjar que representa tu carne suave lo vale. Al llegar, tocarás la puerta y él te invitará a entrar. No te percatarás del engaño hasta que te ataque. Sentirás su aliento fétido que te penetrará cada poro. Uno de sus colmillos alcanzará a rasgarte la piel. Gritarás y mezclarás tu voz con sus gruñidos, tus lágrimas y tus mocos con su saliva. Gritarás y seguirás gritando, no te quedará otra defensa. Pensarás que nadie va a oír tus chillidos si no está cerca.*

Es necesario manejar con excelencia los tiempos verbales en la segunda persona para crear un narrador con esta fuerza.

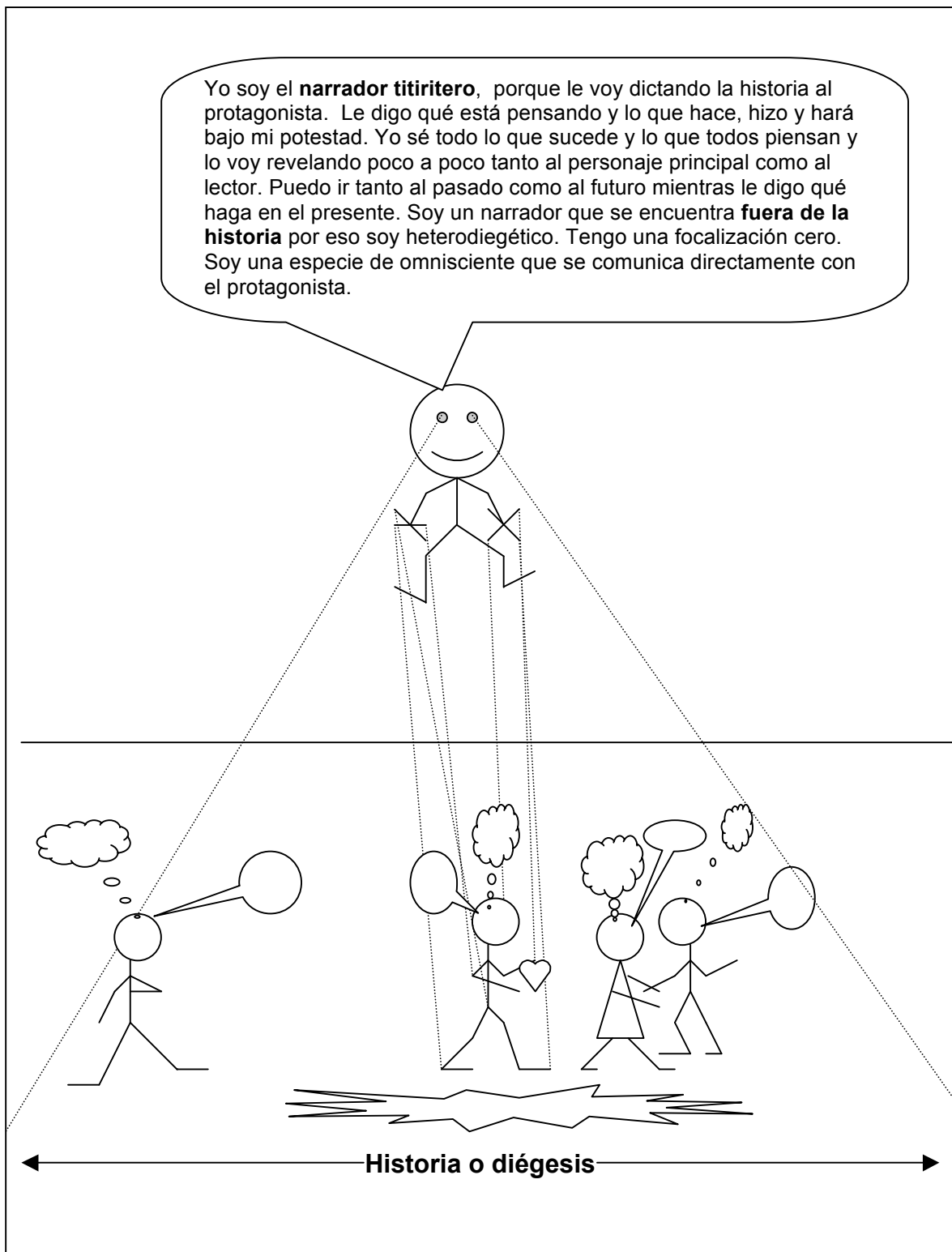
#### **III.3.4.1.1. Ejercicio con el narrador titiritero**

Este narrador es un dios implacable que va diciéndole al protagonista, en segunda persona plena, qué es lo que está haciendo, qué piensa, qué siente, qué le sucederá, que sentirá y qué pensará en el futuro inmediato, para luego volver al

presente y seguir manipulándolo a su arbitrio. El lector se entera al mismo tiempo que el protagonista del destino que le espera.

Convirtámonos en ese dios y juguemos con el destino del protagonista al comenzar la historia, habrá que recordar que él no pasa al futuro real, pero podemos decirle qué le va a suceder y qué debe pensar al respecto. Debemos tener mucho cuidado y recordar que debemos usar el presente de indicativo (estás), luego el futuro simple de indicativo (estarás) y si queremos dejar alguna duda sobre lo que sucede, deberemos usar una perífrasis verbal (vas a estar). Hay que narrar por lo menos una escena del cuento utilizando este narrador. Veremos cómo cambia la perspectiva de la historia. Debemos darnos la libertad de que el narrador nos dicte. Hay que escribir por lo menos una cuartilla.

### III.3.4.1.2. Segunda plena: el narrador titiritero (Gráfico)



### III.3.4.2. El espejo-conciencia

Otra opción de *la segunda plena* es la que llamo del **espejo-conciencia**. Aquí estamos hablando de un desdoblamiento del yo de la protagonista que se dirige a ella desde su propia conciencia, aquí el juego interesante es que al usar el tú, este narrador parece hablarle al lector, pero en realidad le habla a la faceta humana que comparte la protagonista con el lector. Por lo tanto es por fuerza el alter ego del personaje quien narra y está profundamente inmerso en la historia, aunque tiene oportunidad de reflexionar y tomar distancia.

Al respecto dice Helena Beristáin quien a su vez cita a Butor:

O puede también interpretarse como la manifestación de un personaje desdoblado, o como alguien “a quien se le cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o que ha olvidado o que nunca supo”, o que finge ignorar, lo que no puede decir de él mismo, por lo que “el narrador le presta su voz”.<sup>66</sup>

En el caso de *Caperucita* sería más o menos así:

*Te levantaste tarde, tu madre no quiso hacer ruido, había temido perderte y también a tu abuela, pero tú sabes que se siente culpable de haberte enviado con la comida, eres una niña, pero también sabes que te gusta el peligro, desprecias un poco a tu madre por ser tan miedosa, por temerle al relámpago y al trueno, a la noche y también al lobo, bueno el lobo sí resultó peligroso, pero allí estaba el cazador-leñador-guardabosques, quieres casarte con él cuando crezcas, como en unos cinco años.*

---

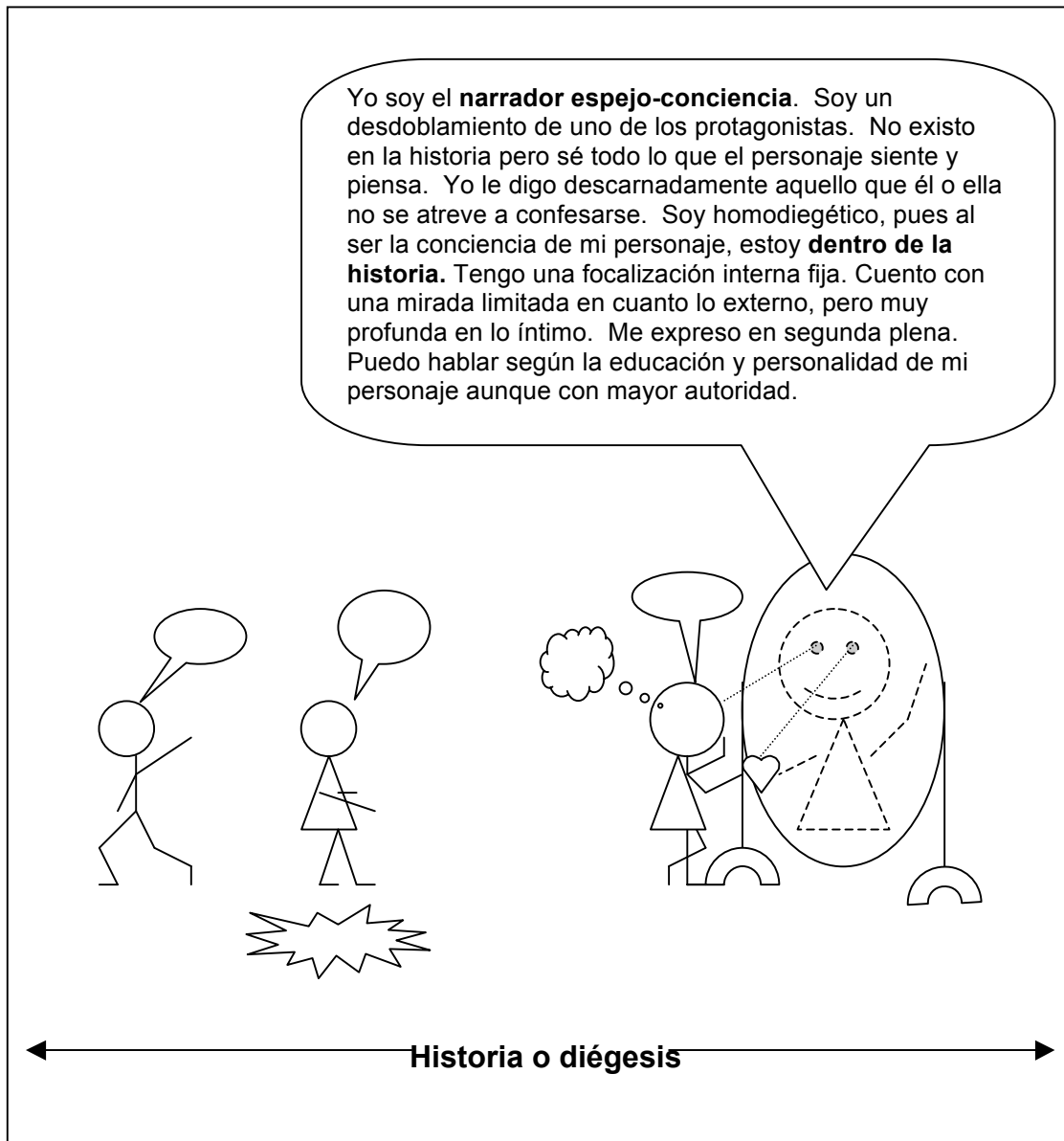
<sup>66</sup> Véase H. Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, Op. Cit., p.117

### **III.3.4.2.1. Ejercicios con el narrador espejo-conciencia**

Este narrador es un desdoblamiento del protagonista y le habla a éste de lo que él mismo no se atreve a contarse. No existe diálogo posible, puesto que la conciencia no dialoga, sino que dicta. Sabe de los pensamientos más íntimos y vergonzosos del protagonista y se lo hace saber en segunda persona plena. Aunque sea un desdoblamiento, no existe un yo, ni un nosotros, sino como juez, solamente le habla al personaje de quien se desdobló.

Escribamos una escena del cuento, quizá después del clímax o del planteamiento del conflicto, donde la conciencia le hable al protagonista con distancia y claridad.

### III.3.4.2.2. Segunda plena: el narrador espejo-conciencia (Gráfico)



### III.3.5. Deslizamiento entre la segunda plena y la segunda aparente.

También existe la posibilidad de combinar ambas posibilidades a partir de deslizamientos entre un narrador en segunda plena y uno en segunda aparente.

#### III.3.5.1. El narrador que involucra al lector

Otra opción mixta es la que llamo de *el narratario involucrado*, en este caso nos encontramos con un narrador interno y externo a la historia, a la vez. Se trata de una especie de un *avec* del lector o narratario, y omnisciente en la historia, es decir, parece estar fuera del texto y saber qué está haciendo el lector y cómo reacciona con respecto al desarrollo de la historia; por lo tanto le indica al narratario qué debe hacer, pensar y sentir. Habla con quien lo está leyendo, a veces cuenta la historia de manera directa y más adelante utiliza el discurso indirecto. Se trata de una especie de puente que hace que el lector o narratario cruce hacia la historia y forme parte de ella o que la historia salga y forme parte del ámbito cotidiano del lector. El narrador le habla directamente al narratario y lo involucra en la trama, como si estuviera presente, a ratos utiliza una segunda aparente con un yo detrás y en otros momentos la segunda plena, como lo hace Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*<sup>67</sup>:

Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Ítalo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; al otro lado siempre está la televisión encendida. Dilo en seguida a los demás: «¡No, no quiero ver la televisión!». Alza la voz, si no te oyen: «¡Estoy leyendo! ¡No quiero que me molesten!». Quizá no te han oído, con todo ese estruendo; dilo más

---

<sup>67</sup> Véase Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.

fuerte, grita: «¡Estoy empezando a leer la nueva novela de Ítalo Calvino!». O no lo digas si no quieres; esperemos que te dejen en paz. [...]

Las luces de la estación y las frases que estás leyendo parecen tener la tarea de disolver más que indicar las cosas que afloran de un velo de oscuridad y niebla. Yo he bajado en esta estación esta noche por primera vez en mi vida y ya me parece haber pasado en ella toda una vida, [...] Yo soy el hombre que va y viene entre el bar y la cabina telefónica. O sea: ese hombre se llama «yo» y no sabes más de él, al igual que esta estación se llama solamente «estación» y al margen de ella no existe sino la señal sin respuesta de un teléfono que suena en una habitación oscura de una ciudad lejana.<sup>68</sup>

Este narrador contaría la *Caperucita* así:

*Cierras el ejemplar de cuentos infantiles. Buscabas en vano la versión más antigua de Caperucita roja y el lobo feroz, pero no está allí; encuentras solamente aquel cuento que te fue relatado en la infancia, no, tú buscas algo más.*

*Teresa te ha hecho tragar tantos ejemplos del famoso cuento de la niña con caperuza roja que se enfrenta a la terrible bestia, que podrías vomitar pelos de lobo; ella asegura que es un cuento folklórico, que las versiones varían de país en país, y que todas tienen un trasfondo de violación y asesinato. Ha logrado despertarte la curiosidad o quizá el morbo y quieres saber qué es lo que se oculta tras este cuento que parece tan simple. Así que te levantas y buscas en tu librero los apuntes donde está citado o vas hasta tu computadora, te metes a internet y pides al servidor de google que te busque Caperucita Roja, salen como 2000 sites y después de abrir tres que no conducen a nada nuevo, te da flojera, así que decides hacerle caso a la maestra y evitarte cansancio innecesario, escribes ahora: Robert\_Darnton\_Capetucita\_roja, das*

---

<sup>68</sup> Véase Ítalo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero...* (Trad. Esther Benítez), Madrid, Siruela, 1989, pp.11 y 20.

enter y aparecen sólo cuatro páginas, piensas que eso es racional, finalmente das con una dirección donde se cita la obra del historiador de la vida cotidiana francesa, Charles Darnton, en *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa*. Allí encuentras “Los campesinos cuentan”<sup>69</sup>. “Vaya”, piensas, “no fue tan difícil.” El artículo se llama, *El cuento popular: Oralidad, Texto y Cultura*<sup>70</sup>, es de Claudia Quintero, pero la autora se tarda en hablar de lo que a ti te interesa, ya estás a punto de regresar al buscador cuando llegas al final de la página, allí está reproducido el capítulo de Darnton, en él se habla del significado de Mamá Oca. Encuentras por fin una versión anterior a Perrault y a los hermanos Grimm. Deseas saltarte la introducción, que por cierto es breve, pero los guiones de los diálogos te jalan la mirada, te olvidas del preámbulo y comienzas a leer:

*Había una vez una niñita a la que su madre le dijo que llevara pan y leche a su abuela...*

*Resulta que se encuentra al lobo y éste le pregunta si va a tomar el camino de las agujas o el de los alfileres [¿?] El lobo, por supuesto, llega antes que ella.*

*Mató a la abuela, puso su sangre en una botella y partió su carne en rebanadas sobre un platón. Después se vistió con el camisón de la abuela y esperó acostado en la cama...*

*Cuando la niña por fin toca la puerta, el lobo la engaña y la hace comer y beber la carne y la sangre de la abuela; posteriormente, le indica que vaya desvistiéndose y que eche su ropa al fuego porque nunca más la usará, hasta que queda desnuda. Entonces se mete a la cama, con el lobo-abuela. “claro, anticipas, ahora viene la*

---

<sup>69</sup> Véase Charles Darnton, “Los campesinos cuentan” en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 1987 y también en Teresa Dey (Comp.) *Antología, curso-taller de cuento 1*, UCM, 2004, pp.89-122.

<sup>70</sup> Véase Claudia Quintero, *El cuento popular: Oralidad, texto y cultura* en: [www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/cmasas/2002/julio3.html-30k-](http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/cmasas/2002/julio3.html-30k-)

*violación...” Apenas en ese momento la niña comienza a sospechar que algo raro está sucediendo y pregunta:*

*–Abuela, ¿por qué estás tan peluda?,*

*–Para calentarme mejor, hijita.*

*“Vaya, pelos, aquí hay una variante más cruda, sangre, carne en rebanadas, la triple X está por llegar...”, piensas. Por fin la niña llega a los dientes y le hace la pregunta obligada:*

*–Abuela, ¿por qué tienes esos dientes tan grandes?*

*Tu morbo te obliga a seguir lentamente línea tras línea, vas a descubrir la verdadera historia de Caperucita, y que luego no te salgan con que es un cuento para niños...*

*–Para comerte mejor, hijita. Y el lobo se la comió.*

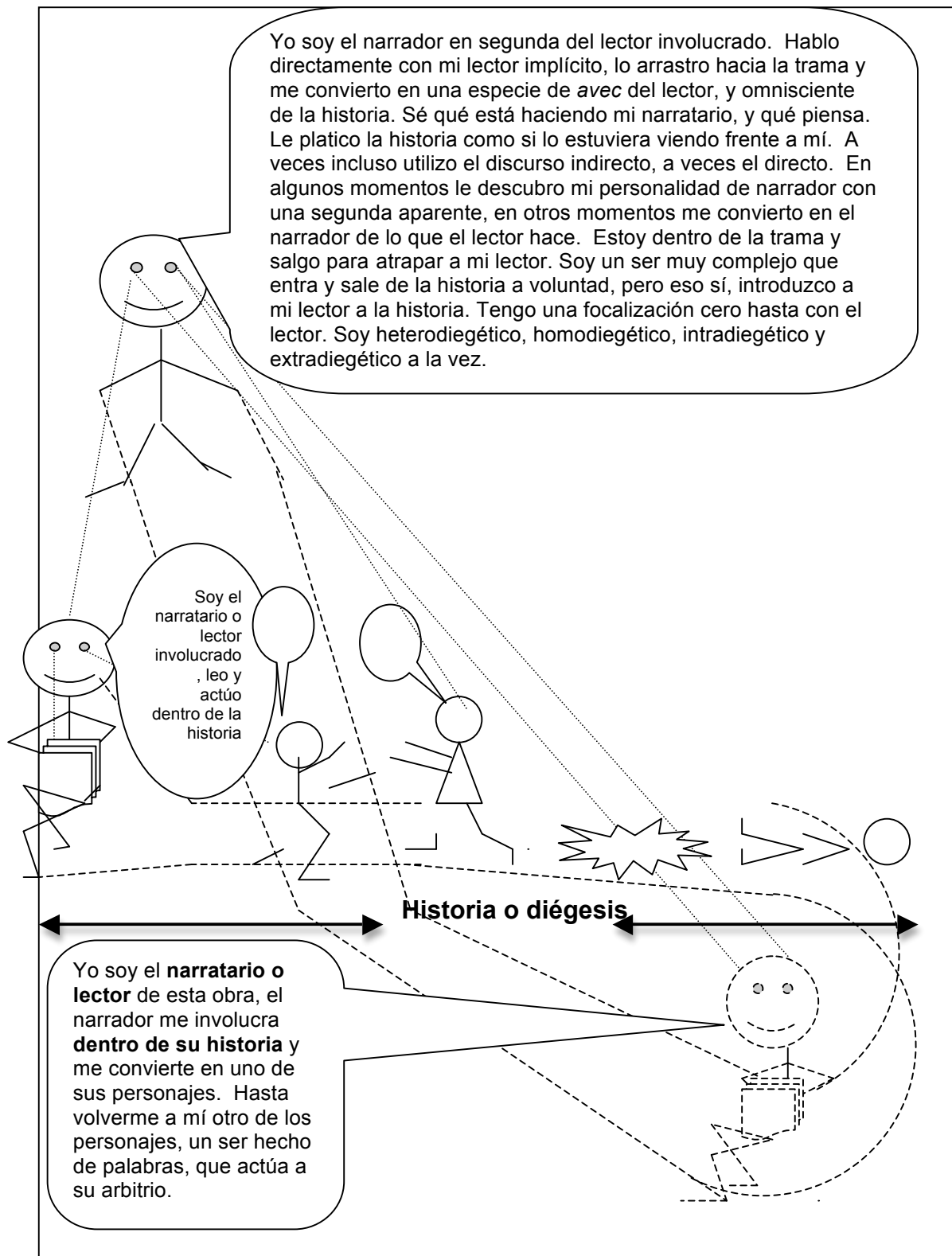
*“Cómo que se la comió”, piensas en tu jerga mexicana, “¿no habrá aquí un error de imprenta? ¿Y ya? ¿Se la comió y se acabó el cuento?” Sigues leyendo, pero para tu desencanto, ahora Darnton habla de moralejas y de inmediato inicia una diatriba contra los psicoanalistas Bettelheim y Fromm, que pretenden interpretar el inconsciente colectivo descifrando el lenguaje simbólico de los cuentos folklóricos. A ti no te importa si uno dice que la caperuza es el símbolo de la menstruación, o si el otro dice que los finales felices permiten a los niños enfrentarse a sus deseos y temores inconscientes y salir ilesos. A decir verdad, lo que tú quieres es encontrarte con la nota roja de la Caperuza, o por lo menos averiguar si hay datos históricos de que alguna Caperucita fuera violada. “En fin”, piensas, “tiempo perdido” y cierras el site de Claudia Quintero. Ves la hora y piensas que todavía te da tiempo de checar tu mail... Como esto lo cuenta un omnisciente, ni siquiera te has percatado de que ya te metí a mi cuento. ¿verdad?*

### **III.3.5.1.1. Ejercicio para el narrador con el narratario involucrado**

Este narrador habla directamente con el lector y lo introduce a su trama. A través de la experiencia que tenemos como lectores conocemos cuál es el comportamiento de quienes se disponen a leer, podemos utilizar nuestras propias costumbres y dictárselas al lector, puede ser en su casa, frente a su escritorio, en su cama o en el metro, y podemos hablar del ruido, de la luz directa o de la televisión, para luego referirle la historia en discurso indirecto, entreverando también citas directas del cuento y mientras le decimos qué hace, podemos ir introduciéndolo en la trama, como si louviésemos frente a nosotros y lo lleváramos de la mano por la aventura. En algún momento, si el cuento estuviera narrado en primera persona, podemos deslizarnos unos momentos a una segunda aparente.

Escribamos la introducción del cuento de esta forma, hasta que logremos integrar al lector.

### III.3.5.1.2. Segunda plena con deslizamiento a aparente: Narrador con el narratario involucrado. (Gráfico)



En este apartado trabajamos con el narrador en segunda persona gramatical, mismo que presenta dos categorías: la de segunda aparente, en donde aparece una primera persona que le habla a un tú; y la de la segunda plena, donde la primera persona desaparece del discurso y el narrador se dirige exclusivamente a un tú, que puede ser el protagonista, el narratario o ambos a la vez. Como vimos, las posibilidades de esta forma de narrar abre caminos muy interesantes que suelen dar lugar a momentos de extrema tensión narrativa puesto que enuncian lo que el protagonista o el narratario deben hacer o revelan ante él mismo y ante el lector, aquellas cosas que no se puede confesar.

Entre las variantes de la segunda aparente nos encontramos con dos: 1) el narrador epistolar, que puede revelar parcialmente la historia y contar a uno o varios interlocutores solamente aquello que le conviene decir. 2) El narrador que busca la complicidad del lector deslizándose de una primera persona hasta la segunda a la hora de hablar de aquellas cosas que les son comunes en tanto que pertenecientes al género humano, evidentemente ambos hechos de letras.

En cuanto a la segunda plena, podemos toparnos con otras dos: 1) el narrador titiritero quien le dicta al protagonista aquello que va a sucederle como en un tú profético, y lo hace a partir de una especie de omnisciencia que se limita a las acciones, las emociones y los pensamientos del propio protagonista. Este narrador está fuera de la historia y alterna el presente con saltos al futuro y también al pasado al dar cuenta al mismo tiempo al personaje y al lector del destino del primero. 2) También en esta categoría encontramos al narrador espejo-conciencia que es un desdoblamiento del

propio protagonista, una especie de súper-yo literario que le revela aquello que él se niega a mencionar.

Y por último, estudiamos al narrador que involucra a su narratario y lo convierte en un personaje más de su texto. Este es un deslizamiento un tanto complejo entre una segunda aparente y una segunda plena, y pareciera que se trata de un *avec* del lector y un omnisciente de la historia. Se dirige al narratario desde el primer momento hasta arrebatarlo de la realidad y en una especie de abducción literaria, llevarlo a formar parte de la historia. Parece complicado, no obstante, el efecto es sorprendente.

Los ejemplos, los ejercicios y los esquemas fueron diseñados con el fin de que el tallerista pueda aprehender y practicar estas variantes, es decir: identificarlas, comprenderlas y utilizarlas en su propia obra como cuentista.

### III.4. El narrador en primera persona gramatical

En esta última parte del tercer capítulo nos enfocaremos en las variantes que puede ofrecer la primera persona gramatical a la figura del narrador. Dejé hasta el final este concepto porque a partir de mi experiencia en el aula, la práctica con cada una de las otras personas gramaticales va aportando información y datos a los talleristas, de tal manera que cuando llegamos a la primera persona, ya suelen estar capacitados para introducirse bajo la piel de este narrador, además de que por la propia identificación con el yo, la psicología del autor se refleja con mayor frecuencia. A los escritores principiantes les resulta problemático lograr la separación entre el autor empírico (yo) del autor implícito (también yo), y de éste al narrador (yo) que puede a su vez ser el protagonista (yo); así que mientras más distancia e información tengan sobre la historia, les será más sencillo lidiar con las variantes de esta persona gramatical en la figura del narrador, puesto que no siempre podrán coincidir con lo que el autor empírico piensa o siente, como podría ser el caso de un narrador que jugara el papel del antagonista.

De nuevo, la metodología empleada será la enunciación de la teoría, un ejemplo a partir del cuento de la *Caperucita Roja* que aplique lo visto y ejercicios diseñados especialmente para la puesta en práctica de la variante, con el fin de que los estudiantes se internen en este narrador tan subjetivo. También incluyo los esquemas que les permitirán confrontar sus textos con las características de cada variante.

### **III.4.1. Características generales del narrador en primera persona gramatical**

Al narrar desde el yo, la primera persona gramatical profundiza en la emoción de lo narrado. Se trata de una visión totalmente subjetiva, pegada a la piel. Debe ser consistente con el personaje que representa. Puede expresarse también desde el soliloquio o desde el monólogo interior, e ir buscando en el subconsciente del personaje. Tiene un gran peso emotivo, aunque su visión es limitada: solamente puede narrar aquello que un yo puede ver, oír, tocar, oler y degustar, no puede introducirse en los pensamientos de otros, debe suponer, imaginar, pronosticar, por lo mismo es falible, aunque eso mismo puede hacerlo entrañable también.

### **III.4.2. Categorías del narrador en primera persona**

En cuanto a su desarrollo durante la historia, existen dos categorías dentro del narrador en primera persona: *el narrador dinámico* y *el narrador estático*. Cualquier variante del narrador en primera persona puede desarrollar una de estas dos categorías, ya que son de carácter psicológico. Evidentemente que al elegir una de ellas, debe mantenerse hasta el final de la historia.

#### **III.4.2.1. El narrador dinámico**

**Narrador dinámico**, es decir, **que va cambiando mientras narra**, ya sea porque le pasan cosas o porque encuentra explicaciones y comprende las cosas que ya le pasaron mientras las cuenta; en el caso de *Caperucita*, ella tendría que narrar e ir madurando mientras sucede la acción; o al revés, que ella narrara ya adulta y fuera dándose cuenta de cuán ingenua e inmadura había sido y cuánta suerte había tenido de salir viva. En este caso tendría que tratarse ya de un narrador protagonista o de un narrador personaje y deben estar involucrados con lo que pasa.

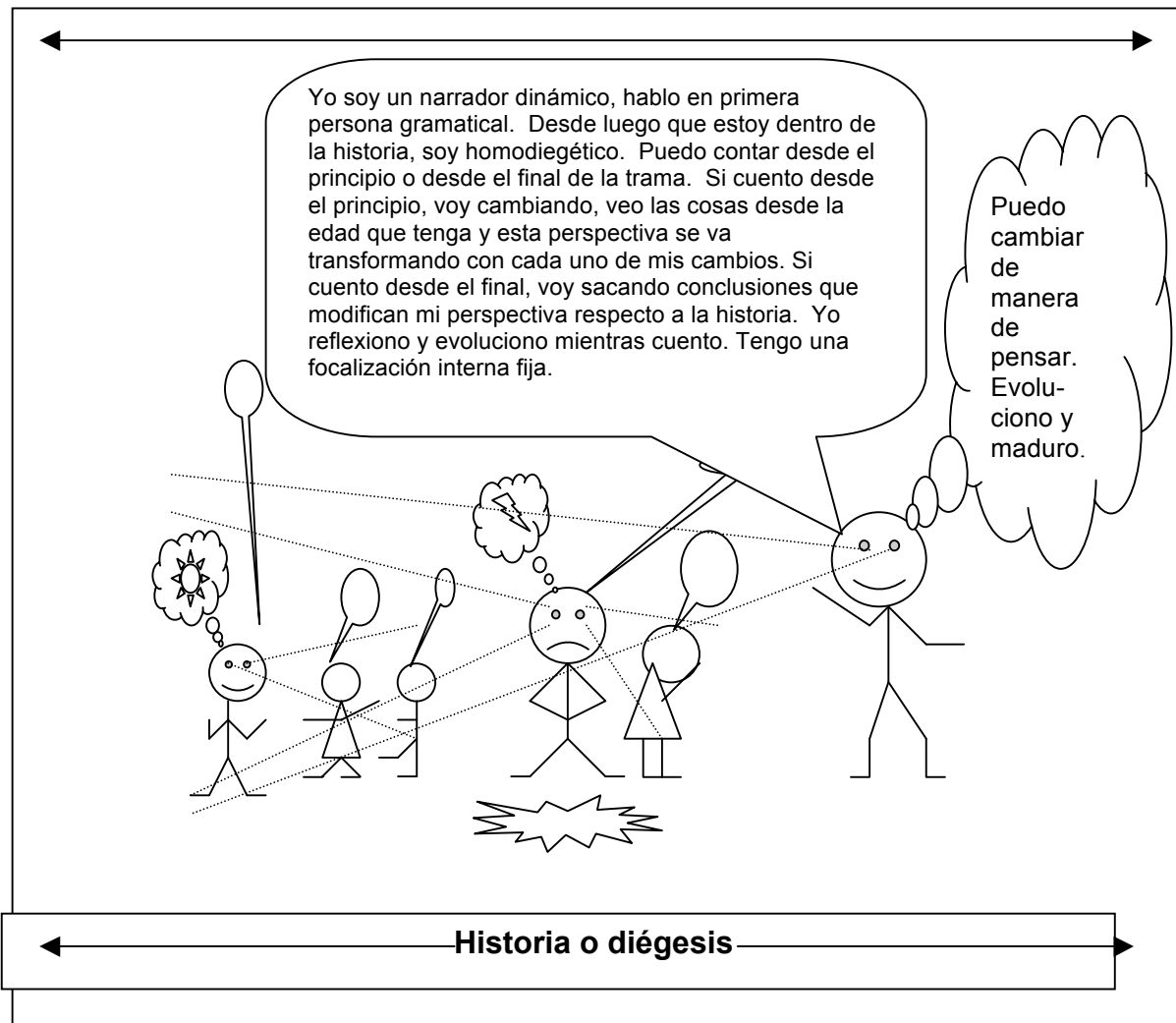
#### **III.4.2.1.1. Ejercicios con el narrador dinámico**

Este punto de vista implica una amplitud de mente y una capacidad de cambio. Suele desarrollarse tanto desde la narración encarnada como desde el soliloquio que ya vimos en el capítulo de Modo, ritmo y estrategias. La característica de este narrador, es que va evolucionando mientras narra, ya sea que va creciendo o que al narrar se va dando cuenta de cosas y por esa razón se replantea la historia.

**a)** Hagamos que el protagonista narre las cosas que le sucedieron en el cuento varios años después, pongámoslo a reflexionar al respecto y a que descubra cosas que no vio en medio de la acción.

**b)** Hagamos que el protagonista vaya evolucionando dentro de la historia y aprenda de las cosas que van sucediéndole.

### III.4.2.1.2. Primera persona gramatical: Narrador dinámico (Gráfico)



### III.4.2.2. El narrador estático

Este narrador puede estar **influido por un fuerte prejuicio** y no cambiar de ninguna manera durante la narración, por lo que tiene que ajustar la realidad a su criterio. En el caso de *Caperucita*, supongamos que quien narra es el lobo, su condición de lobo le dicta ser cazador y carnívoro, entonces durante todo el cuento irá justificando esta condición y por lo tanto quien lo venza será el antagonista incapaz de comprenderlo. Al ser un narrador personaje, tiene un punto de vista subjetivo y monolítico.

Alberto Paredes nos dice que el importante matiz diferencial radica en que los personajes son referidos por uno de sus colegas personajes con una visión subjetiva.

“Queda definitivamente cancelada la posibilidad de que el narrador se desprenda de la individualidad que lo circunscribe con enorme precisión. No hay visión panorámica posible, todo está escrito (es decir, concebido, descrito y juzgado) desde una primera persona efectiva.”<sup>71</sup>

#### III.4.2.2.1. Ejercicio con el narrador estático

Este punto de vista, contrario al anterior, implica un fuerte prejuicio, una posición estática frente a los hechos y una capacidad de modificar o justificar las acciones para que éstas se acomoden a la psicología del narrador. Es ideal para narrar desde los antagonistas o con fines irónicos.

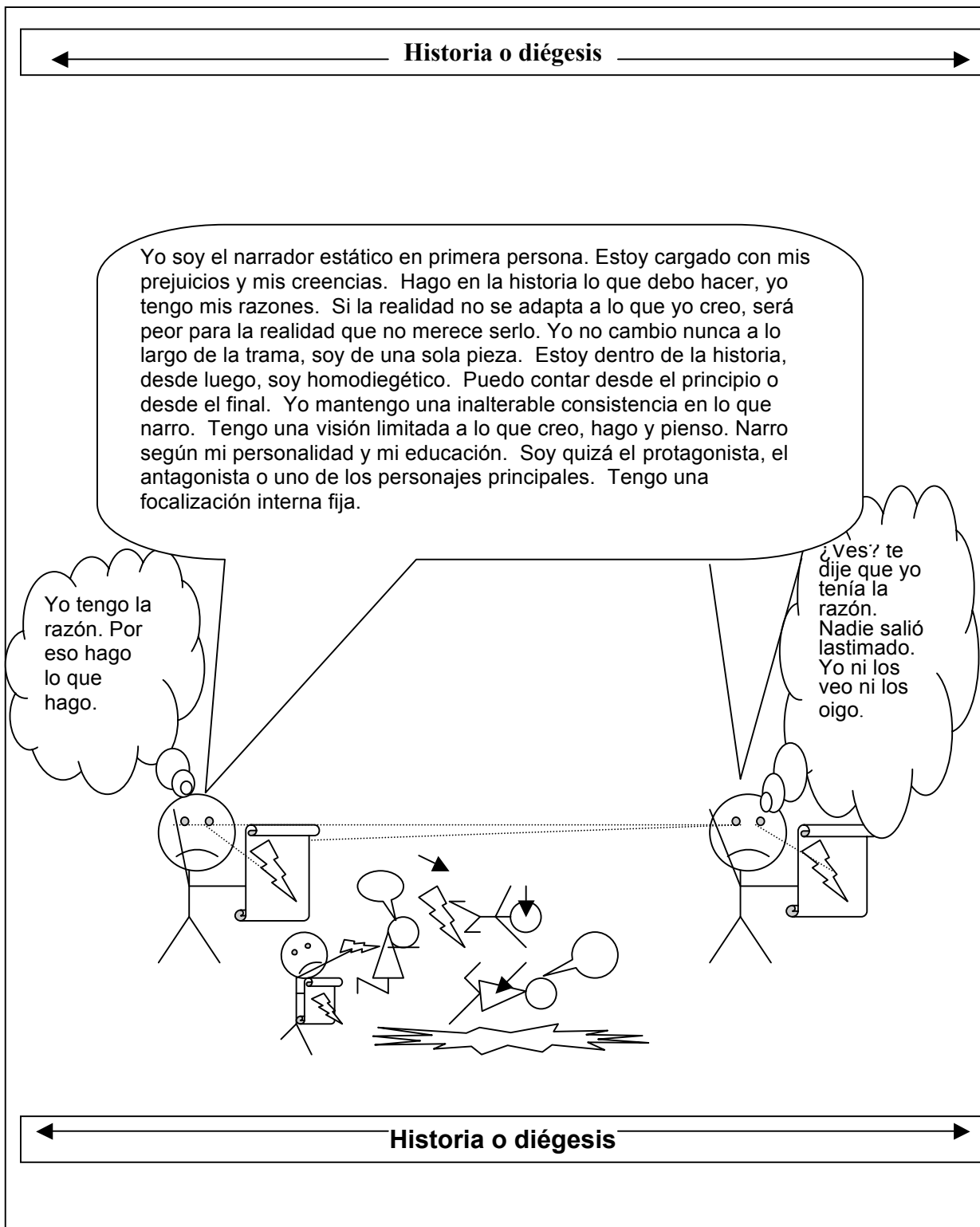
---

<sup>71</sup> Véase Alberto Paredes, *Op. Cit.*, pp.57

**a)** Hagamos que el antagonista cuente su versión de la historia y que acomode los hechos de tal manera que se justifique su actuación.

**b)** Tomemos a cualquier personaje público (histórico o actual) que detestemos particularmente y hagamos que narre algún conflicto, justificando y acomodando los hechos, utiliza una sutil ironía de manera tal que quede evidenciada su cortedad de miras.

### III.4.2.2.2. Primera persona gramatical: Narrador estático (Gráfico)



### III.4.3. La primera persona autobiográfica

Según Alberto Paredes, este narrador introduce partes de la vida del autor empírico; otra opción sería que quien escribe elaborara la biografía de su narrador de tal forma que éste pudiera recurrir a ciertas anécdotas que el autor le prestara, desde luego entresacadas de su propia vida, con el fin de que su narrador pudiera recordar algo más que un pasado de letras. "...puede ser un relato donde casi nada sucede y el gran acontecimiento está omitido, o es apenas una inminencia, [...] o es mínimo y trivial."<sup>72</sup> Esta voz autobiográfica debe tratarse como la de personaje, porque aunque el autor es quien habla, lo hace con las ropas de un personaje, por lo tanto, aquí sí entran los coloquialismos, etcétera... Algunos narratólogos llaman a este narrador autodiegético, porque se narra a sí mismo. Yo prefiero quedarme con la categoría de intradiegético, porque de todas formas, se trata de un personaje de la historia, por lo tanto, un ser construido con palabras.

El peligro en la autobiografía es que siempre queremos justificar algo o no molestar a alguien o quedar bien con otros, por lo tanto acomodamos los hechos de acuerdo a las conveniencias del momento en que se está escribiendo y el relato corre el peligro de terminar siendo un tanto inverosímil o débil. Por eso, para cuento, lo ideal es elegir un pasaje pequeño y más o menos trivial, con el fin de que la anécdota pese más que el personaje.

No obstante, si la autora de estos apuntes soy yo, tengo que introducir un pasaje autobiográfico que involucre el cuento de Caperucita. Pienso que sería algo así:

---

<sup>72</sup> Véase Alberto Paredes, *Op.Cit.* p. 56

*No sé por qué estoy haciendo esto si el curso está ya avanzado. Con los ejercicios de creación, mis alumnos parecen comprender lo que vimos en la clase, de hecho sus textos suelen ser buenos, sí, pero después, cuando pasa el momento de la lectura, olvidan qué hicieron y para qué. No los culpo, la génesis de los textos literarios es tan inasible como la emoción que los generó. Pero queda lo escrito y luego hay que tomar decisiones para llevar esos párrafos a crear una historia y así convertirlos en cuentos que funcionen. Para eso sirve saber algunos lineamientos, o también para darnos cuenta de que existen diversas opciones y que no estamos locos al proponer narradores o estructuras poco comunes. Al saber que alguien ya las usó y que otro ya intentó explicarlas, se siente una menos sola en este mundo donde todo es subjetivo. Se aprende de los atajos y los artificios usados por otros escritores para resolver sus textos y de lo que un teórico cree que éstos hicieron.*

*Creo que decidí emprender esta tarea el dos de enero. Mi co-docente (de cuyo nombre no quiero acordarme) y yo nos reunimos para planear las clases hasta el final del curso. Ella se había puesto a buscar entre toda su bibliografía de licenciatura, maestría y hasta del doctorado a alguien que explicara la estructura pendular o circular, pero nada de lo que encontró hablaba de juegos con la temporalidad en el relato (eso no se encontraba dentro de su ámbito de estudio y desconocía el tema. Para ese momento, yo tampoco sabía de Ricoeur, de Genette ni de Anderson Imbert, pero conocía las estructuras y sabía cómo llevar a mis niños a desarrollar textos creativos en todas ellas, pero la teoría me daba más miedo que curiosidad). Debo decir que fui descortés con ella; cada vez que sacaba un apunte nuevo yo terminaba diciéndole que no entendía, que los textos de lingüística me resultaban demasiado oscuros y generales*

*para explicar las estructuras propuestas; de seguro la harté porque me dijo suavemente, como ante un hijo que no entiende razones: “Pues si no existe, créalo, descríbelo tú, así se hace la teoría...” Me lanzó el reto con la tez enrojecida y una mirada que lanzaba alfileres. Nada más le faltó decirme: A ver, pendeja, explica lo que haces, ¿no que los creadores son tan chingones? Pero se contuvo. Al principio ambas pensamos que yo no iba a ser capaz, pero como estoy divirtiéndome, creo que algo saldrá. A ver cómo les explico a mis escuincles para que no se bloqueen. Bueno pues, entonces: “Caperucita roja era una niña cuya abuela estaba enferma, por lo que su madre...” No sé quién es más güey, si Caperucita, su madre o yo. No sé de dónde saqué que se podían tender puentes entre los académicos y los creadores, si en principio ellos no creen que se pueda enseñar a escribir literatura... Nada más termina una de la greña... Y luego para qué, el otro día me dijo Jairo, uno de mis talleristas, que él prefería esquemitas en el pizarrón, que nada más de ver el grosor de mis apuntes se cansa y le da güeva, pero yo sigo creyendo que con el tiempo ya ni se va a acordar de lo que significan los esquemas, igual que olvida para qué sirvieron los ejercicios de la clase... Por eso estoy elaborando estos apuntes. Nomás falta que los dioses castiguen mi soberbia y termine yo en el infierno de los teóricos incomprensibles, peleándome por interpretar aquello que no soy capaz de escribir... Recuerdo que alguna vez aquella co-docente (de cuyo nombre sigo sin querer acordarme) me deslizó un comentario que según ella le había hecho su directora de tesis, aunque a partir de sus actos posteriores descubrí que eso era lo que ella misma pensaba. Me dijo que los que no tenían la inteligencia para estudiar y especializarse, mejor escribían... Y yo que siempre creí que era al revés... Si no hay creación ¿qué van a analizar? ¿Nada más a los inmortales?*

*¿Y cómo se llega a la inmortalidad si no es pasando por la mortalidad primero? ¿O cómo?*

### **III.4.3.1. Ejercicio con la primera autobiográfica**

Este narrador habla de nosotros mismos y de nuestra vida, así que para evitar conflictos, debemos elegir el pasaje de nuestra infancia en el que nos contaron el cuento con el que hemos venido trabajando, distanciémonos de tal manera que no intentemos justificar nuestra inocencia de aquellos momentos, incluso podemos comparar esa experiencia con el manejo actual, el desarrollo de estos ejercicios, la lectura de este libro y tus dificultades a la hora de escribir (así, de paso, estaremos aplicando una perspectiva metaliteraria, es decir, la explicación de cómo escribimos, por lo tanto, en un texto de ficción estaremos hablando de otros textos).

**a)** Desarrollemos la historia a partir de una mirada infantil, qué pensábamos cuando nos narraban el cuento, quién lo narró, dónde y cuándo.

**b)** Comparemos aquella experiencia con la presente y el trabajo de cambiar de perspectiva y voz en los ejercicios, además de las dificultades técnicas que esto implica y la experiencia íntima de escribir mientras vamos desarrollando una cierta empatía con nuestros narradores (eso es metaliteratura también).

### III.4.3.2. Primera persona autobiográfica (Gráfico)



### III.4.4. El narrador protagonista

Según Paredes, el Narrador protagonista es alguien contando su propia historia. “Se destaca especialmente la doble naturaleza del personaje-narrador: cronista y ente humano ficticio. [...] Desde esa posición emprende **su intento de interpretación de la realidad** y la comprensión de ésta en un discurso organizado.”<sup>73</sup> Es decir, quien cuenta es el personaje que está más involucrado en el conflicto, es un ser sumergido absolutamente en su propia subjetividad, ve hacia adentro más que hacia afuera, nos dice con su propia voz cotidiana lo que pasa y lo que piensa, siempre tras el cristal de aquello que está sintiendo.

En el evangelio del cuento según Caperucita sería así:

*Estaba muy feliz jugando frente a la casa cuando oí que mi mamá me llamaba:*

*–Caperucita, tu abuela está enferma, ¿puedes llevarle esta canasta de comida? – me dijo, entregándome una canastota que pesaba un montón.*

*–Sí, mami –le respondí, haciendo esfuerzos para cargar los víveres.*

*–¿Te acuerdas cómo llegar? –insistió.*

*–Sí, claro –dije, contentísima porque iba a cruzar el bosque yo sola–. Yo ya soy grande y puedo llegar rápido —le recordé—. Cada vez que mi madre me lleva a la casa de mi abuela se la pasa diciéndome que no me salga del camino, que la siga, pero ella es muy lenta, siempre lleva cargando a uno de mis hermanos y yo tengo que andar cuidando que los otros no se queden atrás.*

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 60.

*–Pero, Caperucita, acuérdate, no debes salirte del camino vecinal ni hablar con nadie, y sobre todo, no te internes en el bosque. Un lobo anda suelto y te puede comer –dijo como siempre.*

*–Sí, mami –le contesté. Yo ya estaba haciendo planes, pero la canasta pesaba tanto y en ese momento pasó una mariposa amarilla con ojitos azules sobre las alas.*

*–Se me hace que mejor no te mando –me amenazó cuando vio que ya no le estaba haciendo caso-, te vas a distraer y te vas a perder en el bosque y te va a comer el lobo.*

*–No mami, ya te oí –respondí pensando: “Cuál lobo, siempre me amenazas con el lobo y nunca lo he visto, yo creo que el lobo ni existe”. –Me voy a ir derechita, no me voy a meter al bosque, ni le permitiré al lobo que me coma –le prometí para tranquilizarla.*

*Lo único que pude cumplir fue lo último: No le permití al lobo que me comiera.*

Este sería el momento de retomar el **soliloquio** y el **monólogo interior**, puesto que representan dos posibilidades muy interesantes de profundizar en el discurso del yo. Solamente que ahora enfocándonos en los cambios que hacemos cuando hablamos ante algún desconocido y utilizamos la variante del **yo público**, en el que ocultamos cosas, somos diplomáticos y hablamos con la mayor corrección que nos es posible con el fin de ser aceptados. Luego, podemos hacer hablar al yo con alguien cercano, con quien no guarda esta distancia, sino que existe la suficiente confianza y aceptación como para ser más coloquial; este es el **yo privado**. Y finalmente, en un monólogo interior, que el yo hable de sí mismo en la intimidad y revele cosas que nadie

más puede saber en un discurso discontinuo; con esta estrategia estaremos explorando el **yo íntimo** del protagonista y la propuesta de nuestro cuento puede enriquecerse mucho más.

#### **III.4.4.1.Ejercicios con el narrador protagonista**

Este es un narrador muy visceral, y por lo mismo, no puede tener objetividad. Narra desde sus emociones. Tiene prejuicios, creencias, cosas que le gustan y cosas que detesta. Puede evolucionar o no, pero el conflicto del cuento lo afecta directamente.

Hagamos que nuestro protagonista narre en breve el cuento a partir de sus emociones o creencias, este es un buen momento para utilizar el soliloquio o el monólogo interior.

##### **1. Ejercicio con el yo público**

Todos estamos ávidos de aceptación, sobre todo en ambientes nuevos, así que nos arreglamos con la mayor pulcritud que podemos, cuidamos nuestro lenguaje y cuando hablamos de nosotros mismos, nuestro discurso es tal que presentamos a nuestros interlocutores una imagen expurgada y parcial de nuestra personalidad. Los narradores en primera persona deben también ser capaces de cambiar sus registros de discurso en este sentido. Elaboremos una escena en la que el protagonista se presente en público y tenga que decir quién es, qué ha hecho y por qué está allí. Tratemos de

presentarlo en un soliloquio. Es decir, un discurso bien estructurado en orden cronológico y de ideas, siempre en primera persona.

## **2. Ejercicio con el yo privado**

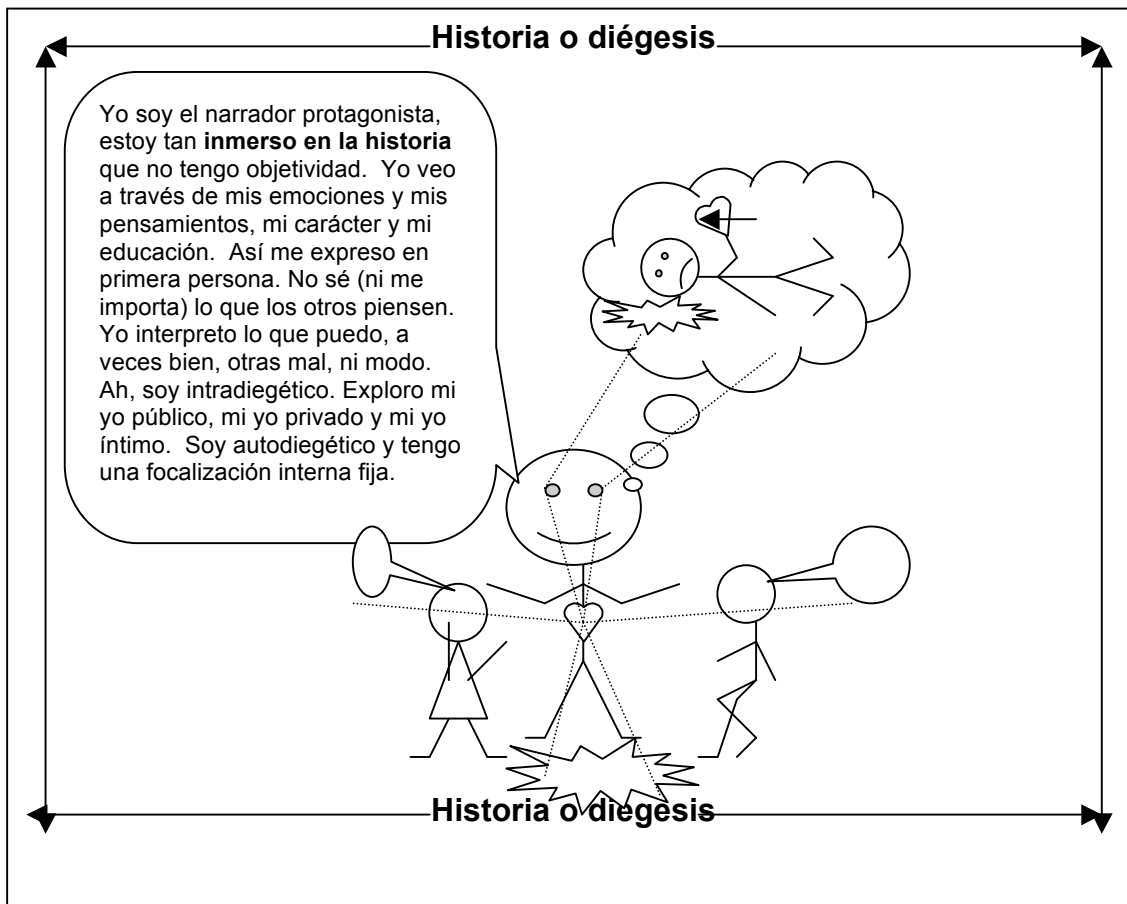
También cambiamos nuestro registro lingüístico cuando estamos en confianza; la gente ya nos aceptó, sabe quiénes somos y así nos quiere. Con nuestros amigos, nuestros amores y nuestra familia utilizamos otras referencias sobre nosotros mismos. Elaboremos una escena en la que tu protagonista comente dentro de un grupo, ya de amigos o de familiares, su experiencia al haberse presentado ante los desconocidos, sólo que aquí debe descubrir cosas que ocultó al hablar de sí mismo frente a los desconocidos. Utilicemos también en esta ocasión un soliloquio.

## **3. Ejercicio con el yo íntimo**

Sin embargo, cuando nos quedamos en silencio y a solas, seguimos hablando con nosotros mismos, allí entre nuestros pensamientos nos revelamos todo aquello que nadie más debe saber, incluidas nuestras dudas, nuestros dolores y nuestros temores, todo esto de manera discontinua y salpicada de otras digresiones que tienen que ver con lo que no hemos hecho, los lugares que nos gustan, los olvidos y los planes. Elaboremos un monólogo interior donde el protagonista reflexione sobre lo que nunca le ha dicho a nadie, lo que le oculta incluso a su mejor amigo. Las razones pueden ser diversas, no es necesario pensar en grandes delitos, a veces nos quedamos callados

para seguir siendo aceptados o para no lastimar a otros. Probablemente tendremos que brincar de un tiempo verbal a otro durante el monólogo interior.

### III.4.4.2. El narrador protagonista (Gráfico)



### III.4.5. El narrador personaje secundario

El narrador personaje secundario, según Alberto Paredes, tiene:

“...una **mirada limitada y partidaria de una subjetividad**, la del personaje que transmite la historia, **no comprende todo** y a esto se suma la transformación de los hechos inherentes a su interpretación. [...] mira desde su posición individual y lateral los

acontecimientos descritos, se involucra en ellos tangencialmente, los recrea en su mente y los interpreta para juzgarlos y calificarlos. [...] Puede apropiarse del centro de atención y desviar el relato del protagonista aparente o acontecimiento principal hacia sí mismo e introducir una secreta historia tal vez más importante en el texto que la evidente.”<sup>74</sup>

Se trata de un narrador testigo que tiene una mirada más general que el protagonista, pero no sabe qué es lo que éste siente o piensa; sabe sólo lo que él mismo ve y comprende, lo que puede interpretar y lo que juzga desde donde está parado. Es subjetivo y hace juicios de valor porque también interviene en la historia, por lo tanto los hechos de la misma le afectan, aunque le interesan cosas distintas a las que podrían mover al protagonista. Es alguien que altera los hechos a su gusto. La abuela de Caperucita contaría la historia así:

*Me resfrié, es cierto, es el cansancio de los años, son mis huesos viejos que exigen descanso, a veces es necesario decidir hasta dónde llega una, por eso no quería ir a la aldea para ayudar en la cuarentena. La tarde posterior al parto de mi último nieto quise regresar a mi casa, necesitaba dormir sin escuchar el alboroto de los niños corriendo a mi alrededor o los llantos del recién nacido. Cuando iba a la mitad del camino comenzó a llover, cómo no iba a mojarme, llegué arrastrando los pies de cansancio, helada y empapada. Les mandé decir que estaba enferma y que había decidido quedarme en cama, no les pedí nada. Qué iba yo a saber que se les ocurriría mandar a la niña con comida.*

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 61-62

*El lobo no tocó a la puerta, entró como tromba, al principio pensé que era la fiebre, que me estaba entrando un delirio, pero no, allí estaba él. Me levanté asustada, tratando de entender qué hacía allí ese animal. Era un lobo enorme, de la estatura de un hombre muy alto. No supe qué hacer, lo primero que se me ocurrió fue esconderme en el ropero. Cuando escuché la voz de Caperucita quise salir, pero la puerta estaba trabada, con angustia intenté prevenirla, pero la gruesa hoja de madera acallaba mi voz, cuando oí los gritos de mi nieta creo que me desmayé porque ya no supe nada hasta que el cazador-guardabosques-leñador logró abrir el ropero. Salí casi sin querer ver qué había pasado, pero allí estaba Caperucita, pálida y llorosa, y gracias a Dios, viva. Ahora tendré que regresar con ellos aunque me muera de cansancio, ¿será que con la cuarentena se atrofia el pensamiento? La niña dice que la envió su mamá, ¿a quién se le ocurre?*

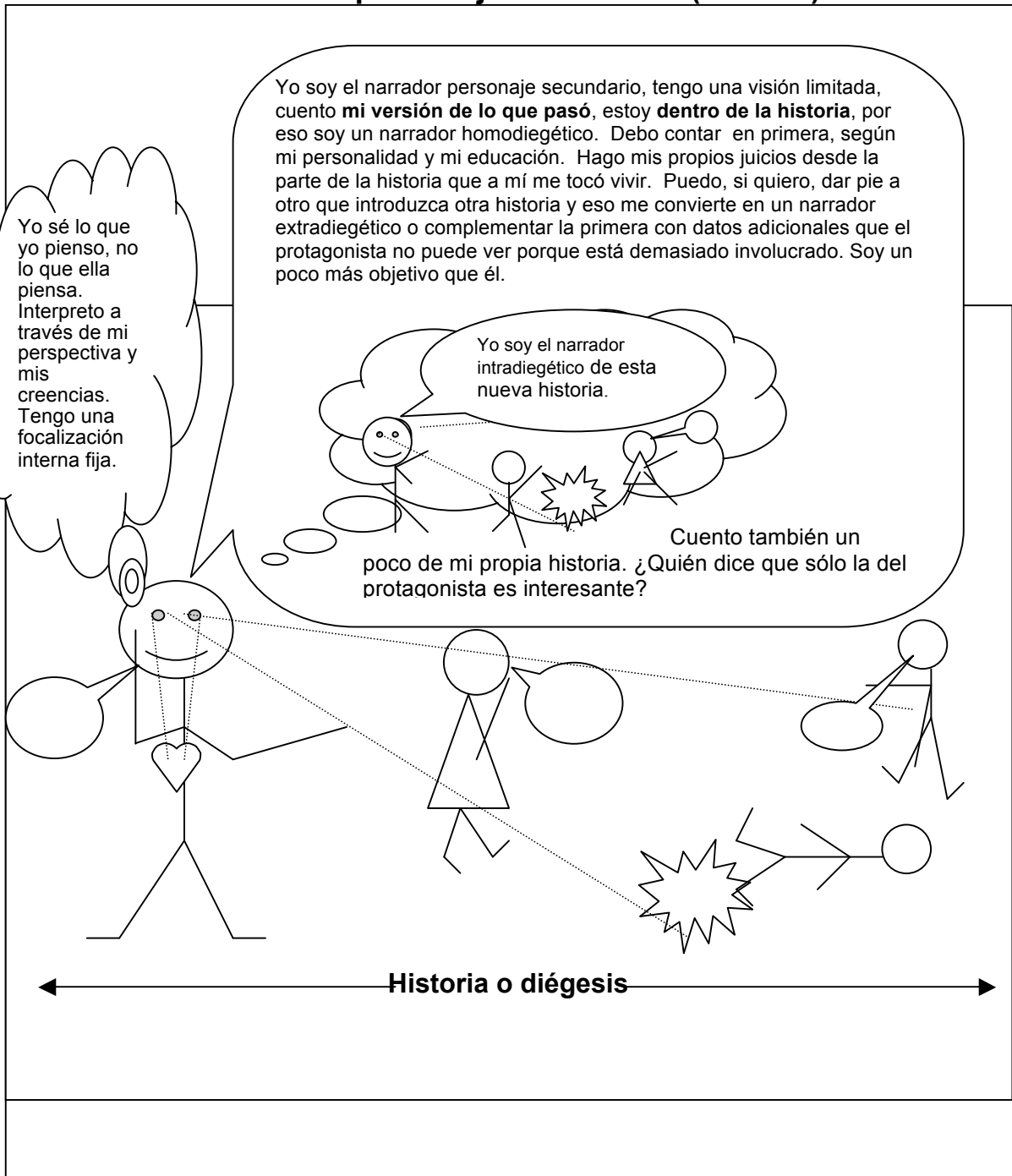
### **III.4.5.1. Ejercicios con el narrador personaje secundario**

Este narrador está ligado a la historia, pero no lo afecta directamente, también tiene sus puntos de vista, sus prejuicios y sus creencias. Puede ser un poco más objetivo que el protagonista.

**a)** Hagamos que cualquier personaje más o menos importante del cuento narre su versión de lo que sucedió. Puede incorporar su propia historia y las razones por las que ve de manera distinta lo que pasó.

**b)** Realicemos una serie de entrevistas imaginarias a todos los personajes secundarios y que cada uno dé su opinión respecto a los hechos.

### III.4.5.2. El narrador personaje secundario (Gráfico)



### III.4.6. El narrador personaje incidental

Es más o menos lo mismo que con el anterior, pero utiliza la anécdota principal casi como mero pretexto para contar otra cosa. Paredes dice que:

“Se repite básicamente lo apuntado sobre el personaje secundario, incluyendo las connotaciones y los haces de relaciones que se establecen con autor y lector. Lo único que se da es la **diferencia de grado de acción** que tienen, el mayor o menor número y relevancia de hechos en los que se involucran.”<sup>75</sup>

Uno de los hermanos de Caperucita podría narrar el cuento de esta forma:

*Escuchamos voces, alguien venía corriendo hacia la casa, Caperucita había sido atacada por el lobo. Mamá lanzó un grito, dejó bruscamente al recién nacido sobre la cama, en menos de un segundo, el pequeño ya lanzaba inconsolables alaridos. Nos amontonamos en la puerta detrás de mi madre, quien preguntaba qué había pasado. Salió como loca y Rosina, Elena y yo detrás, como patos que corren sin rumbo detrás de la pata. En la casa se quedó Mónica, la que seguía de Caperucita en edad, tratando de calmar al llorón; de reojo vi que Adriana jugaba con la arena y unas piedritas, seguro que ni cuenta se dio de nada, no lo va a saber hasta que llegue la hora de la cena. Enrique, el joven vecino que había traído la mala noticia, y quien luego, asustado por el grito de mi madre, había salido corriendo, le aseguró que Caperucita estaba a salvo, que el lobo se había introducido a la casa de la abuela, pero que el leñador-cazador-guardabosques las había salvado. Mi madre no cesaba de correr de aquí para allá, apretando las manos una contra otra como si fuesen naranjas que pudieran exprimirse,*

---

<sup>75</sup> *Ibid*, pp.65

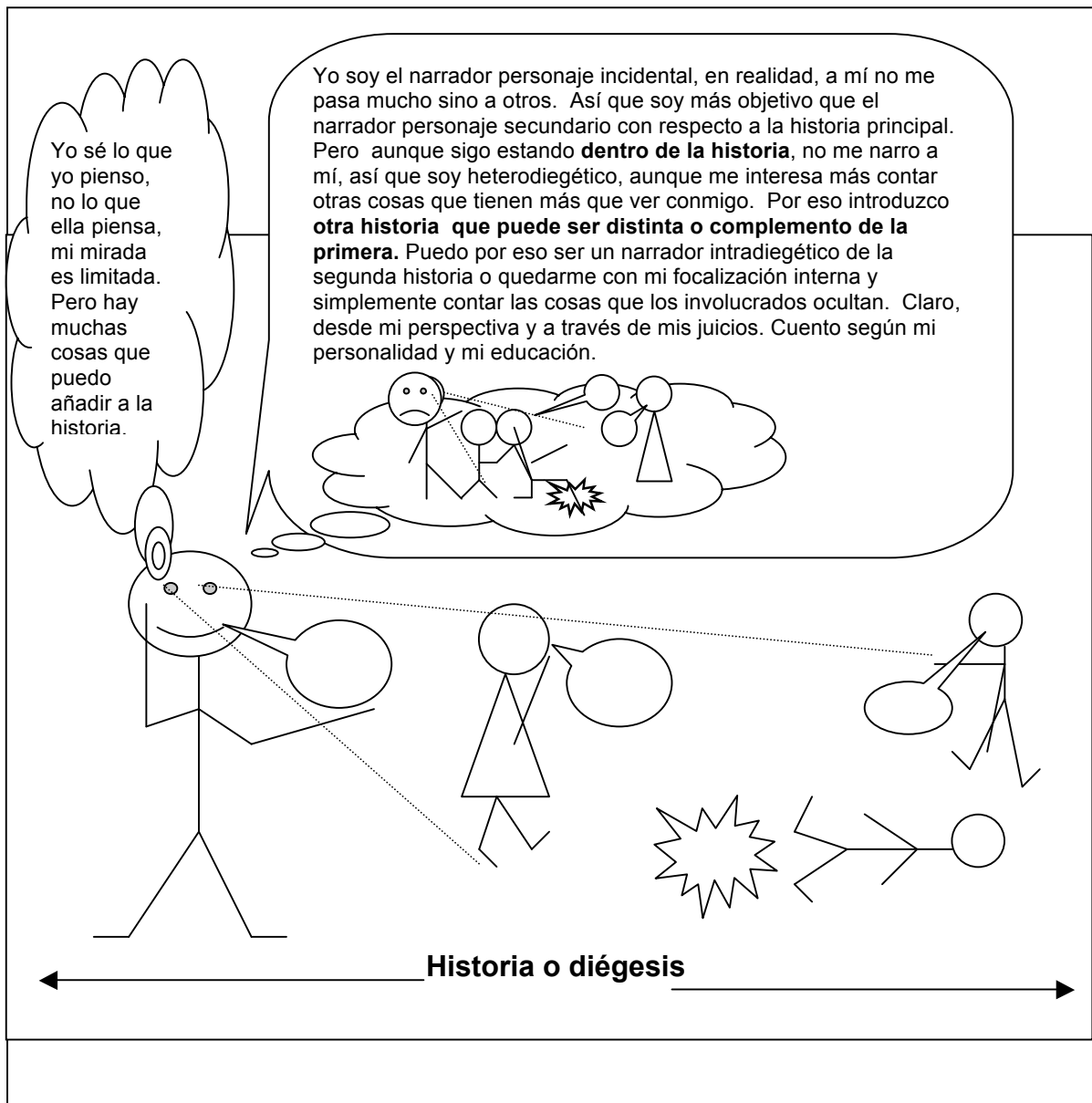
*y nosotros corríamos detrás de ella como la cola de un cometa de papel. Rosina iba con los brazos en jarras muy indignada, no paraba de hablar, a ratos decía que la Caperuza era tonta y a ratos que mi mamá debió de haberla mandado a ella junto con la tonta para cuidarla, Rosina olvida que apenas tiene cinco años. Además, mi madre no escuchaba más que su llanto. Nos dirigimos al viñedo, no sé para qué, si hasta yo sabía lo que iba a pasar. Quise decirle que no valía la pena ir hasta allá. Pero me quedé callado, en esos momentos no era yo su pequeño José, su único varón de seis años ya, el que iba a cuidar de ella cuando creciera, bueno eso fue hasta que nació ese niño que dejamos aullando en la casa, mejor a ese sí se lo hubiera llevado Caperuza. Cuando llegamos, mi padre estaba recargado en el silo, medio dormido y un poco borracho. Los llantos de mi madre lo despertaron, se incorporó inseguro, pero mi madre lo tomó de los hombros y lo zarandeó mientras le contaba entre moqueos entrecortados lo que sabía. Después de dar un traspié él le gritó a mamá que se calmara. ¿No le habían dicho que Caperucita estaba bien? Le ordenó que regresáramos a la casa para esperar más noticias. Mamá enmudeció como si le hubiesen tapado la boca. Sin parpadear, ella dio la media vuelta y regresó al pueblo con su cauda de hijos. Mi padre se quedó en el silo. Creo que no sabía qué hacer. Cuando yo sea grande y herede la parcela, me voy a casar con mi mamá y la voy a cuidar, también le daré unas nalgadas a esa Caperuza por andar asustándonos.*

#### **III.4.6.1. Ejercicio con el narrador personaje incidental**

Este narrador casi no participa en la trama, por lo que tiene una perspectiva distante, aunque también tiene sus prejuicios y sus creencias; y sabe todos los chismes que surgieron a raíz de los sucesos narrados. Además puede incorporar otra historia que tenga relación con el cuento.

Inventemos un personaje que esté ligado de alguna forma con el protagonista o con el antagonista y hagamos que narre la historia que circunda al cuento, donde desde luego, él se vuelva un personaje importante.

### III.4.6.2. El narrador personaje incidental (Gráfico)



### III.4.7. El narrador morfológico

El narrador morfológico, es un yo narrativo **que no pertenece a ningún personaje**, no actúa en la historia, **es la voz de la colectividad** de los personajes que forman el relato, en este caso se presenta en plural: nos.

*Cuando regresaron a la aldea todos salimos a verlos, venían como en procesión, había niños que gritaban, las voces formaron una cadena, teníamos que constatar: sí, el lobo, allí estaba el lobo también, hecho nada, reducido, muerto, con la lengua colgando a un lado y las vísceras al aire. Lo colocaron al centro del pueblo. Un niño se acercó y le tiró de una oreja, con el movimiento, se le descubrieron los colmillos enormes, retrocedimos asustados, entonces, otro lanzó un guijarro al cuerpo inerte del animal vencido. Otro más osado le lanzó un puntapié. Alguien se acercó con un palo y le dio un golpe, entonces nos lanzamos todos sobre el lobo, hasta dejar al enemigo convertido en un saco informe y sanguinolento. Así aprendería a no molestar niñas de este pueblo cuando cruzaran el bosque.*

Es importante recalcar que es perfectamente posible utilizar más de un narrador en un cuento, de hecho esto se hace necesario cuando es preciso presentar más de un punto de vista.

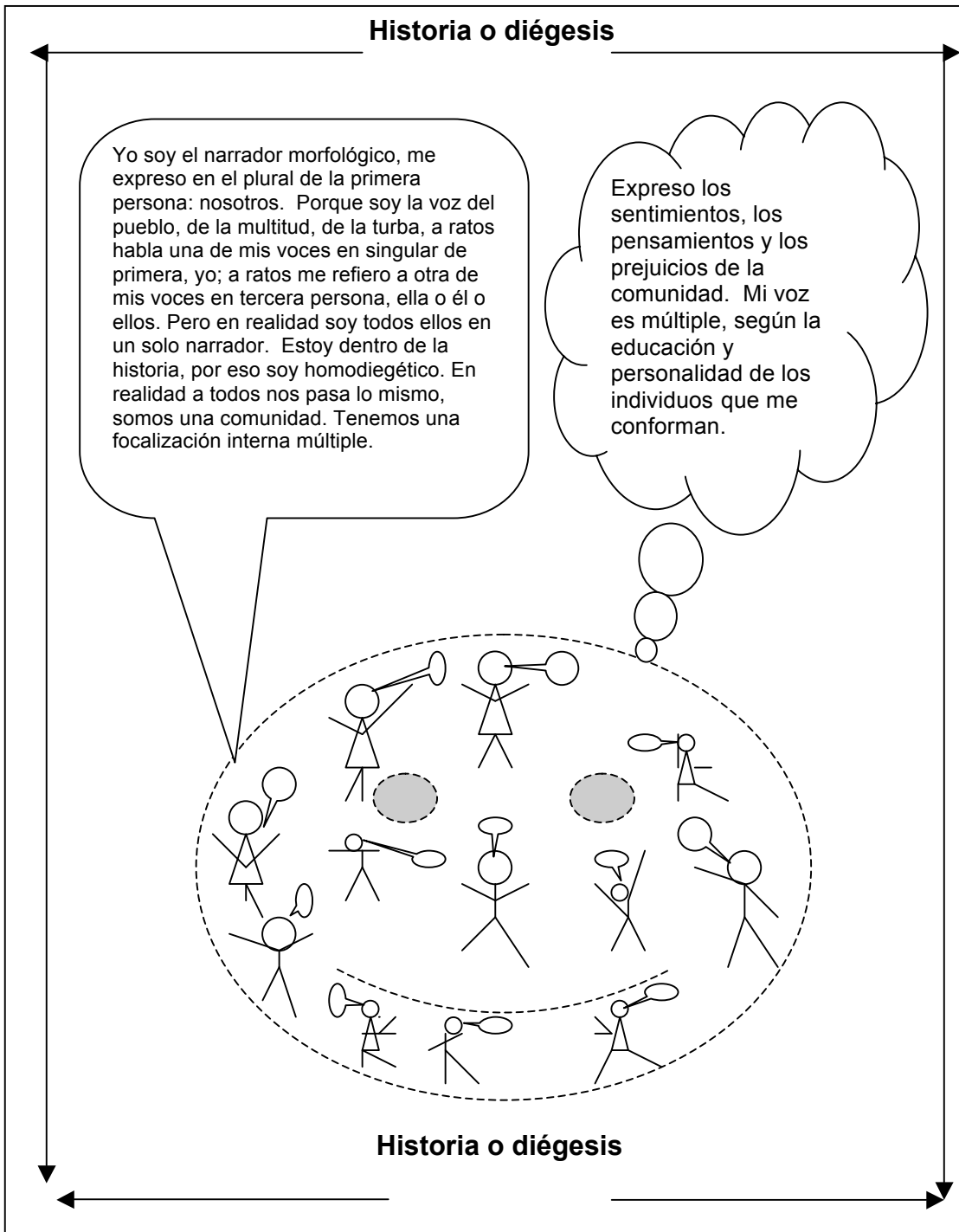
### **III.4.7.1. Ejercicios con el narrador morfológico**

Este narrador es plural, no se trata de un personaje, sino de un grupo, puede ser el pueblo o la palomilla o la familia o una turba o la comunidad, que narra en primera persona del plural.

**a)** Realicemos una narración en donde un grupo reaccione al conflicto del cuento, ya sea quejándose o compadeciéndose o tomando acciones específicas.

**b)** Hagamos que la colectividad narre su propia historia. (Recuerda, siempre desde el nosotros, pueden aparecer algunos nombres, pero siempre dentro del grupo que implica el nos).

### III.4.7.2. El narrador morfológico (Gráfico)



A lo largo de este capítulo vimos que dentro de la primera persona existen dos categorías psicológicas: el yo dinámico y el yo estático, y que dentro de éstas cabe cualquier variante o matiz del narrador en primera. Esta persona gramatical está clasificada según su participación en la historia y aquí presenté cinco variantes: 1) La primera autobiográfica, donde el autor implícito, el narrador y el protagonista comparten el yo que narra. 2) El protagonista que suele desplazarse desde la imagen que quiere presentar como un yo público, que mide y pesa cada revelación, por lo tanto da poca información y la manipula; o como un yo privado, que se mueve en su ámbito de acción y allí se siente seguro, pero que también restringe la información; hasta llegar a un yo íntimo, que revela aquellos secretos que guarda sólo para sí. 3) El personaje secundario, que suele ser más objetivo que el protagonista al contar una historia y que puede dar cabida a otra narración de segundo grado que complementa la información que tenemos sobre él, para que cuando culmine la segunda, cierre la primera historia. 4) El personaje incidental, que tiene una participación más bien tangencial en la historia y por lo tanto adquiere la capacidad de relatar lo que varios personajes ocultaron al protagonista, este narrador también puede dar lugar a otro relato de segundo nivel. 5) El narrador morfológico, que es aquel que representa a la comunidad, a la masa, por lo mismo es un tanto plural e informe, que va del yo al nosotros refiriéndose a un él o ellos.

Cada uno de los ejemplos fue pensado para ilustrar la teoría, lo mismo que los ejercicios, en este apartado introduje además tres posibles acercamientos a la primera persona: el yo público, el yo privado y el yo íntimo.

Como pudimos darnos cuenta, la primera persona exige una identificación profunda con el yo narrador, puesto que se trata de un narrador subjetivo, por lo tanto el cuentista debe echar mano de todos los elementos que estén a su alcance para darle verosimilitud a su voz como narrador.

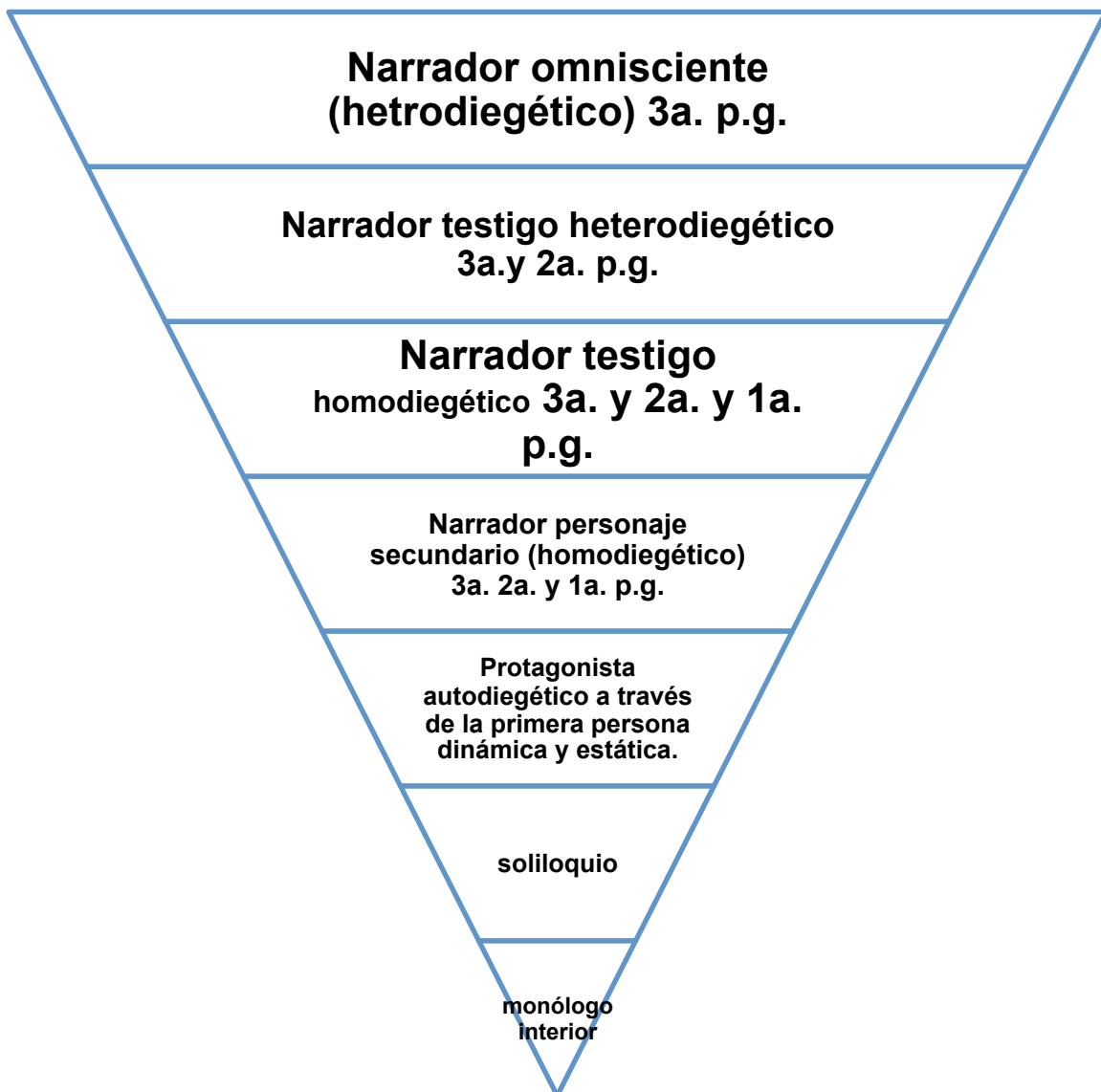
Como vimos, un buen manejo de la figura del narrador es esencial para la historia que queremos contar, es nuestro mediador con el narratario. El narrador va a ser la voz que se “escuche” detrás de las palabras, por lo tanto, si queremos ser escritores, tendremos que cuidar esa voz narrativa y saber qué intención necesita nuestro cuento para elegir al mediador correcto. Algunas veces tendremos que escribir varias versiones con diversos matices hasta encontrar al narrador ideal para provocar el efecto que deseamos en nuestro lector. Por eso es tan importante conocer las variantes, puesto se que abre un abanico de propuestas de entre las que podremos elegir.

Con el fin de proporcionar a mis estudiantes una guía rápida en torno a la capacidad de expresar objetividad o subjetividad en algunos matices de la figura del narrador, a continuación expongo dos esquemas que ilustran las posibilidades de los narradores de expresar objetividad o emoción.

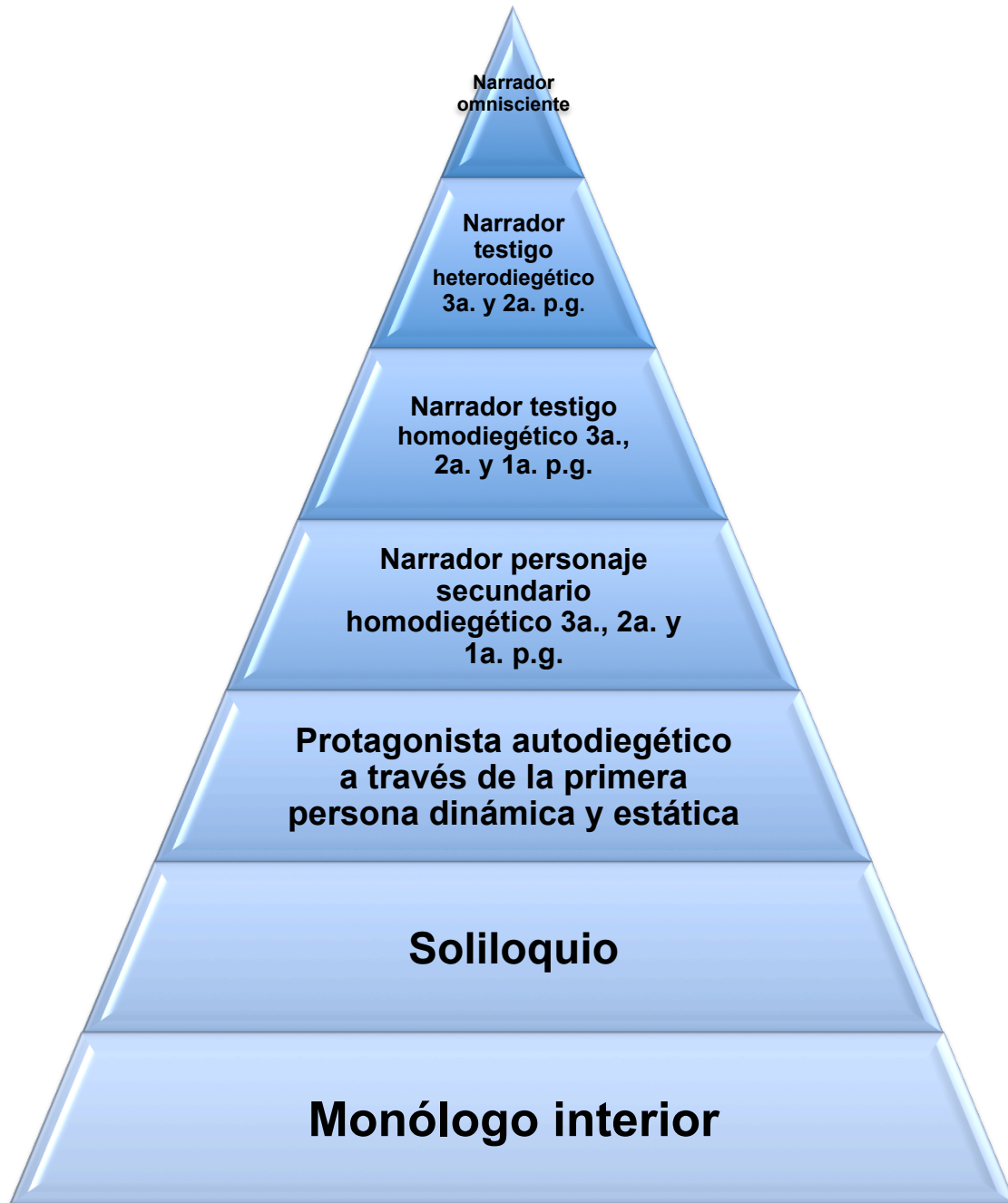
La efectividad de todo cuento descansa en varios elementos como son: la elección de la anécdota, la manera de contar y la elección del narrador. Estas tres son las herramientas indispensables para comenzar a practicar el oficio de escritor de cuentos, y comenzar a crear el hábito del arte.

**III.5. Esquema de la capacidad de los narradores para expresar objetividad**

# Capacidad para expresar objetividad



### III.6. Esquema de la capacidad de los narradores para expresar emoción



**Capacidad para expresar emoción**

## Conclusiones

*La literatura es un vehículo de acceso único al poder de la lengua, al poder de la apropiación de la realidad que las habilidades lingüísticas confieren. Apropiarse del poder de la lengua, decía Heidegger, "es apropiarse del más peligroso de los bienes. De aquel que tiene la facultad, la capacidad, el poder de crear la misma posibilidad de peligro."*  
Jorge Moreno Arteaga, *De la didáctica de la Literatura a la transmisión de la Literatura.*

A lo largo de la investigación de este trabajo fueron surgiendo diversas fuentes que enriquecieron mi intuición original y me permitieron continuar con la convicción de que es posible intentar un diálogo creativo entre las propuestas de las diversas teorías literarias y aquellas iniciativas que solemos utilizar los escritores cuando intentamos enseñar a escribir como una manifestación artística, es decir a hacer literatura.

Tradicionalmente, la escritura literaria ha pertenecido a un ámbito distinto al de las escuelas críticas, que se han especializado en el análisis y la reflexión sobre los textos de aquellos grandes escritores que han trascendido el tiempo; y quizá por esa razón, estas herramientas de estudio casi no han sido utilizadas para provocar la creación de textos. Por otra parte, los talleres literarios tampoco tienen interés echar mano de las disciplinas teóricas como tales, ya que generalmente se enfocan en cuestiones de tipo metodológico y de una crítica que suele descansar en la apreciación puramente estética de los textos.

Dice al respecto en su tesis de doctorado sobre la didáctica de la lengua y la literatura, María Teresa Caro Valverde, intitulado *Los clásicos redivivos en el aula*

(*modelo didáctico interdisciplinar en educación literaria*):

Del conjunto de experiencias se resuelve que los talleres literarios suelen tratar de modo especializado líneas genéricas (talleres de narrativa, de lírica y de dramática), dinámicas individuales o grupales, procesuales y estilísticas, o terapéuticas en atención a la diversidad de receptores y el aprendizaje significativo; y sus estrategias tienen base tópica, retórica o intertextual; pero no apuestan decididamente por un tratamiento interdisciplinar de gran escala<sup>76</sup>.

Como sabemos, por desgracia, ha existido una escisión entre los críticos y los escritores que puede incluir cualquier cantidad de emociones entre el desprecio y el miedo. Los críticos no tienen tiempo de ocuparse de escritores en formación y éstos rechazan la categorización absoluta de los primeros, incluso temen que el conocimiento teórico pueda obstruir su creatividad.

No obstante, existen algunos antecedentes a la propuesta de crear un diálogo entre ambas disciplinas, la misma doctora Caro Valverde menciona el trabajo de John Gardner<sup>77</sup> quien recomendaba leer reconstruyendo el proceso de la escritura; leer como leería un novelista. Este profesor desarrolló su trabajo en la segunda mitad del siglo XIX en los Estados Unidos y actualmente ha sido “redescubierto” y utilizado con mucha frecuencia en los talleres literarios especializados en novela.

---

<sup>76</sup> María Teresa Caro Valverde, *Los clásicos redivivos en el aula (modelo didáctico interdisciplinar en educación literaria)*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, facultad de educación, departamento de didáctica de la lengua y la lectura, 2006,

[http://www.tesisenred.net/TDX/TDR\\_UM/TESIS/AVAILABLE/TDR-0725107-134925//CaroValverde9de9.pdf](http://www.tesisenred.net/TDX/TDR_UM/TESIS/AVAILABLE/TDR-0725107-134925//CaroValverde9de9.pdf), (p.28-32), consultado el 03/02/2010.

<sup>77</sup> *Apud.* Caro Valverde, J. Gardner, *El arte de la ficción*, Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2001; *Para ser novelista*, Madrid Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2001.

A partir de mi experiencia como escritora y con alrededor de quince años de trabajo como coordinadora de diversos talleres literarios a nivel universitario, he ido construyendo y reconstruyendo una metodología de trabajo que ha recorrido desde la intuición pura hasta encontrarme con la ayuda que puede brindar la teoría literaria, misma que durante un tiempo me pareció inextricable, ya que al toparme con algunos críticos sentía que definitivamente hablábamos lenguajes distintos. Mi sensación hacia ellos era que utilizaban “un léxico más autoritario que autorizado [...] para provocar en el lego un temor sagrado que lo disuadirá de toda tentación de intervenir en el debate y dejará bien clara la frontera infranqueable entre la autoridad y la falta de autoridad...”<sup>78</sup>, como dijo alguna vez Tomás Segovia, y desde luego, yo carecía totalmente de autoridad. Hasta que el deseo y la necesidad de compartir con mis estudiantes nuevas fórmulas de acercamiento con la visión académica de la literatura, se impuso al pretender encontrar sustentos teóricos que les explicaran los elementos indispensables para escribir cuentos. Fue así como descubrí a Gerard Genette, a Luz Aurora Pimentel, a Helena Beristáin, a Alberto Paredes, a Lauro Zavala y a otros, en total complicidad con mis compañeras de la Academia de Creación literaria, Carmen Ros, Rosina Conde y Adriana Jiménez, quienes son a la vez escritoras y académicas, y me asesoraron en la investigación, ya que por su formación son mucho más avezadas que yo en cuanto a las escuelas críticas. Poco a poco me fui dando cuenta de que la teoría no es tan temible, por el contrario, resulta muy interesante el reto de utilizarla como coadyuvante de la creación.

Tras la lectura de varias fuentes y encontrar que no era tan fácil localizar los textos a los que se referían, además de contar con un tiempo limitado para exponer mi

---

<sup>78</sup> Véase Tomás Segovia, *Poética y profética*, México, El Colegio de México/FCE, 1985

programa (un semestre), decidí escribir los textos que ejemplificaran las diversas categorías bordando alrededor de un mismo cuento, como lo había hecho Queneau en sus *Ejercicios de estilo*<sup>79</sup>, porque supuse que sería la manera más sencilla y lúdica para que los estudiantes pudieran advertir las diferencias entre el uso de las diversas categorías. Así fue como elegí el cuento de *Caperucita roja*, puesto que se trata de una historia tradicional, con una estructura lineal y probada a través de los siglos, que resistiría cualquier versión que apareciera, sin perder su esencia.

Desde el principio de la investigación apliqué en clase los ejercicios que iban surgiendo con muy buenos resultados, debido a que mis talleristas escribían al tiempo que se familiarizaban con las categorías críticas, así se lograba en inverso la propuesta de Flannery O'connor quien decía que para aprender a escribir cuentos, había que escribirlos y después averiguar qué se había hecho; porque durante el curso, los estudiantes ya tienen una idea de qué están haciendo mientras escriben. Desde luego que el trabajo literario como arte, requiere de muchas reescrituras y correcciones, sin embargo, al comprender la forma y las herramientas necesarias para escribir un buen cuento, resulta más fácil determinar qué se debe hacer o cómo mejorar lo ya hecho. Este texto pretende ser un método didáctico de creación cuentística al tiempo que acerca a los futuros escritores al conocimiento teórico.

Este trabajo está dividido en tres partes o capítulos; el primero trata cuestiones de definición y estructura del cuento. Responde a las preguntas: ¿Qué es el cuento y cuáles son los elementos indispensables para que exista un cuento? La segunda parte estudia las estrategias narrativas y el ritmo, cómo pueden aplicarse al género cuentístico. Este capítulo responde al cuestionamiento de ¿Cómo se escribe un

---

<sup>79</sup> Vease Jaques Queneau, *Op. Cit.*

cuento y cuáles son las estrategias discursivas necesarias para escribirlo? La tercera parte está dedicada a la figura del narrador y cómo influye la elección de un mediador en el cuento. Responde a la pregunta de ¿Quién ve y quién habla en el cuento?

En el primer apartado de la parte I, intitulado “Definición y componentes del cuento”, investigué qué dicen al respecto quienes le han dedicado sus pensamientos y su creatividad, es decir, presento algunas definiciones de escritores y de teóricos, con el fin de saber qué clase de relato es un cuento, y a la vez, identificar los componentes que ellos consideran indispensables de manera que un texto pueda ser clasificado como tal.

Salvo raras excepciones, el cuento se escribe en prosa y es un género de ficción. Debe partir de un solo conflicto y se trata de un género corto, punzante e incisivo. Todos los escritores citados afirman que es necesario elegir un hecho capaz de mostrar rasgos que revelen alguna de las contradicciones de la personalidad humana. Y coinciden además en que hay que crear un oficio como escritores, es decir, conocer y aplicar todas las herramientas al alcance para contar los acontecimientos que conforman la historia en imágenes y acciones expuestas a través de un lenguaje eficaz. Ellos afirman que la mejor manera de aprender a escribir cuentos, es escribiéndolos.

Tras conocer las definiciones, llegamos a la certeza de que el conflicto es el corazón de todo cuento, desde allí comienza a desarrollarse la acción. Un conflicto es la oposición entre dos fuerzas contrarias. Esto es lo que llamamos enunciado del cuento, y se trata de la idea central que rige toda la narración, es la esencia de lo que narramos. Esta idea se desarrolla dentro de una trama o estructura. Todo cuento tiene

una estructura narrativa, que es la armadura imaginaria que contiene el orden espacio-temporal en el que se narran los sucesos del cuento. Por lo tanto para que un texto quepa dentro del género, deberá tener un planteamiento del conflicto, un clímax o momento de máxima tensión narrativa y un desenlace donde se resuelva el conflicto de cualquier forma, sin importar el orden en que éstos se presenten. La estructura narrativa de los cuentos tradicionales es lineal, es decir que se apega a su orden cronológico, de tal manera que al planteamiento le siga el clímax y a éste el desenlace. Pero también existen estructuras narrativas complejas, donde suelen existir saltos espacio-temporales hacia el futuro o hacia el pasado y la disposición de los eventos se altera en términos temporales, por lo tanto el planteamiento, el clímax y el desenlace pueden aparecer en cualquier orden. Cuando el conflicto es interno, el cuento puede desarrollarse dentro de la mente del protagonista y entonces podemos decir que se trata de acción interna, sin embargo siempre estará enmarcada por una acción externa, pues ésta determina la temporalidad; la acción externa se desarrolla en el terreno de lo físico, es decir está regida por el espacio externo de la realidad narrada.

La utilidad de que un aspirante a cuentista sea capaz de desarmar un texto y de descubrir por sí mismo el enunciado, la estructura o trama y las partes esenciales del mismo reside en que podrá por sí mismo identificar las herramientas usadas en la composición del relato, así le será sencillo comprender la lógica que guió ese escrito. De esta forma podrá utilizar esta fórmula con la finalidad de hacerla suya y crear una historia de su propia autoría.

¿Cómo se escribe un cuento y cuáles son las estrategias discursivas necesarias para escribirlo?

Si los estudiantes quieren desarrollar el oficio de escribir, es necesario que conozcan y que comprendan las diversas estrategias del discurso con la finalidad de que puedan manejar sus relatos de manera eficaz. No obstante, además de la descripción, la narración, los diálogos y los monólogos, que son las estrategia básicas, me pareció adecuado irlos introduciendo a la teoría de Genette, quien se refiere al *Tiempo del relato* y categoriza el orden de la narración, la frecuencia y la duración del relato, porque tienen mucho qué ver con la narración y con el ritmo que se imprime en un cuento. También pensé que era buen momento para que se familiarizaran con los modos del discurso, mismos que Genette trabaja como *estilos discursivos* y explican las formas en que se puede referir un acontecimiento.

En el capítulo II, “Las estrategias y el ritmo en el cuento” encontramos que la descripción sitúa el lugar de la acción e introduce a los personajes, pero también puede usarse como una forma de detener el curso de los acontecimientos que conforman la historia y convertirse en una pausa, afectando la duración. La narración iterativa ofrece el resumen de los hechos cotidianos y se narra en estilo indirecto, lo que acelera el ritmo; por otro lado, la narración singulativa echa mano de la ilusión de estar siendo contada en tiempo real, donde se escenifica lo que sucede con diálogos, se usa el estilo directo y eso también afecta al ritmo. Y también con el objeto de mostrar la visión subjetiva del protagonista es posible narrar desde el monólogo utilizando un estilo indirecto libre.

El autor de una obra es una figura que se dirige a un lector ideal y lo hace desde la figura del narrador que pretende comunicarse con un narratario. El narrador puede clasificarse de diversas formas, una de ellas es a partir de su participación en la historia, es decir, como protagonista, como testigo o como un observador externo, lo que lo convierte en un narrador homodiegético o heterodiegético, según el caso; pero también existen los niveles del relato: un narrador homodiegético puede dar lugar a que otro de los personajes introduzca una segunda historia que quedará en un nivel superior al de la primera historia, por eso se le llama también extradiegético puesto que queda fuera de la nueva trama y al segundo narrador se le llamará intradiegético.

La forma más tradicional de agrupar estos matices es a partir de la persona gramatical que enuncie la historia y esa fue la clasificación con que expuse la figura del narrador. A pesar de que no existe un narrador “puro” y que los autores suelen hacer deslizamientos entre dos o tres matices que comparten algunas características. Es una buena experiencia trabajar un cuento completo con cada uno de los matices.

La tercera persona gramatical es la más tradicional de las formas de presentar el discurso, implica una distancia emocional mayor entre el autor-narrador y lo narrado, por lo mismo, entraña una menor dificultad para que los talleristas jueguen a ser dioses creadores mientras trabajan un texto.

La tercera persona presenta cuatro matices: el omnisciente, que permanece fuera de la historia y tiene las características de un dios que narra, es decir que sabe todo lo que suceda y está en varios sitios a la vez. Suele expresarse con toda corrección y no utilizar coloquialismos; también intenta ser objetivo, en tanto que observador externo. El *avec* que es el acompañante interno, se trata de una especie de

posesión psicológica de uno de los personajes, este narrador puede cambiar de personaje en cada capítulo. Solamente puede narrar lo que sabe cada actor en el que se interna con respecto a la historia, sin embargo como está inmerso en la personalidad en turno, conoce sus pensamientos y sus emociones, se expresa de la manera en que se expresaría el personaje en cuestión,. El *du dehors* observa la historia totalmente por fuera, va sabiendo la trama a partir de lo que hacen los personajes, pero desconoce los pensamientos y las intenciones de todos. Suele expresarse a partir de los sentidos. La *falsa tercera* persona es una trampa del narrador, debido a que sitúa la voz que cuenta en uno de los personajes, pero en una distante tercera persona que simula a un omnisciente. Este narrador suele contar la historia en retrospectiva, porque ya la vivió. Utiliza el lenguaje del personaje en cuestión y también sus emociones y prejuicios.

La figura del narrador en segunda persona es controvertida, puesto que algunos autores no le otorgan existencia alguna, sino que lo describen como un deslizamiento de la primera persona. No obstante, algunos autores de renombre como Cortázar, Fuentes, Calvino y otros suelen utilizarlo como mediador, por lo que yo creo que a los talleristas les será de gran utilidad aprender a manejar las posibilidades que ofrece el manejo de esta persona gramatical. Alberto Paredes, en su libro *Enunciación y voces del relato*<sup>80</sup> reconoce que es un narrador poco estudiado, aunque, le otorga el derecho a existir a partir de los estudios de Butor. Paredes divide la segunda persona en dos categorías: la de segunda aparente, en donde aparece una primera persona que le habla a un tú; y la de la segunda plena, donde la primera persona desaparece del discurso y el narrador se dirige exclusivamente a un tú, que puede ser el protagonista, el narratorio o ambos a la vez. Entre las variantes de la *segunda aparente* nos

---

<sup>80</sup> Véase Alberto Paredes, *Op. Cit.*

encontramos con dos: el *narrador epistolar*, que puede revelar parcialmente la historia, contar a uno o varios interlocutores solamente aquello que le conviene decir; y el narrador que busca la *complicidad* del lector deslizándose de una primera persona hasta la segunda a la hora de hablar de aquellas cosas que les son comunes en tanto que pertenecen a la condición humana. En cuanto a la *segunda plena*, podemos toparnos con otras dos: el *narrador titiritero* quien le dicta al protagonista aquello que va a sucederle, como en un tú profético, lo hace a partir de una especie de omnisciencia que se limita a las acciones, las emociones y los pensamientos del propio protagonista. Este narrador está fuera de la historia y alterna el presente con saltos al futuro y también al pasado al dar cuenta al mismo tiempo al personaje y al lector del destino del primero. Y el narrador *espejo-conciencia* que es un desdoblamiento del propio protagonista, una especie de súper-yo literario que le revela aquello que él se niega a mencionar. Al final, estudiamos un deslizamiento entre una segunda aparente y una segunda plena, a éste; yo lo llamo *narrador que involucra a su narratario* y lo convierte en un personaje más de su texto. Pareciera que se trata de un *avec* del lector y al mismo tiempo un omnisciente de la diégesis. Se dirige a su narratario desde el primer momento hasta arrebatarlo de la realidad y en una especie de abducción literaria, llevarlo a formar parte de la historia.

En la figura del narrador en primera persona existen dos categorías psicológicas: el yo *dinámico* y el yo *estático*; y dentro de éstas cabe cualquier variante o matiz del narrador en primera. Esta persona gramatical está clasificada según su participación en la historia y aquí presenté cinco variantes: La primera *autobiográfica*, donde el autor implícito, el narrador y el protagonista comparten el yo que narra. El *protagonista* suele

desplazarse desde la imagen que quiere presentar como un yo público, que mide y pesa cada revelación, por lo tanto da poca información y la manipula; o como un yo privado, que se mueve en su ámbito de acción y allí se siente seguro, pero que también restringe la información; hasta llegar a un yo íntimo, que revela aquellos secretos que se guarda sólo para sí. El *personaje secundario* suele ser más objetivo que el protagonista al contar una historia y puede dar cabida a otra narración de segundo grado que complementa la información que tenemos sobre él, de modo que cuando culmine la segunda, cierre la primera historia. El *personaje incidental* tiene una participación más bien tangencial en la historia y también la capacidad de relatar lo que varios personajes ocultaron al protagonista, este narrador asimismo puede dar lugar a otro relato de segundo nivel. El narrador *morfológico* es aquel que representa a la comunidad, a la masa, por lo mismo es un tanto plural e informe; va del yo al nosotros refiriéndose a un él o ellos.

La elección del narrador es esencial para que la historia sea eficaz, ya que se trata del mediador con el narratario. El narrador será la voz que se “escuche” detrás de las palabras, cuidar esa voz narrativa es indispensable para atrapar al lector.

La efectividad de todo cuento descansa en igual manera en la elección de la anécdota, en la manera de contarlo y en la elección del narrador. Estas tres son las herramientas indispensables para comenzar a practicar el oficio de escritor de cuentos, y comenzar a crear el hábito del arte.

Quedan muchos elementos por trabajar, como los juegos con el tiempo y las estructuras narrativas complejas, que aquí apenas se enuncian, asimismo la expresión

de las emociones en el cuento, pero esos son temas de los que me ocuparé en otra ocasión.

Enseñar cuento en un taller universitario va más allá de la simple revisión de textos, los estudiantes deben hacer suyas todas las herramientas que estén a su alcance, y si además, logran saber qué es lo que están haciendo y conocen la teoría, tendrán más elementos para la autocorrección de sus textos y un criterio más fundamentado con qué hacer juicios desde una mirada no sólo estética, sino también teórica, sin temor a perder el duende de la creatividad.

Dicen que la Literatura no se enseña, sino que se contagia, este trabajo surgió no sólo de la necesidad de obtener el grado de licenciatura, sino como la exigencia de la pasión por la escritura y el deseo de contagiar a otros de esta misma enfermedad gozosa del arte de escribir.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1999.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª. ed., México, Editorial Porrúa, 2001.
- , *Análisis estructural del relato literario*, México, D.F., LIMUSA/UNAM, 1999.
- BOOTH, W.C., "Distance and Point of View: An Essay in Classification" en Murray Davies, *The Novel: Modern Essays in Criticism*, Engelwood Cliffs N.J., Prentice Hall, 1969.
- , *La retórica de la ficción*, (Trad. S. Gubern Garrige-Nogués), Barcelona, Bosch, 1978.
- BOSCH, Gaviño, Juan, *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, (1947), edición electrónica, [www.clubcultura.com/literapolis/index.php](http://www.clubcultura.com/literapolis/index.php).
- , "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos" en Carlos López (comp.), *Decálogos, mandamientos, credos, consejos y preceptos para oficiantes de la escritura*, México, Praxis, 2006, pp. 115-120.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- BUTOR, Michel, *Sobre literatura II*, (Trad. C. Pujol), Barcelona, Seix Barral, 1967.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, "Y va de cuentos", en *Letras Libres* Num. 33, Año III, México, septiembre 2001, pp. 12-18.
- CALVINO, Italo, *Si una noche de invierno un viajero...*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.
- , *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.
- CARO Valverde, María Teresa, *Los clásicos redivivos en el aula (modelo didáctico interdisciplinar en educación literaria)*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, facultad de educación, departamento de didáctica de la lengua y la lectura, 2006, [http://www.tesisenred.net/TDX/TDR\\_UM/TESIS/AVAILABLE/TDR-0725107-134925//CaroValverde9de9.pdf](http://www.tesisenred.net/TDX/TDR_UM/TESIS/AVAILABLE/TDR-0725107-134925//CaroValverde9de9.pdf)
- CONDE, Rosina, *En la tarima*, México, Desliz-Ariadne, 2001.
- , *Apuntes para la materia de Técnicas artísticas*, México, UACM, (inédito), 2003.
- , *Pautas de redacción para trabajos académicos de ciencias sociales y humanidades*, México, (inédito), 2004.
- COROMINAS, Joan y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, volumen III, Madrid, Editorial Gredos, 1984.
- CORTAZAR, Julio, "Algunos aspectos del cuento", [http://www.litterarius.com.es/algunos\\_aspectos\\_del\\_cuento.htm](http://www.litterarius.com.es/algunos_aspectos_del_cuento.htm)
- DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ELEJALDE, Alfredo, *La narratividad*, edición electrónica, [www.geocities.com/SoHo/Cafe/9980/apuntes/sc.narratividad.htm](http://www.geocities.com/SoHo/Cafe/9980/apuntes/sc.narratividad.htm) .
- EGRI, Lajos, *Cómo escribir un drama*, México, CUEC, UNAM, Material didáctico de uso interno, No.9, Área guión, sf.
- ENCICLOPEDIA de la Literatura*, Milán/Barcelona, Garzanti/Ediciones B, S.A., 1991.
- FRIEDMAN, Norman, "Point of View in Fiction" en Murray Davies, *The Novel: Modern Essays in Criticism*, Engelwood Cliffs N.J., Prentice Hall, 1969.
- FUENTES, Carlos, *Aura*, México, ERA, 1995.
- GARCÍA LANDA, José Ángel, , *Los conceptos básicos de la narratología*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza 1989, 2004 edición electrónica, *Algunos elementos metaficticiales*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza 1991, 2004 edición electrónica. [www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/anchor625293](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/anchor625293).
- , *El modo del género narrativo: Diversas interpretaciones*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza 1985, Edición en red 2004. [http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/modo.htm](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/modo.htm)
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972.
- GONZÁLEZ García María y María Teresa Caro Valverde, "Didáctica de la literatura, la educación literaria", <http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/7791>
- GORDON, Samuel, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, México, UNAM, 1989.

- JAMES, Henry, "El arte de la ficción" en *La imaginación literaria*, Barcelona, Alba Editorial, 2000, pp.249-273
- KITELEY, Brian, *The 3 A.M. Epiphany, Uncommon Writing Exercises That Transform Your Fiction*, Cincinnati, Ohio, Writer's Digest Books, 2005.
- KRESS, Nancy, *Characters, Emotion & Viewpoint. [Techniques and exercises for crafting dynamic characters And effective viewpoints]*, Cincinnati, Ohio, Writer's Digest Books, 2005.
- *Beginnings, Middles & Ends*, Cincinnati, Ohio, Writer's Digest Books, 1993.
- KUNZ, Marko, *Elementos de narratología*, Editor Gerardo Santana, edición electrónica, [gerardosantana.tripod.cl/izquierda.htm](http://gerardosantana.tripod.cl/izquierda.htm).
- LISPECTOR, Clarice, *Cuentos reunidos*, México, Alfaguara, 2001
- LOPEZ, Carlos, (Comp.), *Decálogos, mandamientos, credos, consejos y preceptos para oficinistas de la escritura*, México, Praxis, 2006.
- LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, New York, Viking Press, 1957.
- MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, 7ª. ed. C.P. 51, México, F.C.E., 2003.
- MONTERO, Rosa, *La hija del caníbal*, Madrid, Espasa, 1998.
- MORENO Arteaga, Jorge, *De la didáctica de la Literatura a la transmisión de la Literatura: Reflexiones para una nueva educación literaria*, <http://www.ucm.es/info/especulo/número31/didactic.html>.
- O'CONNOR, Flannery, "El arte del cuento" en *Cómo se escribe un cuento* de Leopoldo Brizuela, Buenos Aires, El Ateneo, 1993, pp.203-211.
- PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, SXX/UNAM, 2008.
- POE, Edgar Allan, "Filosofía de la composición" en *El poeta y su trabajo*, Puebla, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
- QUINTERO, Claudia, "El cuento popular: Oralidad, texto y cultura" en *Razón y Palabra*, Cultura masiva: [www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/cmasas/2002/julio3.html-30k-](http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/cmasas/2002/julio3.html-30k-) (C. el 10-06-06 13:51 Hs.)
- QUENEAU, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Versión de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, EdicionesCátedra, 1987.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, edición facsímil, Tomo tercero, Madrid, Editorial Gredos, 1976.
- RODARI, Gianni, *La gramática de la fantasía*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración II Configuración del tiempo en el relato de ficción*, 3ª.ed., México, Siglo XXI editores, 2001.
- SAMPERIO, Guillermo, "Para dar en el blanco, un estudio sobre la tensión narrativa en el cuento", en *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, México, Alfaguara, 2002.
- SEGOVIA, Tomás, *Poética y profética*, México, El Colegio de México/FCE, 1985.
- SCOTT Card, Orson, *Characters & Viewpoint*, Cincinnati, Ohio, Writer's Digest Books, 1988.
- SILVA Castillo, Jorge, (trad. intr. y notas), *Guilgamesh o la angustia por la muerte, poema babilonio*, 4a. ed. corregida, México, COLMEX, 2004.
- TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.
- TIMBAL-DUCLAUX, Louis, *Escritura creativa. Técnicas para liberar la inspiración y métodos de redacción*, Madrid, EDAF, 1993.
- VILLANUEVA, Darío, "Glosario de narratología" en *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, pp.181-201, tomado de la versión electrónica, [www.spanishstudies.com/spanish\\_dictionaries.htm](http://www.spanishstudies.com/spanish_dictionaries.htm)
- WERTSCH, James V. *Voices of the mind. A sociocultural approach to mediated action*. Harvard University Press. Cambridge, Mass., U.S.A., 1993.
- ZAVALA, Lauro, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen, 2004.
- , *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Universidad Autónoma del Estado de México. México, 1998.

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a quienes de forma directa o indirecta hicieron posible este trabajo recepcional:

Al ingeniero Manuel Pérez Rocha, por haber fundado la UACM y haber creído en la posibilidad de que existiera una licenciatura para escritores.

A Carmen Ros, directora de este vía crucis, por su perfeccionismo de artista y su paciencia ante mis arranques de desesperación.

A las Gárgolas: Rosina Conde, Adriana Jiménez García y Xhevdet Bajraj, por ser parte indispensable de mi arqueología académica; y también a Mónica Lavín, Gabriela Valenzuela, Carla Montalvo, Freja Cervantes, Adriana González Mateos, María Emilia Chávez y Rocío González, por sus lecturas y comentarios a Las estrategias de Caperucita. A mis compañeros Armando Alanís, Isaí Moreno, Jezreel Salazar y Hugo Hiriart por las sugerencias que a lo largo del tiempo hicieron a este proyecto.

A Elenita Mendoza y Enrique Alducin por el enorme apoyo que me brindan cada día.

A mis compañeros de Creación Literaria por su respaldo.

A mis estudiantes, por quienes, a fin de cuentas, surgió la necesidad de este trabajo.

A mis hijos por haberse resignado a tener una mamá así.

Y sobre todo, a Francisco Grijalva por haber resistido estoicamente los ires y venires de la pobre Caperuza, y aún así, seguir cantándome al oído.