

Los recursos narrativos

Por *Damián Le Moal* y *Celeste Lucca*

¿Cómo contar una historia –cualquier historia– en una era en la que la inmediatez se ha convertido en el valor más codiciado de todo lo consumible? Y, más aún, ¿cómo lograr no sólo narrar algo sino que eso sea, efectivamente, leído por alguien?

En 1936 Walter Benjamin hablaba de la crisis de la narración. Profundamente afectado por la Primera Guerra Mundial, Benjamin veía que cada vez era más difícil encontrar a alguien narrando algo, como si la facultad de contar experiencias “una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras” nos estuviera siendo retirada (Benjamin, 1936: 1).

Lejos de cumplirse, a la visión pesimista en “El narrador” de Benjamín, sobrevino una metamorfosis de la forma en la que transmitimos nuestras anécdotas, las cuales han sido condicionadas por la brevedad y la velocidad a la que nos obligan, 80 años después, internet y las redes sociales. Las narraciones, lejos de desaparecer, se han ramificado y

reproducido al punto de que existan más de 4 mil millones de páginas de internet (número que, además, no deja de aumentar). Y a esto debemos sumarle las redes sociales, esos reductos híbridos entre la intimidad y la publicidad de las narraciones personales, esas que inventamos, transmitimos y consumimos de forma constante y, ya, prácticamente inconsciente. Calidad versus cantidad es tema aparte. Sin embargo, los números parecen contradecir a Benjamin. Lejos de desaparecer, la narración se ha expandido hasta límites todavía insospechados.

Entonces, cómo contar nuestras historias para que sobresalgan dentro de la amalgama de anécdotas, chistes, crónicas, novelas, cuentos, microrrelatos, tweets, posteos, y sean leídas por alguien es, ahora más que nunca, una tarea que requiere estrategia y mucho trabajo.

Escribir una historia no es otra cosa que contarle algo a alguien, transportarlo a un mundo concreto, lograr que vea, escuche, huela, deguste y sienta a través de la experiencia de un narrador. Cuanto más precisos seamos, mejor será la narración.

El oficio narrativo será el que defina qué herramienta, de todas las que tenemos al alcance, es la más funcional tanto a mi historia como a mi intención a la hora de escribirla.

Desde la decisión de concretar el acto de la escritura, el camino de la construcción del relato –tenga el formato que tenga– está plagado de decisiones a tomar. Los recursos narrativos: el punto de vista, la trama, la descripción de escenarios y personajes y el diálogo, por mencionar algunos, son a la vez estructurales y definitorios en todo proceso.

Cabe aclarar que la escritura es una trama compleja en la que sumamos recursos, los acomodamos de forma tal que

construyan algo nuevo. En ese sentido, un análisis como el que proponemos sólo sirve a modo de caja de herramientas mas no como una fórmula perfecta. Cada historia, cada relato, cada crónica usará estos elementos de la forma que mejor le sirva a su objetivo individual.

De ahí que conocer los recursos narrativos y comprenderlos para poder usarlos potenciará la relación entre el qué, el cómo y el para qué contamos algo y lo llevará, con suerte, a alcanzar una mayor efectividad.

“Escribir en la cabeza del lector”

Pensemos siempre en la historia como un todo indivisible, pero cuyos elementos compositivos pueden ser analizados por separado. Dice Flannery O'Connor que “algunas personas tienen la idea de que primero se lee la historia y luego se llega al significado, pero para el propio escritor de narrativa toda la historia es el significado, porque es una experiencia, no una abstracción”. Esto es otro modo de decir que no hay forma de reducir lo escrito: el significado y el tema de una novela, un cuento, una crónica sólo puede conocerse verdaderamente leyéndolas.

En el universo de los relatos, podríamos decir que la descripción es la maquinaria básica, pero no por eso menos pesada y compleja, de la narración. Si narrar implica hilar la trama de imágenes singulares que componen algo (un escenario, un suceso, una persona y, también, la relación entre todas ellas), describir entonces es la forma de crear esas imágenes.

La escritora Samanta Schweblin dice que “cuando un escritor escribe, lo hace en el papel y en la cabeza del lector, y lo que va en la cabeza del lector debe de estar programado también. Una historia es un recorrido. Poco a poco van avanzando juntos pero nunca pueden pisar el mismo espacio al mismo tiempo. Como un juego”. Esto significa no dejar nada librado al azar de la interpretación de los lectores, tener control de las palabras, su significado y su carga, asegurándonos de que todo lo que escribimos y, especialmente, lo que no escribimos pero se lee está previsto.

Entonces, a priori, describir es crear imágenes. Es construir un personaje, un escenario o una situación a través de un universo de características perceptibles con los sentidos, que siempre conllevan una intencionalidad.

Descripción

Situación

Tomemos como ejemplo *El Matadero*. La trama que construye Esteban Echeverría se erige sobre la suma –la acumulación– de situaciones bestiales.

La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. [...] A sus espaldas se rebullían

caracoleando y siguiendo los movimientos una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula, y entremezclados con ella algunos enormes mastines, olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa. Cuarenta y tantas carretas toldadas con negruzco y pelado cuero se escalonaban irregularmente a lo largo de la playa y algunos jinetes con el poncho calado y el lazo prendido al tiento, cruzaban por entre ellas al tranco o reclinados sobre el pescuezo de los caballos echaban ojo indolente sobre uno de aquellos animados grupos, al paso que mas arriba, en el aire, un enjambre de gaviotas blanquiazules que habían vuelto de la emigración al olor de carne, revoloteaban cubriendo con su disonante graznido todos los ruidos y voces del matadero y proyectando una sombra clara sobre aquel campo de horrible carnicería. Esto se notaba al principio de la matanza.

El deseo que empuja la escritura de Echeverría en este texto es clara. La intencionalidad está marcada por la construcción salvaje y animalesca de un escenario y una situación que el autor entiende como resumen pictórico del Rosismo: el matadero en plena hambruna después de una larga inundación.

¿Con qué elementos el autor construye su intencionalidad? Si bien la primera línea es enunciativa y la adjetivación determina y clausura el sentido de la imagen (“La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación”), lo que sigue es descripción pura de acciones.

La selección de los elementos respeta un orden visual de abajo hacia arriba: el suelo, los animales y la gente, los carruajes, las gaviotas en el cielo. La singularidad es lo que hace al detalle y le impregna lo grotesco: un suelo “de lodo regado con la sangre de sus arterias”, gente mal vestida o desnuda, de fealdad física y achurando vacas como lo harían los mastines que se amontonan junto a la chusma mulata; el sonido y las sombras de la bandada de gaviotas en el cielo. En definitiva, los detalles.

Dice Flannery O'Connor que el escritor “atrae por medio de los sentidos y no se puede atraer a los sentidos con abstracciones” (O'Connor, 1955: 248). La descripción precisa y en detalle es lo que le da profundidad a una imagen, sea esta de una situación, de un personaje o un escenario. Le da cuerpo, forma, olor, textura, color, y, a la vez, posibilita la puesta en relación de esos elementos, que en conjunto crean el todo que cumple con eficacia la intencionalidad buscada: una escena que desborda salvajismo y pone al lector del lado del rechazo y el asco frente a los federales.

Escenario

Hay casos en los que una descripción detallada de un espacio o un escenario es necesaria a una historia para situar cabalmente al lector en el lugar en el que determinados personajes vivirán las situaciones que darán forma a nuestra historia. De nuevo, puede ser que el escenario no tenga relevancia desde nuestra perspectiva como escritores en lo que elegimos contar, pero si la tiene, debemos trabajarlo al detalle.

En *Casa tomada*, Julio Cortázar necesita de la descripción minuciosa de esa “casa” que es un personaje más, la tercera

parte de ese matrimonio tácito de hermano. Para que como lectores podamos comprender cómo sucede la invasión, la toma de la casa, Cortázar debe describirla con cuidado y precisión:

Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y mas allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse.

Sin ese recorrido en el que Cortázar nos hace entrar con el narrador en la casa, observar los detalles, verla en su amplitud y también en las formas posibles de reducir ese espacio —esa línea magistral en la que nos dice que con solo cerrar la puerta de roble la casa podía dar la impresión de un departamento “apenas para moverse”— sin esos elementos sería muy difícil comprender la aparente facilidad con la que después los dos hermanos van reduciendo el espacio en el que viven frente a los que “tomaron la casa”. En otras palabras, ese cuento no sería posible.

Personaje

La construcción descriptiva mediante la jerarquización de elementos particulares de una imagen también es aplicable a la construcción de los personajes de una historia. Horacio Quiroga utiliza este recurso de forma magistral a lo largo de todos sus cuentos. Veamos, por ejemplo, cómo describe a sus protagonistas en *Los Mensú*.

Babeantes de descanso y dicha alcohólica, dóciles y torpes, siguieron ambos a las muchachas a vestirse. Las avisadas doncellas condujéronlos a una tienda con la que tenían relaciones especiales de un tanto por ciento, o tal vez al almacén de la casa contratista. Pero en una u otro las muchachas renovaron el lujo detonante de sus trapos, anidáronse la cabeza de peinetones, ahorcáronse de cintas –robado todo con perfecta sangre fría al hidalgo alcohol de su compañero, pues lo único que el mensú realmente posee, es un desprendimiento brutal de su dinero.

No alcanzaría para construir a los mensú la enunciación de que son borrachos, malgastadores de dinero, ignorantes y explotados. La suma de situaciones en esta pequeña escena construye de manera compleja y potente los perfiles que Quiroga necesita para dar cuenta de la explotación del trabajo rural a principios de siglo xx en el interior de nuestro país.

Para construir un personaje, como en la construcción de la totalidad del relato, todos los recursos son válidos: la descripción de la apariencia, de las acciones, los pensamientos e, incluso, el diálogo. Tal vez, en este ejemplo, la descripción más aguda, irónica y dolorosa sea esa que alega que “lo único que el mensú realmente posee, es un desprendimiento brutal de su dinero”.

Como vimos en estos ejemplos, las descripciones crean impactos sensoriales. Las imágenes escritas tienen múltiples dimensiones: las texturas, olores, colores, sabores, sonidos son variables que operan en la mente del lector. Las imágenes también son precisas, particulares, y es esa precisión la que, siendo funcional a lo que cada escritor quiere transmitir, consigue que su objetivo se concrete.

Finalmente podemos decir que el universo descriptivo abarca al resto de los recursos narrativos. En una dialéctica constructiva, la descripción nutre y se nutre de la trama, el diálogo, el narrador, la comparación, la elipsis, la analogía. Así expuesto, la descripción es el campo donde los demás recursos operan y, a la vez, uno de ellos.

Estructura de un relato

Planear la trama y utilizar ese plan como recurso es, como todo a la hora de escribir, una decisión. Qué información voy a dar y en qué momento la voy a dar, define el misterio de un relato. Lo que atrapa, seduce, hace de anzuelo, la “promesa” de la que habla Samanta Schweblin. Esa decisión determina qué vínculo existe entre el narrador, los personajes de la historia y el lector.

Pensar la estructura de un texto es pensar su esqueleto: el lugar de cada cosa, que después será completado por las descripciones, los diálogos, la acción.

Anton Chejov fue uno de los primeros en anular la idea de la linealidad en el cuento y, ya en nuestro siglo ^{XXI}, la crónica periodística vino a cuestionar la cronología objetiva de la noticia. El “Había una vez, pero un día, y colorín colorado” ya no alcanza para dar cuenta de las múltiples historias, hechos y situaciones que cruzan un relato; ni tampoco atrapan a un lector que transformó su cultura narrativa hacia una poli-recepción de múltiples estímulos. Sorprender al lector y mantenerlo entretenido es cada vez más difícil.

Tomemos como ejemplo “Los Muertos de Piedra Negra” de Abelardo Castillo. Es la historia de un grupo de carretilleros de cantera que, liderados por los hermanos Iglesias de estirpe peronista y combatiente, intenta la toma del cuartel militar de un pueblo en plena proscripción del peronismo, hazaña que muy pronto nos damos cuenta de que no sucederá porque fueron emborrachados y delatados por la cantinera del pueblo. Los carretilleros serán fusilados en el intento de levantamiento junto al Coronel Lago, cómplice en el planeamiento de la toma. Esa es la historia. Pero la trama que propone Castillo apela al final anunciado: sabemos desde el primer párrafo que los carretilleros van a morir.

La alternancia entre el presente y el futuro del hecho, recurso que se repite en el texto una y otra vez en cada escena, propone una trama que adelanta al lector en la sucesión de hechos, pero no así a los personajes. Es decir, mientras que nosotros, los lectores, sabemos qué va a suceder, asistimos a su muerte casi como testigos cómplices de la cantinera que los vendió.

La elección de esta forma de contar la historia funda la intención del autor en mostrar un futuro inevitable, un destino marcado por lo improvisado del levantamiento por parte de los trabajadores de la cantera.

Dependerá de cada autor la decisión de planear esa estructura. Hay autores que no saben hacia dónde van cuando se sientan a escribir y hay otros que no pueden sentarse hasta que no tienen un plan decidido. Sin embargo, en ocasiones, especialmente cuando uno recién está empezando a experimentar la escritura, el saber por dónde va el camino nos sirve para llegar de una manera más firme al final.

Siempre narramos desde alguien

Toda historia es contada por alguien. Cuando narramos una historia estamos contando algo desde el punto de vista de alguien y para alguien. El narrador no es otro que el que cuenta la historia, en un orden elegido por él y con una estructura elegida por él.

En literatura, el narrador no es necesariamente el autor de la obra. En el caso de una crónica periodística, y vista desde el Nuevo Periodismo Latinoamericano, el uso de la primera persona uniendo al autor con el narrador fue su primera característica relevante, fue la materialización en la práctica del giro desde la idea de que una narración en tercera persona garantiza la objetividad, hacia el reconocimiento de que el punto de vista siempre es personal. Dice Martín Caparrós al respecto que “nadie puede dar cuenta de una realidad completa sin pasar por el tamiz personal.

El truco ha sido equiparar objetividad con honestidad y subjetividad con manejo, con trampa. Pero la subjetividad es ineludible. Simular que no hay alguien detrás de lo escrito es amoral. Contra la apariencia de la objetividad, creo que hay que poner en evidencia la subjetividad. La forma más clara de hacerlo es la primera persona”.

La experiencia del narrador en el devenir de la historia construye el punto de vista, y esa elección determinará no sólo qué versión se contará sino qué elementos pueden utilizarse ya que cada narrador tiene determinadas posibilidades y limitaciones que definen cómo se puede narrar la historia. Elegir entre los diferentes tipos de narrador nos posicionará frente a diferentes posibilidades, al punto tal de que la misma historia desde un punto de vista diferente podría no ser contada.

En todos los casos, siempre, el punto de vista ideal es el más eficaz al impacto que queremos crear en el lector, o bien, al espíritu que queremos construir.

Qué información tiene mi narrador, qué información tiene cada personaje, y qué información le doy al lector son preguntas que se responden desde el narrador y el punto de vista.

Los tipos de narradores pueden catalogarse según sean en primera, segunda o tercera persona. En la primera persona el narrador está dentro de la historia, se mueve, piensa, opina sobre las cosas que suceden y los otros personajes. La información que tiene y que transmite sólo está basada en su propia visión de los hechos. Veamos, por ejemplo, el caso de *Martín Fierro*.

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,
Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela.

Pido a los Santos del Cielo
Que ayuden mi pensamiento;
Les pido en este momento
Que voy a cantar mi historia
Me refresquen la memoria
Y aclaren mi entendimiento.

El narrador no es otro que el propio Martín Fierro, quien canta para consolarse y contar su historia, a la vez que pide ayuda a los santos del cielo para refrescarle la memoria. Podemos ver las marcas que tienen que ver con su dialecto, sus creencias, sus vivencias, su experiencia, en fin, con todo lo que lo conforma como personaje.

Este narrador se diferencia del autor porque tiene que cumplir con ser personaje además de ser el narrador. Esto implica que para saber algo necesariamente tiene que experimentar con sus propios sentidos.

Dentro de la primera persona, el narrador puede ser: protagonista y contar sus vivencias tamizadas por su subjetividad, como es el caso del Martín Fierro; narrador testigo es un personaje de la historia que no participa activamente de ella a excepción exclusiva de transmitirla; o a través de

un monólogo interior, que introduce la reflexión intentando reproducir la forma del pensamiento en el texto.

En cuanto a la segunda persona, es el tipo de narrador más infrecuente. Se dirige a los lectores, interpe­lándolos directamente, y en ocasiones, también se refiere a sí mismo en tercera persona.

La tercera persona es un narrador externo a la historia. Pueden clasificarse de acuerdo con las cosas que saben y cómo eligen contarlas: omnisciente, es el que conoce la historia por completo, sabe qué piensan, sienten y viven todos los personajes, y la narra con la meta de la objetividad. Ejemplo de esto podemos buscarlo en “El simulacro”, de Borges.

Era alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era. Eligió un rancho cerca del río; con la ayuda de unas vecinas, armó una tabla sobre dos caballetes y encima una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio. Además, encendieron cuatro velas en candeleros altos y pusieron flores alrededor. La gente no tardó en acudir. Viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho, desfilaban ante la caja y repetían: Mi sentido pésame, General. Este, muy compungido, los recibía junto a la cabecera, las manos cruzadas sobre el vientre, como mujer encinta.

El narrador ve y describe todo lo que transcurre en la escena sin ser parte de ella y sin opinar, dejando que sea el lector el que tome sus decisiones al respecto de lo que está leyendo.

El narrador de percepción limitada es aquel que se enfoca en un personaje puntual y narra desde él y a través de él. Sabe lo que él sabe. Como ejemplo, pensemos en “La señora muerta” de David Viñas.

Moure encendió el cigarrillo y largó unas bocanadas para que ella oliera: eso era bueno, caliente y llenaba la boca y el pecho. “Esto marcha solo”, se alegró. Ella le miraba la mano, sin indiferencia y de vez en cuando le espiaba los labios y la nariz se le hinchaba como si le costara respirar o como si todavía le molestara ese olor que había creído era de goma quemada.

Viñas construye el relato desde un narrador omnisciente centrado en el personaje de Moure. Esa decisión marca y construye el punto de vista; el autor decide que la historia sea contada desde la vivencia de ese personaje. ¿Podría Viñas contar la misma historia desde la mujer? ¿Tendría el mismo impacto? ¿Sería la misma historia?

Dentro de la tercera persona también puede darse el caso de narrador testigo que cuenta la historia porque la vivió pero sin involucrarse directamente. *El matadero* es ejemplo de este tipo de narrador.

Lo que hace principalmente a mi historia es que por causa de la inundación estuvo quince días el matadero de la Convalecencia sin ver una sola cabeza vacuna, y que en uno o dos, todos los bueyes de quinteros y aguateros se consumieron en el abasto de la ciudad. Los pobres niños y enfermos se alimentaban con huevos y gallinas, y los gringos y herejotes bramaban por el beef-steak y el asado.

Finalmente, dentro de la tercera persona también es factible que aparezca un narrador que sólo reproduzca lo que ve, sin tener conocimiento de lo que piensan o sienten los personajes. Es un narrador completamente objetivo que cuenta la historia como si esta estuviera siendo filmada.

Cómo hacer hablar a los personajes

Hacer hablar a un personaje provoca diversos impactos en un texto. Un diálogo, como todas nuestras herramientas, debe ser funcional a lo que queremos contar.

Kurt Vonnegut en sus "Ocho consejos para escribir una gran historia" dice que "todas las frases del texto deben cumplir al menos una de estas premisas (sino las dos): definir a un personaje o hacer avanzar la acción". Algo así debería suceder con el diálogo. Los personajes no deberían hablar porque sí, como todo en nuestra historia, debe haber un porqué, una necesidad de la historia.

Un buen diálogo más que desnudar a un personaje, lo esconde. El espíritu del personaje y el asunto, eso que es el

motor de la historia que queremos contar, parece viajar subterráneamente en los diálogos logrados que cumplen con su función.

—...se le tiró encima, ese gallego asqueroso. Estaba enamorado del cadáver, la tocaba, le manoseaba los pezones. Le di una trompada, mire -el coronel se mira los nudillos-, que lo tiré contra la pared. Está todo podrido, no respetan ni a la muerte. ¿Le molesta la oscuridad?

—No.

—Mejor. Desde aquí puedo ver la calle. Y pensar. Pienso siempre. En la oscuridad se piensa mejor.

77

“Esa mujer” de Rodolfo Walsh es un cuento donde el diálogo directo es el eje de la construcción narrativa. El diálogo directo es el de formato diálogo en el que una persona enuncia algo y otra contesta, con formato guionado y con intersticios con las aclaraciones del narrador. Los otros dos tipos de diálogo son el indirecto, en el que el narrador o un personaje enuncia lo que otro dijo siendo fieles a eso. Y el tercer tipo es el indirecto libre, en el que el narrador o un personaje transmiten lo que otro dijo, pero tamizado por su interpretación, por su mirada. Se llama diálogo indirecto libre y en “Esa mujer”, al comienzo del relato, hay un ejemplo de esto.

[...] me va informando, casualmente, que tiene veinte años de servicios de informaciones, que ha estudiado filosofía y letras, que es un curioso del arte. No subraya nada, simplemente deja establecido el terreno en que podemos operar, una zona vagamente común.

En este cuento, los personajes, situaciones y trama se edifican sobre esta conversación sesgada por la omisión, por lo que no puede decirse o, todavía más importante en este caso, nombrarse.

Vuelve a servirse un whisky.

—Pero esa mujer estaba desnuda —dice, argumenta contra un invisible contradictor—. Tuve que teparle el monte de Venus, le puse una mortaja y el cinturón franciscano.

Bruscamente se ríe.

—Tuve que pagar la mortaja de mi bolsillo. Mil cuatrocientos pesos. Eso le demuestra, ¿eh? Eso le demuestra.

Repite varias veces “Eso le demuestra”, como un juguete mecánico, sin decir qué es lo que eso me demuestra.

—Tuve que buscar ayuda para cambiarla de ataúd. Llamé a unos obreros que había por ahí. Figúrese como se quedaron. Para ellos era una diosa, qué sé yo las cosas que les meten en la cabeza, pobre gente.

—¿Pobre gente?

—Sí, pobre gente —el coronel lucha contra una escu-
rridiza cólera interior—. Yo también soy argentino.
—Yo también, coronel, yo también. Somos todos
argentinos.

Walsh logra compactar en las líneas de diálogo no sólo la intencionalidad real de sus personajes, sino la construcción del conflicto, la tensión existente entre los personajes, el contexto —la situación histórica, el secuestro del cuerpo de Eva Perón— y una situación en apariencia simple, que se va oscureciendo como la habitación misma.

Walsh rompe la linealidad de los significados que se juegan en las palabras de los personajes. Hay un Coronel que dice, que expresa cierto rechazo a los “roñosos”, pero se denota implícitamente un amor por la líder de esos roñosos. Hay un periodista que, desde lo que dice, consiente todo lo que el Coronel piensa, solo para lograr extraerle un dato.

Un buen diálogo en nuestra historia abre ese campo entre lo dicho y lo no dicho, lo profundiza, ocultando uno en otro. Lo que corre por debajo del diálogo en el cuento de Walsh es un choque de obsesiones: de uno por saber dónde está el cuerpo de Eva y por no dejar que nadie, nunca, sepa dónde está y del otro por saberlo. Sin embargo, el nombre de Eva Perón no está mencionado ni una sola vez, pero podemos verlo y sentirlo en cada palabra. Un buen diálogo nunca se trata de lo que el diálogo cuenta.

Recursos finos

Existen recursos literarios o narrativos que se aplican en pos de la precisión de una frase. Construyen imágenes concretas con fines determinados; algunos apuntan a la estética de la idea, otros apuntan más a trabajar lo no dicho, a esconder lo obvio o a generar cierta poética de las imágenes.

La *analogía* por ejemplo. Explotada en varios momentos de *El matadero* de Echeverría. Una herramienta que nos permite otorgar a una palabra o una idea características de otro, sin nombrarlo. Matasiete, jefe del matadero, simboliza a Rosas; el matadero en sí, al sistema Rosista; las patilla del unitario con los huevos del toro, como símbolo de dignidad e identidad arrancada. La analogía es un recurso potente en la construcción simbólica que el autor hace en la mente del lector. Lo hace trabajar por fuera de la linealidad.

En ese sentido también trabaja la *omisión*; no nombrar un elemento, aunque esté presente bajo otra forma. Ejemplo del uso perfecto de esta herramienta es el ya citado cuento “Esa Mujer”, donde Walsh recurre a la omisión de los nombres del Coronel, de Eva Perón, del “Viejo” e incluso del suyo propio. El recurso toma importancia en plena proscripción peronista, unido al halo de misterio que rodea –y este recurso le da– al relato.

Volviendo a la construcción de imágenes mediante la vinculación de elementos y sus características, aparece la *comparación*, que establece similitudes entre dos elementos, de forma explícita. El “Facundo es como Rosas” de Sarmiento, por ejemplo.

En una perspectiva más poética se puede detallar la *metáfora*, que se aplica al momento de expresar un concepto

pero usando otro diferente con el que guarda alguna semejanza; o el *oxímoron*, que crea un sentido uniendo los sentidos de dos conceptos opuestos: un calor helado, por ejemplo.

Existen también, en el universo de los recursos literarios, algunos cuyos impactos más notorios se dan en la ritmicidad de las frases, como la *repetición*, la *elipsis* y la *enumeración*. El primero consiste en repetir una palabra, frase o concepto, lo cual instala una idea y da ritmo. El segundo, implica sustraer una frase de una oración, sin alterar su sentido, y el tercero, colocar elementos en serie, “él es bajo, colorado y sucio”. Por último, podemos mencionar la *pregunta retórica* como una forma de hacer una pregunta al lector, cuya respuesta está integrada en la pregunta misma.

A modo de cierre

Hasta acá un análisis de algunos de los recursos narrativos más importantes que nos da el lenguaje para permitirnos contar nuestra historia, cualquiera sea y en el formato que más nos sirva. Pensémoslo como una aproximación, ya que nada está completamente dicho con respecto a la escritura, nuevos giros y formas aparecen, nuevos estilos y autores. Que sirva, como dijimos antes, a modo de caja de herramientas; conocerlas para saber cuál necesitamos cada vez que nos enfrentemos a un dilema en nuestro proceso de escritura.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Colombia, Taurus, 1998.
- Castillo, Abelardo, "Los muertos de Piedra Negra" en *Cuentos Completos*. Montevideo, Alfaguara, 2009.
- Echeverría, Esteban. *El matadero*. La Plata, Terramar, 2006.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Editores Mexicanos Unidos, 1996.
- O'Connor, Flannery. "Naturaleza y fin de la escritura", en *El negro artificial y otros escritos*. Madrid, Encuentro, 2000.
- Quiroga, Horacio. "Los Mensú", en *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2005.
- Schweblin, Samanta. Entrevistas en *El Cultural* (2015) y *La MulaPe* (2015).
- En línea, <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Samanta-Schweblin/7887>. Sitio consultado en junio de 2017.
- En línea, <https://redaccion.lamula.pe/2016/04/23/samanta-schweblin/manuelangeloprado/>
- Vonnegut, Kurt, *Bagombo Snuff Box. Uncollected Short Fiction*. New York, G.P. Putnam's Sons, 1999.
- Walsh, Rodolfo. "Esa mujer", en *Los oficios terrestres*. Buenos Aires. Ediciones de La Flor, 2008.