

JURISDICCIONES DEL EPOS: CONTAR, NARRAR, RELATAR

(Pequeña Introducción a la Narratología)

por Raúl H. Castagnino
(Academia Argentina de Letras)

PARA UNA correcta aproximación a los nuevos criterios de trabajo con la épica menor, importa, en primer término, el ajuste semántico en los tecnicismos pertinentes, sobre todo en aquellos que se han cargado de ambigüedad por el simultáneo empleo de los mismos en la lengua de comunicación de los medios masivos, en la rutina no científica de la crítica llamada tradicional y en la aspiración científica de la conocida como nueva crítica.

Tal vez la necesidad de precisión arranque con la misma palabra *épica-o*, que designa la categoría o género. Como sustantivo o como adjetivo, dicho término ha visto alterado su estricto significado al ser sacado de una jurisdicción específica. Titulares periodísticos, noticias, crónicas, comentarios escritos u orales referidos a la acción esforzada de un púgil, de un jugador de fútbol o relativos al triunfo de un débil sobre un poderoso, suelen mal enunciar: "Ha cumplido una hazaña épica".

Demasiada latitud para una voz que sólo debiera significar: "lo narrativo". En realidad, lo que se quiere sugerir con la expresión "Hazaña épica" es la idea: "Hazaña digna de una epopeya". Se ha apelado, por lo tanto, en aquel uso periodístico o popular, a un juego tropológico anticientífico, ya que se asigna al término "épica" carácter de sínecdoque, nombrando el todo por la parte, aunque de ello resulte la ambigüedad del término y su alejamiento del área técnica, ceñidamente científica.

Se trata, sin embargo, de una ambigüedad básica. A partir de ella crece la maraña semántica. Si "épica" concierne particularmente al *epos*, es decir, a lo narrativo, en el concepto de "narrar", etimológicamente, se incluyen las ideas de contar, referir, relatar y, lateralmente, las de pintar, describir, evocar e historiar; vocablos éstos que la exactitud crítica ha de tornar, para su empleo ajustado, a una órbita incontaminada de ambigüedades y anfibologías, si los mismos han de funcionar como tecnicismos. Conviene, pues, avanzar paso a paso para deslindar las jurisdicciones semánticas de

“contar”, “narrar” y “relatar” y, consiguientemente, las implicaciones y concomitancias de una serie de derivados de la misma familia.

En sentido prístino, “contar”, es procedimiento de la comunicación. Conciérne a hechos reales o imaginarios que, en su serialidad, se informan, transmiten o comunican a receptores por un mediador, a través de una voz vertebradora de la comunicación o de la voz que finge la vertebración.

“Contar” remite al latín *computare*. Y no ha de olvidarse que esta voz conserva, en última instancia, su trasfondo numérico. Quien la emplea, referida a un procedimiento narrativo, pone en primer plano la serialidad factual; no tanto actores ni circunstancias referentes o concomitantes, menos aún razones de causa-efecto. A veces ni siquiera el mediador es reconocible.

Cuando del verbo “contar” se concreta el sustantivo “cuento”, convertido en tecnicismo, sus perspectivas irán cambiando según diversos tiempos históricos y ámbitos concernientes. En la tradición popular, hasta el Renacimiento, el cuento reconocía primordial carácter oral y respondía a la idea de “contar” antes expuesta. La voz narrativa era realmente voz y sólo en segundo término, ficción de vertebración. En esa tradición, “cuento” no se diferenciaba de “relato”, de “historia”, de “relación”, de “fábula”. Tampoco diferenciaba si era real la fuente inspiradora o si su materia era artificiosa, ficcional. Posteriormente, cuando comienza el destino artístico del cuento literario, se perfila como categoría estética, como artefacto que levanta un sistema de relaciones entre componentes diversos, un juego de artificios que procura determinados efectos. En tal carácter el cuento literario amplía su jurisdicción: del área de la comunicación se extiende al área de la expresión. Requerirá elementos propios, artificiales, ficcionales; componentes que es posible abstraer y pensar abstractamente desde un orden lógico superior, para advertir su integración en el sistema del artefacto; para captar sus relaciones y funciones.

De esos componentes y elementos, unos operan en el interior del artefacto y apuntalan la ficción: actantes, actancias, tiempo. Otros tienden hacia el exterior del artefacto. Son vehículos o elementos orientadores de la conducción narrativa y actúan sobre el receptor. A unos y otros pueden concurrir los valores conocidos como “circunstancias”, los encadenamientos secuenciales de causa-efectos y demás relacionantes lógicos o de otro orden. También instrumentos de maniobra ficcional, recursos para suscitar expectativas, artificios y mecanismos para graduar tensiones e intensidad.

Como artefacto, el cuento literario es de esencia dinámica. Ofrece una anatomía y fisiología peculiares. La realidad formal configura la anatomía. La abstracción de la interrelación de componentes, su fisiología e intrafuncionalidad. De hecho, el cuento literario se ofrece como un organismo condicionado por ciertas funciones.

Se ha dicho, con razón, que el cuento literario nace y fina moviéndose: movimiento externo de lo que va sucediendo y hacia una dirección narrativa determinada; movimiento interno y psíquico de las expectativas que debe crear, de las que crean sus tensiones e intensidad, de la sorpresa de lo inesperado de un desenlace. Si externamente lo que sucede en el cuento ha de concluir junto con la lectura; internamente, expectativas, sorpresa, desconcierto, pueden obrar con efecto retardado. Como órgano condicionado por funciones, en el artefacto que es el cuento literario todo estará calculado, organizado, concentrado. Sin sobrar ni faltar nada. En vivencia paralela entre el discurso de la voz narrativa y el ojo y el entendimiento que siguen la lectura. El lector de un buen cuento debe olvidar que está leyendo; esta sería una piedra de toque, uno de los milagros de los artificios del cuento, relacionado con el discurso de la voz narrativa y con el estilo.

El cuento no es invitación a solazarse con primores de estilo, sino juego para atrapar al lector con ajustado número de recursos, interrelacionados con la precisión de un sistema de relojería. Semejante precisión armónica en el artefacto, tal decantación de elementos para salvar los indispensables, el ajuste casi mecánico, la sobriedad estilística tienen un secreto dinámico. Si dije que el cuento-artefacto nace moviéndose y se cierra moviéndose, la clave del enigma ya estaba revelada por Horacio Quiroga: el discurso narrativo, desde la primera línea, ha de ir preparando el desenlace. Pero el emisor es, también, problema de la cuentística.

El emisor —sea autor de la creación, se diferencie o se confunda con él— inevitablemente aparece como una realidad para el receptor. Llega a éste, por medio de un discurso narrativo, de la ficción de una voz narrativa; a través de la direccionalidad que imprime al discurso; a través de los artilugios con que orienta al receptor.

En el cuento oral, según ha sido recibido de la tradición milenaria, el emisor solía identificarse con una real voz. La relación entre ambos —emisor y narración— era tangible en la vertebración del relato. El receptor ponía lo suyo en la recreación del mensaje de esa real voz.

En el cuento literario actual —cuento-artefacto—, la voz emisora muestra su realidad en forma de discurso narrativo fijado en signos. Es la ficción de una voz y, a la vez, eje del artefacto y artificio básico. Eje del artefacto porque vertebra la ficción, porque sobre él y desde él se establecen las relaciones básicas entre los componentes estructurales. Artificio básico, porque siendo discurso narrativo (desde los signos) o voz narrativa (desde la narratividad) —ficción en sí mismo—, desde ellos se fundan y crecen todos los artificios ficcionales que, de hecho, constituyen una narración, un cuento.

El emisor o narrador aparece, pues, como elemento primordial en la estructura cuentística. No importa que se identifique con el autor, se diferencie o confunda con él; que se relacione con tal o cual persona o que trate de ocultarse. Siempre estará allí y será reconocible en la función emisora de voz narrativa, de discurso narrativo.

La función emisora, además, gobierna la direccionalidad del relato orientando al receptor. El narrador que arranca su operatividad desde la ficción de la voz narrativa, desde la fijación signífica de la voz en el discurso narrativo, urde las relaciones básicas de los elementos del *epos* desde dentro del mismo. Pero también apunta a lo de afuera y procura guías que recibirá el receptor. Trata de ayudar a éste en la re-creación. La orientación la realiza por medio de otro artificio, reconocido con nombres distintos: “puntos de vista narrativos”, “focos de la narración”, “direccionalidad de la narración”. A veces, en las especulaciones teóricas, este artificio aparece confundido con los conceptos de voz narrativa, discurso narrativo. Sin embargo, no es cuestión de matices superficiales, sino de diferencias conceptuales básicas.

Si voz narrativa y discurso narrativo pueden funcionar como sinónimos —nunca como homólogos— es porque ambos concierne a las narraciones internas de la estructura del *epos*. Con “punto de vista narrativo”, como tecnicismo, no es lo mismo: concierne a lo de afuera de dicha estructura. Da al receptor lo aclaratorio, lo direccional, la entrada de cada actante, la pertinencia actancial de cada secuencia narrativa. Resulta indispensable en las formas de discurso narrativo llamadas: “indirecto” o “indirecto libre”. En ambas es reconocible por las variantes pre-nominales de personas o por las desinencias verbales pertinentes.

El punto de vista narrativo indica el grado de predominio orientador que quiso ejercer el emisor. Su persistencia molesta o su discreción proporcionan indicios de significación y de valoración. Como indicio de significación, la persistencia absorbente —si opta por la tercera persona gramatical— interrumpe, en

cierta medida, la re-creación que corresponde al receptor. Es el caso del “punto de vista del narrador omnisciente” —que lo gobierna todo, lo anticipa y lo sabe todo— el cual, como indicio de valoración, podría denunciar lo vetusto de un estilo narrativo. La variante de un “punto de vista narrativo” en tercera persona, no omnisciente —por lo tanto, menos coercitivo sobre el receptor— orienta sólo desde el presente de hechos y actantes que va descubriendo y observando simultáneamente con el receptor.

Pero si la persistencia absorbente se apunta por la primera persona gramatical, como indicio de significación, el punto de vista narrativo induce a la ficción de voz o discurso narrativo subjetivizados, de pertinencia autobiográfica, autotestimonial. Como indicio de valoración, este “yo emisor” juega la ambigüedad de que, naturalmente, el receptor tienda a identificar “yo emisor” y autor, olvidando que la voz emisora es ficción, que el conductor también lo es, que el todo es creación de estructura ficcional. La ambigüedad valorativa es mayor cuando el punto de vista narrativo en primera persona es de un relato o relación.

Con la perfilación de los conceptos “voz narrativa”, “discurso narrativo” la filiación del cuento literario entronca en la genealogía antigua de la épica. En las variantes cuentísticas, dichos conceptos tornan tangible el acto creador, el *poieo*, la estructuración ficcional, los artificios. Como en la epopeya o en la novela, también evidencian la estructura de un universo verbal. No es descripción o explicación; no la simple enumeración o inventario de componentes; no su filosofía, sino un objeto nuevo y diferente, un artefacto cuyo mecanismo, válido de los recursos y artificios de una técnica, sostiene una ficción, ya proceda ésta de lo mítico o de lo real.

“Ficción” es otro tecnicismo que necesita ajuste científico. Crecida como creación, como *poieo*, no requiere más prueba de existencia que la operatividad de los signos propuestos y ordenados en discurso narrativo. Tal operatividad, apoyada en la expresión, transmite a la mente, a la sensibilidad, a la capacidad imaginativa, al fondo vivencial del receptor estímulos y sugerencias que, a su vez, permiten a éste recomponer la abstracción del objeto —artefacto o sistema— y ponerlo en funcionamiento con ayuda de los artificios correspondientes. Esto ocurre en una dimensión imaginativo-temporal, identificable con el término “narratividad”.

La nueva crítica ha propuesto algunos términos afines para nombrar tal abstracción, según proceda de los distintos medios de creación literaria. Uno de ellos es amplio y abarcador: “literaturidad”. Fue propuesto por Roman Jakobson para denominar

“aquello que convierte una obra dada en obra literaria”. O sea, por una parte el fenómeno de transustanciación operado indistintamente por signo y verbo; por otra, “la realidad del arte”, lo aparential, la ficción. Los otros términos son especificantes; poeticidad, narratividad, dramaticidad, ensayicidad, según el fenómeno se haya producido por procedimientos líricos, épicos, dramáticos o ensayísticos.

Todos ellos se relacionan con lo ficcional en cuanto abstracción y con los sistemas estructurantes; sin embargo, llevan a un indispensable ajuste del concepto de “ficción”.

Voz y discurso narrativos, punto de vista narrativo, narratividad y ficción son conceptos interdependientes. Pero con el último de ellos también se ha producido un desborde semántico y, para recuperarlo como tecnicismo, es necesario volver a circunscribirlo dentro de ceñidos límites. Quede sentado de antemano, pues, que “ficción” es término equívoco. A veces se lo toma como de estricta jurisdicción estética; otras, en cambio, acusa implicaciones éticas al homologarse con “mentira”. Llegó al español con estas últimas, procedente de la voz latina *fictio, fictionis*, que significa lo resultante del acto de mentir. Lo acogieron con sentido propio no estético los tratadistas de derecho, designando con él aquellas autorizaciones consentidas por la ley para aceptar presupuestos en favor de un reo. Lo prohibieron ciertos críticos literarios para nombrar, de modo amplio y evasivo, toda invención poética. En lengua francesa también se asocia a “mentira”; en lengua inglesa se circunscribió a la designación de las obras de creación pertenecientes al moderno género narrativo de imaginación. Por el camino anglosajón, también el español le ha insuflado el matiz peculiar —sin perder otras acepciones— de nominar obras imaginativas que urden acontecimientos.

En buena medida, se justifica la inclusión española de tal matiz con sabor de anglicismo, sin forzar la lógica. En efecto, un poeta lírico, por ejemplo, canta sentimientos personales: amor, admiración, dolor, encono, revestidos de envoltura poética, son expresados directamente como proyección de lo que realmente ha potenciado su afectividad. Al transmitirlos —cuando el canto está logrado— consigue que los capte, se emocione, goce, sonría o se encone un receptor desconocido. Con esa transferencia inmediata, en la lírica comienza a jugar una especie de ficción poética, de índole muy peculiar, a la que cabría denominar “poeticidad”. Pero, ¿cuánto de aparential o de ficcional va en ella? La poeticidad arranca de la propuesta de los signos, opera en la mente y en la afectividad del receptor si logra repetir en éste el proceso original que movió al creador y que fijó en signos. La úni-

ca intermediación entre las motivaciones originales y la del receptor son los signos.

También, en otro sentido, el teatro daría margen a la ficción a pesar de las realidades que el espectador, frente al escenario, tiene ante sí: sucesos, seres, ambientes, espacios, tiempo. Sin embargo, el espectador acepta que dichos elementos reales encubren y son parte de una apariencia. Son reales, pero enmascaran. Y acepta el juego: sabe que cuanto hay y ocurre en la escena es convencional, pero entra en el juego. Esta aceptación configuraría la "dramaticidad", cuya operatividad mediata ofrecería mayor complejidad porque una primera mediación quedaría propuesta y fijada en los signos del texto dramático; pero, como hecho teatral, éstos se corporifican en el escenario. En ambos casos, los receptores —lectores o espectadores— apelan a códigos y convenciones pertinentes, a duplicados mediadores, para recomponer en sus mentes y emotividad la ficción dramática. Una vez más surge el interrogante: ¿cuánto de aparential o de ficcional va en ella?

En la lírica, la presunta ficción poética parte de la transferencia sentimental, la presupone. En el teatro, ficción y convención se hermanan entrañablemente. En cambio, donde la ficción alcanza mayor sutileza —y de ahí la pertinencia del término "ficción"— es, sin dudas, en el *epos*. En él, además de los signos, interviene un peculiar mediador: el emisor. Salvo el libro como objeto y el signo impreso, simples vehículos, el receptor de la ficción narrativa no recibe como reales ni los sentimientos productores ni otros elementos que, de algún modo, puedan corporificar actos o personajes propuestos por la voz narrativa. Sólo el discurso narrativo y, a partir de él, ha de reconstruir y recomponer todo: ambientes donde transcurren los acontecimientos, fisonomía y figura de los seres, procederes y móviles, alegrías y dolores, destino feliz o infeliz. Todo merced al emisor, a la voz narrativa. Semejante recomposición requiere una instalación abstracta: la dimensión mental-temporal, la "narratividad", zona o sector de la literaturidad que permite presumir que si es el emisor quien estructura la ficción y monta el artefacto desde los signos, es en la narratividad donde la misma funciona y donde operan los artificios. Es decir, en la abstracción ficcional llevada a cabo por el receptor es donde se la revive y convalida. De lo cual se colige, además, que la ficción funciona cuando actúa asociativamente, partiendo de motivaciones conocidas —comunes al emisor y al receptor— y combinándolas según propias necesidades. Invención e imaginación creadoras no sacan sus estímulos de la

nada; provienen de una realidad preexistente y su límite es la verosimilitud.

Si la verosimilitud es apariencia de verdad y la ficción es verosímil, la ficción es un grado de la verdad, porque de hecho la apariencia lo es. En jurisdicción de la épica, lo ficcional se concreta desde los signos, vertebrado en discurso narrativo. Consecuentemente, el gran secreto del *epos* radica en el arte verbal. A propósito de él, William Gass, en uno de los ensayos de *Fiction and the figures of life*, observó irónicamente: "El que las novelas —y demás especies épicas antiguas o modernas— estén hechas de palabras, y sólo de palabras, es chocante, por cierto. Resulta algo así como descubrir que nuestra mujer estuviera hecha de goma-pluma: la felicidad de tantos años, los miedos, las ansias... todo esponja". Sin embargo, más allá de la ironía, la realidad de este aserto deja entrever la necesidad de ajustar el uso técnico de la terminología relacionada con la idea de narrar, particularmente la presunta homología entre "narración" y "narrativa".

He procurado hasta aquí evitar el empleo del término "narración". En cambio, repetidamente, aparece el término "narrativa". Trataba de no caer en la inconveniente homologación de ambos, porque son términos con jurisdicciones diferentes.

Es consenso general entender el "narrar" como un evocar acontecimientos realizados por personajes y con consumo de tiempo. La presentación podrá ser sólo cronológica u obedecer a razones de causa y efecto. No importa que los acontecimientos hayan sido reales o imaginativos. La voz narrativa los evoca válida de la dinámica del arte verbal.

Fue el ya citado William Gass quien propuso entender como "narración" el aspecto dinámico de la creación ficcional "relacionado con la llegada y el paso de las palabras", con su actividad en la dimensión mental-temporal del receptor. A su turno, Alfonso Romano de Sant'Ana, en *Análise estrutural de romances brasileiros*, advertirá la necesidad de manejar con clara noción el matiz semántico que diferencia el uso técnico de dos voces comunes como "narración" y "narrativa". Como Gass, admite que narración es llegada y paso de palabras, pero de palabras-signos, con efecto suscitador y ordenador de actantes, actancias y temporalidad. Actancias distribuidas secuencialmente, cumplidas por actantes con apariencia de carácter, que consumen tiempo. Narración es proceso.

Narrativa, en cambio, es término general y genérico dado a los textos que ofrecen secuencias de eventos; de los que brota una estructura ficcional articulada por una voz narrativa; de los que crece la proposición de la narratividad. Narrativa es resul-

tado del proceso. “La narración —expresa Romano de Sant’Ana— es el modo como la narrativa se estructura; es el discurso de su articulación.... En la narración se estudian los diversos códigos utilizados en la narrativa para su inscripción”.

Si el simple “contar” atiende el trasfondo numérico, el primer plano de la serialidad factual; el narrar, además, subraya el encadenamiento secuencial, las razones ordendoras. Orden es sobreestructura lógica donde cuentan relacionantes diversos: prioridad-posteridad; causa-efecto; analogía-diferencia; acuerdo-desacuerdo; suficiencia-insuficiencia; etc. Cuentan también circunstancias y otros mecanismos concernientes.

Indagadas las jurisdicciones del “contar” y del “narrar” queda, finalmente, otro deslinde semántico imprescindible: el de “relatar”.

Para Romano de Sant’Ana, la narrativa —como resultado de proceso— incluye el contenido que, en francés, encierra en el término *récit*. Tal inclusión proyecta una serie de connotaciones. Dejo de lado aquellas ajenas a lo específico del *epos*, como recitado, recitativo, recitación, declamación y prefiero detenerme en las que le atañen, como relato, monólogo, tirada discursiva.

En este orden, *récit*, en una primera acepción equivale a “relato”; en otras, el monólogo, la voz única que absorbe y pospone el diálogo, se designa con la misma palabra. Cualquier texto épico —desde la línea inicial a la final— constituye en realidad un *récit*, un extendido monólogo, el relato o discurso de una voz narrativa. Por ello, como tecnicismo, el término “monólogo” tendría mayor pertinencia en la épica que en la dramática, Víctor Erlich-Seattle, en el estudio *Some uses of the monologue in prose-fiction: narrative manner and world-view* estima que “el monólogo no sería en rigor el no-diálogo ni una extensa relación de un personaje, sino un tipo de procedimiento discursivo propio de la narración, empleado a través de una ficción o en buena parte de ella, en la cual la voz de un narrador es oída distintamente y reconocida”.

Vale decir que en la inclusión propuesta por Romano de Sant’Ana, antes mencionada, narrativa no funcionará como sustantivo general o genérico solamente; debería operar, además, adjetivamente; operación narrativa, género narrativo, obra narrativa, voz narrativa. No obstante, la inclusión introduce, al mismo tiempo, el concepto de “relato”. Otra vez la maraña se intrinca, porque se mezclan la acepción técnica y el uso común.

“Relato” suele usarse, a menudo, con sentido general como evocación testimonial. Carlos Mastrángelo, en *El cuento argentino*, lo caracteriza así: “En una conversación como en una novela,

cuando alguien refiere un hecho más o menos extenso o una serie de sucesos reales o que se suponen verídicos, generalmente no se dice que cuenta sino que relata. El relato tiene un significado mucho menos estricto, literario y artístico, que cuento y un sentido más real, más detallista, menos artificioso. Casi siempre un relato se copia, un cuento se inventa. Frecuentemente el relato es una crónica”.

En el relato no cuenta, en primer plano, el sistema del artefacto. Prima el sucedido que se evoca y se retransmite. Razón tiene Mastrángelo al asociar la idea de “crónica”. Recuérdese que la especie histórico-narrativa, llamada crónica por el inspirador o destinatario —Corona, casa reinante— o por la ordenación temporal bajo la tutela de Cronos, muchas veces es descrita como “relación”, o sea: relato. Pero, por otra parte, el término “relato” requiere reflexiones particulares y complementarias. Proviene, como se sabe, del latín *relatus*, forma del verbo *refero* (referir), formado por la partícula *re-* (otra vez, nuevamente) y *fero* (yo traigo), cuyo participio es *latus*. El que relata trae nuevamente —evoca con palabras— un sucedido del que fue testigo. Pero, también se puede relatar algo no visto, sino oído de otros. En la expresión latina *Relata refero* queda significada esa segunda instancia: re-cuento, relato de relato.

Los apuntados y discutidos —épica, contar, narrar, relatar y sus derivados—, son varios de los términos técnicos del vocabulario de la crítica referentes a la jurisdicción del *epos*. Algunos son también voces del habla cotidiana. Si en la órbita coloquial se han consentido entre ellos homologías, ambigüedades y equívocos, como tecnicismos de una ciencia de la literatura es preciso delimitar sus sentidos y matices para ajustar una terminología unívoca cuya denotación no reniegue del pretendido carácter científico.