

# LENGUA

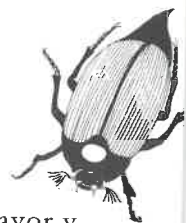
*El arte de contar historias (“contar” en el sentido de “dar cuenta de”, más bien que en el estricto sentido de “narrar”) es un constructo cultural de gran rendimiento didáctico, en especial en los años de iniciación*

*al mundo de los adultos.*

*Una historia bien contada es un potente instrumento de comprensión y de interpretación del mundo, y probablemente lo sigue siendo mucho después de que hayamos dejado atrás el aprendizaje reglado de la escuela. Cuando reflexionamos —y hacemos reflexionar a nuestros alumnos y nuestras alumnas— sobre los modos de contar historias, estamos reflexionando sobre nuestro modo de entender el mundo, y estamos también aprendiendo algo sobre nosotros mismos y sobre nuestra relación con la realidad. Así pues, el estudio de esos modos es siempre una tarea que va más allá de la pura morfología cultural, porque compromete nuestra comprensión de los modos de aprehender y configurar el mundo.*

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRAMA: MODELOS PARA ARMAR

ELÍAS GARCÍA DOMÍNGUEZ\*



**N**uestro propósito es presentar aquí unos *modos* (o modelos) del contar y unos comentarios sobre esos modos, con la finalidad de ayudar y orientar al profesorado de Lengua y Literatura en un tema sobre el que, ciertamente, abundan los estudios y monografías de alto nivel de especialización, pero en el que (no sólo en España) son muy escasos los trabajos de exploración inicial.

Aunque estos modos puedan utilizarse, en la práctica docente, para entender algunas propiedades y rasgos de los textos literarios (por ejemplo, cuentos, novelas o romances, por un lado, y comedias o tragedias, por otro), las consideraciones que siguen se refieren más bien al conjunto de los 'soportes' y procedimientos utilizados para contar historias, con independencia del carácter "literario" o "no literario" del texto examinado, suponiendo que esa distinción tenga sentido en el aspecto formalinstrumental, que es el que aquí nos interesa (Eagleton, 1988: 231-256; también los trabajos de Richard Ohmann y T. A. van Dijk recogidos en la antología de Mayoral, 1986). Tampoco estos modos, pese a que los ejemplos aducidos puedan sugerir otra cosa, se manifiestan siempre en textos complejos y extensos, y de hecho pueden utilizarse, creemos, como instrumento de planificación en la producción de textos orales y escritos en el aula.

### La forma canónica de la fábula

La hipótesis de la que partimos es la de la existencia de una *forma canónica* del contar, forma en la que la *fábula* —es decir, la historia que estamos contando o que se nos cuenta, como distinta de la *trama* argumental o forma en que se cuenta— (1) es presentada de modo progresivo desde lo desconocido hasta lo conocido; es decir, la trama nos llevaría desde la oscuridad de la deficiente información inicial hasta la claridad de la información final, en la que sabremos todo lo que era pertinente a la historia que se nos contaba o que contábamos: diríamos que, aproximadamente, el trayecto de la trama nos lleva en sentido contrario al de la entropía en el mundo físico, de menor a mayor organización (de los datos de la fábula). Esta forma canónica tendrá un estatuto de modelo abstracto, y se refiere sobre todo a lo que el receptor espera del emisor, en tanto el receptor confía en que la historia le sea revelada adecuadamente. Por supuesto, el emisor utiliza esa actitud del receptor para organizar su propia estrategia y apartarse de dicha forma canónica cuando lo cree oportuno, defraudando en ocasiones esa confianza (violando, digamos, un "principio de cooperación", en el sentido de Grice, 1975). A esta forma (que tendría la figura de un

cartabón, descansando sobre el cateto mayor y arrancando, a la izquierda, del menor, hasta llegar al vértice agudo) se la podría definir según un principio de disminución de la incertidumbre: de la máxima incertidumbre inicial a la mínima incertidumbre final.

### Modelos, contramodelos y "formas límite"

Pero las cosas no son, por supuesto, tan simples. Por de pronto, esa forma canónica parece corresponder más bien al **narrar** (que es sólo una forma especial de contar historias, aunque seguramente la más universal y "natural") y se acomoda mal con otras formas de dar cuenta de historias. Entendemos por narrar el dar cuenta de historias mediante un soporte exclusivamente verbal, a diferencia de, por ejemplo, la representación propia de las historias ofrecidas en el teatro, sobre un escenario, o la "narración" cinematográfica. La narración con palabras sigue siendo, con todo, una referencia (un modelo, una "modelización primaria" según proponía Lotman) para esas otras formas, a las que podríamos siempre referirnos en relación con ese modelo básico.

Vamos a proponer, sin embargo, un acercamiento a los modos del contar que nos parece más acorde con la realidad.

En primer lugar, a ese modelo se le contrapondrá un *contramodelo*, en el que partiríamos de una información suficiente (es decir, una información que anulase o redujese la incertidumbre inicial), cuyo discurso, simplemente, fuese añadiendo información sobre aspectos cada vez menos relevantes de la historia contada. Ese contramodelo es precisamente el modelo de la comunicación cotidiana, el que se ajusta a las necesidades de información rápida, suficiente y fiable de los medios de comunicación de masas, el modo de informar que se enseña, con mínimas variantes, en todas las escuelas de periodismo.

En segundo lugar, propondremos dos modos de contar como "formas límite", que pueden realizarse parcialmente y sobreponerse o alternarse, y que se apartan tanto del modelo canónico como del contramodelo. Son los que llamaremos, en adelante, *modo de la intriga* y *modo del suspense*. Esos términos corresponden aproximadamente a lo que Hitchcock llamaba "sorpresa" y "suspense", como veremos, y tienen relación (de un modo que aquí no vamos a desarrollar, sino sólo a apuntar) con la pareja de conceptos "diégesis" y "mímesis", y también con otros como "núcleo" y "satélite" (2). Tendremos, pues:





## El “modo de la intriga” y el “modo del suspense”: una primera aproximación

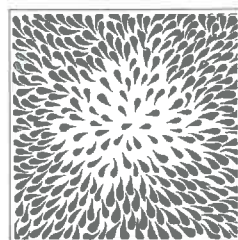
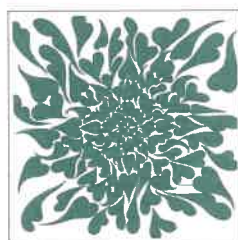
Lo que llamamos “modo de la intriga” y “modo del suspense” son, pues, esas formas límite que nunca se darán en estado puro, pero que nos permitirán describir un Texto —en sentido amplio, que incluya una representación teatral o una proyección cinematográfica—, o una parte de él, y también planificar el modo de contar una historia y conseguir un efecto determinado. Hacen referencia al distinto tratamiento de la circulación de la información entre el Emisor y el Receptor, pero también, como veremos, a la circulación de información en el interior del Texto.

En sus conversaciones con François Truffaut (1983), hablaba Hitchcock del suspense (3) de esta forma :

“La diferencia entre suspense y sorpresa es muy sencilla. Sin embargo, muchas veces, en las películas se confunden ambas nociones. Mientras estamos hablando puede haber, debajo de la mesa, una bomba. Nuestra conversación es totalmente normal, no ocurre nada especial. De repente, *boom*, explosión. El público se sorprende, pero antes de esta situación ha visto una escena absolutamente común, sin ningún interés. La bomba, en cambio, está debajo de la mesa *y el público lo sabe* (quizás ha visto al anarquista que la colocó). *El público sabe* que la bomba va a explotar a la una, y son ahora la una menos cuarto (hay un reloj por alguna parte). Entonces, esa misma conversación anodina pasa a ser de repente interesantísima porque el público participa en ella. Desearía decir a los personajes de la pantalla: *¿Por qué seguís diciendo tonterías? Debajo de la mesa hay una bomba que va a estallar*”.

Por supuesto, Hitchcock utiliza abundantemente no sólo el suspense, sino también el modo de la intriga, a veces de forma obsesiva (recordemos, por lo menos, *Sospecha*, o *Psicosis*, tan compleja y, diríamos, tan tramposa, o *Vértigo*, o *¿Quién mató a Harry?*); sin embargo, es posiblemente el autor de su generación que más partido haya sacado del modo del suspense, frente a los de la

**“La hipótesis de la que partimos es la de la existencia de una forma canónica del contar, forma en la que la fábula (es decir, la historia que estamos contando o que se nos cuenta, como distinta de la trama argumental o forma en que se cuenta) es presentada de modo progresivo desde lo desconocido hasta lo conocido”**



WUCIUS WONG

generación anterior, que tendían a pensar más bien en el cine como un género vicario de la novela, y sometido, por tanto, al modelo opuesto. Griffith llegó a decir en alguna ocasión, cuando le preguntaban qué eran los directores de cine: “aprendices de Dickens”. Sin embargo, el mismo Griffith codificó el uso del montaje en paralelo como recurso formal para introducir suspense en algunas secuencias decisivas (mientras, por su parte, Eisenstein proponía un uso de ese mismo recurso dirigido a intensificar el significado simbólico de la escena). En general, podemos decir que la narración cinematográfica se mueve con igual comodidad, soltura y eficacia en ambos modos.

Por el contrario, ahora vamos a proponer una correlación más estrecha entre los dos modos de construir secuencias argumentales y los “soportes” o vehículos de la historia que se cuenta.

### La noción de “información fiable”

Es importante precisar qué entendemos por “información fiable”, porque es precisamente su distinto manejo lo que en principio opone ambos modos de contar. Por información fiable entendemos los datos que el receptor considera ciertos, no sujetos a conjetura. No son por lo tanto fiables los datos que, provisionalmente, el receptor interpreta en un sentido cualquiera —por ejemplo en el sentido de lo verosímil o lo probable—, dispuesto a aceptar que ese sentido provisional era una construcción equivocada. Así pues, el receptor percibe (o cree percibir, pero en ese caso se engaña a sí mismo) ciertas marcas de fiabilidad en los datos que se le van proporcionando, de acuerdo con reglas o convenciones pragmáticas de diversa clase.

Por ejemplo, si leemos “Juan vio acercarse a María”, inferimos como información fiable la de que efectivamente era María la que se acercaba. Algún lector creerá fiable también la información, que el texto en realidad no proporciona, de que Juan reconoció a María, o la de que María había a su vez visto y reconocido a Juan, pero las convenciones pragmáticas solamente nos permiten inferir como fiable la primera información.

Del mismo modo, si en una representación teatral un personaje dice a otro "te amo", mientras realiza un ostensible gesto de desprecio o burla en forma de aparte gestual, cualquier espectador mínimamente competente tendrá la certeza de que el personaje miente en lo que dice y manifiesta sus verdaderos sentimientos en el gesto que oculta al otro, porque las convenciones pragmáticas no permiten en principio otra interpretación, por ejemplo, la de que el personaje, en realidad, está confuso respecto de sus sentimientos.

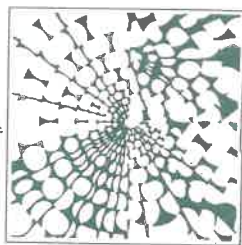
Por descontado que el emisor puede siempre engañar al receptor, pero ese engaño deberá respetar la fiabilidad de la información si quiere, por decirlo así, mantenerse dentro de su rol comunicativo y mantener el propio estatuto de lo que comunica.

### La información en el modo de la intriga

Cuando se trata de **construir** un relato (añadiéndole una suerte de 'montaje' de carácter "artístico": elaborando una **trama**, ya sea para presentarse al premio Nadal o para contar un chiste), y no simplemente de informar adecuadamente sobre una historia, el modo narrativo por excelencia no será la forma canónica, en la que la información fiable se nos va desgranando hasta llegar al final, sino precisamente el modo de la intriga, que se caracteriza porque en el gran parte de la información, o una parte relevante de la misma (por ejemplo: quién es el asesino), se pospone hasta un lugar muy próximo ya al final del relato, precisamente ese lugar que las preceptivas llamaban clímax.

En consecuencia, y en cada momento del relato (y para cada aspecto relevante de la fábula), el conjunto de información fiable para el receptor será:

- a) inferior al conjunto de información necesaria para entender la historia;
- b) inferior a la información que posee alguno de los personajes, y/o
- c) inferior al conjunto de la información que maneja el Narrador.



WUCIUS WONG

**"Entendemos por narrar el dar cuenta de historias mediante un soporte exclusivamente verbal, a diferencia de, por ejemplo, la representación propia de las historias ofrecidas en el teatro, sobre un escenario, o la 'narración' cinematográfica. La narración con palabras sigue siendo, con todo, una referencia (un modelo, una 'modelización primaria', según proponía Lotman) para esas otras formas"**

Es decir, que en cada momento del relato (y esto es esencial) el receptor puede preguntarse y conjeturar sobre el sentido de la fábula (o sobre aspectos importantes de ella) porque acepta que por el momento el Narrador está ocultando datos pertinentes; o que el mismo Narrador, al igual que el receptor, desconoce por el momento esos datos, que acaso conoce alguno de los personajes.

(El receptor de un relato según el modo de la intriga recorre, generalmente, un texto escrito, y por comodidad lo llamaremos en adelante, haciendo abstracción de la situación comunicativa real, el Lector. El receptor de un texto oral se comporta de manera análoga, por lo que, a los efectos de este artículo, la denominación puede aplicársele también.)

Podrá decirse entonces que, de acuerdo con un *pacto narrativo* implícito, el Lector acepta habitar, al menos provisionalmente, en el reino de la incertidumbre (que es el territorio natural del modo de la intriga), y se resigna a posponer ese conocimiento hasta más adelante y a servirse de conjeturas e inferencias, cooperando de esta forma con el texto (Eco, 1981: 157-171), pero sólo provisionalmente, pues en ese pacto se espera que los datos le sean presentados al Lector como fiables antes de que sea clausurado el relato.

Hablaremos ahora un poco del modo complementario, el del suspense, antes de comentar con ejemplos el funcionamiento de ambos. Sin embargo, antes hemos de precisar que, en el modo de la intriga, el Lector entiende que esos datos que le faltan son *datos sobre lo que ha pasado*, no sobre lo que va a pasar (refiriéndonos al presente de la Enunciación, no al del Enunciado). Si, en cambio, es el Enunciado el que, por su estilo confuso o su tendencia a la ambigüedad, es incapaz de disipar la incertidumbre, el Lector tendrá expectativas más o menos firmes sobre la capacidad del Enunciado para transportar la información adecuada; queremos decir, pues, que a la incertidumbre sobre lo que el Narrador o los Personajes no acaban de contar puede superponerse la expectativa sobre un Enunciado más fácil de descifrar en algún momento posterior del relato (pues el Lector atribuye a la torpeza del autor o a la suya propia la dificultad de



*"Hitchcock es posiblemente el autor de su generación que más partido haya sacado del modo del suspense, frente a los de la generación anterior, que tendían a pensar más bien en el cine como un género vicario de la novela y sometido, por tanto, al modelo opuesto. Griffith llegó a decir, en alguna ocasión, cuando le preguntaban qué eran los directores de cine: 'Aprendices de Dickens'"*

interpretar los datos que el Narrador o los Personajes acaso le hubieran dado ya).

### La información en el modo del suspense

Por el contrario, en el modo del suspense la información fiable que, en cada momento del relato, le ha sido proporcionada al receptor (al que en adelante llamaremos el Espectador, para distinguirlo del Lector), se puede evaluar como:

a) igual al conjunto de información necesaria (pertinente) para el entendimiento de la fábula;

b) igual o superior a la información que —al menos según las inferencias del Espectador— posee alguno de los personajes (cuya información, por supuesto, puede ser muy variable).

A diferencia del modo de la intriga, donde es el Narrador ("el que sabe") el principal manipulador de la información, el que la niega o la da, el que la sugiere y el que la administra a su conveniencia, aquí no cabe, en principio al menos, nada semejante. O dicho de otra manera, y con cierta solemnidad:

Si un texto, o parte de él, se acoge al modo del suspense, en la misma medida habrá de renunciar a la figura del Narrador (así, por ejemplo, en una novela dialogada, donde la información se distribuye por medio del diálogo mismo). La forma característica del modo del suspense es el texto teatral representado, en el cual, por su parte, no cabría un Narrador-manipulador sino interrumpiendo la representación con elipsis temporales narradas ante el Espectador por una figura *ad hoc*. Este Narrador no tiene nada que ver con el "narrador"/comentador del teatro épico de Bertold Brecht o con los personajes/narradores (mensajeros, etc.) que por economía u otras razones se introduzcan en la representación.

En todo caso, si el Espectador necesita ser informado (y eso justamente es lo que espera del Espectáculo), es *acerca de lo que va a pasar*, no de lo que ha pasado, que, si el modo del suspense ha funcionado correctamente, ya el Espectador conoce de sobra; es decir, que el texto, o el Espectáculo, juega con las expectativas del Espectador, ya no por medio de las conjeturas e inferencias de éste, sino porque el Espectador sabe lo suficiente sobre lo ya sucedido ante sus ojos como para que esas expectativas se proyecten solamente sobre *lo que les espera* a los personajes, a la manera del suspense de Hitchcock.

La edición de 1970 del *Diccionario de la Academia* define acertadamente el suspense de esta manera: "Situación emocional, generalmente angustiosa, producida por una escena dramática de desenlace diferido o indeciso". Diferido o indeciso, añadimos nosotros, respecto del momento de recepción de esa información, es decir, respecto de ese momento al que las gramáticas llaman *presente* cuando quieren explicar el significado de las formas del verbo. Es, pues, una expectativa que se construye más bien sobre el desarrollo de la Enunciación, no del Enunciado, como la incertidumbre producida por el modo de la intriga. También aquí, por otra parte, puede producirse la superposición de una intriga referida a lo que pasó, a una deficiente comprensión del Enunciado transcurrido, bien por culpa de un Espectáculo confuso, bien por la propia torpeza o falta de atención del Espectador.

### Los modos de contar y los "lenguajes instrumentales"

Hasta ahora hemos supuesto que hay una correlación entre los modos de contar y determinados géneros o soportes de la fábula. Conviene ahora recordar y comentar algunas cosas ya dichas.

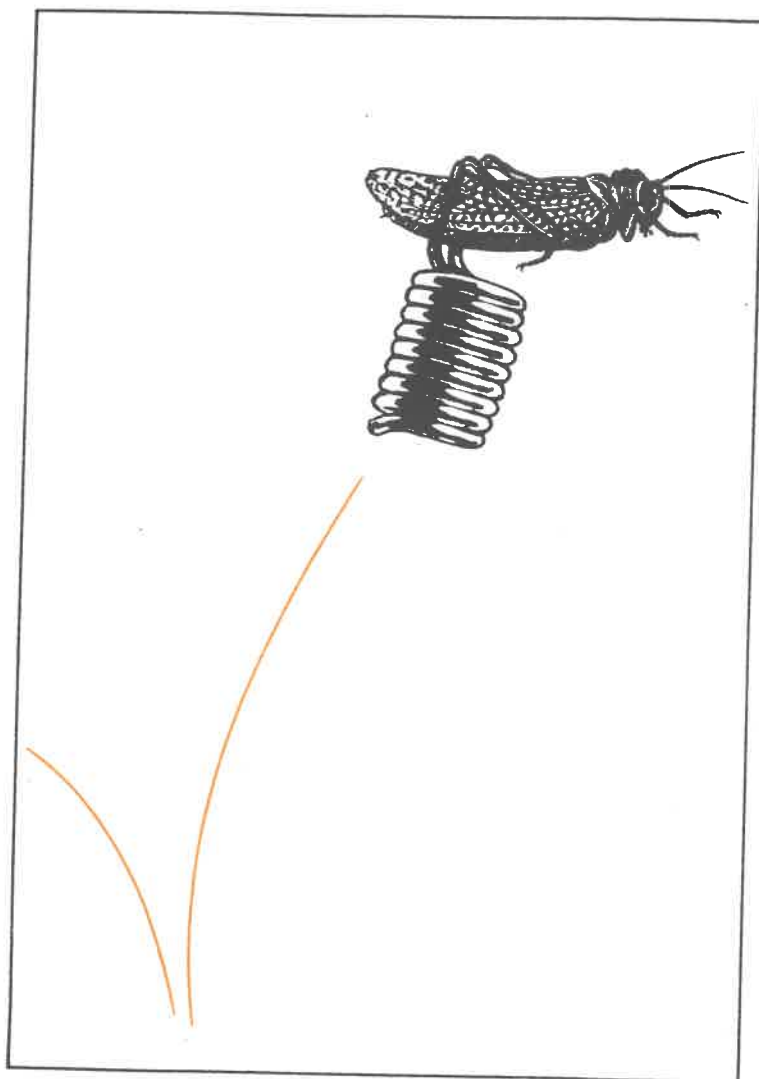
Los modos son, insistimos, formas límite. No es posible llevar al extremo la deficiencia ni la suficiencia de información, y en algún momento el receptor, Lector o Espectador, estará suficientemente informado de algunas cosas e insuficientemente de otras. Además, el Autor puede engañar al receptor y desengañarlo y volver a engañarlo cuantas veces quiera, a condición de no hacer trampa. Así, por ejemplo, en *La buella*, Mankievich nos engaña con el disfraz de policía de Michael Caine, al mismo tiempo que éste engaña al personaje de Laurence Olivier, o Buero Vallejo, en el primer cuadro de *La fundación*, engaña al Espectador —contra todo principio teatral, me parece— sobre la naturaleza de la situación en que están los personajes.

También puede el Autor defraudar la fe del receptor negándole, en el modo de la intriga, la última información, como hace Cortázar, por ejemplo, en *Casa tomada*.

Pero a su vez esos modos no pueden por menos de haberse desarrollado para ser utilizados en determinadas situaciones, en las que desarrollarán toda su eficacia. Es ese tipo de correlación el que estamos postulando.

La narración verbal, básicamente, se rige por los tres principios de sucesión, de jerarquía de la información y de perspectiva, o punto de vista, y en consecuencia, la linealidad del discurso narrativo —organizado por la palabra del Narrador— y el estatuto lingüístico de las formas narrativas (verbos, deícticos...) empujan el texto hacia la administración parsimoniosa de la información y el mantenimiento de un punto de vista parcial y, provisionalmente, incompleto. Diremos, en consecuencia, que el “lenguaje instrumental” de la narración la orienta decididamente hacia el modo de la intriga, el modo de los Narradores de la *Odisea*, de la Narradora de *Las mil y una noches*, el del segundo Narrador del *Quijote* (el

RAÚL (EL PAÍS)



que en una broma genial, que tanto enseñó a Sterne, Fielding y Dickens, nos confiesa en I, ix que se le ha acabado la información).

Por el contrario, el “lenguaje instrumental” del teatro es un ejemplo sorprendente de codificación de las convenciones pragmáticas de dicho lenguaje, como decíamos más arriba, hacia el modo del suspense. Como del lenguaje narrativo nos hemos ocupado anteriormente (García Domínguez, 1985), diremos algo del lenguaje teatral.

El lenguaje instrumental del teatro, como queda indicado, hace referencia sobre todo a las condiciones de fiabilidad de la información: es un lenguaje específico para marcar algunos datos como fiables, dejando otros sin marcar; y esto, en el teatro occidental, desde los orígenes (sobre este aspecto y sobre lo que sigue, Cueto, 1988).

Para lo que nos importa aquí, el lenguaje teatral se manifiesta en forma de anomalía (o extravagancia) enunciativa, o discursiva, construida por referencia a una situación enunciativa teatral “normal”:

el diálogo entre actores sobre el escenario, con exclusión del Espectador como destinatario de los parlamentos y del mundo exterior como referente de la representación. Esas anomalías enunciativas son de dos clases:

a) Enunciados de los Personajes que no van dirigidos a otros Personajes: el Aparte, el Monólogo y la Apelación directa *ad spectatores*.

b) Figuras de la representación que no son (o no son en ese momento) Personajes de la fábula, y cuyos enunciados se dirigen a los espectadores: el Coro, el Prólogo y el Narrador/comentador épico.

Pues bien, todas esas anomalías, tanto las de los Personajes como las de las Figuras, tienen un rasgo pragmático en común: son marcas de información fiable, de manera que la información que transmiten, cuando —como decíamos antes del “aparte gestual” que contradice al parlamento del Personaje— se opone a otro tipo de información, caracteriza a esta última como mentirosa o no fiable.

En efecto, si en el *Anfitrión* de Plauto, antes del comienzo de la representación de la fábula, se



nos presenta Hermes (no como personaje, sino como Figura de Prólogo) para contarnos los antecedentes de la historia y para anunciarnos que Zeus y él mismo llevarán unas cintas de colores visibles para que el Espectador los distinga de Anfitrión y Sosias, respectivamente, el Espectador procesará inmediatamente tales informaciones como fiables sin ninguna vacilación, lo mismo que cuando un Personaje, hablando para sí, para alguien que no pueda ser interlocutor o para los espectadores, como Segismundo o Hamlet o Yago en sus monólogos, dice algo sobre sus dudas, sentimientos o intenciones, el Espectador tiene la certeza de que el Personaje es sincero y no dice más que lo que piensa.

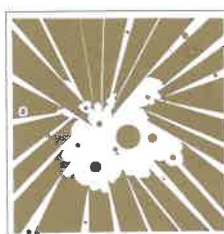
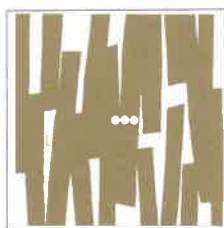
Ahora bien, y sin extendernos más en este punto, si el teatro ha desarrollado un lenguaje eficaz y simple para garantizar la fiabilidad de lo que los Personajes o las Figuras dicen en ciertos momentos, es claro que todo ese lenguaje está orientado sin vacilación al modo del suspense, y sólo excepcionalmente —y momentáneamente— recurrirá, para ciertos efectos, al de la intriga.

Por eso, la diferencia fundamental entre teatro y narración verbal está en que en ésta la información casi nunca es, hasta el final en todo caso, a la vez suficiente y fidedigna, mientras que el teatro va dirigido a crear la ilusión del “espera y verás lo que va a pasar ahora”

Quiero recordar que algunas de estas diferencias fueron desarrolladas con perspicacia y profundidad por Ramón Pérez de Ayala, tanto en sus ensayos teatrales de *Las máscaras* como en el sorprendente capítulo titulado “Desdémona y Oteló” en su novela *Troteras y Danzaderas*, de 1913.

También me gustaría observar que en la discusión sobre el “género literario” al que debe adscribirse *La Celestina*, lo que importa es el lenguaje decididamente teatral que el autor utiliza: Melibea, único personaje del que no sabemos durante un tiempo lo que quiere, siente y piensa, se comporta como un personaje de novela hasta el monólogo del Auto IX, en el que, ciertamente, desnuda su corazón ante nosotros, y a partir de ahí ya sabemos con seguridad que lo que le dice a Celestina es tan fiable como pudiéramos desearlo. Si *La Celestina* es una novela,

**“Por información fiable entendemos los datos que el receptor considera ciertos, no sujetos a conjetura. El receptor percibe ciertas marcas de fiabilidad en los datos que se le van proporcionando, de acuerdo con reglas o convenciones pragmáticas de diversa clase. El emisor puede engañar al receptor, pero ese engaño deberá respetar la fiabilidad de la información si quiere mantenerse dentro de su rol comunicativo”**



WUCIUS WONG

entonces la obra de Proust es una serie de comedias de costumbres.

### Sobre los modos, los géneros y la tipología textual

Quisiera terminar mis observaciones sobre estos modos de contar historias (modos complementarios en los textos, pero opuestos en cuanto procedimientos y actitudes para contar) glosando brevemente algunas cuestiones que han ido saliendo al paso.

Los modos, suponemos que ha quedado claro, no son otra cosa que modelos hacia los que un tramo argumental o un momento del contar se orienta, en principio por libre decisión del Autor, consciente o inconscientemente. No busquemos en los textos concretos, por tanto, otra cosa que no sea simple manifestación superficial y concreta de esos modos.

En ocasiones (por ejemplo en Corintio o en Plauto) los textos quedan tan absolutamente polarizados hacia uno de los dos modos que casi se tendría la tentación de tomarlos como arquetipos o paradigmas respectivos del narrar y del dramatizar (o más bien “teatralizar”), y en consecuencia proponerlos como modelos y ejemplos a seguir. No hay nada en esa pureza modal que sea especialmente valioso estéticamente, sino sólo en la medida en que se hayan logrado determinados efectos. Pero como estas observaciones se dirigen a los profesores y profesoras de Lengua y Literatura que se interesen por los procedimientos-formas (“lenguajes instrumentales”), tanto para la comprensión como para la planificación/producción de textos, me atrevo a señalar el valor didáctico de aquellos textos o fragmentos que manifiesten con más nitidez uno de los modos o la evidente combinación de ambos.

La cuestión de los géneros (literarios o discursivos) y su relación con los modos es, creo yo, evidente, si nos decidimos a pensar en ciertos “géneros” como construcciones adecuadas a determinados soportes formales. Pero, por lo mismo, se limitaría esa correspondencia a tres “géneros”: el narrativo, según la estrategia del modo de la intriga; el tea-

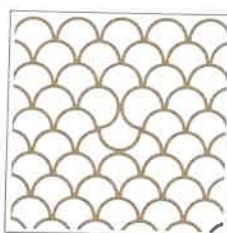
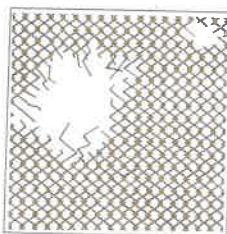
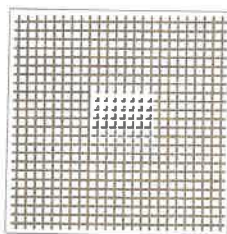
tral, según la estrategia del modo del suspense, y el cine, que, por su capacidad para utilizar la cámara, bien como un punto de vista marcado (y por lo tanto vinculado a la narración verbal), bien como un observador fidedigno y objetivo (en relación con la representación teatral), podría considerarse como un vehículo o soporte *sui generis*, que no sería vicario de ninguno de los otros dos. Lo que ocurre, por supuesto, es que estos "géneros" ya no tendrían nada que ver con los antiguos géneros literarios de las retóricas y poéticas tradicionales. De manera que el profesor que (por decisiones metodológicas o de otro tipo) quiera mantener aquellas categorías descriptivas se encontrará con cierta dificultad para aplicar simultáneamente estas.

Finalmente, tampoco —creo yo— es aplicable esta distinción para establecer ninguna tipología textual suficientemente amplia, por cuanto solamente se mueve y puede ser útil en el ámbito de los textos que cuentan historias, y difícilmente podría extrapolarse a los textos descriptivos, a los enunciativos o a los argumentativos, y ni siquiera a los textos informativos que dan cuenta de historias según los principios de cooperación de la comunicación ordinaria. Sin embargo, en este último caso (al trabajar por ejemplo en el aula con textos informativos de los *media*), el juego de nociones esbozadas al principio, con la "forma canónica" y el "contramodelo" informativo, flanqueados por los modelos aquí comentados, puede ser útil para analizar o planificar textos de cierta complejidad.

(\*) Elías García Domínguez es profesor de Lengua y Literatura en el I. B. Leopoldo Alas "Clarín" de Oviedo (Asturias). Teléfonos de contacto: (98) 521 16 05 - 523 89 42

## Notas

(1) La distinción procede de los formalistas rusos, y, aunque con dificultad, parece haberse impuesto definitivamente; cf. ECO, 1981: 145-156. En la crítica anglosajona se emplean los términos respectivos de **story** y **plot**, desde el famoso *Aspects of the Novel* de E. M. Forster, publicado en 1927; ANDERSON IMBERT, 1992: 90-95, niega el interés de estas distinciones: "Para mí —llega a decir—, acción,



WUCIUS WONG

**"En cada momento del relato, el receptor puede preguntarse y conjeturar sobre el sentido de la fábula (o sobre aspectos importantes de ella) porque acepta que por el momento el Narrador está ocultando datos pertinentes, o que el mismo Narrador, al igual que el receptor, desconoce por el momento esos datos"**

trama, conflicto y situación son una y la misma cosa". En otro lugar, y refiriéndome solo a textos narrativos *sensu strictu* (es decir, narraciones orales o escritas), he utilizado "historia" y "relato" (García Domínguez, 1985).

(2) Las denominaciones de "núcleo" y "satélite" son de Seymour Chatman (1990: 56-59), pero remiten a pares como **motif associé** y **motif libre**, de Tomashevsky, o **noyau** y **catalyse** de Roland Barthes (por ejemplo en "S/Z"); su vinculación a la intriga y al suspense es también una propuesta de Chatman.

(3) Utilizamos el término "suspense" como término castellano, incluido en la edición de 1970 del Diccionario de la Real Academia. La acepción allí recogida, como veremos enseguida, se acomoda perfectamente tanto a la explicación de Hitchcock como al sentido que tiene el término según lo estamos usando aquí, como opuesto a "intriga".

## Referencias bibliográficas

- ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- CUETO, Magdalena: "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", en VV AA, *Investigaciones semióticas. II*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988: 515-529.
- CHATMAN, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- van DIJK, Teun A.: "La pragmática de la comunicación literaria", en MAYORAL, 1987: 171-194.
- EAGLETON, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988.
- ECO, Umberto: *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.
- GARCIA DOMINGUEZ, Elías: *Cómo leer textos narrativos*, Madrid, Akal, 1985.
- GRICE, H. P., (1975): "Logic and conversation". En Cole y Morgan (eds.), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*. Academic Press. New York (traducción al castellano en "Lógica y Conversación", en L. Ml. Valdés Villanueva: *La búsqueda del significado*. Tecnos-Universidad de Murcia, pp. 511-530. Madrid, 1991).
- MAYORAL, José Antonio (comp.): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- OHMANN, Richard: "Los actos de habla y la definición de literatura", en MAYORAL, 1987: 11-38.
- TRUFFAUT, 1983: *Hitchcock/Truffaut* (edición definitiva), Akal, Madrid, 1991.