

Universidad Cooperativa de Colombia

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Módulo

Técnicas narrativas

Introducción

Entre los géneros narrativos, el educador Héctor Pérez, en el texto *Comunicación escrita*, destaca: fácticos o de hechos (historia, noticia, biografía y autobiografía), ficticio o literario (epopeya, novela, cuento, leyenda, fábula) y cotidianos (sucesos personales, anécdotas, rumores, chistes). Como podemos apreciar de la anterior tipología deducimos que la narración es un discurso que se encuentra en múltiples manifestaciones de la cultura, su valor no es sólo de ahora sino del germen mismo de las civilizaciones en cuanto los relatos son empleados para la transmisión de valores y experiencias, la configuración de las historias y los acuerdos en torno a los hechos.

El periodismo, luego del auge informacionista del siglo XX, ha vuelto a las narraciones como ya una vez acudieron los escribientes del rey, los cronistas de indias, los viajeros y aventureros, los poetas y escritores, entre otros. Los reporteros y cronistas modernos emplean métodos etnográficos que les permiten una inmersión en los hechos que necesitan relatar, en este sentido encontramos en Colombia los trabajos de Germán Castro Caicedo, Gabriel García Márquez, Juan José Hoyos, Alfredo Molano o Alberto Salcedo Ramos, por citar algunos, mientras que en el mundo podemos destacar las investigaciones periodísticas de John Reed, Truman Capote, Gay Talese, Norman Sims, Ryszard Kapuściński, Jean Hatzfeld...

Las obras periodísticas de estos autores no sólo concuerdan en una labor exhaustiva de trabajo de campo sino que recurren a estrategias narrativas que proceden de la narrativa clásica y contemporánea. Por tanto, la profundidad que ofrecen los reportajes, perfiles y

crónicas de estos célebres escritores radica en la comprensión y puesta en práctica de elementos narrativos tales como: la estructura (principio, desarrollo, clímax y fin), la tensión y la intensidad, la verosimilitud, el espacio y el tiempo, el narrador, el punto de vista, los personajes, la atmósfera, el dato escondido, entre otros. Todos ellos componentes que se resuelven de acuerdo con la naturaleza del hecho, pericia del autor y normas poéticas.

Por tanto, a continuación ofrecemos un material que pretende motivar en el estudiante el desarrollo de habilidades interpretativas y aplicativas sobre la narración como técnica para contar historias. En primera instancia nos aproximaremos a la *Poética* de Aristóteles, como uno de los primeros ejercicios sistematizados de análisis sobre la tragedia, que por su vigencia y coherencia, alimenta la literatura y las preceptivas dramáticas y narratológicas modernas. En un segundo momento ofreceremos un abrebocas a técnicas narrativas contemporáneas donde se distingue las figuras del autor y del narrador, se amplían las variables de la estructura, el tiempo y el espacio, además de los puntos de vista y personajes.

El presente módulo cuenta con preguntas motivadoras, lecturas obligatorias y ejercicios de aplicación con el propósito de lograr los objetivos pedagógicos de las unidades sobre narración de cursos como Periodismo II (géneros narrativos), Periodismo literario y la complementaria de Técnicas narrativas, que ofrece el programa de Comunicación Social de la Universidad Cooperativa de Colombia, seccional Medellín.

Mapa del curso



Unidad 1. Las técnicas narrativas clásicas

Unidad 2. Técnicas narrativas modernas

Objetivo general

Desarrollar en el estudiante habilidades interpretativas y aplicativas sobre la narración como técnica para contar historias.

Unidad 1. Las técnicas narrativas clásicas

Objetivo

Desarrollar en el estudiante habilidades para contar historias, según la aplicación de conceptos de la poética clásica propuestos por Aristóteles.

Preguntas orientadoras

¿Cuáles son los elementos que estructuran la fábula o argumento de la tragedia griega que analiza Aristóteles en la Poética?

¿Qué conceptos desarrolla Aristóteles en su poética que puedan ser aplicados a los relatos del periodismo moderno?

¿Cómo se estructura un relato a partir de los estudios de Aristóteles sobre la tragedia griega?

Contenido

La Poética de Aristóteles

Desde *La Poética* de Aristóteles emanan conceptos y técnicas de la teoría moderna de la narración y del periodismo, puesto que el estagirita desarrolló componentes esenciales para entender y practicar el relato en el mundo contemporáneo. Entre los aportes

primordiales del filósofo se encuentran la unidad de acción, la verosimilitud, la peripecia, la agnición o anagnórisis, el lance patético, además de los caracteres, pensamientos y la elocución del discurso. Todos ellos muy útiles para componer relatos y dispuestos con el fin de crear un efecto en el espectador o auditorio.

Aristóteles consideraba que tanto la epopeya y la poesía clásica, como la comedia y el ditirambo, eran representaciones de la realidad que diferían por los medios, los objetos o por las maneras de imitación (mímesis). Basado en estas premisas desglosó un estudio sobre *el arte que imita a través del lenguaje*, en prosa o verso, sin armonía y con pluralidad métrica; donde los objetos que los imitadores representan son acciones, ejecutadas por agentes que son buenos o malos, y que están presentados mejor, peor o semejante de lo que somos nosotros.

En el análisis que propone, Aristóteles se detiene someramente en la **comedia** como una imitación de los hombres peores de lo que son y en la **epopeya** como imitación de temas serios en un verso de gran vuelo. Pero su mayor interés se centrará en la **tragedia**, la cual considera como una imitación de acción elevada y completa en sí misma, enriquecida en el lenguaje y presentada en forma dramática (no como narración), donde los incidentes excitan la catarsis de la piedad y el temor.

Ahora, la importancia de estas reflexiones sobre la tragedia se debe, en gran medida, a las partes que describe el filósofo como constitutivas de este tipo de arte, que luego fueron extrapoladas a la estructuración de los relatos. Para el estagirita la tragedia consta de: *fábula o trama, caracteres, dicción o elocución, pensamiento, espectáculo y melodía*.

La combinación de los incidentes de la **fábula** será el elemento principal de la tragedia, puesto que este arte es, en esencia, la mímesis de la acción y la vida, más que de las personas. Ante ello, Aristóteles dirá:

“Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad. El protagonista nos da cualidades, pero es en nuestras acciones -lo que hacemos- donde somos felices (20) o lo contrario. En un drama,

entonces, los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en ella, es decir, su fábula o trama la que constituye el fin o propósito de la tragedia, y el fin es en todas partes lo principal. Aparte de esto una tragedia es imposible sin acción, aunque puede haberla sin carácter” (Aristóteles, 2009:8).

Por su parte, el **carácter** es lo que “nos incita a adscribir ciertas cualidades morales a los protagonistas” (Aristóteles, 2009:7); además debe ser: *bueno* (revela cierto designio moral), *adecuado*, *semejante a la realidad*, *coherente* y *siempre el mismo*. El filósofo afirma al respecto:

“Como la tragedia es una imitación de personajes mejores que el término medio de los hombres, nosotros debemos seguir el ejemplo de los buenos pintores de retratos (10) que reproducen los rasgos distintivos de un hombre, y al mismo tiempo, sin perder la semejanza, pintarlos mejores que lo que son. De igual modo el poeta, al representar a los hombres rápidos o lentos en su ira, o con similar debilidad de carácter, deben saber cómo dibujarlos como tales, y a la vez como hombres excelentes, según Agatón y Homero han representado a Aquiles” (Aristóteles, 2009:16)..

Por su parte, el **pensamiento** es probado en lo que los personajes dicen; la **dicción** es la expresión de los pensamientos en palabras; la **melodía** consiste en lo más elevado de los adornos de la tragedia y el **espectáculo** es más un problema de técnica escenográfica.

En cuanto a la construcción adecuada de la fábula o el argumento, la tragedia, al ser considerada como un todo de cierta magnitud, consta de **principio, desarrollo y fin**. Cada parte con una función y características determinadas para el funcionamiento general:

“Un principio es aquello que necesariamente no adviene después de algo más, si bien algo más existe o acontece después de esto. El fin, por el contrario, es lo que naturalmente se deduce de algo más, (30) ya como una consecuencia necesaria o usual, y no es seguido por nada más. Una trama bien construida, por consiguiente, no puede ora empezar o terminar en el punto que se desee; el comienzo y el fin en esto deben ser de las formas justamente descritas” (Aristóteles, 2009:9).

Aristóteles planteará que cada tragedia es, en parte, **complicación** y, en parte, **desenlace**. “Por complicación significativo (25) todo desde el comienzo de la fábula hasta el instante

justamente antes del cambio en la fortuna del héroe; por desenlace, todo desde el comienzo del cambio hasta el fin” (Aristóteles, 2009:19).

En este punto, cabe resaltar la **unidad de la fábula** (unidad de acción) como la inclusión de incidentes tan íntimamente relacionados, que la variación o eliminación de cualquiera de ellos distorsionaría el conjunto. Asimismo, es necesario considerar la justeza en la extensión de la fábula, en cuanto permite la representación de las etapas que transcurre el héroe en su proceso de reconocimiento:

“De la misma manera, entonces, así como un todo bello hecho de partes, o una bella criatura viviente debe ser de determinado tamaño, pero de un tamaño captable por el ojo, de igual modo una trama o argumento tiene que poseer cierta extensión, si bien capaz de ser aprehendida por la memoria (...) El límite, empero, establecido por el actual estado de cosas es éste: cuanto más extensa es la fábula, siempre que resulte coherente (10) y comprensible como un todo, será tanto más bella en razón de su magnitud. Según una fórmula común general, "una extensión que permite al héroe pasar por una serie de probables o necesarias etapas de la desdicha a la felicidad, o de la felicidad a la desdicha", puede bastar como límite para la representación de la trama” (15) (Aristóteles, 2009:9).

Uno de los aspectos que vale la pena comprender en la estructuración de la fábula es el carácter de **probabilidad o de necesidad de los hechos**, puesto que el poeta no describe lo que ocurrió sino lo que podría haber ocurrido. En este punto Aristóteles expone la distinción entre el historiador y el poeta, en cuanto el primero relata *lo que ha sucedido* (afirmaciones más específicas) y el segundo *lo que podría haber acontecido* (afirmaciones más generales). Claro está que para lograr el máximo de efecto, los incidentes que provocan piedad o temor deben ocurrir de manera inesperada y al mismo tiempo que suceden otros, más que por mera casualidad o por la propia autonomía de los incidentes, aunque no se descarta que también se presenten mediante objetos inanimados, causalidad o la acción o inacción de alguien.

Otros conceptos que trabajará el filósofo griego en torno a la fábula son la **peripecia** o cambio de un estado de cosas a su opuesto, según la probabilidad o necesidad de los acontecimientos; y el **reconocimiento** o el cambio de la ignorancia al conocimiento, que

idealmente debería darse a partir de las peripecias. Sobre este último punto la “manera correcta” de tratar los hechos presenta varias posibilidades sobre el hecho realizado o evitado a sabiendas o por ignorancia, entre los cuales se encuentran:

- El hecho horroroso puede ser realizado por el agente con conocimiento y conciencia;
- el hecho horroroso puede ser realizado por el agente con ignorancia y descubrirlo después;
- el agente con ignorancia de su relación logra hacer el reconocimiento para detenerse a tiempo;
- el agente está a punto de cometer el hecho con pleno conocimiento y desiste de él.

Del mismo modo, Aristóteles desglosará las clases de reconocimiento en el capítulo XVI:

Por signos y señales. Es el menos artístico de todos y de los más usados por los poetas debido a la falta de invención. Algunos de los signos son congénitos o adquiridos después del nacimiento.

Realizados directamente por el poeta.

A través de la memoria. Este despierta la conciencia de un hombre por algo visto.

Por razonamiento o por falso razonamiento.

Sin embargo, el mejor reconocimiento es el que propician los mismos acontecimientos, “cuando la gran sospecha aparece a través de un hecho probable”.

Ejercicios

a. Consulta en *El arte poética* de Aristóteles, las siguientes definiciones:

Unidad de acción, verosimilitud, peripecia, agnición o anagnórisis, lance patético, tipos de agnición, caracteres, pensamientos y elocución.

b. Realiza un análisis de un filme a partir de los elementos que propone Aristóteles para el estudio de la tragedia.

c. Realiza un análisis de una crónica periodística a partir de los elementos que propone Aristóteles para el estudio de la tragedia.

Unidad 2. Las técnicas narrativas modernas

Objetivo

Desarrollar en el estudiante habilidades para contar historias, según la aplicación de conceptos de la poética clásica propuestos por Aristóteles.

Preguntas orientadoras

¿Cuáles son los problemas narrativos que debe resolver el autor en el proceso de creación del narrador?

¿Cuál es la estructura del relato?

¿Cuáles son las diferencias entre el autor y el narrador?

¿Cuáles son las naturalezas de los personajes planos y redondos?

Contenidos

Las técnicas narrativas modernas

Contar una historia implica disponer estratégicamente de elementos narrativos muy específicos, los cuales responden a los problemas técnicos del relato que han sido establecidos desde las poéticas contemporáneas, por ejemplo cuando vamos a narrar un suceso nos enfrentamos no sólo al mito de la hoja en blanco sino que obedecemos a nuestros propósitos comunicativos y al sentido mismo de la historia. Por tanto, el tener muy claras las razones por las cuales vale la pena contar una historia, determina el tratamiento que le daremos a las técnicas narrativas según preguntas iniciales, tales

como: ¿quién contará el relato?, ¿desde qué lugar y tiempo?, ¿qué conocimiento tendrá el narrador?, ¿cómo inicio, desarrollo y cierro la historia?, ¿cómo logro que los sucesos sean creíbles?, ¿cómo genero en el lector emociones que permitan una identificación con el relato?, ¿cuáles y quiénes serán los personajes y qué papel desempeñarán en la trama?, entre otras.

¿Cómo inicio, desarrollo y cierro un relato?

En general la estructura del relato consta de un principio atrayente, un desarrollo interesante y un final memorable, sorprendente o abierto; apartados que necesariamente no guardan una relación directa con la percepción de linealidad de los hechos, los cuales van uno detrás de otro, a la manera de secuencias. De todas formas cabe aclarar que la narrativa moderna conserva en muchas de sus composiciones esa estructura tradicional cuando introducen, en primera instancia, la época, los personajes y los lugares; en segundo lugar cuando se complican las acciones debido a un factor que se opone a la misión de los protagonistas y que lleva a un clímax donde se resuelven las tensiones. En tercer lugar, en el momento que termina la historia mediante el relato de la situaciones de los personajes que cambiaron su destino durante la trama.

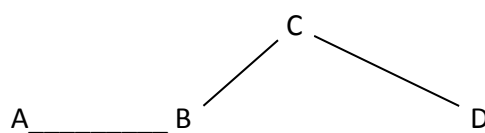
Sin embargo, como lo anotamos anteriormente, los autores juegan con el orden de los sucesos para lograr efectos narrativos, estéticos, ideológicos, emotivos... Esta posibilidad de alterar la secuencia lineal de los hechos permite comenzar, por ejemplo, desde el final de la situación, es el caso de Gabriel García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*, donde el narrador inicia el relato informando al lector sobre la muerte del protagonista. Claro que otras historias arrancan por la parte media de la trama, o plantean encabalgamientos entre puntos de vista, escenas, épocas, a la manera de *Las Horas* de Michael Cunningham, obra donde apreciamos alternadamente las historias de tres mujeres de distintas épocas.

Cabe anotar que cualquiera de las opciones que seleccionemos para combinar las partes estructurales del relato, de todas formas es inalterable la esencia causal de la historia, es

el caso del lector de *Crónica de una muerte anunciada*, que desde un principio conoce el final del personaje y que lo más probable es que continúe leyendo el texto, ya no desde la expectativa de si el protagonista muere o vive, sino a partir de otras motivaciones que suscita el escrito, tales como: ¿por qué muere el personaje? o ¿cómo muere?

Edgar Allan Poe afirmó en el *Método de composición* que un cuento debería comenzar lo más cerca del final, precepto que marca el carácter causal de la poética narrativa, en cuanto implica las conexiones o cercanías entre el principio y el final de las historias, además de las correspondencias entre las palabras, las acciones, los personajes y demás elementos narrativos con respecto del desenlace.

En el triángulo de Freitag se propone una geometría del relato, basada en las partes estructurales de una narración: *inicio de la trama o exposición introductoria (segmento horizontal AB)*, *complicación o desarrollo del conflicto (segmento ascendente BC)*, *clímax o giro dramático de la acción (punto C o vértice del triángulo)* y *desenlace de la trama o acción final del conflicto (segmento CD, con pendiente negativa o en descenso)*. La utilidad de esta propuesta radica en que le permite al escritor diagramar las líneas de cada apartado narrativo representando la tensión mediante la inclinación positiva de los trazos y la dirección que toman los hechos.



Aquí es necesario explicar que en la estructura de las historias se presentan estados de **tensión** e **intensidad**. La tensión consiste en las preguntas que genera el relato en el lector a partir del título y de los primeros renglones, además llega a su manifestación más palpable en la complicación de la trama. Cabe aclarar que la tensión aumenta gradualmente hasta desembocar en el clímax y es consecuente con el cierre de la historia.

En este sentido un buen inicio funda la tensión cuando le permite al lector advertir que en el relato ocurre algo particular, sin embargo no es un suceso que exhibe solamente

situaciones en sí espectaculares, tales como las del personaje que despierta convertido en escarabajo (*La Metamorfosis* de Franz Kafka); o enigmáticas, cuando el protagonista no establece si su madre murió ayer o la semana anterior (*El Extranjero* de Albert Camus); o de carácter más psicológico como en ciertos cuentos de Ernest Hemingway o de Antón Chéjov. También la institución de la trama, desde la misma apertura del relato, depende de recursos narrativos muy variados, entre los que se cuentan los detalles, descripciones y diálogos de los personajes.

La tensión propiamente dicha comienza con el desarrollo o complicación de los sucesos, donde el protagonista inicia su aventura, luego de ser presentado en una especie de primer acto. Esta parte central del relato consiste en la escogencia de acciones que *en crescendo* se alternan con mesetas o descansos narrativos (descripciones, síntesis, reflexiones, escenas con menor dramatismo, *flashback*...), además de contrastes estéticos o escénicos que, en progresión, tienden hacia el desenlace, punto culmen donde se resuelven las preguntas que la historia motivó a partir de los datos que fueron deslizados por el narrador *a cuenta gotas* y de manera calculada. La tensión se representa en el diagrama de Freitag mediante el ascenso de la línea de desarrollo que apunta al clímax.

Cuando se habla de combinaciones narrativas también es necesario considerar dos maneras de presentar las acciones, ellas son: *escenificar* y *resumir*. La primera consiste en mostrar los hechos como si el lector directamente los estuviera presenciando, por ende, en este tipo de técnicas existe unidad de tiempo, lugar y acción. Mientras que el segundo modo de contar implica más una visión panorámica de las acciones donde el narrador sintetiza datos históricos, periodos de tiempo extensos o que no requieren nitidez, sucesos que pueden generalizarse o condensarse, explicaciones, digresiones... En conclusión, cuando la escenificación permite un acercamiento a las acciones, el resumen se aleja para comprender la inmensidad de los hechos.

Ahora, el ritmo narrativo, en palabras del escritor y periodista Juan José Hoyos, dependerá de la acertada combinación de escenificar, resumir y describir. Siendo esta última técnica común a los otros dos modos de contar. En ella el narrador figura paisajes, objetos y

personajes de modo que ofrezcan no sólo pausas narrativas en contrapunto con las escenas y los resúmenes, sino que, evitando el abuso, establezcan los amarres de la trama o hasta se conviertan en elementos muy potentes para el relato, como la descripción de la pensión en *Le Père Goriot* de H. Balzac o la extensa mirada del pueblo de Holcomb que Truman Capote ofrece en las primeras páginas de *A sangre fría*. En el primer caso la pensión será la metáfora del mundo físico y moral de los personajes que la habitan, mientras que en el segundo ejemplo la tranquilidad del pueblo contrastará con el asesinato de una familia a manos de dos jóvenes.

Por su parte, la intensidad consiste más en el manejo de incidentes presentados sin hechos intermedios, explicaciones o comentarios. En esta modalidad el lector ingresa de inmediato al centro de la historia.

¿Quién contará el relato?

La narratología moderna diferencia el autor de la naturaleza del narrador, puesto que el primero es la persona de carne y hueso que escribe en un espacio y tiempo de la realidad, mientras que el segundo es un personaje que crea el autor para contar la historia. Esta distinción es primordial en cuanto le permite al autor desdoblarse en el narrador con el propósito de adoptar las condiciones necesarias que le posibiliten relatar con eficacia sucesos.

En el proceso de creación del narrador el autor se enfrenta a preguntas esenciales para configurar la historia, entre las cuales se destacan: ¿qué niveles de conocimiento tendrá el narrador?, ¿qué tipo de relación establecerá el narrador con la historia?, ¿desde qué lugar y tiempo relatará los hechos?, ¿cuál será la persona gramatical de este personaje?... Las consecuentes respuestas le servirán al autor para diseñar el personaje que llevará la voz cantante del relato, por tanto para un lector es esencial no confundir al autor y al narrador, puesto que podría traslapar el sentido de la historia al cruzar las coordenadas de la realidad del autor y del mundo de la ficción.

Existen varios tipos de narradores dependiendo del nivel del conocimiento y cercanía con la historia, y aunque existen tipologías muy exhaustivas al respecto, para los intereses de este módulo consideraremos los básicos:

Omnisciente. Narrador que como dios cuenta con la capacidad de omnipresencia y conocimiento total de la historia. Este personaje, aunque en la mayoría de las narraciones no es lo suficientemente perfilado, sus palabras, modismos e intromisiones le permiten al lector inferir quién es. Generalmente se manifiesta desde la tercera persona gramatical y se mueve entre las conciencias de los personajes, la descripción de paisajes, calles y caracteres como también entre el pasado, presente y futuro, alejándose y acercándose según los propósitos narrativos y dramáticos de la obra.

Entre las funciones de este tipo de narrador se encuentran: presentar los personajes mediante descripciones físicas, vestuarias, de carácter; ceder la voz en los diálogos y expresiones; realizar *paneos* generales hasta primerísimos primeros planos a los fenómenos de la naturaleza y espacios; realizar los cambios temporales mediante *flashback*, paralelismos y avances en el futuro; intercalar escenas y sucesos por medio de encabalgamientos y contrapunteos; comentar las acciones, emitir reflexiones y proponer disertaciones teóricas y hasta morales sobre los temas de la obra, entre otros.

Como podemos inferir de lo anterior, el narrador omnisciente se emplea para historias épicas donde existan varios personajes, se desarrollen sucesos en periodos de tiempo extensos, se requiera un personaje narrador que conozca no sólo lo que sucede a nivel externo de los personajes sino en las propias conciencias, pasados y hasta porvenires de los mismos. Cabe anotar que por su especie de condición divina está facultado moverse en plena libertad por las dimensiones y elementos de la trama, sin embargo muestra y oculta al lector sólo los aspectos y acciones que le sirven al propósito general del relato, en consonancia con los preceptos aristotélicos de la poética clásica.

Semiomnisciente. Ahora nos encontramos con un narrador que posee restricciones más claras y, por ende, limitaciones para moverse a placer por la obra. Este

personaje, aunque cuenta con muchas de las condiciones del narrador omnisciente está limitado, por su carácter de *semidios*, a ciertas condiciones, por ejemplo, puede que observe y describa los personajes y sus acciones, pero que sólo tenga acceso a la mente del protagonista. Generalmente también se verbaliza en la tercera persona gramatical, aunque no se descartan, por el nivel de conocimiento y cercanía de los hechos, otros pronombres personales.

Es preciso aclarar que el punto de vista desde donde narra este personaje dependerá del nivel de conocimiento y la relación que establece con la historia o con los personajes.

Personaje. En este punto abandonamos esa especie de olimpo de los anteriores narradores y aterrizamos en los personajes como contadores de las historias, quienes van desde un *protagonista* hasta un *testigo* que acompaña las acciones. En el primer lugar el autor elige a su protagonista para que lleve la historia con las restricciones y características que conlleva un personaje, puesto que sólo sabe de sí mismo lo que pasa por su mente y por la conciencia de sus acciones, y sólo conoce a los otros personajes por las manifestaciones verbales y no verbales que le ofrecen en tiempos y lugares que comparten. No obstante estas limitantes, la subjetividad y el perfil cerrado que le otorga el protagonista a la historia se contrarrestan con el dramatismo y el efecto de honestidad que puede generar, cuidando, eso sí, de no alterar los grados de conocimiento y relación con los hechos, puesto que un personaje no podría describir lo que pasa en la mente de otro de la misma forma que lo puede hacer el narrador omnisciente.

En segundo lugar nos encontramos con el *personaje testigo*, aquí es más que célebre el ejemplo del doctor John H. Watson, fiel acompañante de Sherlock Holmes en las aventuras escritas por Sir Arthur Connal Doyle. Watson es el narrador que ofrece una mirada sentida del héroe de esta saga de historias de investigación privada, donde su carácter, sensaciones y pensamientos con respecto de Holmes y las restricciones propias de su condición de personaje, configuran relatos intensos y honestos.

Otro caso más reciente es la acertada escogencia del escritor colombiano Jorge Franco en su novela *Rosario Tijeras*. En la obra uno de los problemas narrativos más patentes para el autor estuvo en cómo generar en el lector un sentido de acompañamiento y cierta complicidad hacia una antiheroína, dilema que el escritor antioqueño resolvió mediante la construcción de un narrador testigo (Antonio) que, enamorado platónicamente de Rosario y a pesar de ser el mejor amigo de su novio Antonio, ofrece un perfil emotivo y profundo de una mujer recia, violenta y que asesina en la ciudad de Medellín.

Tanto los narradores como personajes protagonistas o testigos se materializan en el texto por medio de las primeras personas del singular y plural como de las segundas personas gramaticales. Claro que también son factibles las mudas de puntos de vista a partir del cambio del narrador personaje, creando una polifonía sobre los hechos a partir de las diversas subjetividades, por ello encontramos relatos como *Una temporada de machetes* de Jean Hatzfeld donde los testimonios de cada personaje se suceden e inclusive se contradicen unos a otros de acuerdo con temas o situaciones específicas.

¿Cuáles y quiénes serán los personajes y qué papel desempeñarán en la narración?

Aunque la narratología y la dramaturgia exhiben vastas tipologías de los personajes, nos centraremos en dos tipos de caracteres: planos y redondos. Los personajes planos son aquellos que ofrecen al lector una sola faceta moral (son malos o buenos de principio a fin de la historia), por tanto conservan una unidad de actuación que les imprime coherencia, además de esta forma cumplen con papeles muy marcados y patentes en función de la trama. Uriah Heep, personaje de la novela *David Copperfield* de Charles Dickens, siempre aparece caracterizado por la avaricia y capacidad de intriga, lo cual no sólo se expresa en su aspecto físico sino en sus palabras y modos de habla.

Por su parte, los personajes redondos ofrecen *la otra mitad de la luna*, es decir, los lectores podemos apreciar sus dudas, grandezas y bajezas morales. Por ende, no los podemos estereotipar como buenos o malos en sí, más bien obedecen a caracteres

movibles según las vicisitudes de la naturaleza humana. Claro que la verosimilitud de este tipo de personajes puede ser tan efectiva como los caracteres planos.

Ejercicios

a. Leer en la obra *Cartas a un joven novelista* de Mario Vargas Llosa:

1. Capítulo V. El narrador. El espacio. (Página: 32)
2. Capítulo VI. El tiempo. (Página 44)
3. Capítulo VII. El nivel de realidad. (Página 55)
4. Capítulo VIII. Las mudas y el salto cualitativo. (Página 65).
5. Capítulo IX. La caja china. (Página 73)
6. Capítulo X. El dato escondido. (Página 93)
7. Capítulo XI. Los vasos comunicantes. (Página 87).

b. Leer en el texto guía *Escribiendo historias. El arte y oficio de narrar en periodismo*, de Juan José Hoyos:

1. Tercera parte. Problemas del arte y el oficio de narrar. (Página 165 y siguientes).
Identificar la poética de la narración; significación, intensidad y tensión; los modos de contar; ¿quién cuenta la historia?; el tiempo; los personajes y los detalles.

c. Identificar en el texto *La caja de herramientas del narrador*, de Germán Castro Caicedo:

La relación entre oralidad y escritura, el tiempo y la estructura narrativa.

d. Leer en la biblioteca digital *Ciudad Seva*, en el apartado *Sobre el arte de narrar*:

1. Punto de vista, por Janet Burroway.

2. Los diálogos, por Eduardo J. Carletti
3. Sobre la trama en una novela, por John Gardner
4. Algunas notas sobre los diálogos, por Rodolfo Martínez.
5. Guiones de diálogos, por Eduardo Scarletti

D. Analizar una obra periodística (reportaje, crónica) o testimonial; y determinar:

1. Estructura narrativa: principio, desarrollo y fin. Trama. Clímax. Tensión e intensidad.
2. Manejo del tiempo.
3. Punto de vista y narrador(es)
4. Atmósfera
5. Verosimilitud.

e. Escribir un relato corto (de tema libre, pero real) donde se apliquen las técnicas narrativas.

Lecturas obligatorias

Cartas a un joven novelista de Mario Vargas Llosa.

Escribiendo historias. El arte y oficio de narrar en periodismo, de Juan José Hoyos.

La caja de herramientas del narrador, de Germán Castro Caicedo.

Punto de vista, por Janet Burroway.

Los diálogos, por Eduardo J. Carletti.

Sobre la trama en una novela, por John Gardner.

Algunas notas sobre los diálogos, por Rodolfo Martínez.

Guiones de diálogos, por Eduardo Scarletti.

El método de composición de Edgar Allan Poe.

Bibliografía

Aristóteles. La poética. Buenos Aires; Colihue, 2009.

_____ La retórica. México: Universidad Nacional Autónoma, 2002.

Cassany, Daniel. Describir el escribir, cómo se aprende a escribir. Barcelona: Paidós, 1989.

_____ La cocina de la escritura. Barcelona: Anagrama. 7ª edición, 1999.

Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y estilo. XXVI edición. Madrid: Paraninfo, 1997.

Romeo, Ana. Propiedades textuales. En Materiales de lengua y literatura. Disponible en:
http://www.materialesdelengua.org/LENGUA/tipologia/propiedades_texto.pdf