

La narración

La palabra narración tiene, desde su etimología, relación directa con el conocimiento (del latín **gnarus**, conocedor o experto). La narración no se trata solamente de un tipo de discurso o de una determinada configuración de los textos, sino de un modo particular de organizar el pensamiento y el conocimiento.

La modalidad narrativa es la forma universal más antigua de organizar el conocimiento, anterior a la ciencia, que depende de la escritura. La narración se remonta al pasado oral, no hay cultura que no organice el conocimiento en forma narrativa y no lo transmita a través de relatos.

Los seres humanos pensamos nuestra vida de manera narrativa, como un relato que va cambiando con el tiempo, y también pensamos narrativamente las vidas de los demás. Todos creemos que las personas se mueven impulsadas por deseos y por creencias que las llevan a actuar de determinada manera y que están relacionadas con el medio en que se mueven. Las personas son pensadas como actores o sujetos que actúan movidos por metas u objetivos y que, en su trayecto, deben vencer obstáculos que les presenta el medio. Los actores, las acciones, los objetivos, los instrumentos, el medio en el cual se mueven, son componentes básicos de la estructura narrativa.

La narración como actividad comenzó siendo oral, tradicional, parte del patrimonio que cada comunidad consideraba importante para la constitución de la identidad. Las narraciones tradicionales repiten la misma estructura, compuesta por treinta y nueve funciones que constituyen su esqueleto básico. Siempre hay un protagonista que parte de su aldea, de su hogar, con una misión o una meta; en el trayecto, tiene que superar una serie de pruebas, para lo cual recibe la ayuda de un instrumento mágico; se enfrenta con un oponente, es decir, un personaje que persigue objetivos opuestos a los suyos, y sale victorioso; finalmente, regresa a su hogar o a su aldea convertido en héroe y, por lo general, contrae matrimonio. Este esquema estructural puede aplicarse tanto a las narraciones tradicionales como a las novelas de aventura y a los cantares de gesta y poemas épicos.

La trama narrativa:

No existe Historia si no hay narración, lo que hace que una sucesión de hechos se transforme en Historia es la trama narrativa, que torna la sucesión de hechos en un encadenamiento de causas y consecuencias. Pero para poder vincular los hechos de manera causal, es necesaria una perspectiva una distancia que permita evaluarlos e interpretarlos a partir de sus consecuencias.

Las narraciones pueden ser analizadas en tres niveles o aspectos:

- La HISTORIA o el contenido narrativo del texto.
- El RELATO o el discurso que eligió el narrador para contarnos la historia. En otras palabras, el relato es el enunciado en su materialidad, que en el texto literario está formado por el lenguaje, mientras que en el cine, por ejemplo, comprende imágenes, palabras, ruidos, música, menciones escritas.
- La NARRACIÓN o el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficcional que se relata. La narración se refiere a relaciones existentes entre el enunciado (el relato) y la enunciación, que sólo puede leerse o analizarse por las

huellas dejadas en el texto narrativo. La narración comprende al lector (presente o ausente) y al narrador como productor ficcional.

El nivel de la historia:

La historia es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan y experimentan.

El material de la historia está constituido conjuntamente por los acontecimientos, actores, tiempo y lugar. Estos elementos se organizan en un texto literario de cierta forma particular. Como se trata de textos ficcionales, la historia no se presenta con rasgos objetivos. Por eso, hay varios procesos implicados en el orden de esos elementos:

- Los acontecimientos se ordenan en una secuencia que puede diferir de la cronológica.
- La cantidad de tiempo que se asigna a los diversos elementos se determina sobre la base de la cantidad de tiempo que ocupan en la historia.
- Se dota a los actantes de rasgos distintivos; de esta forma, se individualizan y transforman en personajes.
- Los espacios en los que suceden los acontecimientos tienen características distintivas y se transforman en lugares específicos.
- Se lleva a cabo una elección entre los diversos “puntos de vista” que dan cuenta de estos elementos.

El nivel del relato:

El relato es el discurso que se encarga de contar la historia; este discurso es referido por alguien. Como enunciado, siempre es cerrado, está materialmente limitado, siempre tiene un principio y un fin, mientras que la historia puede quedar abierta.

Al nivel del relato, el análisis abarca varios elementos: narrador, personajes y procedimientos literarios.

La función del narrador en el relato:

El narrador es una persona ficcional distinguible del autor porque pertenece a la ficción. Es la voz que nos hace recorrer la historia.

En el nivel del relato, el narrador puede marcar las articulaciones entre las voces de los personajes y las conexiones e interrelaciones entre los acontecimientos del relato.

Para contar la historia, el narrador opta por diferentes **voces** a través de marcas en la persona de los verbos: la tercera, la primera y, menos comúnmente, la segunda.

Por lo general, el narrador en tercera persona cuenta la historia y se refiere a los personajes creando un efecto de cierta “objetividad”; en consecuencia, la historia parece ser más neutral. No sabemos más sobre la historia y los personajes que lo que ese narrador nos dice, por eso se lo conoce como narrador objetivo.

El narrador en primera persona es el protagonista de la historia o un personaje más, que nos hace conocer desde su voz los sucesos que ocurren. En ambos casos, este narrador es llamado narrador subjetivo o testigo, es copartícipe (narrador y personaje) de lo que sucede en la historia.

Cuando el uso de la segunda persona marca que el narrador se dirige a alguien en particular, se establece una especie de diálogo virtual en el que están presentes la primera y la segunda persona. El uso de esta voz es frecuente en el discurso epistolar y se lo conoce como narrador interlocutor.

El narrador y otra voces: la polifonía.

En los textos narrativos literarios, además de la voz del narrador, pueden aparecer otras voces. Esta característica se denomina polifonía; expresa la idea de que en un texto suenan varias voces: la del narrador, la de los personajes, la de otros textos. La voz del narrador dialoga con la de “otros” dentro de un texto, ya sea explícita o implícitamente.

Existen muchos recursos o procedimientos polifónicos, los ejemplos más significativos son:

- **Intertextualidad:** cuando se muestra una relación inclusiva entre dos textos por medio de citas o alusiones.
- **Hipertextualidad:** cuando un texto se inspira en otro anterior o es resultado de una reelaboración o transformación de uno existente.
- **Parodia:** cuando un texto imita en tono de burla a otro.
- **Discurso directo:** cuando el narrador hace aparecer la voz de otros personajes a través de marcas que referencian esas voces como comillas y raya de diálogo.
- **Discurso indirecto:** el narrador introduce la voz de los personajes con una aclaración.
- **Ironía:** cuando en un mismo enunciado aparecen dos afirmaciones, la literal y la sobreentendida.

La focalización:

Es el ángulo que el narrador elige para presentar los hechos; la forma específica desde dónde ver las cosas.

El término focalización alude a la relación entre la visión y lo que se “ve”, lo que se percibe. El sujeto de la focalización es el focalizador, que constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la historia o fuera de ella.

Cuando la focalización corresponde a un personaje que participa de la historia, es **interna**. Este tipo de focalización conlleva parcialidad y limitación. En cambio, cuando un agente anónimo, situado fuera de la historia, opera como focalizador, se denomina focalización **externa**. Hay una tercera posibilidad: si el narrador usa la tercera persona pero da cuenta de los hechos desde la perspectiva de alguno de los personajes, estamos ante la focalización **en personaje** o **estilo indirecto libre**.

Los personajes:

Son una construcción que el lector va componiendo y dimensionando en el relato. La jerarquización más difundida es la de personaje protagonista, personajes principales, secundarios y terciarios. Esta clasificación atiende al grado de participación fáctica de los personajes en la historia.

Pero también se puede categorizar a los personajes teniendo en cuenta las funciones que tienen en el discurso:

- **Personajes históricos:** son referenciales, ya que remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura.
- **Personajes alegóricos:** son personajes también referenciales, en tanto se hacen patentes en el discurso por medio de una metáfora extendida, un sentido directo y otro figurado, que entendemos extratextualmente. Son ejemplos de personajes alegóricos el amor, la culpa, el odio, en tanto se presenten en la obra como personajes animizados.
- **Personajes embragues:** son aquellos que funcionan en el discurso como una presencia unen o separan los acontecimientos de la historia. Estos personajes no son actantes, son presencias que amortiguan la percepción de los hechos.
- **Personajes mitológicos:** son actantes en narraciones literarias que reactualizan los mitos.

La relación entre el nivel de la historia y el nivel del relato:

Como modo de ficcionalización, muchas veces, la narración literaria se desvía de lo real. La forma en que el narrador relata los hechos de la historia presenta dos temporalidades: el tiempo de la historia y el tiempo del relato.

Existen tres relaciones entre estos tiempos, las relaciones de **frecuencia, de orden y de duración.**

Relaciones de orden:

Son relaciones entre el orden temporal sucesivo de los acontecimientos en la historia y el orden temporal dispuesto en el relato.

Cuando la concatenación de los hechos parece guardar perfecta coincidencia temporal con el relato, se denomina relación **orden en grado cero.**

Cuando se cuenta o evoca anticipadamente un acontecimiento ulterior de la historia, se denomina relación de **orden de prolepsis o anticipación.**

Cuando, por el contrario, se evoca un acontecimiento anterior al punto en el que se cuenta la historia, se denomina relación de **orden de analepsis o retrospección.**

Relaciones de duración:

Son relaciones entre la duración variable de los acontecimientos y la duración (medida por la extensión en el texto) en el relato de los mismos.

Cuando hay un segmento de la duración de la historia que se corresponde con la del relato, se presenta una **elipsis**. En estos casos, sabemos que ha transcurrido un lapso de tiempo en la historia en el cual desconocemos lo sucedido. Las elipsis pueden ser explícitas (cuando el narrador utiliza frases como “dos meses después”), implícitas (cuando el lector infiere que ha pasado un lapso de tiempo pero esto no ha sido declarado en el texto) e hipotéticas (cuando aparecen aludidas en las retrospectivas).

Otra relación de duración es la **pausa descriptiva**, cuando se incluye una descripción que suspende la narración, es decir, detiene el relato de los acontecimientos.

A diferencia de lo que ocurre en la pausa descriptiva, la inclusión de diálogos directos en las narraciones, provoca la sensación de una igualdad de tiempo entre la historia y el relato. Esta relación se denomina de **simultaneidad**.

Por último, se encuentra la relación **sumaria** que ocurre cuando se relata en forma de resumen aquello que sucedió entre la acción y la elipsis. Esta relación de duración no se corresponde con la cronología de los hechos, ya que los hechos son referidos fuera del tiempo lineal.

Relaciones de frecuencia:

Son las relaciones que marcan las posibilidades de repetición de la historia y del relato. Se pueden identificar cuatro formas que asumen estas relaciones.

Cuando se cuenta una vez lo que sucedió una vez, se denomina **relato singulativo**.

Cuando se cuenta varias lo que sucede varias veces, se denomina **relato anafórico**.

Cuando se cuenta más de una vez lo que pasó una vez, se denomina **relato repetitivo**.

Cuando se cuenta una vez lo que sucedió varias veces, se denomina **relato iterativo**.

La descripción.

Como ya anunciamos, la descripción implica una interrupción en el devenir temporal. A diferencia de la narración, donde los hechos tienen un orden natural, que puede invertirse, la descripción no tiene un orden prefijado. El orden en que se presentan los elementos es elección del que describe.

La descripción procede por análisis, por descomposición del objeto en elementos, en partes, en aspectos, a los que se atribuyen cualidades, rasgos, propiedades. Pero el orden en el que se presentan esos componentes puede variar.

Durante mucho tiempo, la descripción, en literatura y también en la argumentación, fue considerada un adorno, era la pieza del discurso en la que el orador lucía su manejo de las figuras retóricas. Una de las formas de controlarla era la

exigencia de que apareciera motivada, justificada de alguna manera, por ejemplo por las acciones de los personajes.

Recién en el siglo pasado, con el Romanticismo, la descripción empieza a adquirir estatuto literario. Los románticos se valen de ella para presentar los estados de ánimo. En las descripciones se suele utilizar la metonimia, una figura retórica frecuente en el lenguaje corriente, una figura de desplazamiento por contigüidad: para referirnos a un objeto, mencionamos otro que está en contacto con él. Una de las formas de la metonimia es la que consiste en desplazar las cualidades de un objeto hacia otro con el que está en contacto, o en desplazar las cualidades de un objeto de su pertenencia o hacia su entorno.

El realismo utiliza la descripción para producir la impresión de realidad. Por eso, en las grandes novelas del siglo pasado abundan las descripciones extensas, plenas de detalles. Muchos de esos detalles descriptivos, aparentemente inútiles, están allí para crear en el lector una ilusión de realidad, para hacer verosímil lo que se cuenta. Por otra parte, esos textos prevén un lector capaz de detenerse en las descripciones, un lector curioso como el lector de enciclopedias.

Existe una diferencia entre el lector que construye la narración del lector que construye la descripción. El primero está movido por la intriga, es un lector que quiere avanzar en la acción, al que le interesa lo que viene después. El lector de la descripción, en cambio, es un lector que se toma su tiempo y que está impulsado por el deseo de acrecentar su conocimiento respecto de un sector de la realidad y por una cierta curiosidad léxica, una preocupación por el vocabulario.

Tesis sobre el cuento

Tomado de Piglia, Ricardo. "El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento", Clarín, Cultura y Nación (Buenos Aires: jueves 6 de noviembre de 1986).

I

En uno de sus cuadernos de notas Chéjov registró esta anécdota: "Un hombre en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida". La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito. Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse) la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento. Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias.

II

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. El relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.

III

Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción.

V

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.

Segunda tesis: La historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes.

VI

La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, El Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico de Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.

La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.

VIII

Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo “kafkiano”.

La historia del suicidio en la anécdota de Chéjov sería narrada por Kafka en primer plano y con toda naturalidad. Lo terrible estaría centrado en la partida, narrada de un modo elíptico y amenazador.

IX

Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o disimular la esencial monotonía de esa historia secreta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con ese procedimiento.

La historia visible, el juego en la anécdota de Chéjov, sería contada por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género. Una partida de taba entre gauchos perseguidos (digamos) en los fondos de un almacén, en la llanura entrerriana, contada por un viejo soldado de la caballería de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi. El relato del suicidio sería una historia contruida con la duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino.

XI

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permite ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. “La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato”, decía Rimbaud.

Esa iluminación profana se ha convertido en la forma profana del cuento.

Literatura fantástica

Tomado de Barrenechea, Ana María. “La literatura fantástica: función de los códigos socio-culturales en la constitución de un género”, en *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires, Kapelusz, 1985.

Me refiero a un grupo de obras delimitado por medio de dos parámetros: uno, los tipos de hechos que se narran, y otro, los modos de representar dichos hechos. En cuanto a los tipos de hechos, llamo obras fantásticas a aquellas que ofrecen simultáneamente acontecimientos que se adjudican: unos, a los campos de lo *normal*, y otros, a los de lo *anormal*, según los códigos culturales que el mismo texto elabora o da por supuestos cuando no los explicita.

Pero no basta tener en cuenta lo narrado, hay que tener en cuenta el modo de presentarlo. El relato puede mostrar esa convivencia de hechos normales y anormales como *problemática* o como *no problemática*: en el primer caso tendremos la literatura fantástica, en el segundo algunas formas de lo maravilloso; por ejemplo, los cuentos de hadas.

Aquí se hacen necesarias ciertas aclaraciones: unas, relativas al significado que doy a los términos; otras, al modo de acotar los acontecimientos que entran en cada una de las categorías. Por *problemática* entiendo suscitadora de problemas, conflictiva para el lector (y a veces también para los personajes); de ninguna manera quiero decir dudosa o insegura en cuanto al juicio sobre la naturaleza de los hechos. Para comprender el significado que doy a las palabras *normal* y *anormal* pondré por el momento ejemplos de la llamada “realidad”, o sea, de la serie extraliteraria.

En la experiencia cotidiana nos manejamos con códigos culturales para decidir qué cosas son pensables en la vida de los hombres, ya sea por las creencias en el orden natural físico y psíquico (saber científico, saber popular) y en el orden sobrenatural y parapsíquico (creencias religiosas y míticas, magia, brujería, supersticiones). Estos códigos están condicionados por el lugar y el tiempo, como todo hecho cultural. Aclaro, pues: lo admitido en ambas esferas (natural y sobrenatural) es un acontecimiento *normal* para el grupo que lo considera como posible por esporádico que sea: cabe dentro de las regulaciones de los hechos humanos y divinos en esa sociedad. (Por ejemplo, a un niño enfermo puede salvarlo un médico experto o la intervención de la Virgen). Lo *anormal* es todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico, resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos en cuestión. Así queda aclarado que no consideraré obras fantásticas las narraciones míticas (por ejemplo, el Popol Vuh), ni tampoco los relatos medievales sobre lo maravilloso cristiano (milagros de la Virgen, vidas de santos) producidas en épocas y lugares en que hay homogeneidad de creencias, y ese consenso está inscrito en el relato mismo. Lo que ocurre es que las creencias de una sociedad no suelen ser homogéneas y lo admitido como normal por unos (especialmente en el ámbito sobrenatural) resulta *anormal* para otros.

El cuento argentino contemporáneo

Tomado de Sarlo, Beatriz. "Introducción" a *El cuento argentino contemporáneo*. Buenos Aires, CEAL, 1976.

El cuento moderno nace, en el Río de la Plata, con Horacio Quiroga. Entre 1917 y 1935 se publican *Cuentos de amor, de locura y de muerte*; *El desierto*; *Los desterrados*; *El más allá*: un conjunto de relatos memorables que demuestran la posibilidad de una literatura realista que integre y disperse diversos elementos de costumbrismo y regionalismo. En ellos se demuestra también la presencia de un estilo literario donde la precisión del lenguaje, la concisión narrativa, la economía de la exposición y la armazón sólida de la trama constituyen uno de los ejemplos mejores de la ficción rioplatense.

Los cuentos misioneros de Quiroga sorprenden hoy no sólo por su modernidad; significan además una verdadera revolución en la literatura de las primeras décadas del siglo, décadas en las que un juicio crítico ajustado señalará, quizás únicamente el nombre de Roberto J Payró con su *Pago chico*, *El casamiento de Laucha* y *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, publicados antes de 1910. Y contemporáneos de Quiroga, las novelas y relatos de Benito Lynch.

Los años que corren entre 1920 y mediados de la década de 1930 son el límite en la producción de los escritores mencionados y también un paso al frente de nuevas promociones. Ellas traen consigo una renovación polémica de la problemática literaria. Por primera vez se manifiesta con toda evidencia una fractura social e ideológica que afecta al campo de la literatura: los grupos de Boedo y Florida pesan más que su anecdotario de vanguardias literarias.

En ellos se representan el conflicto de dos actitudes sobre lo que la literatura y el intelectual deben ser, su colocación respecto del resto de la sociedad, su función y su cometido. Por un lado, los escritores de Boedo —entre los que es preciso destacar la labor propagandística y literaria de leónidas Barletta— exigen que la literatura se haga cargo de zonas postergadas de la realidad nacional, eligen el realismo naturalista como actividad narrativa, al tiempo que no resignan el derecho a juzgar la realidad representada en sus obras. Por el otro lado, Martín Fierro y un puñado de revistas en las que el grupo de Florida estuvo más o menos representado, subrayan el carácter lúdico de la actividad literaria, defienden el derecho que tienen las vanguardias a la experimentación y el trabajo sobre la forma, y proponen nuevas concepciones de la modernidad.

Sin duda, la cuestión se fue planteando de manera mucho más compleja y los narradores que publican su obra o comienzan a publicarla en las décadas del treinta y del cuarenta exigen que el historiador de nuestra literatura reactualice y articule los términos del conflicto.

Realismo o literatura fantástica pueden servir para definir una pareja de posiciones opuestas. Parecen también las nuevas formas que adopta el conflicto entre postulaciones literarias de distinto contenido ideológico y social. Incidentalmente, es preciso aclarar de qué tipo de realismo o de qué tipo de literatura fantástica se habla.

Algunos rasgos caracterizan el realismo de la cuentística argentina de las últimas décadas: en primer lugar, la integración de elementos regionales, provincianos y porteños; en segundo lugar, se reelaboración del estilo realista tradicional mediante la tendencia a una escritura fuertemente marcada por el lenguaje coloquial; finalmente, el peso relativamente secundario, en la ficción realista argentina, de las formas literarias de indagación psicológica. En parte estos rasgos tienen que ver con un universo de influencias, donde la literatura norteamericana contemporánea ocupa un lugar nada desdeñable. En parte se relacionan también con el contenido social de la producción cuentística, con su temática, donde el mundo de la pequeña burguesía y otros sectores populares, su ideología, sus actitudes, definen una vasta área de textos.

La corriente de literatura fantástica tiene también sus rasgos particulares. Se diferencia de la literatura fantástica tradicional (a lo Poe o a lo Lovecraft, para decirlo brevemente) por el carácter vago e indeterminado de sus atmósferas, personajes, sucesos. Podría decirse que éstos no son del todo fantásticos ni del todo realistas; que padecen, más bien, una atenuación de lo fantástico, por lo imprevisto, lo misterioso, de los perfiles más netos de la representación realista. En este sentido, la veta fantástica se diferencia bien de la corriente mágico-mítica de la contemporánea literatura latinoamericana (a lo García Márquez, por ejemplo). Y se aproxima a formas modernas de la sugerencia y lo sobrenatural en narraciones que suelen tematizar las formas más banales de la cotidianidad. Cortázar y Silvina Ocampo son dos ejemplos de esta realización de lo fantástico en la literatura argentina.

De todas maneras, es necesario repetir que, pese a las confluencias en un mismo autor, las posiciones del realismo y la literatura fantástica suponen dos percepciones de la realidad no sólo diferentes sino también contrapuestas. Y que el desacuerdo respecto de cómo organizar la realidad representada en el cuento, responde a un desacuerdo más profundo sobre el campo en el que debe trabajar la literatura y cómo debe dar razón del mundo social, ideológico y moral que en ella se representa.

MATERIAL DE LECTURA Y ANÁLISIS ACERCA DE
LA NARRACIÓN.

Lengua y Literatura.

PROFESORAS: Natalia González y Andrea Reboratti