
Artículo 1

Apuntes sobre técnicas narrativas: Notas al margen para una teoría del cuento y de la novela



 Carmen González Huguet
Universidad de El Salvador, El Salvador
carmengonzalezh@yahoo.com

La Universidad

vol. 7, núm. 1, 2026
Universidad de El Salvador, El Salvador
ISSN-E: 3005-5857
Periodicidad: Trimestral
revista.launiversidad@ues.edu.sv

Recepción: 02 junio 2025
Aprobación: 25 septiembre 2025

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/938/9385549005/>

Resumen: El texto ofrece un análisis sistemático de los elementos esenciales que conforman la estructura narrativa del cuento y de la novela, desde una perspectiva teórico-descriptiva. A partir de una revisión de fuentes literarias clásicas y contemporáneas, se reflexiona sobre la naturaleza lingüística del personaje, el papel del narrador, la organización de la trama y la función del tiempo y el contexto en la construcción del relato. Se examina también la recurrencia de los arquetipos y su relación con las tradiciones simbólicas universales, integrando aportes de la psicología analítica y de los estudios formales del discurso narrativo. Con ejemplos tomados de la literatura universal, se ilustran las diversas técnicas narrativas que sostienen la dinámica interna de la ficción. En conjunto, el estudio constituye un aporte a la teoría literaria aplicada, al ofrecer herramientas conceptuales útiles para comprender el arte de narrar y los recursos estructurales que garantizan coherencia y profundidad estética en la obra narrativa.

Palabras clave: arquetipos literarios, estructura narrativa, literatura comparada, narración, personaje literario.

Abstract: This text presents a systematic analysis of the essential elements that shape the narrative structure of the short story and the novel from a theoretical and descriptive perspective. Based on a review of classical and contemporary literary sources, this study reflects on the linguistic nature of the character, the role of the narrator, the organization of the plot, and the function of time and context in the construction of the narrative. It also examines the recurrence of archetypes and their relationship with universal symbolic traditions, integrating insights from analytical psychology and formalist studies of narrative discourse. Using examples from world literature, it illustrates the various narrative techniques that sustain the internal dynamics of fiction. Overall, the study contributes to applied literary theory by offering conceptual tools for understanding the art of storytelling and the structural resources that ensure coherence and aesthetic depth in narrative works.

Keywords: comparative literature, literary archetypes, literary characters, narrative structure, narration.

1. ELEMENTOS INDISPENSABLES PARA LA NARRACIÓN

1.1 PERSONAJES

La palabra *personaje* proviene del vocablo griego que designaba a las máscaras de los actores en el teatro. Debemos diferenciar entre personas reales y personajes ficticios. Sin embargo, hay obras en las que el autor se basa en personas reales para construir sus personajes mediante la utilización de características, rasgos psicológicos o físicos, tics, usos y costumbres de aquellas. Con todo, debemos tener presente que el personaje de ficción siempre es otro y distinto del personaje real, aunque se base en este. Por ejemplo, en su libro **El general en su laberinto**, Gabriel García Márquez nos presenta una versión ficticia de Simón Bolívar, un personaje real, un hombre de carne y hueso que ayudó a conformar la historia de varios países latinoamericanos. Sin embargo, el Bolívar del libro del Premio Nobel no es el mismo, ni es igual, al hombre que vivió y combatió en América del Sur en el siglo XIX. Ni tiene por qué serlo.

El hombre histórico pertenece al mundo real, mientras que el personaje es un hecho lingüístico: palabras escritas que nos plantean imágenes mentales. Los lectores convertimos en lenguaje todo lo que percibimos en la lectura, pero seguimos existiendo en «este» lado de la realidad. En cambio, el personaje literario está al otro lado. El personaje es ya lenguaje: es un hecho lingüístico. Existe, pero sólo como palabras. Es «real», pero su realidad es distinta a la de los seres de carne y hueso. Sólo es en la medida en que es dicho por alguien más: el autor.

El psicólogo francés Jacques Lacan afirma que lo real está ahí, pero siempre fuera de nuestro alcance. Para Lacan, el «orden simbólico» es un sistema mediador basado en el lenguaje y la representación simbólica de las cosas: «construimos nuestro mundo a través del lenguaje». Es el lenguaje lo que a la vez nos une con y nos separa de la realidad.

La Wikipedia nos informa que «los críticos distinguen entre “personajes redondos” y “personajes planos”. Los primeros están ideados con muchas características de personalidad. Por eso mismo, tienden a ser complejos, más realistas y creíbles. Los personajes planos sólo poseen unos pocos rasgos de personalidad y son más simples y menos creíbles. El protagonista de una novela (algunas veces el “héroe” o “heroína”) es generalmente un personaje redondo, y los personajes secundarios o menores dentro de la misma obra suelen ser planos. Scarlett O’Hara de *Lo que el viento se llevó* es un buen ejemplo de personaje redondo, mientras que Prissy, la mucama, ejemplifica al plano. Igualmente, muchos personajes antagónicos (que chocan con los protagonistas. Los antagónicos son algunas veces llamados “villanos”) son personajes redondos. Ejemplo de un personaje antagonista redondo es Rhett Butler».

Sin embargo, también a veces nos topamos con personajes secundarios que están dibujados con tanta riqueza que no son planos en absoluto. En la misma novela encontramos el personaje de Mamie, que es definitivamente un personaje redondo, y con frecuencia antagoniza con la protagonista. En todo caso, planos o redondos, los personajes son fundamentales dentro del relato. Son ellos los que “cargan” con la acción. Sin ellos, y sin sus conductas, no existe conflicto. Y sin conflicto no hay historia. Hay autores que retratan prolijamente a sus personajes, como para que no nos quepa duda de cómo son, tanto en lo moral como en lo físico. Ejemplo de esto es el retrato del padre de Eugenia Grandet en la novela del mismo nombre escrita por el autor francés Honoré de Balzac (1799-1850):

«...En lo físico, Grandet era hombre de cinco pies, rechoncho, cuadrado, con unas pantorrillas de doce pulgadas de circunferencia, grandes rótulas y anchas espaldas; su cara era redonda, curtida y marcada por la viruela; su barba era recta, sus labios no ofrecían ninguna sinuosidad y sus dientes eran blancos; sus ojos tenían la expresión tranquila y devoradora que el pueblo atribuye al basilisco; su frente, llena de arrugas transversales, no carecía de significativas protuberancias; y sus cabellos, rubios y blancos, eran de color plata y oro, al decir de algunas gentes que no conocían la gravedad que podía tener el hecho de gastar una broma al señor Grandet. Su nariz, gorda por la punta, sostenía un lobanillo veteado que, según decía el vulgo, y no sin razón, estaba lleno de malicia. Esta cara anunciaba esa astucia peligrosa, esa fría probidad y ese egoísmo del hombre acostumbrado a concentrar sus sentimientos en el único ser que le fue siempre querido, en su hija Eugenia, en su única heredera. Por otra parte, la actitud, los modales, el paso, todo en él confirmaba esa creencia en sí que da la costumbre de ver que se sale siempre airoso en sus empresas; así, pues, aunque el señor Grandet era, en apariencia, hombre de costumbres sencillas y afeminadas, tenía un carácter de hierro. Vestido siempre del mismo modo, el que le veía hoy, le veía tal cual era en 1791. Llevaba en todo tiempo gruesos borceguíes atados con cordones de cuero, medias de lana, un pantalón corto de grueso paño color marrón con hebillas de plata, un chaleco de terciopelo a rayas amarillas y pardas alternativamente, una ancha levita, una corbata negra y un sombrero de cuáquero. Sus guantes, tan gruesos como los de los gendarmes, le duraban año y medio, y, para conservarlos limpios, los colocaba siempre con gesto metódico sobre el ala de su sombrero. Esto era lo único que los de Saumur sabían acerca de este personaje...» Honoré de Balzac. **Eugenia Grandet**.¹

Otros autores, en cambio, prefieren darnos las líneas principales, muy difusas, para que deduzcamos el carácter moral y la fisonomía del personaje a partir de la lectura de la obra. Ejemplo: «...entre esta juventud brillante y deslumbradora, que los ancianos miraban desfilar con una sonrisa de gozo, sentados en los altos sitios de alerce que rodeaban el estrado real, llamaba la atención, por su belleza incomparable, una mujer aclamada reina de la hermosura en todos los torneos y las cortes de amor de la época, cuyos colores habían adoptado por emblema los caballeros más valientes; cuyos encantos eran asunto de las coplas de los trovadores más versados en la ciencia del gay saber; a la que se volvían con asombro todas las miradas; por la que suspiraban en secreto todos los corazones; alrededor de la cual se veían agruparse con afán, como vasallos humildes en torno de su señora, los más ilustres vástagos de la nobleza toledana, reunida en el sarao de aquella noche.

Los que asistían de continuo a formar el séquito de presuntos galanes de doña Inés de Tordesillas, que tal era el nombre de esta celebrada hermosura, a pesar de su carácter altivo y desdenoso, no desmayaban jamás en sus pretensiones; y éste, animado con una sonrisa que había creído adivinar en sus labios; aquél, con una mirada benévola que juzgaba haber sorprendido en sus ojos; el otro, con una palabra lisonjera, un ligerísimo favor o una promesa remota, cada cual esperaba en silencio ser el preferido. Sin embargo, entre todos ellos había dos que más particularmente se distinguían por su asiduidad y rendimiento dos que, al parecer, si no los predilectos de la hermosa, podrían calificarse de los más adelantados en el camino de su corazón. Estos dos caballeros, iguales en cuna, valor y nobles prendas, servidores de un mismo rey y pretendientes de una misma dama, se llamaban Alonso de Carrillo el uno, y el otro Lope de Sandoval.

Ambos habían nacido en Toledo; juntos habían hecho sus primeras armas, y en un mismo día, al encontrarse sus ojos con los de doña Inés, se sintieron poseídos de un secreto y ardiente amor por ella, amor que germinó algún tiempo retraído y silencioso, pero que al cabo comenzaba a descubrirse y a dar involuntarias señales en existencia en sus acciones y discursos...».

Gustavo Adolfo Bécquer. El Cristo de la calavera, en **Rimas y leyendas**.²

1.1.1 Personajes principales

Son aquellos que llevan el peso de la acción en el relato. Por lo general son los protagonistas y los antagonistas, y muchas veces también tienen una fuerte carga simbólica. Por ejemplo: en la novela **Los tres mosqueteros**, del escritor francés Alejandro Dumas padre³, los protagonistas son:

- a. D'Artagnan: joven caballero proveniente de la Gascuña (región situada al oeste de Francia y fronteriza con España), quien acaba de llegar a París y quiere entrar en la compañía de los mosqueteros del Rey. Para ello porta una carta para Monsieur de Tréville, capitán de dicha compañía. Simboliza el valor.
- b. Athos: es un hombre aguerrido e inteligente, gran espadachín, de modales refinados que denotan su noble cuna. En realidad, es el conde de la Fère. Simboliza la nobleza
- c. Porthos: de gran estatura y mucha fuerza, tiene un apetito descomunal. Es ingenuo, noble, leal, vanidoso y excelente espadachín. Simboliza la fuerza.
- d. Aramis: joven delicado, elegante, caballeroso y mujeriego. Es un ser lleno de contradicciones, ya que en secreto es un sacerdote jesuita. Es sumamente perspicaz y muy hábil en la intriga. Simboliza la astucia.

En cambio, los antagonistas son:

- a. El cardenal Richelieu: aunque se trata de un personaje real, el cardenal en la ficción difiere un poco del cardenal histórico. En la novela se trata de un personaje intrigante y malévolo. Aunque el personaje real ciertamente era un hombre muy ambicioso, y estaba fascinado por el poder, es poco probable que haya sido amante de la reina Ana de Austria.
- b. Milady de Winter: dueña de un terrible secreto, Milady es la mejor agente del cardenal Richelieu. Es una mujer muy bella, pero manipuladora y sin escrúpulos.
- c. El conde de Rochefort: es otro de los agentes del cardenal. Se batirá tres veces con D'Artagnan. Al final del primer libro, **Los tres mosqueteros**, tanto los protagonistas como el conde de Rochefort quedan como amigos.

1.1.2 Personajes secundarios

Son aquellos cuyos roles y acciones, como su nombre lo indica, son menos importantes que las de protagonistas y antagonistas. Por lo general, «ayudan» u «obstaculizan» las acciones de los personajes principales. Se comportan de manera análoga a los peones en el ajedrez. Tienen una participación tangencial en la historia y no aparecen tan a menudo como los otros. Por ejemplo, en el caso de la novela que estamos analizando, personajes secundarios son Monsieur de Tréville (líder de los mosqueteros), el duque de Buckingham; John Felton, que es el carcelero que ayuda a escapar a Milady; Ketty, la doncella de esta, etc.

1.2 EL NARRADOR

Una de las principales decisiones que toma un escritor al empezar a escribir un cuento o novela es quién va a ser el narrador. Después de todo, este es el personaje que nos contará la historia. El narrador puede ser de tres tipos:

1.2.1 Narrador omnisciente: es el más común. Es un ser a quien no conocemos que nos cuenta todo lo que sucede en la historia. Él (o ella) sabe lo que siente y piensa cada personaje, además de todo lo que le pasa, y puede hacernos una descripción detallada de personajes, lugares y acontecimientos. Ejemplo: **Ana Karenina**, de Lev Tolstoi: capítulo I

«Todas las familias felices se parecen entre sí; pero cada familia desgraciada tiene un motivo especial para sentirse así.»

En casa de los Oblonsky andaba todo trastocado. La esposa acababa de enterarse de que su marido mantenía relaciones con la institutriz francesa y se había apresurado a declararle que no podía seguir viviendo con él

*Semejante situación duraba ya tres días y era tan dolorosa para los esposos como para los demás miembros de la familia. Todos, incluso los criados, sentían la íntima impresión de que aquella vida en común no tenía ya sentido y que, incluso en una posada, se encuentran más unidos los huéspedes de lo que ahora se sentían ellos entre sí».*⁴

1.2.2 Personaje narrador: uno de los personajes de la historia asume el papel de narrador y da su versión de los hechos. Narra por lo general en tercera persona. Este narrador no puede informarnos qué piensa o siente en su interior cada personaje, a menos que los otros se lo hayan informado. Hay varios tipos de este personaje narrador: el **narrador-protagonista** y el **narrador-testigo**, entre ellas. También entran en esta categoría el **monólogo interior** y la **perspectiva múltiple**, esto es: cuando hay varios personajes que narran la historia desde distintos puntos de vista. Ejemplo de narrador-testigo: **Moby Dick**, de Herman Melville: capítulo I

*«Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en el bolsillo y nada en particular que me interesara en tierra, pensé que me iría a navegar un poco por ahí, para ver la parte acuática del mundo. Es un modo que tengo de ahuyentar la melancolía y arreglar la circulación».*⁵

Ejemplo de monólogo interior: **El túnel**, del escritor argentino Ernesto Sábato:

*«Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona. Aunque ni el diablo sabe qué es lo que ha de recordar la gente, ni por qué...»*⁶

1.2.3 Narrador en segunda persona: es el menos utilizado. El narrador también es uno de los personajes de la historia y, supuestamente, está contándole los hechos a otro de los personajes. El primero busca la complicidad del lector. Un inconveniente de la segunda persona, que justifica su raro empleo, es que si la obra es larga suele cansar al lector. Ejemplo: **Un baile de máscaras**, de Sergio Ramírez Mercado:

*«Como todas las tardes, salvo los domingos que no hay periódico ni llega el tren, viene tu abuelo Teófilo leyendo La Noticia por la mediacalle, de regreso de la estación del ferrocarril que queda ahora atrás envuelta en el humo de la locomotora, aunque la estela de vapor se extiende rastrera más allá de las barandas y parece perseguirlo con bocanadas hambrientas. Sin esperar a que Inocencio Nada le lleve a su casa el periódico, va él personalmente a traerlo a la estación. Ya viene, ya me tengo que ir, dice cuando su oído bueno oye pitar el lejano silbato de la máquina que apenas estará saliendo de Niquinohomo; y aunque es difícil entenderle porque el buevo de mármol que pone dentro de la boca para abultar la mejilla enjabonada le dificulta el habla, tu abuela Luisa sí le entiende a las mil maravillas...»*⁷

1.3 PERSONAJES ARQUETÍPICOS

Vamos a referirnos ahora a dos listas de personajes arquetípicos que aparecen con frecuencia en las obras narrativas. Comencemos primero con la lista de **«los nueve frecuentes»**. Estos son: el Héroe, el Mentor, el Villano aparente, el Villano verdadero, el Amigo fiel, la Dama hermosa, el Amigo peludo, la Criatura extraña y el Par de tontos. Ahora, analicemos en detalle cada uno:

- a. **El Héroe:** tal vez este personaje no merezca mayor explicación. En toda historia hay un héroe. Es aquel personaje cuyas peripecias sigue la historia. En **La Odisea** es Ulises (también llamado Odiseo), en la tragedia del mismo nombre es **Edipo**. En las partes IV, V y VI de **La Guerra de las Galaxias** es Luke Skywalker. En la saga de **Harry Potter** es el mismo personaje. En **El Señor de los Anillos**, el Héroe indudablemente es Frodo, así como su tío Bilbo es el Héroe en **El Hobbit**. El Héroe debe tener cualidades y características que lo hacen admirable, pero también debilidades que posibilitan que nos

identifiquemos con él (o con ella). Más adelante hablaremos de la *Bildungsroman*, o novela de formación, que no es otra cosa que el relato de cómo el Héroe se forma: cuáles son aquellas peripecias que llevan a un joven inocente, inexperto e ignorante a convertirse en un verdadero Héroe. Héroe incipiente (e insipiente) es Luke Skywalker al principio del Episodio IV de **La Guerra de las Galaxias**. Héroe primerizo es Harry Potter en la primera novela de la saga. Y podríamos encontrar muchos otros ejemplos en la Literatura Universal.

- b. **El Mentor**: en otras tipologías suelen definirlo como «el anciano sabio», o «la anciana sabia». Se trata de un personaje que aconseja, guía y ayuda al Héroe. Siguiendo con el análisis de **El Señor de los Anillos**, es obvio que el Mentor en dicha trilogía es Gandalf. En el mencionado Episodio IV de **La Guerra de las Galaxias**, el Mentor no es otro que Obi Wan Kenobi, así como en las diferentes novelas de la serie de Harry Potter, el Mentor suele ser Dumbledore. Tal vez el ejemplo clásico de Mentor sea Virgilio, quien, en la **Divina Comedia**, es el guía de Dante en su recorrido por el Infierno y el Purgatorio. Pero ya antes había existido en la literatura griega un personaje llamado precisamente Mentor: según la mitología, Mentor fue hijo de Alcimo y amigo de Ulises, el protagonista de **La Odisea**. Fue a este amigo al que Ulises encarga la labor de educar, cuidar y guiar a su hijo Telémaco durante su prolongada ausencia. Sería así el pedagogo por excelencia. Hay muchos ejemplos de personajes de este tipo en la Literatura Universal. En el ciclo de Arturo, su Mentor sería el mago Merlín.
- c. **El Villano Aparente**: en algunas historias nos encontramos con dos villanos: el real y el aparente. O el mayor y el menor. La función del «villano menor» o «villano aparente» sería desviar nuestra atención del «villano mayor» o «villano real». Siguiendo las obras que analizamos, en **El Señor de los Anillos**, el villano aparente sería Saruman, en **La Guerra de las Galaxias**, se trataría de Darth Vader, y en la saga de Harry Potter, el candidato obvio sería Severus Snape, de quien el protagonista teme e imagina que es aliado de Lord Voldemort. En algunos casos su maldad es menor que la del villano supremo. En otras, dicha maldad es solo apariencia. En **La Odisea** nos topamos con varios villanos (y villanas) menores: Polifemo, el cíclope; Circe, Escila y Caribdis e, inclusive, en cierto modo Calipso. Las playas donde dichas criaturas se encuentran no son más que obstáculos que retrasan al Héroe en su viaje de regreso a Ítaca, que no es otro que su destino final.
- d. **El Villano «Verdadero»**: el mal siempre será un misterio muy atrayente para la Humanidad. ¿Por qué ciertas criaturas prefieren o deciden hacer el mal en vez del bien? En dicho sentido, el Mal con mayúscula está representado, en su sentido más absoluto, con la figura de Satanás. Es el arcángel que desafió a Dios y que prefirió hacer su voluntad antes que cumplir con la voluntad divina. En el ciclo de **El Señor de los Anillos**, el villano verdadero es, sin duda, Sauron. De ahí la ironía de que Tolkien no titulara su obra con el nombre de Frodo, Bilbo o cualquier otro de los Héroes, sino con el del villano mayor. Sin embargo, tiene mucho sentido. Sin Sauron no hay conflicto, y sin conflicto no hay obra. Porque el verdadero Señor de los Anillos, aquel que forjó las joyas, fue Sauron: tres anillos para los elfos, siete para los enanos, nueve para los reyes humanos, y el Anillo Único, aquel destinado a controlarlos a todos, el artefacto mágico que debe destruir Frodo.
- En **La Odisea**, por otra parte, los verdaderos antagonistas de Ulises son los dioses. En especial, el dios al que el Héroe ofendió de la manera más dolorosa: Poseidón. Y, encima, aquel a cuyo hijo dejó ciego el Héroe. Porque, en efecto, el padre del cíclope Polifemo es el dios del Mar: Poseidón. Por lo tanto, el dios tiene sobrados motivos para querer vengarse del rey de Ítaca. Es esta deidad la responsable de que Ulises vague durante diez años por todo el Mediterráneo, antes de poder volver a su patria.

En cuanto al ciclo de Harry Potter, no hay duda sobre quién es el villano verdadero: Lord Voldemort, también conocido por su nombre original: Tom Marvolo Riddle. En la saga de La Guerra de las Galaxias, por otra parte, hay duda de que el verdadero villano es Sheev Palpatine, conocido mejor por sus otros apelativos: Darth Sidius o El Emperador, el Señor Oscuro de los Sith. Más compleja es la relación entre villanos en el ciclo artúrico. Ahí encontramos al lujurioso rey Uther Pendragon, el padre de Arturo. No olvidemos que, en la tragedia griega original, esta tenía su raíz en la *hibris*, la desmesura. Esa «desmesura», ese desorden del juicio o de los sentidos, como la ira de Aquiles, era castigada por los dioses. La *hibris* «no hace referencia a un impulso irracional y desequilibrado, sino a un intento de transgresión de los límites impuestos por los dioses»⁸. La *hibris* de Uther Pendragon es el deseo lujurioso que el personaje siente hacia Igraine, la legítima esposa de su aliado, el rey Gorlois. Merlín ayuda a Uther a acostarse con la reina gracias a un encantamiento que le da las facciones del esposo legítimo. Es así como Igraine concibe a Arturo, quien no deja de ser un hijo adulterino, fruto de la traición y del engaño. De ahí el odio de Morgana, quien es testigo de las triquiñuelas de Merlín. Morgana se convertirá en aprendiz de Merlín y, a su debido tiempo, concebirá un hijo incestuoso con su medio hermano. Ese hijo, Mordred, será quien dé muerte a Arturo, poniendo fin al sueño de Camelot. Hay versiones revisionistas de este mito, como la de Marion Zimmer Bradley, quien le lava la cara a Morgana, haciendo responsable del incesto a Merlín y a su tía Viviane, hermana de Igraine. Pero esa es otra historia.

- e. **El Amigo Fiel:** más fácil de identificar en cada historia es la figura del Amigo Fiel. En la saga de **El Señor de los Anillos** tenemos a Sam, incondicional acompañante y amigo fidelísimo de Frodo. En **La Guerra de las Galaxias** es claro que se trata de Han Solo. Y en **Harry Potter**, encontramos a Ronald Weasley, cuya amistad por el protagonista supera todas las pruebas. Análoga amistad une a Ulises con Eumeo, su fiel porquero, quien le ayuda a cumplir su venganza contra los pretendientes. La figura del amigo fiel es tan poderosa que se repite en muchas historias. ¿Qué sería de don Quijote sin su fiel Sancho Panza? ¿O del Cid sin Minaya Álvar Fáñez, su primo o sobrino? ¿O, más modernamente, de Batman sin Robin? Y, sin embargo, en el ciclo artúrico tenemos que la figura del amigo fiel se ve un tanto deslucida por la tragedia de Lancelot. Enamorado de Ginebra, la reina, esposa de su amigo Arturo, Lancelot, o Lanzarote del Lago, sufrirá mucho por esos amores prohibidos, que expiará, al menos en parte, en la búsqueda del Grial, aunque finalmente contribuyan a la caída del reino de Camelot.
- f. **La Dama Hermosa:** mucho más fácil es identificar en cada historia a la dama hermosa. Por lo general, su principal papel es ser la acompañante o el «premio» del Héroe, aunque esto último suene bastante misógino. La Dama Hermosa en la segunda trilogía de **La Guerra de las Galaxias** es, ¿qué duda cabe?, la princesa Leia. Y, sin embargo, es una dama un tanto *sui generis*. Leia jamás espera que alguien la rescate. Al contrario: en varias ocasiones termina siendo ella quien inclina la balanza a favor del Héroe y de su Amigo Fiel. Otro tanto podemos inferir de las actuaciones de Hermione Granger en la saga Potter, o de Arwen Undómiel, la princesa elfa que renuncia a la inmortalidad por amor a Aragorn en **El Señor de los Anillos** y que, en varias ocasiones, salva a alguno de los miembros de «La Comunidad del Anillo» de las fuerzas de la oscuridad encarnadas en los lacayos de Sauron, como los temibles nazgul. Por otra parte, en esa misma obra tenemos otras dos Damas Hermosas: por un lado, nos topamos con Éowyn, hermana de Éomer e hija de Théodwyn, esta última hermana del rey Théoden, aunque en la película Éowyn aparezca como hija de Théoden. En el libro, en cambio, y por lo tanto, Éowyn es sobrina de Théoden. Como sea, esta princesa guerrera salva a Theoden de ser devorado por un nazgul, aunque no puede evitar que el rey muera. Y por otro, en la misma obra aparece Galadriel, reina de los elfos del bosque de Lothlorien, donde habitó y gobernó junto a su esposo, el rey Celeborn.

En el libro, Galadriel es abuela de Arwen, aunque su apariencia no es, en modo alguno, la de una anciana. Hay que recordar, por si se les ha olvidado, que los elfos son inmortales. En todo caso, al parecer ninguna historia está completa sin, al menos, una Dama Hermosa, llámese Ximena (El Cid), Dulcinea (El Quijote), Beatriz (La Divina Comedia), Ginebra (el ciclo artúrico), Margarita (Fausto), Constance Bonacieux (la enamorada de D'Artagnan en **Los Tres Mosqueteros**) o, incluso, en el caso de **El conde de Montecristo**, encontramos dos Damas Hermosas por falta de una. Eso sí: aquí los personajes están contrapuestos, como las reinas blanca y negra en el ajedrez: la catalana Mercedes y la odalisca oriental Haydeé. La primera se casó con otro (Fernando Mondego) y tuvo un hijo con él (ese hijo no es otro que Alberto de Morcef, a quien Montecristo conoce en Italia), razón por la que Edmund Dantès, aunque probablemente todavía la ama, no puede hacer su vida al lado de Mercedes. Por eso al final (*¡spoiler alert!*) no se queda al lado de ella sino de Haydeé. Igualmente, en **Los Tres Mosqueteros** nos encontramos con una Dama Hermosa «buena» (Constance Bonacieux) y otra «mala» (Milady de Winter).

- g. **El Amigo Peludo:** este es un tipo de personaje menos frecuente, aunque aparece en muchas historias. En la saga de Harry Potter no resulta muy difícil identificarlo: sería Hagrid, otro incondicional amigo y ayudante del protagonista. Igual sucede en **La Guerra de las Galaxias** con Chewbacca, aunque este es más amigo de Han Solo que de Luke, al menos al principio. Y en **El Señor de los Anillos** tampoco nos perdemos: es el guerrero enano Gimli, uno de los nueve compañeros que integran «La comunidad del anillo». Más difícil resulta identificar al Amigo Peludo en otras tramas. Pero, en fin, el esquema no es infalible. Ni tiene por qué serlo.
- h. **La Criatura Extraña:** en la saga de **El Señor de los Anillos**, no hay duda de que la Criatura Extraña es Gollum, originalmente llamado Sméagol. Este ser era, al principio, un personaje «bueno» como Frodo o Bilbo, pero el anillo de poder le sorbió el seso y lo pervirtió, hasta consumirlo y convertirlo en esa parodia patética que es Gollum. Eventualmente, el anillo le quita todo, hasta la vida. En el universo de **La Guerra de las Galaxias**, la Criatura Extraña podría ser Yoda, aunque hay muchos candidatos. En la primera trilogía nos encontramos con ese personaje tan odiado (no sé por qué) llamado Jar Jar Binks, el torpe comandante de los gungans. Y, en la saga Potter, el elfo doméstico Dobby podría ser un buen candidato. Aunque lo que más abunda en la serie de novelas de J. K. Rowling son las Criaturas Extrañas de todo tipo, tamaños y colores, de modo que está difícil decantarse solo por una.
- i. **El Par de Tontos:** destinados a ser el «alivio cómico» de una historia, también estos personajes resultan recurrentes en algunas de las obras antes mencionadas. Los más obvios son Meriadoc Brandigamo y Peregrin Tuk, mejor conocidos como Merry y Pippin, en **El Señor de los Anillos**. Son un par de sujetos bromistas, hasta cierto punto inocentes, que, sin embargo, crecen mucho a lo largo de la historia, teniendo en el último libro un papel destacado en la lucha contra Sauron, los nazgul y las criaturas que sirven al Mal. En la saga de **La Guerra de las Galaxias** los candidatos más idóneos a ser el Par de Tontos serían los androides: R2D2 y C3PO. Su papel es muy fácil de identificar. Son, al igual que la Criatura Extraña, una especie de bufones. En la saga Potter es difícil encontrar dos personajes más tontos que los seguidores y torpes secuaces de Draco Malfoy: Vincent Crabbe y Gregory Goyle.⁹

Ahora bien, en la otra lista, la de los doce personajes arquetípicos, encontramos varias figuras simbólicas que nos recuerdan a algunos personajes del Tarot. Aquí cabe hacer la salvedad de que en el Tarot no todo es superchería. El psicólogo argentino Fausto Ribadeneira¹⁰ sostiene que el psicólogo suizo Carl Gustav Jung, también interesado en la alquimia, encontró que en las figuras de los arcanos mayores del Tarot hay contenidos altamente simbólicos relacionados con los arquetipos jungianos.

- a. **El Guerrero:** podría simbolizar el arcano mayor llamado La Fuerza. Guerreros de ficción hay muchos, comenzando por los antiguos personajes de la mitología griega, como Aquiles, Ulises y demás héroes de **La Ilíada** y de **La Odisea**, pero además están Perseo, Teseo, Jasón y los Argonautas y un largo etcétera. Sin embargo, ya desde antes el personaje del Guerrero resultaba atractivo en sociedades patriarcales y militaristas, como en la antigua Mesopotamia, donde surgió la famosa **Epopéya de Gilgamesh**. Otro guerrero famoso es el protagonista de **La Eneida** de Virgilio: Eneas, héroe troyano que huye tras la destrucción de su ciudad natal y se convierte en el fundador de Roma. El personaje arquetípico también nos remite a Ares, dios griego de la guerra, y a su contraparte romana Marte, pero, sobre todo, a Heracles, semidiós célebre por su enorme fuerza, llamado Hércules entre los romanos.
- b. **El Niño:** es un personaje ignorante, inocente e ingenuo. Tiene similitudes con el arcano mayor llamado El Loco. En algunos mazos de Tarot es el arcano número cero. En otros, es el número veintidós. El Loco o el Bufón es un símbolo de la anarquía, del caos. Se puede identificar con el Héroe al comienzo de su viaje, cuando aún no sabe nada del mundo ni de la vida. Podría simbolizar los aspectos más inconscientes de nuestra psique.
- c. **El Huérfano:** simboliza un personaje que lo ha perdido todo. Veo una relación profunda entre el arquetipo del Huérfano y el arcano mayor del Tarot llamado el Ahorcado. Harry Potter es uno de los huérfanos más famosos de la cultura de masas y de la literatura inglesa, pero no es el único. Huérfanos también fueron Jane Eyre, la protagonista de la novela del mismo nombre de la escritora inglesa Charlotte Brontë, y Oliver Twist, protagonista de la novela de Charles Dickens, por solo citar dos. Pero, si revisamos, también Luke Skywalker (así como su hermana gemela Leia) es huérfano. ¿Será casualidad que muchos de los protagonistas de las películas de Walt Disney sean huérfanos? Miren si no: huérfanos son Bambi, Simba y Dumbo, así como los personajes provenientes de cuentos infantiles adaptados, como la Cenicienta, Blanca Nieves, Alicia (**en el País de las Maravillas**), Bella (de **La Bella y la Bestia**), Peter Pan, Mowgli, Quasimodo, Tarzán, Lilo, Elsa y Anna (de **Frozen**), por solo mencionar algunos. Ya sea de padre y madre o, al menos, de uno de sus dos progenitores, estos personajes son todos huérfanos. Pero, en general, en la cultura de masas, la orfandad del personaje protagónico es un fenómeno demasiado frecuente para ser casual. Huérfanos son Batman, Robin, Superman, el Hombre Araña, Naruto, Lara Croft, Dorothy de **El mago de Oz**, e, incluso, uno que otro villano. ¿Será casualidad que también Lord Voldemort y Darth Vader sean huérfanos? ¿Nunca lo habían pensado? Ahora, díganme, ¿les parece producto del azar? En realidad, los héroes huérfanos tienen una enorme ventaja: tienen mucho qué hacer para probar su valía. Hércules, por ejemplo, o varios de los héroes de la mitología griega, extrañados de sus padres por alguna profecía, como Edipo, Perseo, Teseo o Jasón. Queda claro que tanto huérfano difícilmente es producto de la casualidad.
- d. **El Creador:** en el sentido de generador o engendrador, el arquetipo relacionado con el Creador es el Emperador del Tarot. Y, tal vez, desde el punto de vista femenino, con la Emperatriz. Son los arquetipos paterno y materno. Disney echa mano a varias figuras paternas poderosas: el padre de Ariel, en **La Sirenita**, es el dios del mar: Tritón, una figura de autoridad severa y hasta cruel. Sin embargo, llegado el momento, Tritón se sacrifica por entero por su hija. Otro padre que se sacrifica por su hijo es Mufasa, el papá de Simba, en **El rey león**. Y este mismo modelo del padre dispuesto a todo por su hijo tiene una de sus máximas expresiones en el progenitor de **Buscando a Nemo**. Pero en **Bambi**, es la madre la sacrificada. También este arquetipo puede tener relación con las figuras de autoridad como el gobernante, rey o persona que imparte justicia. Pero esta figura puede convertirse en un tirano si se vuelve autoritario, rígido o malévolo. El personaje de la Bestia al principio de la historia de **La Bella y la Bestia** sería un buen ejemplo de este fenómeno.

e. **El Cuidador o Protector:** en ausencia del padre, de la madre o de ambos progenitores, el Héroe (o Heroína) necesita un Cuidador o Protector que le ayude a convertirse en aquella persona que debe llegar a ser. Este arquetipo guarda semejanza con el Mentor o el Anciano Sabio, y está relacionado con el Hierofante, Papa o Sumo Sacerdote del Tarot, es decir, con el arcano número cinco. En su versión femenina tendría relación con la Sacerdotisa, el arcano número dos. En las historias de Disney se parece mucho al hechicero que vemos en la película **Fantasia**, donde Mickey Mouse hace el papel de un torpe aprendiz que causa un verdadero desastre. Esta secuencia tiene como hilo conductor narrativo la música del compositor francés Paul Dukas y está basada en una balada del poeta alemán Johann Wolfgang von Goethe. La pieza musical se titula **El aprendiz de brujo**. Más benévola es la figura de Merlín, en **La espada en la piedra**, como pedagogo y protector del joven Arturo, quien, para efectos prácticos, es otro héroe huérfano.

En la mitología griega, un cuidador por excelencia sería el centauro Quirón, responsable de la educación de varios héroes como Aquiles, Ajax el Mayor, Asclepio y Jasón, entre otros.

Por otra parte, si un personaje arquetípico abunda en las historias de Disney es la hechicera, bruja o maga: Úrsula, en **La Sirenita**, conocida también como la Bruja del Mar, Maléfica, en **La Bella Durmiente**. La madrastra de **La Cenicienta**, Yzma en **Las Locuras del Emperador**, la Reina de Corazones en **Alicia en el País de las Maravillas**, y una versión que, por cómica, es un poco menos terrorífica: la Madame Mim de **La Espada en la Piedra**, para no ser demasiado exhaustivos.

f. **El anciano, o la anciana, sabios:** guardan relación con el arquetipo anterior, pero tienen un carácter mucho más benévolo. También podría estar asociado con el arcano número nueve: el Ermitaño, o con el Mago, el número uno. Ya vimos anteriormente su semejanza con Obi Wan Kenobi, Gandalf, Dumbledore, Merlín, pero también, incluso, este modelo de personaje tiene elementos en común con el Maestro Yoda y otros Jedis gracias a sus características de sabiduría y de comportarse como verdaderos maestros espirituales o gurús. En el universo de **Star Trek** guardan cierta semejanza con el Señor Spock o con Data. En la película **Willow** (1988) de Ron Howard, la hechicera es Fin Raziel, quien protege a la niña protagonista, la bebé Elora Danan.

g. **El Bufón:** guarda semejanzas con el arcano cero, o veintitrés: El Loco. Es un personaje que solo vive para el presente. Puede presentarse bajo una óptica malévol, como el personaje de The Jocker, en **Batman**. En cuanto al arquetipo de El Loco, parece que la máxima que dirige su vida es el famoso: *Carpe diem* latino, en el sentido de «vive el momento» y no de «aprovecha el día». El Bufón es irreverente y políticamente incorrecto. Es el eterno «niño grande». En esto se parece a Peter Pan y sus Niños Perdidos, o a la actitud despreocupada del oso perezoso Baloo en **El Libro de la Selva**, que es muy semejante a la de Timón y Pumba en **El Rey León**, expresada en la melodía **Hakuna Matata**.

h. **El Rebelde:** ningún personaje es más rebelde que Satanás o Luzbel, mejor conocido como el Diablo. Bajo esta fisonomía, en el Tarot aparece como el arcano número quince. También se parece al dios griego Pan, una encarnación de las fuerzas de la naturaleza. En cuanto arcano, simboliza las ataduras a lo material, los vicios y las bajas pasiones. Pero también puede simbolizar la tendencia humana hacia el anarquismo, a no someterse a la autoridad, sobre todo si esta es ilegítima o dictatorial. En resumen, el diablo es un rebelde. Encarna una tendencia revolucionaria e indómita. En el imaginario de Disney, la representación más clara e inolvidable del rebelde es la figura diabólica que aparece en la película

Fantasia, en la secuencia en la que suena la melodía de **Noche en la montaña mágica** (también llamada **Noche en el monte calvo**), obra del compositor ruso Modesto Mussorgsky. Por otra parte, las figuras mitológicas que aparecen en el segmento dedicado a la Sinfonía «Pastoral» de Beethoven, sobre todo en su momento orgiástico, están directamente emparentadas con esta tendencia. No en balde se nos plantea una visión bastante inocente y bonachona del propio dios Dionisios y toda su corte de sátiros, centauros, pegasos y demás figuras mitológicas.

- i. **Los Amantes:** son caracteres también recurrentes en toda la literatura occidental, desde que el amor cortés, como concepto, fue desarrollado por los trovadores en las cortes medievales francesas e, incluso, desde antes, si consideramos la historia de Dafnis y Chloe, narración romántica de origen griego escrita en el siglo II después de Cristo. En el Tarot, los Enamorados son el arcano número seis. Los más famosos amantes son, ¿qué duda cabe? Romeo y Julieta, presentes en la tragedia homónima de William Shakespeare. Pero los enamorados, más o menos dichosos, más o menos desafortunados, están presentes en casi cada obra humana, sea literaria, teatral, cinematográfica o de cualquier otro tipo. En la mitología griega la figura de los enamorados también es muy frecuente. Señalemos nada más la pareja formada por Ulises y Penélope, que por fin se reúnen luego de muchas peripecias, y la de Píramo y Tisbe, que es el antecedente de la tragedia de Shakespeare ya mencionada, aunque también el dramaturgo inglés alude a una trama semejante en su obra **Sueño de una noche de verano**. Alexandre Dumas utiliza el conflicto para trazar el enamoramiento entre Maximiliano Morrel y Valentina de Villefort, jóvenes separados por los actos de sus padres, quienes logran superar todos los obstáculos gracias a la ayuda del conde de Montecristo. También Miguel de Cervantes se inspiró en la fábula de Píramo y Tisbe para plantear el amor entre Basilio y Quiteria en la segunda parte del Quijote.
- j. **La Seductora:** la femineidad a menudo es presentada bajo una luz negativa y misógina en muchas historias. Famoso es el mito de las Sirenas, en **La Odisea**, que quieren arrastrar a los navegantes al abismo. En La Biblia, la Seductora encarna en varios personajes. Encontramos primero a la mujer de Putifar, quien intenta seducir al casto José. Su nombre no aparece en las versiones yavista y elohísta de **La Biblia**, pero sí en el **Sefer ha Yahar** (uno de los libros no canónicos del Tanaj), donde se la menciona con el nombre de Zuleica. En La Biblia encontramos a la seductora involuntaria Betsabé, que cautivó al rey David. También se nos presenta a la idólatra Jezabel y, en el Nuevo Testamento, aparece el personaje de Salomé, quien danza ante el rey Herodes y pide la cabeza de Juan el Bautista. Sin embargo, el Antiguo Testamento también nos presenta a una seductora “buena” en la figura de Judith, quien embriaga y seduce a Holofernes, a quien decapita, para salvar a su pueblo. Idéntica justificación encontramos en la reina Esther, también en el Antiguo Testamento e, incluso, aunque no está planteada como seductora, en la prostituta Rahab, que protege a Josué y sus compañeros. En el Tarot, el arcano número diecisiete, llamado La Estrella, nos presenta a una doncella desnuda. En la mitología griega, la Seductora por antonomasia es Afrodita, diosa del amor y de la concupiscencia. Pero para algunos, la Estrella simboliza también a Pandora. ¿Habría un seductor masculino? Si lo hay, tendría relación con el Seductor por excelencia: el Diabolo.

2. TRAMA

La **trama** es el ordenamiento, por lo general en forma cronológica, es decir, en el orden en que sucedieron, de diversos hechos presentados por un autor o un narrador a un lector. En este sentido, es un concepto referido al conjunto de acontecimientos de un relato según el orden causal y temporal en el que ocurre cada evento.

La trama fue objeto de estudio por parte de los formalistas rusos. Este grupo de científicos que estudiaron diferentes campos relacionados con la lengua estuvo formado por Víktor Shklovski, considerado el padre del formalismo, Boris Tomashevski, Yuri Tyniánov, Borís Eichenbaum, Vladímir Propp y Román Jakobson. Conformaron el llamado Círculo Lingüístico de Moscú, el cual influyó decisivamente en el Círculo de Praga y en importantes pensadores como Mijail Bajtin y Yuri Lotman.

La trama se diferencia del argumento en que la primera busca establecer conexiones entre los distintos elementos de la narración, y no solamente describir la secuencia de los hechos, que es lo que el argumento hace. El filósofo griego Aristóteles definía la trama como «el principio fundamental de la tragedia» y «la imitación de la acción». Fue él quien formuló la teoría de la «trama unificada»: esto es, una trama con planteamiento, nudo y desenlace, cuyas partes tienen funciones independientes, pero también contribuyen al tono narrativo. Los elementos señalados por Aristóteles son:

- a. Planteamiento: en esta parte conocemos a los personajes y se nos entregan los primeros datos para comprender cuál es el conflicto principal. Hay que insistir: sin conflicto no hay historia.
- b. Nudo: es el momento de máxima tensión, cuando las partes en conflicto se enfrentan.
- c. Desenlace: es la forma cómo las dificultades se resuelven y el conflicto es superado gracias a las acciones de los personajes.

Tipos de trama:

Las tramas pueden ser narrativas, descriptivas, argumentativas, dialogadas y explicativas-expositivas, entre otras. El tipo de trama está, por lo general, en función del género de narración de que se trate. En el caso del relato o de la novela rosa, la trama suele consistir en el proceso por el cual la pareja se conoce, se enamora, supera los obstáculos que les impiden estar juntos y se unen al final. En el caso de la novela «negra» o policial, estamos en realidad ante dos relatos que se van presentando o desarrollando de manera simultánea ante los ojos del lector: cómo el criminal perpetró su delito y cómo el o los investigadores establecen la culpabilidad del individuo mediante la recolección e interpretación de las pruebas o de los indicios.

Hay también «tramas de revelación», esto es, historias a través de las cuales el héroe sufre el fenómeno llamado “anagnórisis”, el cual Aristóteles expuso en su Poética, es decir: el momento cuando el personaje comprende por fin quién es él mismo, qué relación guarda con otros personajes de la historia y cuál es su situación real dentro del contexto donde el relato se está desarrollando. En dicho sentido, un buen ejemplo es el momento cuando Edipo comprende finalmente que ha asesinado a Layo, su padre, y se ha casado con Yocasta, su madre. Este es un ejemplo clásico de anagnórisis. Para Aristóteles, el momento ideal para la anagnórisis trágica es la peripecia (cambio de fortuna). La peripecia es el momento crucial cuando todo se revela y se hace claro al protagonista: cuando ocurre la anagnórisis. Por lo general, los efectos de dicha revelación son demoledores.

Varios momentos de anagnórisis ocurren en **El conde de Montecristo**. Uno de los primeros es cuando el abate Faria le explica a Edmundo Dantés cómo sus amigos han fraguado la intriga que lo ha hundido en la cárcel. Descubre así que ellos no son sus amigos, sino que lo odian y lo envidian, y son, en última instancia, los culpables de su desgracia. Otro importante momento de anagnórisis ocurre cuando el banquero Danglars comprende finalmente que el conde no es otro que Edmundo Dantés, el amigo de juventud al que él y los demás antagonistas hundieron en prisión mediante una acusación falsa. Danglars, quien en la misma peripecia pierde su fortuna, encanece repentinamente. Otro tanto les sucede a los personajes malvados de la novela: Villefort enloquece, Fernando Mondego se suicida y el sastre Gaspar Caderousse, al que en un principio Dantés había perdonado y beneficiado, al final es muerto por el cómplice de aquel villano, el infame Benedetto, que no es otro que el hijo bastardo de Villefort con Herminia Danglars, antes de que esta señora se casara con el banquero.

Por otra parte, existen también tramas que ya son ejemplos clarísimos, verdaderos paradigmas, de la anagnórisis. Algunas de estas tramas aparecen en la Biblia, como es el caso de José, en el libro del Génesis, cuando al final de la historia, y luego de muchas peripecias, descubre su verdadera identidad ante los hermanos que lo vendieron como esclavo cuando solo era un muchacho.

3. CONTEXTO

El contexto nos indica en qué situación espacio-temporal suceden los hechos. Salvo casos muy, muy especiales, las novelas desarrollan las acciones en un país, ciudad o territorio muy concreto, y en una época también delimitada con mayor o menor claridad. Dichos elementos: lugar y tiempo, son objeto de descripciones por lo general bastante pormenorizadas, a fin de que el lector se ubique y comprenda mejor la acción. En esto, como en otros aspectos, el autor le sirve de ojos y oídos al lector.

Sin embargo, conviene recordar que, aun en los casos en que la novela está basada, supuestamente, en una ciudad o lugar reales, estos no son equivalentes exactos, o copia fiel, de su versión ficticia. La Barcelona de **La sombra del viento**, de Carlos Ruiz Zafón, aunque guarde semejanzas con la ciudad verdadera, no es la misma urbe. La del libro es una creación del autor, y siempre lo será. En este sentido, es un hecho lingüístico. Una creación más del autor. Precisamente, el primer capítulo de esa novela alude a dicha ciudad imaginaria:

«Todavía recuerdo aquel amanecer en que mi padre me llevó por primera vez a visitar el Cementerio de los Libros Olvidados. Desgranaban los primeros días del verano de 1945 y caminábamos por las calles de una Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza y un sol de vapor que se derramaba sobre la Rambla de Santa Mónica en una guirnalda de cobre líquido... ...Poco después de la guerra civil, un brote de cólera se había llevado a mi madre. La enterramos en Montjuïc el día de mi cuarto cumpleaños. Sólo recuerdo que llovió todo el día y toda la noche, y que cuando le pregunté a mi padre si el cielo lloraba le faltó la voz para responderme. Seis años después, la ausencia de mi madre era para mí todavía un espejismo, un silencio a gritos que aún no había aprendido a acallar con palabras. Mi padre y yo vivíamos en un pequeño piso de la calle Santa Ana, junto a la plaza de la iglesia. El piso estaba situado justo encima de la librería especializada en ediciones de coleccionista y libros usados heredada de mi abuelo, un bazar encantado que mi padre confiaba en que algún día pasaría a mis manos...»¹¹

El contexto es también muy importante por otra razón: porque nos entrega el mundo en el que se desarrolla la trama, y con ello nos pone en sintonía con el tono emocional de la obra. Algunos escritores evidencian una enorme capacidad para construir y transmitir dichas atmósferas. Por ejemplo, el poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer en su leyenda **El miserere** nos entrega esta descripción del paraje donde sucede la acción:

«...Es el caso que, en lo más fragoso de esas cordilleras, de montañas que limitan el horizonte del valle, en el fondo del cual se halla la abadía, hubo hace ya muchos años, ¡qué digo muchos años!, muchos siglos, un monasterio famoso; monasterio que, a lo que parece, edificó a sus expensas un señor con los bienes que había de legar a su hijo, al cual desheredó al morir, en pena de sus maldades. Hasta aquí todo fue bueno; pero es el caso que este hijo, que, por lo que se verá más adelante, debió de ser de la piel del diablo, si no era el mismo diablo en persona, sabedor de que sus bienes estaban en poder de los religiosos, y de que su castillo se había transformado en iglesia, reunió a unos cuantos bandoleros, camaradas suyos en la vida de perdición que emprendiera al abandonar la casa de sus padres, y una noche de Jueves Santo, en que los monjes se hallaban en el coro, y en el punto y hora en que iban a comenzar o habían comenzado el Miserere, pusieron fuego al monasterio, saquearon la iglesia, y a éste quiero, a aquél no, se dice que no dejaron fraile con vida. Después de esta atrocidad, se marcharon los bandidos y su instigador con ellos, adonde no se sabe, a los profundos tal vez. Las llamas redujeron el monasterio a escombros; de la iglesia aún quedan en pie las ruinas sobre el cóncavo peñón, de donde nace la cascada, que, después de estrellarse de peña en peña, forma el riachuelo que viene a bañar los muros de esta abadía...»¹²

4. DISPOSICIÓN DE LA INFORMACIÓN:

La forma en que se entrega la información al lector determina qué idea se hace este de lo que está ocurriendo en el cuento o en la novela que tiene en las manos en aquel momento.

4.1 Como ya dijimos, la forma usual es la **idea lineal: planteamiento-nudo-desenlace**. En esta forma de disponer la información, llamada también **Ad ovo** (desde el inicio) por el poeta Horacio, nos encontramos primero con una introducción en la que usualmente conocemos a los personajes y se nos dan los primeros atisbos de la historia. El ejemplo más claro de **idea lineal** es **El túnel**, de Ernesto Sábato, que ya mencionamos arriba. En el primer párrafo el autor nos presenta al protagonista (narrador protagonista, en este caso) y, de entrada, nos hace saber que es el asesino de otro personaje. De esta manera sabemos que ha ocurrido un asesinato en la obra, lo que no sabemos es cómo ni, sobre todo, por qué. Es sobre estas ignorancias que el autor construye un tipo especial de suspenso.

4.2 **In media res**: es como llegar al cine con la película a medias. A veces el autor puede escoger contarnos una historia comenzando por algún punto en mitad de la historia. Los lugares, personajes y trama de lo ya ocurrido son descritos retrospectivamente. **La Ilíada** es un ejemplo de esta forma de contar una historia. Después de nueve años de guerra entre aqueos y troyanos, una peste se desata sobre el campamento aqueo. El adivino Calcante, consultado sobre ello, vaticina que la peste no cesará hasta que Criseida, esclava de Agamenón, sea devuelta a su padre Crises. La cólera de Aquiles se origina por la afrenta que le inflige Agamenón, quien al ceder a Criseida, arrebata a Aquiles su parte del botín: la joven sacerdotisa Briseida. Al haberse producido todo esto, Aquiles se retira de la batalla, y asegura que sólo volverá a ella cuando el fuego troyano alcance sus propias naves. Le pide a su madre Tetis que convenza a Zeus para que ayude a los troyanos. Este acepta, ya que Tetis lo había ayudado cuando sus hermanos divinos se le rebelaron.¹³

Otro tanto sucede en **La Odisea**. En el Canto I, Homero comienza invocando a la Musa para que cuente lo sucedido a Odiseo después de destruir Troya. En una asamblea de los dioses griegos, Atenea aboga por la vuelta del héroe a su hogar. Odiseo lleva muchos años en la isla de la ninfa Calipso. La misma Atenea, tomando la figura de Mentos, rey de los Tafios, aconseja a Telémaco que viaje en busca de noticias de su padre.

Más recientemente, encontramos este recurso en la película **La Leyenda del Pianista del Océano**, también llamada **La Leyenda de 1900**, del cineasta italiano Giuseppe Tornatore, estrenada en 1998 y basada en la novela Novecento del dramaturgo, escritor y novelista italiano Alessandro Baricco.¹⁴

4.3 In extrema res: aquí se plantea primero el desenlace, luego el planteamiento y por último el nudo. Uno de los ejemplos más claros de esta forma de disponer la información es la novela corta *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez: «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo...»¹⁵

De esta manera, de entrada, ya sabemos que a uno de los principales personajes lo van a matar. De ahí en adelante la interrogante que arrastramos es por qué van a matar a Santiago. Y a medida que avanza el relato comprendemos que Santiago es asesinado debido a una acusación falsa. La otra interrogante que nos persigue es a quién protege la mujer que acusó falsamente a Santiago y que, con ello, causó la desgracia de este.

4. 4 Tablero de dirección: este es un caso sumamente raro. Es una forma narrativa inventada por Julio Cortázar y usada en su novela *Rayuela*. Nos propone dos formas de leer la novela: «*La primera se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. La segunda se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar una lista de capítulos que el autor proporciona en el libro*».¹⁶

5. MANEJO DEL TIEMPO

5.1 RACCONTO Y ANALEPSIS

En la narrativa moderna el manejo del tiempo es fundamental. Se ha hablado mucho y mencionado innumerables veces que la narrativa actual echa mano de recursos cinematográficos, como el llamado «**flashback**». En realidad, este recurso ha sido utilizado desde los tiempos más antiguos (basta leer con atención *La Odisea* para darse cuenta de lo que digo).

El *flashback* era denominado **analepsis** en la retórica tradicional. La **analepsis** es una técnica utilizada tanto en el cine y la televisión como en la literatura que altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado.

Conviene no confundir la **analepsis** con el **racconto**. Esta última es una técnica que consiste en que uno de los personajes «recuerde» lo que sucedió antes y nos haga un relato de dichos acontecimientos en forma retrospectiva para clarificar algún aspecto de la historia o dibujar mejor las motivaciones de determinado personaje. La **analepsis**, en cambio, es una vuelta repentina y rápida al pasado del personaje y no implica ningún «recuerdo».

En la primera parte de la película *El señor de los anillos (La comunidad del anillo)*, adaptación de Peter Jackson de la obra de J. J. R. Tolkien, tenemos un ejemplo de *racconto*, cuando Gandalf le cuenta a Frodo lo que ha averiguado sobre el anillo en el viaje que realiza para obtener información. Así sabemos cómo Isildur se apoderó del anillo cortándole la mano a Sauron y cómo el anillo causó la desgracia de Isildur. Sabemos así, además, cómo la joya fue a parar a manos de Gollum y cómo Bilbo se quedó con este objeto mágico.

Ejemplos del uso de la **analepsis** y del **racconto** los encontramos, así mismo, en la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, así como en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Tenemos aquí, en el caso de la segunda novela, un ejemplo de *racconto*: «*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo...*»¹⁷

5.2 FLASH FORWARD O PROLEPSIS

Aquí, el personaje, en lugar de viajar al pasado, se mueve hacia el futuro, bien sea con todo su ser o con su imaginación, para después retornar al momento presente de la narración, actuando como recurso de anticipación más allá de los límites del relato. Ejemplos de esta técnica se encuentran igualmente en **Cien años de soledad**, de Gabriel García Márquez. Al final de la obra, el escritor colombiano dice: «*Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra*». ¹⁸

Estos dos recursos, la analepsis y la prolepsis, forman parte de una categoría de recursos narrativos denominada anacronía, que se define como alteración del orden cronológico de los sucesos del relato. De ella depende la forma en que se maneja el tiempo dentro de la narración. Y, como vimos, esto es muy importante en el arte de tejer historias.

5.3 CONTRAPUNTO

Una técnica muy hábil de manejo del tiempo consiste en traslapar, o trenzar, dos o más líneas argumentales, como hizo Homero en **La Odisea** al combinar el relato de los viajes de Ulises con lo que ocurría en Ítaca a Telémaco y a su madre. E, inclusive, dividiendo esta línea en lo que sigue sucediendo en Ítaca mientras Telémaco emprende el viaje para buscar noticias sobre su padre.

Un ejemplo moderno de tal técnica lo encontramos en la novela **La tía Julia y el escribidor**, del Nobel peruano Mario Vargas Llosa, donde los capítulos impares nos trasladan al interior de las tramas de las novelas de Pedro Camacho y los pares nos cuentan la historia de Varguitas (un alter ego del propio autor en su juventud) y de cómo este personaje conoce a su primera esposa, Julia Urquidi, quien era su tía política. Viajamos, así, de la ficción dentro de la ficción, a la realidad dentro de la ficción, en un ingeniosísimo y muy cuidadoso juego de espejos.

6. GIROS ARGUMENTALES O ESTRUCTURAS NARRATIVAS TIPO

Los giros argumentales son cambios en la cadena de hechos que suceden en una trama, no importa si se trata de una obra literaria narrativa, una obra de teatro o el guion de una película cinematográfica o de una serie de televisión. Pueden ocurrir con frecuencia al final de la obra, pero también suceden al principio o hacia el medio. Los giros están diseñados para cambiar de modo dramático tanto a los personajes como el rumbo de los sucesos

Se le conoce también como **giro argumental**, **giro de guion**, **punto de giro**, **revés dramático** o **final sorpresa**, así como con el término en inglés *beat* o *twist ending*. En la estructura clásica, se conocen tres puntos:

- Primer punto de giro.
- Punto medio (*middle point*).
- Segundo punto de giro.

La mayor parte de los finales sorpresa pueden encuadrarse en una de las siguientes cinco estructuras:

- a. Por efecto de la construcción narrativa.
- b. Analepsis o discontinuidad narrativa o temporal, fenómeno que ya analizamos.
- c. Anagnórisis o descubrimiento, al que también ya nos referimos anteriormente.
- d. Elementos intrínsecos y
- e. Elementos circunstanciales.

La existencia de estas cinco estructuras no significa que no haya otros elementos que en una obra constituyan por sí mismos la trama en la que se basa el giro argumental final y que en otras sirvan de soporte a otra construcción o la complementen. Hay muchos ejemplos de giros argumentales. En **Psicosis**, la obra maestra de Alfred Hitchcock, al principio la historia se centra sobre una mujer que ha robado a su jefe una cantidad de dinero y que huye. Pero poco después llega al hotel administrado por Norman Bates y la trama da un cambio imprevisto.¹⁹ Vamos ahora a hablar del primer caso de giro argumental:

- a. Por efecto de la construcción narrativa

1. Narrador no fidedigno

Este es uno de los más retorcidos recursos del narrador. Se atribuye su creación a la gran autora de novelas policíacas Agatha Christie, quien utilizó un narrador no fidedigno en su muy famosa novela **El asesinato de Roger Ackroyd**. En ella, una dama, la señora Ferrars, ha asesinado a su marido en un pequeño pueblo del interior de Inglaterra. Sin embargo, hay alguien que sabe la verdad y comienza a extorsionar a la asesina quien, desesperada, se suicida. El hombre al que ella amaba, Roger Ackroyd, recibe una carta en la que se le revela el nombre del chantajista. Pero antes de que suceda otra cosa, el propio Ackroyd también es asesinado. El detective Hercule Poirot, quien se ha retirado a la paz de aquel pueblo, es llamado para intentar resolver el caso. La trama es contada por un narrador participante: el médico del pueblo, el llamado doctor James Sheppard. Spoiler alert: al final resulta que el chantajista y el asesino es el mismo narrador, quien nos ha ocultado pistas importantes desviando nuestra atención lejos de sus propios actos. Por ejemplo, que usó un dictáfono para dar a entender que Ackroyd todavía estaba vivo, a pesar de que ya el mencionado médico, el doctor Sheppard, lo había asesinado, y que también utilizó una silla, colocada en una posición anómala, para ocultar el dictáfono. La novela es la confesión del verdadero asesino y su nota de suicidio, ya que se mata cuando se da cuenta de que Poirot conoce la verdad. Obviamente, el recurso del narrador no fidedigno consiste en engañar al lector con toda premeditación, precisamente porque este, casi siempre, confía en la veracidad del narrador, o suspende sus reparos y su actitud crítica a medida que va leyendo, convencido de que lo que lee es la verdad y no un engaño finamente urdido para despistarlo.²⁰

2. Efecto Rashomon

Este efecto alude a la película **Rashomon**, del director japonés Akira Kurosawa. Supone la revisión de los mismos hechos por parte de tres personajes distintos, los cuales alimentan la trama con sus particulares recuerdos y su percepción necesariamente subjetiva. La gran pregunta es: ¿en cuál reside la verdad?

3. Banda de Möbius

Al igual que en esta construcción geométrica, que tiene una sola cara y cuyo origen es su final, ilusión que comparte con algunas obras del pintor neerlandés M. C. Escher, hay historias que tienen la característica de presentarnos un modelo del tiempo circular, en el cual la historia termina donde comienza. Tal es el caso de la trama de la película **Doce monos** (1995), del director británico Terry Gilliam (nacido en los EUA), basada en la brillante película experimental **La Jetée**, del director francés Chris Marker. Pero no es la única. Similar estructura nos plantea **Pide al tiempo que vuelva** (1980), película del cineasta francés Jeannot Szwarc basada en la novela de ciencia ficción de Richard Matheson. También sucede otro tanto con **La casa del lago** (2006) del argentino Alejandro Agresti, y más recientemente con la película **Predestinación**, estrenada en 2014 y dirigida por Michael y Peter Spierig. Por supuesto, algo análogo ocurre también en la serie televisiva **El Ministerio del Tiempo**, cuyas cuatro temporadas ha transmitido Televisión Española Internacional.

b. Elementos intrínsecos:

Como su nombre lo indica, dependen de partes estructurales del mismo relato. Vamos a analizar algunas:

1. Arma de Chéjov: El escritor ruso Anton Chéjov afirmó que: «*no se debe introducir un rifle cargado en un escenario si no se tiene intención de dispararlo*». Esto significa que no se debe introducir en la trama ningún elemento superfluo para el desarrollo de la historia. Por ejemplo, en la película **Sueño de fuga** (una película de 1994, titulada en inglés **The Shawshank Redemption**) del director francés Frank Darabont, el pequeño martillo que compra el protagonista demostrará tener un papel fundamental en la trama. La película está basada en la novela corta **Rita Hayworth y la redención de Shawshank**, de Stephen King. Por otra parte, en la película **El fabuloso destino de Amelie Poulain**, estrenada en 2001 y dirigida por Jean-Pierre Jeunet, encontramos una serie de pequeños objetos que van desencadenando la historia: la tapadera esférica de un frasco de perfume cae al suelo y permite a Amelie descubrir que en una pared de su apartamento un niño desconocido ocultó, años atrás, una pequeña caja con juguetes, fotografías y cromos. Cuando logra localizar al dueño y devolverle la caja, la reacción positiva de este la lleva a adoptar un nuevo propósito en su vida: lograr que las personas que la rodean se sientan felices. Y, así, otros objetos van encadenando la historia: el álbum de fotos que pertenece al protagonista masculino de la trama, el enano de cemento que el padre de Amelie tiene en su jardín, etc.

c. Elementos circunstanciales

Vamos ahora a analizar algunos recursos o herramientas circunstanciales de las que puede valerse el narrador.

1. **El Cliffhanger:** La Wikipedia define el término como: «Un *Cliffhanger* (“final en suspenso”) es un recurso narrativo que consiste en colocar a uno de los personajes principales (o a un grupo de ellos) de la historia en una situación extrema al final de un capítulo o parte de la historia, generando con ello una tensión psicológica en el espectador que aumenta su deseo de avanzar en la misma. El término es una expresión inglesa que puede traducirse como “*quedar colgando del acantilado*”. Según el medio y tipo de historia, un *cliffhanger* puede ser simplemente una escena, una imagen, una acción dramática, o tal vez solo una frase». Al igual que muchos otros recursos narrativos, esto del cliffhanger no es ninguna novedad. Ya Homero lo usó en *La Odisea*, cuando deja a Ulises en la isla de los Feacios, a la orilla del mar, en aquella escena memorable cuando conoce a Nausicaa, y se traslada luego a la isla de Ítaca para contarnos lo que le sucede a Penélope y cómo Telémaco toma la decisión de pedir a los pretendientes un barco para ir en busca de noticias sobre su padre. Por supuesto, los ejemplos de este «truco» son innumerables. Voy a referirme a otro ejemplo clásico que guarda con *La Odisea* cierto parentesco que ya señaló Jorge Luis Borges: acaso Ulises y Simbad no sean sino diferentes rostros o avatares del mismo personaje mítico. En *Las mil y una noche*, Sherezade narra a su hermana una historia después de caer el sol, y, cuando va a amanecer, se las arregla para interrumpir la narración precisamente en un momento de especial tensión dramática, con el fin de que el rey, que escucha embelesado las narraciones, decida alargar la vida de su esposa por un día más. Idéntico recurso han usado las radionovelas, las telenovelas y, más recientemente, las series de televisión, en especial en aquellos capítulos de final de temporada. La misma fuente nos señala que la razón por la que este recurso es tan eficaz para mantener la atención del lector, oyente o televidente es el llamado «efecto Zeigarnik», el cual «define la tendencia a recordar tareas inacabadas o interrumpidas con mayor facilidad que las que han sido completadas».²¹

2. **La «Vuelta de Tuerca».** El nombre de este recurso alude al libro del mismo título cuyo autor es el novelista Henry James²², nacido en Nueva York, aunque nacionalizado británico, publicada por primera vez en 1898. Consiste en un cambio intempestivo en el derrotero de la trama. También recibe los nombres de giro argumental, beats, puntos de giro o revés dramático. Por ejemplo, la introducción de un «no muerto»: un personaje, que creíamos muerto y que resulta que en verdad no lo está. En la primera temporada de la serie *Dexter* (2006-2013), basada en la novela *Darkly dreaming Dexter*, que en español se titula: *Dexter, el oscuro pasajero*, de Jeff Lindsay²³, nos topamos con que Brian Mosser, el hermano biológico del protagonista de la serie (*Dexter Morgan*) es un asesino en serie llamado «El asesino del camión de hielo». Durante la investigación, Dexter se da cuenta de que el criminal ha secuestrado a un guardia de seguridad llamado Tony Tucci. Al principio todos en la policía creen que Tucci es el asesino. Es Dexter quien descubre que Brian le está amputando los miembros, uno a uno, al infortunado guardia y está dejando las partes en lugares públicos como un desafío a las autoridades. Al final es también Dexter quien encuentra al infortunado hombre y le salva la vida.

Por otra parte, en su novela *Diez negritos* de Agatha Christie²⁴ (titulada en inglés *And then there were none*, o *Ten Little Niggers*, título modificado posteriormente debido a las connotaciones peyorativas y políticamente incorrectas de la palabra *niggers*), nos encontramos con diez personajes reunidos en una mansión de la que no pueden marcharse. En la novela, dicha mansión se encuentra en una isla, y en el mar hay tormenta. Los personajes han sido invitados a pasar unas vacaciones en el lugar por su propietario, de quien se desconoce la

identidad. Años antes, cada uno de los invitados fue responsable de la muerte de una persona, y el dueño de la mansión les comunica mediante una grabación que, uno a uno, serán asesinados para hacer justicia por los crímenes que han cometido. En efecto: cada personaje va apareciendo muerto en diferentes circunstancias. En la película de 1974, basada en la novela, aunque con otro final, los últimos sobrevivientes se dan cuenta de que uno de los supuestos asesinados en realidad no está muerto, y ha sido quien ha ido matando a los demás.

En la serie australiana **Miss Fisher's Murder Mysteries**, que durante un tiempo transmitió Netflix, hay un episodio claramente basado en esta novela de Agatha Christie: Se titula **Muerte bajo el muérdago**, el cual es el episodio número 13 de la segunda temporada, el cual lleva el correlativo número 23 de toda la serie. Esta serie televisiva cuenta con tres temporadas y un total de 34 episodios. Nada más lo señalo para hacer evidente, por si fuese necesario, la influencia de la creación de Agatha Christie en la cultura de masas a nivel mundial.

3. El «**MacGuffin**». Este recurso, también llamado *McGuffin*, *Macguffin* o *Maguffin*, fue un concepto de suspenso difundido por el director británico Alfred Hitchcock, y su ejemplo más clásico se encuentra en la película **Los treinta y nueve escalones** (1935), dirigida por el mismo cineasta. El *MacGuffin* es «una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia, pero carece de relevancia por sí misma». El elemento que distingue al *MacGuffin* de otros tipos de excusas argumentales es que es intercambiable. Desde el punto de vista de la audiencia, el *McGuffin* no es lo importante de la historia narrada. Hitchcock afirmó en 1939 sobre el *MacGuffin*: «En historias de rufianes siempre es un collar y en historias de espías siempre son los documentos».²⁵ En la literatura hay muchos ejemplos de MacGuffins, desde la búsqueda del vellocino de oro por parte de los Argonautas en la mitología griega, hasta el mapa en **La isla del tesoro**, de Robert Louis Stevenson.

En el cine encontramos este mecanismo en acción en películas relativamente recientes, pero también en muchas otras. En **Los hermanos Caradura** (titulada en inglés originalmente **The Blues Brothers**, película de 1980 dirigida por John Landis) nos topamos con los hermanos encarnados por John Belushi y Dan Aykroyd, que están empeñados en conseguir el dinero necesario para pagar los impuestos atrasados del orfanato donde pasaron su infancia. Para lograrlo deben vivir incontables peripecias.

El *MacGuffin* está presente, también, en películas consideradas clásicas del cine *noir*, como **Casablanca** (1942, dirigida por Michael Curtiz), donde Rick Blaine, el personaje que encarna Humphrey Bogart, guarda en su caja fuerte las cartas de tránsito que le dio a guardar el señor Ugarte, encarnado por Peter Lorre, quien resulta muerto a manos de la policía en un intercambio de disparos. Las cartas de tránsito, que al parecer todos quieren, serían el *MacGuffin* en dicha trama. En la realidad, sin embargo, resulta que jamás existió ningún documento como ese.

Otro tanto sucede en una película similar en la que también actúa Bogart: **El halcón maltés** (1941, dirigida por John Houston) en la que la estatuilla que da título a la historia pasa de mano en mano en una serie de traiciones sin que, en realidad, su existencia o su destino tengan demasiada importancia.

Más recientemente, en las películas de Indiana Jones nos encontramos con varios *MacGuffin*, tantos que podemos considerar al mecanismo recurrente como un elemento esencial e imprescindible para el desarrollo de la saga: en **Los cazadores del arca perdida** (Steven Spielberg, 1981), Indiana Jones busca la mítica arca de la alianza de la que habla la Biblia. Otro tanto sucede en la secuela: **Indiana Jones y el templo de la perdición** (Steven Spielberg, 1984), en la que el protagonista debe encontrar y devolver unas extrañas y mágicas piedras. En la siguiente película: **Indiana Jones y la última cruzada** (Steven Spielberg, 1989), el *MacGuffin* es el diario del padre de Indy, el profesor Henry Jones senior, quien anda en busca del Santo Grial, nada menos. Y en la cuarta película: **Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal** (Spielberg, 2008), el objeto mágico en cuestión es, como su título indica, una calavera tallada en cristal por una civilización extraterrestre.

4. **La técnica engaño-desengaño:** si bien esta técnica es señalada por Carlos Bousoño en su muy importante estudio **Teoría de la expresión poética**²⁶ con relación, más que todo, a poemas, es decir, a obras poéticas, no necesariamente narrativas, también lo dicho para estas obras sucede y se aplica en algunos ejemplos narrativos. Dice Bousoño: «Se trata de esto: el poeta (o el autor cómico) nos lleva, como de la mano, a través de una representación *que a propósito nos hace interpretar equivocadamente*, gracias a una o varias expresiones francamente engañosas, sumergidos ya de lleno en el error, termina el poema con un verso que vuelve del revés, pero sólo alusivamente, sirviéndose de “signos de indicio”, todas nuestras suposiciones sobre el significado de cuanto se nos ha descrito. La finalidad, sin duda, del procedimiento en cuestión es la sorpresa, a que el individualismo contemporáneo se muestra de diversa manera aficionado”.²⁷ Esto que Bousoño dice con respecto de la poesía, o de varios poemas particulares y específicos, también puede afirmarse de algunas obras narrativas o cinematográficas. Tomemos, por ejemplo, el cuento **El animal más raro de la tierra**, contenido en el libro **Cuentos breves y maravillosos** del escritor salvadoreño Álvaro Menéndez Leal.²⁸

Al comenzar a leer el texto, el autor nos va dejando una serie de indicios, a fin de que saquemos la conclusión de que el animal al que se refiere el narrador es la especie humana: «...Y, para terminar este ya largo informe, mis estimados colegas de la Academia de Marte, quiero referirme a una de las creaturas más extrañas que encontramos en el Planeta Tierra en nuestro primer viaje de estudios, tan felizmente completado. Primeramente, nos sorprendió descubrir que ese mamífero vertebrado puebla la Tierra en todas sus latitudes. Lo encontramos viviendo en altas edificaciones de más de cien pisos, construidas en bloques o grupos que constituyen grandes ciudades, donde almacenan alimento y agua y utilizan la energía eléctrica; ciudades en donde nacen, viven y mueren incontables generaciones, pese a la persecución y al ataque por parte de otras especies animales físicamente superiores...»²⁹.

La descripción avanza y los detalles que nos proporciona nos confirman en nuestra creencia de que el animal a que se está refiriendo es la Humanidad. Sin embargo, al final el cierre nos depara una sorpresa: «Ese extraño animal que habita la Tierra desde los trópicos hasta el Ártico; en los pantanos y en los desiertos, en las montañas, en el aire y en el mar, en las ciudades y en las selvas, se llama rata». Con ese cierre tan inesperado, el autor nos lleva a pensar en cuántas semejanzas tenemos nosotros con las ratas, y la profunda ironía que subyace en nuestra pretensión de ser la creatura más elevada de la Creación.

Por supuesto, este ejemplo de Álvaro Menéndez Leal no es el único en la literatura hispanoamericana. Borges nos regala esos finales imprevistos en, al menos, dos de sus cuentos de **El hacedor**³⁰. En el relato que da título al libro, asistimos a un recuento de las experiencias vitales (imaginadas por Borges) de otro escritor. Solo al final de la narración Borges nos revela que ese «hacedor» es Homero. No puede ser casual la elección del personaje, ya que la historia nos dice que Borges, al igual que Homero, terminó ciego. Pero hay otro cuento en el mismo libro con una revelación análoga: el titulado **Everything and nothing**, en la que la revelación se refiere a Shakespeare.

Y voy a dejar hasta aquí estos apuntes, con la intención de no cansar al benevolente lector. Prometo continuar en alguna ocasión más propicia. Hasta entonces.

AGRADECIMIENTOS

Agradecimiento a los revisores

La Revista «La Universidad» agradece a los siguientes revisores por su evaluación y sugerencias en este artículo:

M.Ed. Idalia Beatriz Marroquín Menéndez

Facultad Multidisciplinaria de Occidente, Universidad de El Salvador

idalia.marroquin@ues.edu.sv

Lcdo. Mario Noel Rodríguez

Poeta, escritor, gestor cultural, promotor de lectura, publicista salvadoreño

poetasinoficio@yahoo.com.mx

Sus aportes fueron fundamentales para mejorar la calidad y rigor de esta investigación.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante (1999). *Divina comedia*. Colombia, Panamericana. ISBN: 583000760.
- Aristóteles (1999). *Poética*. Madrid, Gredos. ISBN 424912004.
- Balzac, Honoré de (1977). *Eugenia Grandet. La piel de zapa*. México, Porrúa. Sin ISBN
- Baricco, Alessandro (2010). *Novecento*. Barcelona, Anagrama. ISBN. 978-84-339-6622-3
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1984). *Rimas y leyendas*. Santiago de Chile, Ercilla. Sin ISBN
- Borges, Jorge Luis (1972). *El hacedor*. Madrid, Alianza. ISBN 8420614076
- Bousoño, Carlos (1976). *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos. Sexta edición. ISBN 84-249-0113-4
- Cortázar, Julio (1981). *Rayuela*. Barcelona, Edhasa. ISBN: 84-350-0145-8
- Christie, Agatha (2015). *Diez negritos*. Barcelona, S. L. U. Espasa Libros. ISBN 9788467045390
- Christie, Agatha (2007). *El asesinato de Roger Ackroyd*. Madrid, RBA Ediciones. ISBN 9788479015435
- Dumas, Alejandro (1971). *El conde de Montecristo*. Barcelona, Bruguera. Sin ISBN
- Dumas, Alejandro (1990). *Los tres mosqueteros*. México, Harla. ISBN: 686199985
- García Márquez, Gabriel (2015). *Cien años de soledad*. México, Diana. ISBN: 978-607-07-2879-2
- García Márquez, Gabriel (1991). *Crónica de una muerte anunciada*. Buenos Aires, Sudamericana. ISBN 9500704285.
- García Márquez, Gabriel (1989). *El general en su laberinto*. México, Diana. 968-13-0264-8
- Homero (2004). *La Iliada*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos. Sin ISBN
- Homero (2004). *La Odisea*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos. Sin ISBN
- James, Henry (1979). *Otra vuelta de tuerca*. Barcelona, Bruguera. ISBN: 8402062199
- Lindsay, Jeff (2008). *Dexter: el oscuro pasajero*. 9788496829763.
- Melville, Herman (1996). *Moby Dick*. México, Editores Mexicanos Unidos. ISBN: 9681507312
- Menéndez Leal, Álvaro (1963). *Cuentos breves y maravillosos*. San Salvador, Dirección de Publicaciones. Sin ISBN.
- Mitchell, Margaret (1996). *Lo que el viento se llevó*. Barcelona, Ediciones B. ISBN 8440632952
- Ramírez Mercado, Sergio (1995). *Un baile de máscaras*. México, Alfaguara. ISBN: 9681902351.
- Rowling, J. K. (2001). *Harry Potter y la piedra filosofal*. Barcelona, Salamandra. ISBN: 84-7888-612-5
- Ruiz Zafón, Carlos (2009). *La sombra del viento*. Nueva York, Vintage Español. ISBN: 9780307472595
- Sábato, Ernesto (1979). *El túnel*. Madrid, Cátedra. ISBN: 8437600898
- Tolkien, John Ronald Reuel (2002). *El señor de los anillos*. Barcelona, Minotauro. ISBN: 445071793
- Tolstoi, León (1978). *Ana Karenina*. México, Porrúa. Sin ISBN

RECURSOS DE INTERNET

«Harry Potter: Personajes secundarios.» *Wikipedia, la enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Personajes_secundarios_de_Harry_Potter#Vincent_Crabbe_y_Gregory_Goyle.

«Hibris.» *Wikipedia, la enciclopedia libre*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Hibris>

Jung, Carl Gustav. «Los arquetipos y el tarot en el psicoanálisis.» PDF, acceso local: 153274551-*Carl-Jung-Los-Arquetipos-y-el-Tarot-en-el-psicoanálisis-pdf.pdf*.

NOTAS

- 1 Balzac, Honoré de (1977). Eugenia Grandet. La piel de zapa. México, Porrúa. Sin ISBN.
- 2 Bécquer, Gustavo Adolfo (1984). Rimas y leyendas. Santiago de Chile, Ercilla. Sin ISBN.
- 3 Dumas, Alejandro (1990). Los tres mosqueteros. México, Harla. ISBN: 686199985.
- 4 Tolstoi, León (1978). Ana Karenina. México, Porrúa. Sin ISBN.
- 5 Melville, Herman (1996). Moby Dick. México, Editores Mexicanos Unidos. ISBN: 9681507312
- 6 Sábato, Ernesto (1979). El túnel. Madrid, Cátedra. ISBN: 8437600898.
- 7 Ramírez Mercado, Sergio (1995). Un baile de máscaras. México, Alfaguara. ISBN: 9681902351.
- 8 Ver: Hibris. <https://es.wikipedia.org/wiki/Hibris>, consultada el 4 de agosto de 2020
- 9 «Tanto Crabbe como Goyle tienen más músculos que cerebro; carecen por completo de introspección o curiosidad. Parecen incapaces de tomar sus propias decisiones o de ver las cosas a su manera».
Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Personajes_secundarios_de_Harry_Potter#Vincent_Crabbe_y_Gregory_Goyle, consultado el 4 de agosto de 2020.
- 10 Fuente: 153274551-*Carl-Jung-Los-Arquetipos-y-el-Tarot-en-el-psicoanálisis-pdf.pdf*, encontrado en Scribe, el 4 de agosto de 2020.
- 11 Ruiz Zafón, Carlos (2009). La sombra del viento. Nueva York, Vintage Español. ISBN: 9780307472595.
- 12 Bécquer, Gustavo Adolfo (1984). Rimas y leyendas. Santiago de Chile, Ercilla. Sin ISBN.
- 13 Homero (2004). La Ilíada. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos. Sin ISBN.
- 14 Baricco, Alessandro (2010). Novecento. Barcelona, Anagrama. ISBN. 978-84-339-6622-3.
- 15 García Márquez, Gabriel (1991). Crónica de una muerte anunciada. Buenos Aires, Sudamericana. ISBN 9500704285.
- 16 Cortázar, Julio (1981). Rayuela. Barcelona, Edhasa. ISBN: 84-350-0145-8.
- 17 García Márquez, Gabriel (2015). Cien años de soledad. México, Diana. ISBN: 978-607-07-2879-2
- 18 García Márquez, Gabriel (2015). Cien años de soledad. México, Diana. ISBN: 978-607-07-2879-2.
- 19 Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Giro_argumental, consultada el 4 de agosto de 2020.
- 20 Christie, Agatha (2007). El asesinato de Roger Ackroyd. Madrid, RBA Ediciones. ISBN 9788479015435.
- 21 Fuentes: <https://es.wikipedia.org/wiki/Cliffhanger>, y https://es.wikipedia.org/wiki/Efecto_Zeigarnik, consultados el 1 de agosto de 2020.
- 22 James, Henry (1979). Otra vuelta de tuerca. Barcelona, Bruguera. ISBN: 8402062199.
- 23 Lindsay, Jeff (2008). Dexter: el oscuro pasajero. 9788496829763.
- 24 Christie, Agatha (2015). Diez negritos. Barcelona, S. L. U. Espasa Libros. ISBN 9788467045390
- 25 Fuente: [Macguffin#:~:text=Un%20Macguffin%20\(tambi%C3%A9n%20MacGuffin%2C%20McGuffin,en%20la%20tr](https://es.wikipedia.org/wiki/Macguffin#:~:text=Un%20Macguffin%20(tambi%C3%A9n%20MacGuffin%2C%20McGuffin,en%20la%20tr), consultada el 4 de agosto de 2020.

- 26 Bousoño, Carlos (1976). Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos. Sexta edición. ISBN 84-249-0113-4. Pág. 168 y ss.
- 27 Bousoño (1976). O. C. Pág. 169.
- 28 Menéndez Leal, Álvaro (1963). Cuentos breves y maravillosos. San Salvador, Dirección de Publicaciones.
- 29 Menéndez Leal, Álvaro (1963).
- 30 Borges, Jorge Luis (1972). El hacedor. Madrid, Alianza. ISBN 8420614076.

ENLACE ALTERNATIVO

<https://hdl.handle.net/20.500.14492/32610> (uri)

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/938/9385549005/9385549005.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Carmen González Hugué

Apuntes sobre técnicas narrativas: Notas al margen para una teoría del cuento y de la novela

La Universidad

vol. 7, núm. 1, 2026

Universidad de El Salvador, El Salvador

revista.launiversidad@ues.edu.sv

ISSN-E: 3005-5857