

# PROYECTO KAPPA

TALLER DE ANÁLISIS DEL DISCURSO  
DE LA CASA DE POESÍA  
SECRETARÍA DE CULTURA DE LA  
MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

ISBN 10: 987-05-588-0  
ISBN 13: 978-987-05-0588-4

**Coordinadora:** María del Rosario Fernández

**Miembros del Taller participantes en este libro:**

Elisabet Corthey  
Nora Castelao  
Nelly Galasso  
María Cristina Marra  
María Peñaranda  
Elsa Vital

## KAPPA

Ser aborrecible con el caparazón de tortuga, garras, de cara humanoide y cabeza en forma de pileta, rellena de agua. Este líquido es el que lo provee de poderes mágicos, que por lo general utiliza para actos de suma crueldad (como robar y comer niños) aunque en el caso de perder ese contenido no puede recuperarlo por cuenta propia, teniendo que acudir a la ayuda de otro. Así sucedió con uno de ellos, que estaba por atacar a un samurai de nombre Shomón. El guerrero, avisado, lo saludó cortésmente a la usanza japonesa y pretendía por lo menos una señal de respeto similar de parte del kappa. Éste, que no quiso ser menos, inclinó la cabeza y bueno... tuvo que servir al samurai por bastante tiempo. Viven cerca de zonas anegadizas, lagos y ríos.

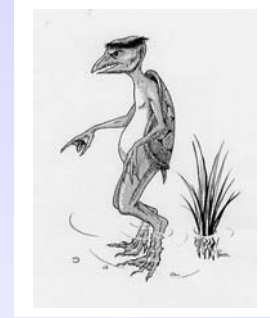


## PRÓLOGO

### PERSPECTIVA TEÓRICA

### KAPPA: EL CUENTO ORIGINAL

### ANÁLISIS DEL RELATO ORIGINAL



### LAS REESCRITURAS:

#### DE LO FANTÁSTICO DEL S. XX A LO FANTÁSTICO DEL S. XIX

- Planificación
- Relato de Elisabet Corthey
- Análisis del relato

#### DE LO FANTÁSTICO DEL S. XX AL REALISMO

- Planificación
- Relato de Nora Castelao
- Relato de Nelly Galasso
- Relato de Elsa Vital
- Análisis de los relatos

#### DE LO FANTÁSTICO DEL S. XX A LO MARAVILLOSO

- Planificación
- Relato de María Peñaranda
- Análisis del relato

## CONCLUSIÓN

## BIBLIOGRAFÍA

## PRÓLOGO

Este libro ha surgido como resultado de parte de la labor realizada durante el año 2005 en el “Taller de Análisis del Discurso” de la Casa de la Poesía, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario (Argentina). En un primer momento, nos dedicamos a estudiar las características del verosímil realista para luego analizarlas en el segundo capítulo de *Yo El Supremo* de Augusto Roa Bastos. Tras esta labor, abordamos el estudio de lo fantástico y, en función de ello, analizamos dos películas de Peter Weir: *La Última Ola* y *Pic Nic en las Rocas Colgantes* como ejemplos de tipos textuales que parten, la primera de un hecho aparentemente fantástico, para luego efectuar un proceso de verosimilización realista; la segunda, inversamente, como una obra que parte de un hecho realista para ir construyéndose en el registro de lo fantástico. Toda esta labor nos condujo a analizar un texto fantástico, no ya al estilo del s. XIX, como veremos en el apartado teórico de este libro, sino al estilo del s. XX, es decir, muy próximo a lo que es la lógica del relato kafkiano en opinión de Todorov (1992). Para ello estudiamos la versión abreviada del cuento *Kappa* de Ryonusuke Akutagawa publicada en la Web de Ciudad Seva. En una primera etapa, efectuamos su análisis indicando los parámetros por los cuales se trataría de un relato fantástico al estilo s. XX. Luego, propusimos una labor de reescritura tendiente a convertir el texto fuente en un relato fantástico, pero al estilo del s. XIX; uno realista y, finalmente, uno maravilloso. Tales reformulaciones se efectuaron en función de una planificación textual previa que implicaba revisar las características básicas del texto original y cambiarlas en función de los nuevos textos que se producirían. Cabe destacar que esta tarea es el fruto de cinco años de análisis de diversas teorías vinculadas con el análisis semiolingüístico del discurso, la perspectiva narratológica, la teoría de la argumentación en la lengua y la gramática de la argumentación.

Este libro, surgido de un taller de Análisis del Discurso, pretende brindar herramientas para la identificación de diversos géneros a través de la reformulación de los textos. Dado que no se trata de un Taller Literario, hemos puesto el acento en la LECTURA y, por consiguiente, en la INTERPRETACIÓN. No obstante ello, la labor de escritura efectuada por los asistentes al Taller da cuenta de la reflexión en torno de los géneros que fuera acompaña de una interpretación crítica previa y que, de algún modo, se plasma en las reelaboraciones del texto original, en función de otros géneros discursivos. De este modo, nuestra intención es mostrar un posible modo de trabajo, que, más allá de la labor en taller, pueda ser implementado en cualquier instancia de educación, formal o no. Para ello, hemos tratado de explicitar todos y cada uno de los conceptos teóricos sobre narratología y análisis del discurso en general, con el fin de brindar herramientas para los docentes que deseen efectuar una experiencia análoga.

## PERSPECTIVA TEÓRICA

Diversos autores han sostenido que el cuento fantástico es aquél que, por la suma de elementos reales y de elementos extraños e inexplicables, hace vacilar entre una explicación natural o una sobrenatural y deja al lector sumido en la incertidumbre. Todorov (1994) ve la necesidad de ubicar el estudio de lo fantástico dentro de un **género** puesto que *“no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura.”* (Todorov, 1994, pág. 11).

Para este autor, toda **teoría de los géneros** se basa en una representación de la obra literaria en la cual intervienen tres aspectos:

### a) Verbal:

Reside en las frases concretas que constituyen el texto. Se pueden distinguir dos grupos de problemas:

- a.1) Las propiedades del enunciado: registros de habla, estilo.
- a.2) La enunciación: involucra las imágenes del autor y del lector, los “puntos de vista”.

### b) Sintáctico:

Implica la relación entre las partes de la obra que pueden ser:

- b.1) Lógicas
- b.2) Temporales
- b.3) Espaciales

### c) Semántico:

Aspecto que se asocia con los “temas”.

El estudio de los géneros debe satisfacer dos órdenes de exigencias: prácticas y teóricas / empíricas y abstractas. Es así que *“Los géneros que deducimos a partir de la teoría deben ser verificados sobre los textos: si nuestras deducciones no corresponden a ninguna obra, seguimos una pista falsa. Por otra parte, los géneros que encontramos en la historia de la literatura deben ser sometidos a la explicación de una teoría coherente; en caso contrario, quedamos prisioneros de prejuicios transmitidos de siglo en siglo (...) La definición de los géneros será pues un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción.”* (Todorov, 1994, pág. 20)

En una primera definición de lo fantástico, Todorov nos explica que:

*“... En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sin sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo*

*realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que raras veces se lo encuentra.*

***Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.***

*El concepto de fantástico se define pues con relación a los de lo real e imaginario, y estos últimos merecen almo más que una simple mención” (Todorov, 1994, pág. 24)*

Esta definición, aunque útil pues postula la consolidación de un género (el fantástico) en vinculación con otros géneros próximos, carece de nitidez al no saberse si la vacilación es la que se suscita en el lector o la del propio personaje. La vacilación del lector es condición necesaria de lo fantástico, pero, como se pregunta Todorov, “¿es necesario que el lector se identifique con u personaje en particular, como en *El diablo enamorado* y *el Manuscrito*? En otras palabras, ¿es necesario que la vacilación esté representada dentro de la obra?. La mayoría de los textos que cumplen la primera condición satisface la segunda. Sin embargo hay excepciones...” (Todorov, 1994, pág. 29)

A fin de completar la definición de lo fantástico, debe darse las siguientes condiciones:

a) Que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural o una explicación sobrenatural de los acontecimientos. Esto se vincula con el **aspecto de lo verbal** y compete al ámbito de las “visiones” o “puntos de vista”. Lo fantástico resulta, así, un caso particular de la “visión ambigua”.

b) La vacilación puede ser experimentada por uno de los personajes. En su aspecto **sintáctico**, se analizan las unidades no en función de las “acciones”, sino de las “reacciones” (apreciaciones de los personajes en torno del relato).

c) La vacilación se convierte en tema. Implica la cuestión **semántica** ya que el tema representado será el de la percepción y su notación. Involucra la elección entre varios modos (y niveles) de lectura. La generación de ambigüedad depende de los procedimientos de escritura, como por ejemplo los tiempos y modos verbales y la modalización en general. Como ejemplo típico, cita el cuento de Nerval: “Aurelia” en el que la vacilación se refiere al LENGUAJE y no, como en Hoffmann, a la percepción.

## **LO EXTRAÑO Y LO MARAVILLOSO**

En tanto que lo maravillo se caracteriza por la vacilación, lo **maravilloso** exige que **admitamos nuevas leyes** que expliquen los fenómenos y lo **extraño** permite que **las leyes de la naturaleza permanezcan intactas** y pueden, finalmente, explicar los fenómenos. “*Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Uno de los grandes períodos de la literatura sobrenatural, el de*

la novela negra (*the Gothic novel*) parece confirmar esta situación. En efecto, dentro de la novela negra se distinguen dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo 'extraño', por así decirlo), tal como aparece en las novelas de Clara Reeves y de Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo 'maravillo') que comprende las obras de Horace Walpole, MG LEwis y Mathurin" (Todorov, 1994,pág. 37). Lo fantástico en estas obras se mantiene en buen a parte, sólo que la resolución termina desvaneciéndolo. "Sin embargo, nada nos impide considerar lo fantástico precisamente como un género siempre evanescente. Semejante categoría no tendría, por otra parte, nada de excepcional. La definición clásica del presente, por ejemplo, nos lo describe como un puro límite entre lo pasado y lo futuro. La comparación no es gratuita: lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir: por consiguiente, a un futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí, la vacilación que lo caracteriza no puede, por cierto, situarse más que en el presente." (Todorov, 1994, pág. 38).

Hay textos, como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, que conservan la ambigüedad hasta el final. En las obras donde lo fantástico se mantiene largo tiempo, surgen **subgéneros de transición** entre lo extraño puro y lo maravilloso puro: lo **fantástico/extraño**<sup>[1]</sup> y lo **fantástico/maravilloso**.

Lo **extraño** se relaciona con el sentimiento de lo **siniestro** (Frued). Las novelas de Dostoievsky son un buen ejemplo y cumple sólo con una de las condiciones de lo fantástico: "la descripción de ciertas reacciones, en particular, el miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón (lo maravilloso, por el contrario, habrá de caracterizarse exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes" (Todorov, 1994, pág. 41). Revisando la obra de Poe, Todorov llega a la conclusión de que sus obras se enmarcan básicamente en lo **extraño** y que sólo podría pensarse como fantásticas los *Recuerdo de MR Bedloe* y *El Gato Negro*. Sin embargo sus técnicas de escritura han abonado en pro de lo fantástico desde el terreno de lo **policial**:

"...La novela policial con enigmas, en la que se trata de descubrir la identidad del culpable, está construida de la siguiente manera: por una parte, se proponen varias soluciones fáciles, a primera vista tentadoras, que sin embargo, resultan falsas; por otra parte, hay una solución absolutamente inverosímil, a la cual sólo se llegará al final, y que resultará ser la única verdadera. Vemos ya lo que emparenta la novela policial con el cuento fantástico. Recordemos las definiciones de Soloviev y de James: el relato fantástico tiene también dos soluciones, una verosímil y sobrenatural, y la otra inverosímil y racional. En la novela policial, basta que la dificultad de esta segunda solución será tan grande que llegue a 'desafiar la razón', para que estemos dispuestos a aceptar la existencia de lo sobrenatural más que la falta de toda explicación" (Todorov, 1994, pág.43)

---

<sup>[1]</sup> "...Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural" (Todorov, 1994,pág. 39). Como ejemplo de este tipo se encuentra el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*.

La novela policial con enigma se constituye en el polo opuesto de lo fantástico: *“en los textos fantásticos, nos inclinamos, de todos modos, por la explicación sobrenatural, en tanto que en la novela policial, una vez concluida, no deja duda alguna en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales. Por otra parte, esta comparación sólo es válida para un cierto tipo de novela policial con enigma (el local cerrado) y un cierto tipo de relato extraño (lo sobrenatural explicado). Además, en uno y otro género, el acento no recae sobre los mismos elementos: en la novela policial está puesto sobre la solución del enigma; en los textos relacionados con lo extraño (como el relato fantástico) sobre las relaciones provocadas por ese enigma”* (Todorov, 1994, págs.43 y 44)

En cuanto a lo **fantástico-maravilloso**, este tipo de relato son los más próximos a lo fantástico puro. El límite entre ambos es incierto pero podrá ser discernido a partir de la presencia o ausencia de ciertos detalles. Como ejemplo puede citarse *“La muerta enamorada”* de Théodile Gautier en el que un monje, Romualdo, se enamora de una mujer el día antes de su ordenación. Luego esta mujer, Clarimunda, muere y comienza aparecerse en sueños continuos a Rotulado quien es un rico veneciano que disfruta de las fiestas y mantiene viva a su amada con su sangre. Paseando por los jardines, Romualdo comienza a ver la silueta de Clarimunda y a pensar que se trata del demonio. Hasta el momento, el relato es fantástico puesto que se presta a la vacilación: es el demonio o la simple casualidad. Sin embargo, cuando un monje amigo de Romualdo lo conduce hasta la tumba de Clarimunda, la desentierra y encuentra que se halla intacta, como en vida, pero con una gota de sangre sobre sus labios. La rocía con agua bendita y el cadáver se desintegra, con lo cual ya no hay duda y el relato se convierte en un ejemplo de lo real maravilloso.

Existe, también **lo maravilloso puro**, que se caracteriza porque lo extraño no produce ningún estupor ni entre los personajes, ni en el lector implícito. El cuento de hadas es una variante de lo maravilloso y lo sobrenatural no produce sorpresa alguna. Lo maravilloso puro, no obstante, debe distinguirse del o **maravilloso hiperbólico** (Simbad), de lo **maravilloso exótico** (Simbad), lo **maravilloso instrumental** (en donde existen ciertos elementos “tecnológico”, como la alfombra mágica, la lámpara de Aladino, etc) y de lo **maravilloso científico** en donde lo sobrenatural es explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce (Ej. *La verdad sobre el caso del Señor Valdemar* de Poe). La Ciencia Ficción actual obedece al mismo mecanismo. *“Se trata de relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica. Poseen, asimismo, una estructura de la intriga, diferente de la del cuento fantástico”* (Todorov, 1994, págs.48 y 49)

## EL DISCURSO FANTÁSTICO

A fin de definir lo fantástico es necesario tener en claro no es posible *“que uno de los rasgos de la obra esté fijado sin que todos los demás resulten influidos por ello. Hay que descubrir entonces cómo la elección de ese rasgo afecta los otros, y poner en evidencia sus repercusiones. Si la obra literaria forma verdaderamente una estructura, es necesario que encontremos, en todos los niveles, consecuencias de esa percepción ambigua del lector que caracteriza lo fantástico”* (Todorov, 1994, págs.63 y 64)

Entre las características de lo fantástico hallamos que:

- Utiliza siempre figuras retóricas porque encuentra en ellas su origen. *“Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia; no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. Éste se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje, y la figura es, como vimos, la forma más pura de la literalidad.”* (Todorov, 1996, pág.68). Aquí nos encontramos con un rasgo del **ENUNCIADO**.
- El narrador se encuentra generalmente en primera persona que permite la aparición de un enunciado que se cree “verdadero” puesto que, a pesar de no ser la literatura ni falsa ni verdadera, sólo la atribución de un texto a un autor escapa a la prueba de la verdad, por lo cual, un narrador en primera persona parece acercarnos más la voz del autor. Por otra parte, los diálogos entre los personajes, también crean la idea de que los enunciados puedan ser verdaderos o falsos, pero, un narrador en primera persona, en tanto narrador, *“no debe ser sometido a la prueba de la verdad, pero, en tanto personaje, puede mentir”* con lo cual este tipo de narrador *“conviene perfectamente a lo fantástico. Es preferible al simple personaje que puede mentir...si el acontecimiento sobrenatural nos fuese relatado por este tipo de narrador, estaríamos en el terreno de lo maravilloso, ya que no habría motivo para dudar de sus palabras; pero, como sabemos, lo fantástico exige la duda. No es casual que los cuentos maravillosos utilicen rara vez la primera persona....no la necesitan, su universo sobrenatural no debe suscitar dudas. Lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿creer o no creer? Lo maravilloso lleva a cabo una unión imposible, proponiendo al lector creen sin creer verdaderamente... El personaje puede mentir, el narrador no debería hacerlo”* (Todorov, 1994, págs. 69 y 70). Éste es un rasgo de **ENUNCIACIÓN**.
- Presenta una estructura “ascendente” cuyo punto máximo Poe coloca, por ejemplo, sobre el final del relato. Sin embargo, no siempre los relatos fantásticos se conducen de este modo. Su característica radica, para Todorov, en la postulación de una temporalidad irreversible. Una novela corriente, *“debe ser leída del comienzo hasta el final; pero si por capricho, se lee el capítulo quinto antes del cuarto, la pérdida experimentada no es tan grande como si se tratara de un relato fantástico”* (Todorov, 1994, pág. 73). Esto explica por qué la segunda lectura de un relato fantástico provoca impresiones muy diferentes. Se trata de un rasgo **SINTÁCTICO** vinculado a la **COMPOSICIÓN**.

## LOS TEMAS DE LO FANTÁSTICO

La historia fantástica se caracteriza por presentar acontecimientos extraños sin los cuales, *“lo fantástico no puede ni siquiera darse. Lo fantástico no consiste, por cierto, en esos acontecimientos, pero éstos son para él una condición necesaria.”*

La cuestión pasa por indagar qué funciones aportan a una obra sus elementos fantásticos y diremos que, por un lado, produce un efecto particular sobre el lector- miedo, horror o simplemente curiosidad-, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. Por otra parte, lo fantástico sirve para mantener el suspenso, lo que permite una organización particularmente ceñida de la intriga. Finalmente, Todorov señala que *“lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; al descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente.”* (Todorov, 1994, Págs. 76) Lo fantástico representa una forma extrema de los límites, si bien la temática de lo fantástico no escapa a la de literatura en general, se caracteriza por lo superlativo.

En este contexto, Todorov planteará dos series de temas de lo fantástico que organizan, de algún modo, la constelación un tanto anárquica que hasta el momento se había construido en torno de las temáticas de lo fantástico:

#### a) Los temas del YO

Una característica de lo fantástico resulta el **pandeterminismo**: lo que en algunos relatos serían hechos simultáneos, se erigen en hechos causales: por ejemplo que un personaje vea unas palabras en un anillo y al momento se enciendan las velas en una iglesia. Sin embargo, esta causalidad se da con prudencia, de modo que los autores explican *“la coincidencia temporal, no la causalidad”* (Todorov, 1994, Pág. 90). *“El pan-determinismo tiene como consecuencia natural lo que podría llamarse la ‘pan-significación’: puesto que en todos los niveles existen relaciones entre todos los elementos del mundo, este mundo se vuelve altamente significativa... Más aún: más allá del sentido primero, evidentemente, siempre es posible descubrir un sentido más profundo (una sobre interpretación)...el pan-determinismo significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado”* (Todorov, 1994, Pág. 91). La **metamorfosis** comparte con el pandeterminismo el sustentar que **el paso del espíritu a la materia sea posible**. Citando a Gautier, Todorov explica que cuando uno de los personajes dice: *“Hoy debemos morir de risa”*, se corre el riesgo de que efectivamente esto suceda: *“El alegre frenesí llegaba hasta su más lato grado; sólo se oían suspiros convulsivos, cloqueos inarticulados. La risa habría perdido su timbre y se volvía gruñido, el espasmo sucedía al placer; el estribillo de Daucus. Carota iba a volverse cierto”*. El paso entre la idea y la percepción resulta, así, sumamente fácil. También puede ocurrir lo inverso: que la percepción se torne idea: *“Esas escaleras interminables que te cansabas de subir o bajar eran los lazos mismos de tus antiguas ilusiones que estorbaban tu pensamiento”*. La ruptura del límite entre materia y espíritu fue pensado como causa de locura, o de estados de drogadicción y, curiosamente, también adjudicados al mundo infantil al no distinguir el niño la diferencia entre el mundo psíquico y el mundo físico (Piaget). *“Esta manera de describir el mundo de la infancia está encerrada dentro de los límites de una visión adulta, en la que, precisamente, se diferencian los dos mundos; lo que se maneja es un simulacro adulto de la infancia. Esto es exactamente lo que sucede, en la literatura fantástica: como en el pensamiento mítico, por ejemplo, no se ignora el límite entre materia y espíritu sino que, por el contrario, está presente para proporcionar el pretexto de incesantes transgresiones. Gautier escribía: ‘Ya no sentía mi cuerpo: los lazos de la material y del espíritu se habían desatado’”* (Todorov, 1994, Pág. 93). El mundo físico y el mundo espiritual se interpenetran, por lo cual las categorías fundamentales (como tiempo y

espacio) se modifican dejando de ser las de la vida cotidiana. El tiempo, por ejemplo, se prolonga mucho más allá de lo esperado, pese a que la narración sucede con lentitud. Todorov resume que: “...el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu... engendra diversos temas fundamentales: una causalidad particular, el pan-determinismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y, por fin, la transformación del tiempo y del espacio” (Todorov, 1994, Pág. 96). Estos temas se vinculan con el mundo del drogado, el psicótico y el niño y han sido agrupados bajo el rótulo de “temas del yo” puesto que estructuran la relación entre el hombre y el mundo, se trata más de la **percepción** del mundo que de una interacción con él. Lo fantástico pone en tela de juicio, precisamente, la percepción misma, contrariamente a lo que ocurre con el verosímil realista en el cual la percepción es reaseguro de la realidad.

#### b) los **temas del TÚ**

En este apartado se ven los temas vinculados con la **sexualidad**. Este tema es excluido en los textos que responden a la serie del YO, lo cual permite discriminar dos campos en la literatura fantástica. El deseo sexual adquiere un valor superlativo en estos textos, como una experiencia límite, ya sea en su versión heterosexual como homosexual. El **tema** acá es la **relación entre el hombre y su deseo y, por ello, con su inconsciente**. “Si los temas del yo implicaban esencialmente una posición pasiva, en este caso se observa, por el contrario, una fuerte acción sobre el mundo circundante; el hombre ya no es observador aislado, sino que participa de una relación dinámica con otros hombres. Por fin, si fue posible asignar a la primera red los ‘temas de la mirada’, debido a la importancia que en él tiene la vista y la percepción en general, habría que hablar aquí de los ‘temas del discurso’, ya que el lenguaje es, en efecto, la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo” (Todorov, 1994, Pág. 112).

La postura asumida por Todorov no trata de interpretar temas en vinculación con lo fantástico, sino de **constatar** su presencia. El abordaje de los temas se encuadra en la crítica que atiende a las **peculiaridades de una obra** y no en la poética, que se preocupa por la obra en tanto objeto exterior pasible de ser analizado en función de su estructura. Es por ello, para abonar en pro de una **poética**, que Todorov organiza los temas en dos series, lo que permite pensar en la subyacencia de una estructura de sentido más allá de las peculiaridades de cada obra.

Así como en la red temática del yo hablamos de psicosis y esquizofrenia, en la red temática del tú, hablaremos de neurosis en tanto las perversiones se erigen en su contracara negativa. Retomando a Freud: “La neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el resultado análogo de una perturbación semejante de la relación entre el yo y el mundo exterior” “Una mujer joven, enamorada de su cuñado y cuya hermana estaba moribunda, se sentía horrorizada de pensar: ‘Ahora está libre y podemos casarnos. El olvido instantáneo de este pensamiento permitió la puesta en marcha del proceso de represión que la llevó a perturbaciones histéricas. Sin embargo, es interesante ver en semejante caso la forma en que la neurosis tiende a resolver el conflicto. Da cuenta del cambio de la realidad reprimiendo la satisfacción de la pulsión, y, en este caso, el amor

*por el cuñado. Una reacción psicótica hubiese negado el hecho de que la hermana estaba moribunda*” (Freud citado por Todorov, 1994, págs. 118 y 119). Los temas del yo se refieren al sistema percepción/ conciencia, en tanto que los temas del tú apuntan a las pulsiones inconscientes. Sin embargo, la propuesta de Todorov, no puede ser encuadrada en la crítica psicoanalíticas. El psicoanálisis provee una ciencia de la estructura, en tanto describe mecanismos de la actividad psíquica, a la vez que ofrece una técnica de interpretación, en tanto revela el sentido último de las configuración descriptas. A la literatura no le interesa establecer un género a partir de la biografía del autor, de modo que ningún aspecto de la obra se justificará en la psicología individual de los autores: no se trata de una crítica de tipo psicologizante. Ante bien, se trata de una cuestión de **lenguaje**, de **discurso**: “los temas del yo abarca la posibilidad de quebrar el límite entre sentido propio y sentido figurado; los temas del tú se forman a partir de la relación que en el discurso se establece entre dos interlocutores”. (Todorov, 1994, pág. 123) “... El yo significa el relativo aislamiento del hombre en relación con el mundo que construye, el acento puesto sobre esta confrontación sin que sea necesario nombrar a un intermediario. El tú, en cambio, remite precisamente a ese intermediario, y lo que se encuentra en el punto de partida de la red es la relación terciaria. Esta oposición es asimétrica: el yo está presente en el tú, pero no la inversa... Si ponemos el acento en esos dos interlocutores es porque creemos en la importancia primordial de la situación de discurso, tanto para la literatura como fuera de ella” (Todorov, 1994, pág. 124)

Retomando la definición de lo fantástico:

*“lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector- de un lector que se identifica con el personaje principal- referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño... Por otra parte, lo fantástico exige un cierto tipo de lectura, sin el cual se corre el peligro de caer en la alegoría o la poesía”* (Todorov, 1994, pág. 125), Todorov verá que lo fantástico impone una cierta **reacción** ante lo sobrenatural, a la vez que implica una reflexión en torno de lo sobrenatural mismo que cumplirá una **función literaria** y una **función social**. En relación con la **función social** y rescatando la opinión de Penzoldt, Todorov piensa que lo fantástico brinda la oportunidad, el pretexto, de describir cosas que jamás se hubieran abordado en un registro realista y que sí parecen admisibles de abordar desde lo sobrenatural. Tal es el caso de los temas del tú, como el incesto, la homosexualidad, etc., tantas veces censurados no sólo desde lo institucional, sino desde la propia individualidad: “*Más que un simple pretexto, lo fantástico es un arma de combate contra ambas censuras: los excesos sexuales serán mejor aceptados por todo tipo de censura si se los anota a cuenta del diablo*” (Todorov, 1994, pág. 126). Algo similar ocurre con los temas del yo, aunque de modo menos directo. De este modo, la locura (censurada por la sociedad que encierra en manicomios a quienes la padecen), resulta menos pasible de condena si se la aborda desde el registro de lo sobrenatural: “*la función de lo sobrenatural consiste en sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo, transgredirla*” (Todorov, 1994, pág. 127). De algún modo, el psicoanálisis “*reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica*” (Todorov, 1994, pág. 127). Otra vinculación entre lo fantástico y el psicoanálisis se da en relación con el pan-determinismo, admitido por ambas perspectivas. “*El psicoanálisis tiene aquí [en relación con un romano que deja de hacer realizar una actividad importante porque tropezó en el umbral de su puerta, lo que resulta un mal augurio] una actitud análoga a la del narrador de un cuento*

*fantástico que afirma la existencia de una relación causal entre hechos aparentemente independientes*". (Todorov, 1994, pág. 128).

Las funciones que cumple **lo sobrenatural** en la literatura son del orden de:

- Lo **pragmático**: al conmover, asustar o simplemente mantener el suspenso.
- Lo **semántico**: al constituirse en su propia manifestación, en una suerte de autodesignación.
- Lo **sintáctico**: en tanto forma parte del desarrollo del relato.

Los escritores fantásticos ponen más el acento en el **incidente** que en la descripción de personajes en opinión de Lovecraft. El núcleo mínimo de un relato, concebido como movimiento entre dos equilibrios semejantes, pero no idénticos, podría ser sintetizado del siguiente modo: al principio hay siempre una situación estable, los personajes forman una configuración que puede ser móvil, pero que conserva intactos cierto número de rasgos fundamentales. Luego, se produce una situación que desequilibra o quiebra esa situación inicial (desequilibrio negativo). Sobre el final de la historia, tras haber superado, generalmente, varios obstáculos, se retorna a una situación de equilibrio. Si se desea ubicar lo sobrenatural en este esquema del relato, se verá que cumple un rol social y otro literario de reestablecimiento de un equilibrio perdido cuando se ha transgredido una ley (Ej. en las *Mil y Una Noches*, la "Historia de los amores de Camaralzamán" en donde un príncipe hermoso se niega a casarse por aversión a las mujeres y es encerrado en una torre. Un hada, enterada que en la China hay una princesa también hermosa que está en idéntica situación, la traslada hasta la torre del príncipe. Allí se conocen y viven una noche de amor. Luego se separan y pasan innumerables aventuras hasta volver a encontrarse y, finalmente, construir una familia.) Ahora bien, la función de lo **fantástico** se centra en **poner en tela de juicio** la existencia de **una oposición entre lo real y lo irreal** (límite propio de la literatura) para hacer de ella el foco explícito de su interés, erigiéndose, en palabras de Todorov, en la **quintaesencia de la literatura** (no en vano fue un género elegido por autores como Borges o Bioy Casares). La literatura fantástica "*al combatir la metafísica del lenguaje cotidiano, le infunde vida; debe partir del lenguaje, aun cuando sea para rechazarlo.*

*Si algunos acontecimientos del universo de un libro se dan explícitamente como imaginarios, niegan, con ello, la naturaleza imaginaria del resto del libro. Si tal o cual aparición no es más que el producto de una imaginación sobre excitada, es porque todo lo que la rodea pertenece a lo real. Lejos de ser un elogio de lo imaginario, la literatura fantástica presenta la mayor parte del texto como perteneciente a lo real, o, con mayor exactitud, como provocada por él, tal como un nombre dado a la cosa preexiste. La literatura fantástica nos deja entre las manos dos nociones: la de la realidad y la de la literatura, tan insatisfactoria una como la otra.*

*Es cierto que el s. XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese s. XIX positivista*" (Todorov, 1994, pág. 133).

Revisando *La metamorfosis* de Kafka, Todorov indica en qué sentido esta obra se diferencia del relato fantástico clásico:

- 1) El acontecimiento extraño NO aparece luego de una serie, como el pináculo de una gradación, sino que se da desde el comienzo del relato.

- 2) Se parte de un acontecimiento sobrenatural que se irá “naturalizando”, contrariamente a lo que sucedía en el relato fantástico clásico.
- 3) La vacilación se torna inútil pues no sirve a los fines de prepararse a la percepción del hecho sobrenatural, sino para adaptarse al hecho inexplicable que caracteriza el pasaje de lo sobrenatural a lo natural.

Pese a esto, “*no es posible decir que la falta de vacilación e incluso de asombro, y la presencia de elementos sobrenaturales, nos ubique en otro género conocido: lo maravilloso. Lo maravilloso implica estar inmerso en un mundo cuyas leyes son totalmente diferentes de las nuestras; por tal motivo, los acontecimientos sobrenaturales que se producen no son en absoluto inquietantes. Por el contrario, en La metamorfosis se trata de un acontecimiento chocante, imposible, pero que, paradójicamente, termina por ser posible. En este sentido, los relatos de Kafka derivan a la vez de lo maravilloso y de lo extraño, son la coincidencia de dos géneros aparentemente incompatibles. Lo sobrenatural está presente, no deja sin embargo de parecernos inadmisibile (...) En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al que sirve de fondo. Encontramos, pues, (invertido) el problema de la literatura fantástica – literatura que postula la existencia de lo real, lo natural, o lo normal, para poder batirlo en brecha- que Kafka logró superar. Trató lo irracional como si formara parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo real. Aún cuando una cierta vacilación persista en el lector, ésta no toca nunca al personaje, y la identificación, tal como se había observado anteriormente, deja de ser posible. El relato kafkiano abandona lo que habíamos considerado como segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto que caracteriza más a los ejemplos del s. XIX*” (Todorov, 1994, págs. 135 y 136). Es así que, según Sartre, lo fantástico pasa ahora a vincularse con el hombre normal, convirtiéndose en regla y no en excepción. Esto traerá aparejadas nuevas técnicas del género: si antes el personaje resultaba normal ( a fin de que el lector pudiera identificarse con él para luego asombrarse de los acontecimientos), ahora el personaje es en sí mismo lo fantástico (tal el caso de Gregorio en *La metamorfosis* que es presentado desde el comienzo como un insecto), por lo cual, al identificarse el lector con él, se excluye de lo real . Lo que en el relato fantástico clásico era excepción, en el relato fantástico actual es regla.

## Kappa: El cuento original

### **Kappa**

[Versión abreviada]

Ryonusuke Akutagawa

Extrañamente, experimentaba simpatía por Gael, presidente de una compañía de vidrio. Gael era uno de los más grandes capitalistas del país. Probablemente, ningún otro kappa tenía un vientre tan enorme como el suyo. ¡Y cuán feliz se le ve cuando está sentado en un sofá y tiene a su lado a su mujer que se asemeja a una litchi y a sus hijos similares a pepinos! A menudo fui a cenar a la casa de Gael acompañando al juez Pep y al médico Chack; además, con su carta de presentación visité fábricas con las cuales él o sus amigos estaban relacionados de una manera u otra. Una de las que más me interesó fue la fábrica de libros. Me acompañó un joven ingeniero que me mostró máquinas gigantescas que se movían accionadas por energía hidroeléctrica; me impresionó profundamente el enorme progreso que habían realizado los kappas en el campo de la industria mecánica.

Según el ingeniero, la producción anual de esa fábrica ascendía a siete millones de ejemplares. Pero lo que me impresionó no fue la cantidad de libros que imprimían, sino la casi absoluta prescindencia de mano de obra. Para imprimir un libro es suficiente poner papel, tinta y unos polvos grises en una abertura en forma de embudo de la máquina. Una vez que esos materiales se han colocado en ella, en menos de cinco minutos empieza a salir una gran cantidad de libros de todos tamaños, cuartos, octavos, etc. Mirando cómo salían los libros en torrente, le pregunté al ingeniero qué era el polvo gris que se empleaba. Éste, de pie y con aire de importancia frente a las máquinas que relucían con negro brillo, contestó indiferentemente:

-¿Este polvo? Es de sesos de asno. Se secan los sesos y se los convierte en polvo. El precio actual es de dos a tres centavos la tonelada.

Por supuesto, la fabricación de libros no era la única rama industrial donde se habían logrado tales milagros. Lo mismo ocurría en las fábricas de pintura y de música. Contaba Gael que en aquel país se inventaban alrededor de setecientas u ochocientas clases de máquinas por mes, y que cualquier artículo se fabricaba en gran escala, disminuyendo considerablemente la mano de obra. En consecuencia, los obreros despedidos no bajaban de cuarenta o cincuenta mil por mes. Pero lo curioso era que, a pesar de todo ese proceso industrial, los diarios matutinos no anunciaban ninguna clase de huelga. Como me había parecido muy extraño este fenómeno, cuando fui a cenar a la casa de Gael en compañía de Pep y Chack, pregunté sobre este particular.

-Porque se los comen a todos.

Gael contestó impasiblemente, con un cigarro en la boca. Pero yo no había entendido qué quería decir con eso de que "se los comen". Advirtiendo mi duda, Chack, el de los anteojos, me explicó lo siguiente, terciando en nuestra conversación.

-Matamos a todos los obreros despedidos y comemos su carne. Mire este diario. Este mes despidieron a 64.769 obreros, de manera que de acuerdo con esa cifra ha bajado el precio de la carne.

-¿Y los obreros se dejan matar sin protestar?

-Nada pueden hacer aunque protesten -dijo Pep, que estaba sentado frente a un durazno salvaje-. Tenemos la "Ley de Matanzas de Obreros".

Por supuesto, me indignó la respuesta. Pero, no sólo Gael, el dueño de casa, sino también Pep y Chack, encaraban el problema como lo más natural del mundo. Efectivamente, Chack sonrió y me habló en forma burlona.

-Después de todo, el Estado le ahorra al obrero la molestia de morir de hambre o de suicidarse. Se les hace oler un poco de gas venenoso, y de esa manera no sufren mucho.

-Pero eso de comerse la carne, francamente...

-No diga tonterías. Si Mag escuchara esto se moriría de risa. Dígame, ¿acaso en su país las mujeres de la clase baja no se convierten en prostitutas? Es puro sentimentalismo eso de indignarse por la costumbre de comer la carne de los obreros.

Gael, que escuchaba la conversación, me ofreció un plato de sándwiches que estaba en una mesa cercana y me dijo tranquilamente:

-¿No se sirve uno? También está hecho de carne de obrero.

FIN

## ANÁLISIS DEL CUENTO ORIGINAL

El cuento de Akutagawa puede ser encuadrado dentro del relato fantástico propio del S. XX (Todorov, 1984) cuyas principales características radican, a diferencia del relato fantástico clásico (S. XIX) en que:

- 1) El acontecimiento extraño NO aparece luego de una serie, como el pináculo de una gradación, sino que se da desde el comienzo del relato.
- 2) Se parte de un acontecimiento sobrenatural que se irá “naturalizando”, contrariamente a lo que sucedía en el relato fantástico clásico.
- 3) La vacilación se torna inútil pues no sirve a los fines de prepararse a la percepción del hecho sobrenatural, sino para adaptarse al hecho inexplicable que caracteriza el pasaje de lo sobrenatural a lo natural.

### **PRIMERA CARACTERÍSTICA**

En cuanto a la primera de estas características, el **TÍTULO**, tal como ocurre en *La metamorfosis* de Kafka (ejemplo de lo fantástico del S.XX) ya alude al hecho extraordinario que habrá que naturalizar y que se vincula con uno de los temas uno de lo fantástico, en este caso, la antropofagia):

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Tema</b>
KAFKA	LA METAMORFOSIS	Metamorfosis
AKUTAGAWA	<u>KAPPA</u>	Antropofagia

En el caso de *Kappa*, para el lector es necesario conocer el ser mitológico al que alude y, pensando en que su público original fueron japoneses, esto es más que probable que ocurra. El conocimiento de tal ser, ya introduce el hecho extraordinario, la antropofagia, uno de los temas propios de lo fantástico que, en este caso, como ocurre en *La metamorfosis* de Kafka, ya se encuentra anunciado desde el comienzo nada menos que del título del relato. En tal sentido, cabe destacar que el mismo, en tanto elemento paratextual (Lane, 1992 ) cumple con una doble función: erigirse en un elemento predictor y persuadir al lector.

Más allá de esta función que cumple el paratexto, la secuencia narrativa de inicio se abre con un adverbio “extrañamente” que nos pone sobre aviso del suceso extraordinario:

*“Extrañamente, experimentaba simpatía por Gael”*. De este modo, la **vacilación** del narrador **homodiegético** es transferida al lector.

## **SEGUNDA CARACTERÍSTICA:**

En cuanto al acontecimiento sobrenatural (la **presciencia de mano de obra**, que luego derivará en la **antropofagia** inferible del título), se irá “naturalizando”, contrariamente a lo que sucedía en el relato fantástico clásico. Para ello, se pone en funcionamiento un mecanismo causal, tal como podemos observar con la presencia del **conector consecutivo** **“en consecuencia”** que opera una primera naturalización y racionalización del hecho.

*“En consecuencia, los obreros despedidos no bajaban de cuarenta o cincuenta mil por mes”*.

No obstante ello, la vacilación vuelve a aparecer cuando el narrador arriba a una conclusión contraria a la esperada, tal como lo expresaría la presencia del **conector contrargumentativo o antiorientado** **“pero”** que se encuentra en posición de **enlace extraoracional** (Gili Gaya, 1967)

*“Pero<sup>2</sup> lo curioso era que, a pesar de todo ese proceso industrial, los diarios matutinos no anunciaban ninguna clase de huelga. Como me había parecido muy **extraño** este fenómeno, cuando fui a cenar a la casa de Gael en compañía de Pep y Chack, pregunté sobre este particular”*.

---

<sup>2</sup> Intentaremos explicar el funcionamiento de este “pero”

“los obreros despedidos no bajaban de cuarenta o cincuenta mil por mes. Pero lo curioso era que, a pesar de todo ese proceso industrial, los diarios matutinos no anunciaban ninguna clase de huelga”.

Toda construcción con “pero” implica la postulación de una regla implícita que presenta una causa (p) y una consecuencia (q). En este caso, el enunciado causa sería:

p= Muchos obreros son despedidos (“los obreros despedidos no bajaban de cuarenta o cincuenta mil por mes”)

La regla que se pone en juego podría ser enunciada del siguiente modo:

Reg (pq): Toda vez que muchos obreros sean despedidos (p) hay manifestaciones en contra de tal hecho (q)

Si  $p \rightarrow q$  de lo que concluiríamos: q= Hay manifestaciones en contra del despido

Precisamente lo que marca el “pero” es el haber llegado a la conclusión contraria a la esperada: - q: NO hay manifestaciones en contra del despido (“los diarios matutinos no anunciaban ninguna clase de huelga”). Entendemos, obviamente, que la noción de “huelga” forma parte del universo de posibles manifestaciones en contra del despido.

### **TERCERA CARTACTERÍSTICA:**

La vacilación se torna inútil pues no sirve a los fines de prepararse a la percepción del hecho sobrenatural, sino para adaptarse al hecho inexplicable que caracteriza el pasaje de lo sobrenatural a lo natural.

Pese a esto, y tal como vimos en relación con las dos características anteriores, *“no es posible decir que la falta de vacilación e incluso de asombro, y la presencia de elementos sobrenaturales, nos ubique en otro género conocido: lo maravilloso”* (Todorov, 1994, pág. 135 ).

En tal sentido, se produce una **VEROSIMILIZACIÓN** vinculada con la construcción de **explicaciones causales** que **conllevan a la ulterior naturalización** del hecho. El más explícito exponente de esto resulta el enunciado causal encabezado por un enlace extraoracional “porque” que, en su carácter de tal, vincula como antecedente de la consecuencia expresada a todo el relato que lo precede:

*“-Porque se los comen a todos. Gael contestó impasiblemente, con un cigarro en la boca”.*

*“-Matamos a todos los obreros despedidos y comemos su carne. Mire este diario. Este mes despidieron a 64.769 obreros, de manera que de acuerdo con esa cifra ha bajado el precio de la carne”*

El primer enunciado causa es seguido de uno encabezado por un enlace extraoracional antiorientado, “pero”:

*“Pero yo no había entendido qué quería decir con eso de que ‘se los comen’”.*

que permite, como el propio relato lo expresa, la permanencia de la duda que es puesta en el propio narrador a partir de la utilización del adjetivo posesivo “mi”:

*“Advirtiendo **mi duda**, Chack, el de los anteojos, me **explicó** lo siguiente, terciando en **nuestra** conversación”.*

Resulta interesante la presencia de otro elemento típico del verosímil realista, tal como es el uso de verbos de decir (“explicó”) que colocan al narrador en un lugar de no saber y, por tanto, de testigo de una instrucción que será impartida. De este modo, quien ilustra, Chack, ha “terciado” en la conversación que el narrador mantenía con otro y que excluía a Chack, tal como lo inferimos en la presencia de un **nosotros exclusivo** a través del adjetivo posesivo “nuestra”. En el caso de los verbos en primera persona del plural, “matamos” y “comemos” puestos en la voz de un personaje que no es el narrador, implican la exclusión de éste también bajo la forma de un nosotros exclusivo. La correlación entre la matanza de obreros (y la disponibilidad de carne, en consecuencia) con la baja del precio hace entrar en escena a lo que Costa y Mosejko (2001) designan como un “destinador justiciero” que fija normas ante las cuales el relato debe necesariamente ceder: las LEYES DEL MERCADO. Sobre ellas volveremos en la conclusión de nuestro análisis. El ingreso en la **diégesis** de

este destinador justiciero permite el proceso final de esclarecimiento del narrador, la regla que resultaba puesta en tela de juicio a través del conector antiorientado “pero”, deviene una norma aceptada, tal como lo expresaría la presencia del conector aditivo “y” (en lugar de “pero”) en la pregunta que sigue:

*-¿Y los obreros se dejan matar sin protestar?*

De este modo, el narrador, asume una nueva normal, vinculada a la matanza de obreros y posterior antropofagia. Sin embargo sobrevive un atisbo de duda en el hecho de que no se trata de un enunciado asertivo, sino de una interrogación. No obstante ello, [la negación metalingüística](#) que se obtiene como respuesta:

*“-Nada pueden hacer aunque protesten -dijo Pep, que estaba sentado frente a un durazno salvaje-. Tenemos la ‘Ley de Matanzas de Obreros’”.*

Resulta interesante que, ante la enunciación de semejante ley (que podría resultarnos escandalosa), el narrador plantee su indignación presuponiendo un lector que compartirá sus pensamientos:

*“Por supuesto, me indignó la respuesta.”*

No obstante ello, la indignación del narrador cede pronto ante la evidencia de que el resto de los personajes asume como “natural” dicho fenómeno:

*“Pero, no sólo Gael, el dueño de casa, sino también Pep y Chack, encaraban el problema como lo más natural del mundo.”*

El “pero” en su carácter de **enlace extraoracional antiorientado**, implica que se llega a la conclusión contraria a la esperada (encarar el problema como lo más natural del mundo) **efectuando toda una vinculación que no resulta local, sino en función del texto precedente.**<sup>3</sup> Luego, el adverbio “efectivamente” viene a modalizar en un sentido asertivo tal regla:

*“Efectivamente, Chack sonrió y me habló en forma burlona”.*

Y lo hace apelando a un [operador de refuerzo argumentativo](#) (“después de todo”) que permitirá agregar nuevos argumentos a favor de tal ley:

*“-Después de todo, el Estado le ahorra al obrero la molestia de morir de hambre o de suicidarse. Se les hace oler un poco de gas venenoso, y de esa manera no sufren mucho”.*

---

<sup>3</sup> En tal sentido es necesario comprender que este “pero” se vincula con el texto que lo antecede: “Por supuesto, me indignó la respuesta”, en donde, a su vez, debemos reponer cuál ha sido la respuesta: Existe una Ley de Matanza de Obreros. De este modo, si reemplazamos “la respuesta” por su contenido, tendríamos el siguiente enunciado: Me indignó la Ley de Matanza de Obreros

“Matar” nos orienta, argumentativamente a algo “no natural” (si se trata, en este caso, de humanos, pues no nos ocurriría lo mismo si lo que se matara fueran cucarachas), de tal modo que se formularía la siguiente regla implícita: Reg pq: Matar (p) no es natural (-q)

Es precisamente en relación con esta regla que cobra sentido la antiorientación de “pero” puesto que se arriba a la conclusión contraria a la esperada: matar (p) es natural (q).

Es interesante notar que la consecuencia de la inhalación del gas (introducida por el conector “y” con valor consecutivo) instala una negación polémica: “no sufren mucho” que permite que permanezca el enunciado asertivo: [Los obreros] sufren, aunque presuponiendo una gradualidad dada por el adverbio “mucho” en el pensamiento del interlocutor, quien podría suponer que la “matanza” infringe grandes sufrimientos a quien la padece. En tal sentido, no resulta igual expresar: Sufren poco (lo que admitiría abiertamente que, efectivamente, se sufre), que decir: No sufren mucho (en donde se niega el sufrimiento presuponiendo el pensamiento del otro que juzga todo acto de matar como un acto que implica padecimiento)

Finalmente, el hecho es absolutamente naturalizado a partir de la inclusión del conector aditivo con valor argumentativo “también” que apelará a hacer cómplice al narrador del acto aberrante que dio origen al cuento: la antropofagia:

“Gael, que escuchaba la conversación, me ofreció un plato de sándwiches que estaba en una mesa cercana y me dijo tranquilamente:

-¿No se sirve uno? **También** está hecho de carne de obrero”.

Deseamos señalar cómo la obra de Akutagawa, anuncia el fenómeno producido por las grandes corporaciones que señala Platts (1999)

*“En el mundo de las grandes corporaciones, el progreso es ante ‘reducción de personal’, y el avance tecnológico equivale a reemplazar seres humanos por software electrónico. La medida de lo engañosa que suena la condena a los beneficiarios de los nuevos programas sociales – a quienes se acusa de no querer trabajar, de que bien podrían ganarse la vida si abandonaran sus hábitos de dependencia- la da el modo en que las Bolsas de Valores, esos involuntarios pero muy sinceros portavoces de las corporaciones, reaccionan ante cada fluctuación en las cifras de empleo. No sólo no manifiestan signo alguno de ansiedad, menos aún de pánico, cuando crece el nivel de desempleo; reaccionan, sí, lo hacen con entusiasmo, frente a la noticia de que la proporción de trabajadores ocupados probablemente no aumentará. La noticia de que entre junio y julio de 1996 disminuyó el número de nuevos puestos de trabajo en los Estados Unidos y se elevó, por tanto, el porcentaje de personas sin empleo, apareció bajo títulos ‘Employment Data Cheer Wall Street’(Las cifras sobre desempleo alegran a Wall Street) (en forma coincidente, las acciones del Dow Jones subieron 70 puntos en un día) En el gigantesco consorcio AT&T, el valor de sus acciones aumentó de golpe el día en que los directivos anunciaron el recorte de 40.000 puestos de trabajo. Y la experiencia se repite, prácticamente a diario, en todas las Bolsas de Valores del mundo” (Platts, 1999,págs. 100 y 101)*

Estos nuevos seres que serán “comidos” pasan a constituir no ya las “clases bajas” , sino una “**clase marginada**”<sup>4</sup>, “una categoría de personas que está por debajo de las clases,

---

<sup>4</sup> “La expresión ‘clase marginada [underclass] fue utilizada por primera vez por Gunnar Myrdal, en 1963, para señalar los peligros de la desindustrialización que- de acuerdo con los temores de este autor- llevaría, probablemente, a que grandes sectores de la población quedaran desempleados y sin posibilidad alguna de reubicarse en el mercado del trabajo...Su nuevo estatus no era, en modo alguno, una automarginación voluntaria; la exclusión era producto de la lógica económica, sobre la cual esos condenados no podían ejercer control alguno” (Platts, 1999, págs. 106 y 107)

*fuera de toda jerarquía, sin oportunidad ni siquiera necesidad de ser readmitida en la sociedad organizada. Es gente sin una función, que ya no realiza contribuciones útiles para la vida de los demás y, en principio, no tiene esperanzas de redención” (Platts, 1999, págs. 103)*

Kappa, el antiguo ser mitológico, se erige, así en el custodio que evitará el peligro, la amenaza de esta clase que no está “afuera” (como los enemigos en épocas de guerras) sino adentro mismo del sistema, de tal modo que *“el peligro se ve obligado a residir dentro de la sociedad, a crecer en el suelo local. Casi nos vemos inclinados a pensar que, si no hubiera una clase marginada, sería necesario inventarla. En rigor, ha sido inventada en el momento oportuno”* (Platts, 1999, págs. 105 y 106). La antropofagia se convierte en el modo “natural” de eliminar a estos seres peligrosos a esta gente a la que se arroja a la marginalidad *“porque se la considera definitivamente inútil, algo sin lo cual todos los demás viviríamos sin problemas. Los marginales afean un país que, sin ellos, sería hermoso; son mala hierba, desagradable y hambrienta, que no agrega nada a la armoniosa bellaza del jardín pero priva a las plantas cultivadas del alimento que merecen. Todos nos beneficiaríamos si desapareciera”* (Platts, 1999, págs. 104). Creemos que esta lectura que podemos hacer del cuento de Akutagawa se refleja en las poesías que escribió María Cristina Marra:

I

Los Obreros

Sobre el contorno  
de millones de libros  
quedaron olvidados  
los rostros  
de los que no esperan  
nada/.

Cesanteados

Si se olvidan de nosotros  
¿por qué guarecernos?  
bajo una tormenta  
de polvo de asno/.

A Gael

Tus verdades de invernadero  
ya no sirven/  
saltan sobre la hoguera  
más allá de las llamas  
los despedidos  
de la  
industrialización/.

Señal

Hemos

dejado la huella  
de consentir al progreso  
con la impotencia de los que nada  
esperan  
hemos construido la pirca/.

II

Había una vez

Una civilización

Fundada en el progreso

Donde y cuando

Apareció

El capitalismo

La deshumanización del hombre

Que más

Atropella en torrente

Y

Nos cierra implícito

De un azote

Los poros.

## TIPOS DE NARRADORES: FORMAS DE ENUNCIACIÓN NARRATIVA

En la producción de cualquier texto narrativo entran en juego en **enunciador**, encarnado generalmente en la figura del **narrador** principal y un **enunciado o contenido narrativo (historia)** que se extiende hasta configurar un universo diegético con unas coordenadas espaciotemporales bien definidas y una serie de actores que establecen relaciones que le son particulares a ese mundo.

Para Pimentel, el criterio rector para el abordaje de la narración "reside en su modo de enunciación y no en las estructuras semio- narrativas de su contenido", lo cual le permite a la autora insistir sobre la figura del narrador no como algo optativo, sino constitutivo del modo narrativo. Dos aspectos debe ser tenidos en cuenta: la **identidad del narrador** y la **unidad vocal**.

### Identidad del narrador

Tradicionalmente, se habla de la primera o de la tercera persona para referirse al narrador de un texto. Sin embargo, *"los términos primera y tercera persona, al proponer un criterio puramente pronominal, ocultan la identidad de la voz que narra, la cual no reside en la elección del pronombre sino en su relación con el mundo narrado. En este sentido estricto, como dice Genette, todo acto de narración está hecho en primera persona, pues el enunciador puede enunciar su 'yo' en cualquier momento. La narración en primera persona no se reduce, entonces, a una voz que se refiere a sí misma como 'yo' en el curso de su relato"* (Pimentel, 1998, pág. 235)

El criterio que decide una elección vocal no reside sólo en el uso de un pronombre u otro, sino en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado. Tal como lo ha propuesto Genette, si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un narrador **homodiegético** (o en primera persona); si, en cambio, no está en ese mundo narrado, será un narrador **heterodiegético** (o en tercera persona).

*"...Ahora bien, es necesario insistir en que el involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que personaje; es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una vocal - el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado - y otro la diegética- su participación como actor en el mundo narrado. De tal manera que ese 'yo' se desdobra en dos: el 'yo' que narra y el 'yo' narrado"* (Pimente, 1998, pág. 136)

### 1- Narrador homodiegético

Cuando el 'yo' que narra es, a la vez, centro de atención narrativa, se constituye en "héroe" de su propio relato, es llamado, en términos de Genette, autodiegético (como por ejemplo ocurre en la autobiografías, las confesiones, los monólogos interiores y las narraciones epistolares o en forma de diario). Sin embargo, el narrador puede no ser centro de lo narrado, sino constituirse en un "testigo" (narración **testimonial**). La narración testimonial muchas veces asume como forma pronominal el "nosotros" o bien puede apelar a un

conocimiento compartido con el interlocutor (narración en **segunda persona**). La narración homodiegética testimonial da pie a una inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético.

*"De la misma manera, la narración homodiegética en segunda persona puede oscilar entre lo testimonial, como en el relato de Rulfo, y lo autodiegético, como en muchas de las secciones **La muerte de Artemio Cruz** de Carlos Fuentes. Ciertas formas de narración en segunda persona, aun cuando el 'tú' se mantiene inevitablemente solidario del 'yo', ya están en los linderos de una narración heterodiegética, como sucede constantemente en **La modificación / La modificación** de Michel Butor. Un enunciado como el siguiente: 'Usted se arrellana en su sillón, cerrando a medias los párpados', aunque en segunda persona, tiene los rasgos característicos de una narración en tercera: alguien describe, desde el exterior, la apariencia física de un personaje; mientras que en narraciones en primera persona, el aspecto físico del 'yo' sólo puede ofrecerse en reflejo: espejo, fotografía, o comentario de otro personaje. Estas peculiaridades de la narración en segunda persona la tornan inestable, por lo que el lector tiende a asimilarla a una tercera o a una primera persona".* (Pimentel, pág. 139)

Cuando la voz del narrador se define en su propia subjetividad (narrador **homodiegético**), se produce una suerte de "desconfianza" por parte del lector. La subjetividad de este tipo de narración se debe no sólo a que narra la voz del personaje, sino que toda narración homodiegética ficcionaliza el acto mismo de narrar.

*"...el narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en narrador- personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo."* (Pimentel, 1998, pág. 140)

### 1- Narrador heterodiegético

Este tipo de narrador, a diferencia del homodiegético, cumple con una sola función: la **vocal**. El narrador heterodiegético puede estar presente o ausente, en distintos grados, del discurso narrativo. Cuando más ausente se nos aparezca, más ilusión de "objetividad" nos dará su relato porque *"una voz 'transparente', al no señalarse a sí misma, permite crear la ilusión de que los acontecimientos ahí narrados ocurren frente a nuestros ojos y son 'verídicos', que nadie narra; o bien, en otro extremo se crea la ilusión de que es el personaje focal el que narra y no otro, en tercera persona."* (Pimentel, 1998, pág. 143)



### CONECTORES CAUSALES/ CONSECUTIVOS

Si bien Portolés sólo menciona en su clasificación a los conectores consecutivos, consideramos que merece la pena retomar la taxonomía propuesta por Montolío (2001) de conectores causales y consecutivos puesto que, si bien ambos generan estructuras causales, su diferencia radica en dónde se coloca el foco o el centro de interés de la información.

“Por su parte, las estructuras consecutivas se caracterizan por indicar cuál es exactamente la conclusión o consecuencia que se deduce de la información previa...” (Montolío 2001, pág. 100)

Los conectores causales presentan diferencias semánticas en la focalización que imponen sobre la información. Siguiendo a Montolío (2001), podemos distinguir tres grupos:

- Conectores que señalan inequívocamente hacia la CAUSA (focalización de la causa frente a la consecuencia): como, porque, ya que, visto que, puesto que, dado que, etc.
- Conectores que introducen la consecuencia pero señalando de ella que es el RESULTADO de la causa precedente: por ello, por eso, por esa razón, por ese motivo, de ahí que, por lo que.
- Conectores que señalan inequívocamente hacia la CONSECUENCIA (focalización en la consecuencia frente a la causa): en consecuencia, por consiguiente, por lo tanto, entonces, y (con valor consecutivo)

Los conectores consecutivos tienen como significado básico indicar que la información que les sigue constituye una consecuencia derivada de la información que antecede, lo que “resulta especialmente productivo para llevar a cabo la operación argumentativa de la demostración, pues la demostración consiste, precisamente, en exponer y probar cómo desde una premisa o argumento concretos se llega a la conclusión a la que interesa llevar al receptor. De ahí la presencia recurrente de este tipo de expresiones conectivas en cualquier texto que presenta características argumentativas”. (Montolío, 2001, pág. 100 y 101). Los conectores más frecuentes son: “por lo tanto”, “así (pues)”, “por eso”, “por ello”, “por esa/ tal razón”, “por esa/ por tal causa”, “por este/ ese motivo”, “de ahí que”, “por lo que”, “así que”, “de modo que”, “de manera que”. Indicaremos, a continuación algunas peculiaridades de estos conectores.

“Así que” “expresa una consecuencia que se obtiene siempre de un proceso deductivo personal (de ahí el talante subjetivador que le hemos atribuido)” (Montolío, 2001, pág. 104). A diferencia de éste, “así pues” introduce consecuencias más generales y constatativas, lo que lo hace especialmente pertinente para exponer deducciones libres de la subjetividad que “así que” conlleva.

Retomando nuestro ejemplo anterior, valoremos las distintas posibilidades:

Focalización en la CAUSA:

CAUSA (p)	CONECTOR	CONSECUENCIA (q)
María es inteligente	<b>PORQUE</b>	María aprobará el ingreso
María aprobará el ingreso	<b>(Exigen la inversión de p y q)</b>	María es inteligente
	<b>YA QUE</b>	
	<b>VISTO QUE</b>	
	<b>PUESTO QUE</b>	
	<b>DADO QUE</b>	

Focalización en el RESULTADO, pero señalando que es consecuencia de una CAUSA PRECEDENTE :

CAUSA (p)	CONECTOR	CONSECUENCIA (q)
María es inteligente	<b>POR ELLO</b>	María aprobará el ingreso
	<b>POR ESO</b>	
	<b>POR ESA RAZÓN / MOTIVO</b>	
	<b>DE AHÍ QUE</b>	
	<b>POR LO QUE</b>	

El conector “por lo que”, a diferencia de “por eso”, impone un grado máximo de integración entre la causa y su consecuencia en una misma estructura oracional. Si el emisor desea aislar la consecuencia, utilizará el conector “por eso”.

El conector “de ahí que”, desde el punto de vista informativo, “implica la presencia de un razonamiento, ya que plantea el consecuente (esto es, la información que le sigue) como una evidencia, como algo que se acepta al tiempo que se presenta el antecedente como el argumento que conduce hacia ella. Cuando un escritor usa la construcción [A de ahí (que) B] plantea que posee la certeza de que B (la conclusión) es cierta, y presenta en A el argumento que conduce a dicha conclusión. Es decir, ‘de ahí que’ presenta consecuencias conocidas por el interlocutor”. (Montolío, 2001, pág. 111).

Focalización en la CONSECUENCIA:

CAUSA (p)	CONECTOR	CONSECUENCIA (q)
María es inteligente	<b>ENTONCES</b>	María aprobará el ingreso
	<b>EN CONSECUENCIA</b>	
	<b>POR CONSIGUIENTE</b>	
	<b>POR LO TANTO</b>	



### CONECTORES CONTRAARGUMENTIVOS

Los conectores contraargumentativos: “vinculan dos miembros del discurso, de tal modo que el segundo se presenta como supresor o atenuador de alguna conclusión que se pudiera obtener del primero (...)

Existen conectores contraargumentativos que indican un contraste o contradicción entre los miembros vinculados: en cambio, por el contrario y por el contrario. ‘Antes bien’ se sitúa en un miembro del discurso que comenta el mismo tópico que el miembro anterior. ‘Sin embargo’, ‘no obstante’, ‘con todo’, ‘empero’, ‘ahora bien’ y ‘ahora’ introducen conclusiones contrarias a las esperadas de un primer miembro. Y, por último, ‘eso sí’ muestra un miembro del discurso que atenúa la fuerza argumentativa del miembro anterior” (Portolés, 1998, pág. 140)

Montolío (2001) observa que en este grupo podemos hallar argumentos que “pierden” o “ganan” la “batalla dialéctica”. Se trata de los conectores introductores de argumentos débiles- ‘aunque’, ‘si bien’, ‘a pesar de (que)’ y ‘pese a (que)’- y fuertes- ‘pero’, ‘mas’, ‘sin embargo’, ‘no obstante’, ‘empero’, ‘con todo’, ‘ahora bien’, ‘aun así’- respectivamente. Los conectores que introducen argumentos “fuertes” presentan una información inesperada que “se desvía de la línea argumentativa previa, y a que conduce a una conclusión diferente de la que se esperaría a partir del primer miembro. Es decir, el segmento informativo que introduce un conector de este tipo invalida la conclusión o inferencia que podría deducirse del segmento previo” (Montolío, 2001, pág. 62). En tal sentido, rescatamos la función básica de ‘pero’ como “conector que introduce un segundo miembro del discurso antiorientado con respecto del primero” (Portolés, 1998, pág. 204).

Como ejemplo podemos citar:

Juan es pobre pero honrado (aceptable)

La LENGUA en tanto resulta FUNDAMENTALMENTE ARGUMENTATIVA, nos permite decidir que este enunciado resulta ACEPTABLE. Recordemos que los enunciados deben valorarse no por aquello a lo que se refieren, sino por la red de enunciados que habilitan o deshabilitan. En tal sentido, el siguiente enunciado, aunque perfectamente gramatical, resulta INACEPTABLE:

Juan es pobre pero anglosajón

El conector antiorientado “pero” nos lleva a arribar a una conclusión contraria a la esperada. Lo que se pone en juego es una Regla (RG) que establecería:

RG: Todo pobres (p: causa) no es honrado (-q: consecuencia)

de lo que deduciríamos:

Juan NO es honrado

La conclusión: Juan es honrado, CONTRARÍA ESTA REGLA.

**LA REGLA SE ERIGE EN UN MACROENUNCIADOR DE TIPO SOCIOCULTURAL DEL QUE NO SOMOS SIQUIERA CONCIENTES.**

La idea de POBREZA, inconscientemente y más allá de nuestras creencias personales, se vincula con la de NO HONRADEZ, no así la idea de SER ANGLOSAJÓN, por lo cual el

enunciado: Juan es pobre pero anglosajón nos resulta “extraño”, por decirlo de un modo sencillo, “nos hace ruido”.

En este grupo, además de los conectores introductores de argumentos débiles y fuertes, hallamos los conectores de contraste como “en cambio”, “por el contrario” y “antes bien”. Se diferencian de “sin embargo” y “no obstante” “en que no se encargan de anular una conclusión a la que parecía conducir el fragmento precedente, como hacen aquellos, sino que ponen en contraste la información que les antecede con la que introducen” (Montolío, 2001, pág. 83). “Por el contrario” se distingue de “en cambio” en que aporta una nota de mayor oposición, a tal punto que en algunas ocasiones “funciona con un valor opositivo excluyente; es decir, no pone en contraste dos informaciones de significado diverso, sino que niega la verdad de la primera proposición y la sustituye por la segunda, que se presenta como la única correcta (al igual que hace la conjunción adversativa excluyente sino, frente a la meramente correctiva o restrictiva pero)” (Montolío, 2001, pág. 87)

En vinculación con la diferencia entre “pero” y “sin embargo”, señalada por Anscombe (1998), diremos que en tanto “pero” permite que la regla aludida se mantenga, el conector “sin embargo” la pone en tela de juicio, destruyendo la posibilidad de su subsistencia. Comparemos los siguientes enunciados:

Juan y María están casados pero no tienen hijos.  
Juan y María están casados sin embargo no tienen hijos.

La regla involucrada establecería que:

Reg: Todos los casados (p) tienen hijos (q)

Cuando se utiliza el conector “pero”, se arriba a una conclusión CONTRARIA a la esperada por la regla: -q: no tienen hijos, subsistiendo, no obstante, la idea de que el CASAMIENTO implica la presencia de HIJOS. Al utilizarse el conector “sin embargo” lo que se cuestiona es, precisamente, que el CASAMIENTO se asocie con la posesión de HIJOS, es decir, no necesariamente es esperable que quienes estén casados, tengan hijos.

Como dijimos, la puja entre dos argumentos que implica la contraargumentación no debe ser pensada como idéntica en todos los casos. Para ello analizaremos la diferencia entre “pero” y “aunque”. Comparemos el siguiente enunciado (A) y su versión reformulada (B):

A: “Para el funcionalista, los estados mentales no pueden ser meros estados fisicoquímicos [**Argumento**], **aunque** [**Conector**] sean emergentes de y ocurran en estados físico – químicos [**Contraargumento**] ” (Hilary Putman, 1988: *Representación y realidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, pág. 15)

B: ? Para el funcionalista, los estados mentales no pueden ser meros estados fisicoquímicos [**Argumento**], **pero** [**Conector**] son emergentes de y ocurren en estados físico – químicos [**Contraargumento**]

El signo “?” sirve para indicar un enunciado que, aunque gramatical, resulta “extraño” de comprender. Esta extrañeza surge, precisamente, porque “pero”, al introducir un

contraargumento “fuerte”, o más fuerte que el argumento al cual se opone, nos provoca extrañeza puesto que parece neutralizar lo expresado en el mismo. De este modo, si los estados mentales **NO** son meros estados fisicoquímicos (como expresa el argumento) resulta raro que su postulación como “emergentes de” y “productos de” los estados fisicoquímicos pueda erigirse en una auténtica oposición para el argumento que lo precede. No acontece lo mismo cuando el conector utilizado es “aunque”, puesto que éste introduce un contraargumento más débil que permite la primacía del argumento al que se opone. Así, los conectores contraargumentativos pueden ser debrozados en dos grupos: los que **introducen contraargumentos débiles** y los que **introducen contraargumentos fuertes**

### Introduutores de **argumentos “débiles”**

En este grupo se ubican los conectores como “aunque”, “si bien”, “a pesar de (que)” y “pese a (que)”. Nos referiremos, ahora, a algunas peculiaridades de estos conectores comparando unos con otros a fin de indicar su relevancia a la hora de interpretarlos en la lectura.

#### **“Aunque” vs. “Si bien”**

El conector “si bien” puede, como “aunque” introducir argumentos débiles, sin embargo, se diferencia de éste por **no ser compatible** con emisiones que contengan **modo subjuntivo**, en tanto que “aunque” tiene la facultad de poder combinarse tanto con el subjuntivo como con el indicativo (Ej: Para el funcionalista, los estados mentales no pueden ser meros estados fisicoquímicos [**Argumento**], **aunque** [**Conector**] **sean** [modo **subjuntivo**] / **son** [modo **indicativo**] emergentes de y ocurran en estados físico – químicos [**Contraargumento**]). Esta particularidad no resulta en absoluto trivial puesto que, como señala Montolío (2001), esto *“impide que este conector pueda plantear contraargumentaciones contingentes virtuales, lo que explica que no pueda orientarse hacia el futuro, posibilidad que sí presenta ‘aunque’ (...) el conector [A si bien B] sólo puede introducir cláusulas en indicativo correspondientes a proposiciones factuales que ya se han producido, o que se producen habitualmente”* (pág. 54). Así, volviendo al ejemplo que ya viéramos, serían perfectamente gramaticales las siguientes emisiones:

A) Para el funcionalista, los estados mentales no pueden ser meros estados fisicoquímicos [**Argumento**], **aunque** [**Conector**] **sean** [modo **subjuntivo**] / **son** [modo **indicativo**] emergentes de y ocurran en estados físico – químicos [**Contraargumento**]

B) Para el funcionalista, los estados mentales no pueden ser meros estados fisicoquímicos [**Argumento**], **si bien** [**Conector**] **son** [modo **indicativo**] emergentes de y ocurran en estados físico – químicos [**Contraargumento**]

pero **agramaticales** (marcamos este tipo de emisión con \*)

C) \* Para el funcionalista, los estados mentales no pueden ser meros estados fisicoquímicos [**Argumento**], **si bien** [**Conector**] **sean** [modo **subjuntivo**] emergentes de y ocurran en estados físico – químicos [**Contraargumento**]

D) \* Para el funcionalista, los estados mentales no pueden ser meros estados fisicoquímicos [**Argumento**], **si bien** [**Conector**] **serán** [modo **indicativo en futuro**] emergentes de y ocurran en estados físico – químicos [**Contraargumento**]

En el caso de B, el contraargumento introducido por “si bien” queda en el terreno de lo factual (de lo que, efectivamente, acontece) tal como lo señala el **modo indicativo** en su forma **presente** (ocurriría lo mismo si utilizara el **pasado**). Los ejemplos C y D resultan agramaticales porque los verbos utilizados en ellos **NIEGAN** el carácter fáctico de lo que se predica: el **modo subjuntivo** (en cualquiera de sus tiempos) por caracterizarse, precisamente, por expresar procesos **no** fácticos (deseables o imaginados); el **futuro** porque, a pesar de presentar el rasgo factual propio del modo indicativo, subsume la predicación al terreno de **lo aún no realizado** (en ello se e la oposición con el presente y el pasado)

### “Aunque” vs. “a pesar de (que)” y “pese a (que)”

Si bien “aunque” y “a pesar de (que)” / “pese a (que)” pueden combinarse tanto son modo **indicativo** como **subjuntivo**, *“lo cierto es que las construcciones con ‘a pesar de que’ y ‘pese a que’ aparecen con mayor frecuencia en las situaciones que implican la presencia del indicativo, es decir, en contextos factuales”* (Montolío, 2001, pág. 57). Así pues, estos conectores se “llevan mal” con *“la expresión de un estado de cosas irreal, contraio al que demuestra la experiencia o la realidad”* (Montolío, 2001, pág. 59).

### Introducidos de argumentos “fuertes”

Dentro de este grupo se encuentran los conectores “pero”, “mas”, “sin embargo”, “no obstante”, “empero”, “con todo”, “ahora bien”, “aun así”. Se trata, en todos los casos, de conectores que introducen argumentos “fuertes”, es decir, que prestan una información inesperada que *“se desvía de la línea argumentativa previa, y a que conduce a una conclusión diferente de la que se esperaría a partir del primer miembro. Es decir, el segmento informativo que introduce un conector de este tipo invalida la conclusión o inferencia que podría deducirse del segmento previo”* (Montolío, 2001, pág. 62). En tal sentido, rescatamos la función básica de “pero” como *“conector que introduce un segundo miembro del discurso antiorientado con respecto del primero”* (Portolés, 1998, pág. 204). No obstante ello, existen casos en los que “pero” es utilizado en enunciados coorientados (Van de Voorde, 1992) <sup>5[1]</sup>, y en enunciados cuyo sentido implica un uso sobrerrealizante

---

<sup>5[1]</sup> Tal es el caso de “pero además” / “pero sobre todo” en donde el argumento introducido por “pero” no presenta una orientación argumentativa diferente del que lo precede. Baste comparar los siguientes ejemplos:

(García Negroni, 1995). Es sumamente importante distinguir el sentido de “pero” del de “sin embargo”. Tal como lo señala Anscombe (1998) “*pero presenta una excepción que queda compatible con la regla, que no hace salir del marco que establece el garante genérico que convoca. (Y) sin embargo, en cambio, cuestiona la validez de la regla a la que alude por medio del garante, y sitúa el debate fuera del marco de esta regla. De manera un tanto lapidaria, se puede decir que la excepción que presenta **pero**, **confirma** la regla (**excepción ordinaria**), mientras que (y) **sin embargo** pone en juego una excepción que esta vez **infirmo** (**excepción extraordinaria**).*” (Anscombe, 1998, pág. 97). Debemos aclarar que en muchas ocasiones, “pero” puede interponer una **excepción extraordinaria**, siempre y cuando pueda ser permutado por “sin embargo”. Así, por ejemplo en:

A) Como argumentó Freud, el hombre posee un instinto de muerte (tanatos) que busca su retorno al estado inorgánico primario, **pero** su instinto de vida (eros) le permite sobreponerse y seguir adelante.

B) Como argumentó Freud, el hombre posee un instinto de muerte (tanatos) que busca su retorno al estado inorgánico primario, **sin embargo** su instinto de vida (eros) le permite sobreponerse y seguir adelante.

La permuta de “pero” por “sin embargo” nos indica que, dado el marco general (regla genérica) de que el hombre posee un instinto de muerte que lo conduciría a desear retornar a un estado inorgánico, éste es contradicho (puesto en tela de juicio) porque, finalmente, el sujeto sigue viviendo, es decir, no se cumple la regla por la cual valoraríamos que el tanatos implica necesariamente, el retorno a lo inorgánico.

A fin de ilustrar la utilización de un “pero” en su función de introductor de **excepción ordinaria**, ofrecemos un ejemplo extraído de una narración de un niño de quinto grado:

“Pascal tiene un globo muy rojo (argumento), **pero** con aire (contraargumento) ”.

En este caso, no se puede formular una regla de derivación entre argumento y el contraargumento, puesto que no hay regla garante a objetar ya que los globos habitualmente, para cumplir sus funciones, tienen, necesariamente, aire. Se trata de un “pero” que **confirma** la regla y opone una **excepción ordinaria** y que, tal como veremos, no podría ser reemplazado por “sin embargo”:

\* Pascal tiene un globo muy rojo (argumento), **sin embargo** con aire (contraargumento)

Nos detendremos, ahora en las peculiaridades de otros conectores introductores de argumentos fuertes, como “**ahora bien**” que, si bien acepta la verdad y fuerza

---

A) María es una buena madre (argumento 1.a), **pero** sobreprotectora (contraargumento 1.a)-  
contraargumento ANTIOrientado.

B) María es una buena madre (argumento 1.b) **pero además** sobreprotectora (argumento 1.b)  
contraargumento COorientado.

En el caso de A, el “ser sobreprotectora” contradice – orienta en un sentido **diferente**- el concepto de “buena madre”. En el caso B, el “ser sobreprotectora” no contradice el concepto de “buena madre”, sino que le adiciona un rasgo como propiedad inherente al concepto aludido.

argumentativa del miembro que lo precede (tal como los demás conectores contraargumentativos), *“elimina una conclusión a la que podría conducir”* (Montolío, 2001, pág. 67). Se trata, como nos dice Portolés (1998) de un “resituador” que organiza el discurso puntualizando y precisando la información que lo antecede, pero, a la vez, introduciendo ciertas observaciones que tienden a indicar la importancia o prominencia de la información que el mismo introduce en comparación con la que lo antecede. De este modo, su estructura lógico semántica, tal como lo esquematiza Montolío (2001) sería la siguiente:

[ Es cierto que A (primer miembro) **ahora bien**, A **sólo si** B (segundo miembro) ]

Volviendo a nuestro ejemplo:

Como argumentó Freud, el hombre posee un instinto de muerte (tanatos) que busca su retorno al estado inorgánico primario (primer miembro A), **ahora bien** su instinto de vida (eros) le permite sobreponerse y seguir adelante (segundo miembro B).

La permuta de “pero” del enunciado original por “ahora bien”, cambia el sentido de lo que se expresa: en el caso de **pero**, el miembro B resulta una conclusión contraria a la esperada por la regla, mientras que, al usarse “ahora bien”, el miembro A, de cuya certeza no se duda, depende del miembro B.

En el caso del conector “**con todo**”, la información que lo precede es planteada como un fuerte argumento que conduce a una conclusión contraria y, en tal sentido, *“dota al miembro anterior de gran potencia argumentativa, lo que no hacen expresiones conectivas de significado semejante como sin embargo o no obstante”* (Montolío, 2001, pág. 71). Así, por ejemplo, si decimos:

Juan es sumamente inteligente, honesto, excelente administrador y absolutamente justo (el miembro 1 que contiene gran cantidad a favor de argumentos que conduciría a la conclusión “fue elegido intendente”), **con todo**, no fue elegido intendente (el miembro 2 contradice la conclusión esperable)

El conector “con todo”, “borra” o invalida las conclusiones a las que podríamos haber arribado a partir de la presencia de argumentos que se ofrecen como contundentes (“ser honesto”, “buen administrador” y “justo”). Tal como indica Montolío (2001), el valor de otros conectores como “**pese a todo**” y “**a pesar de todo**” es más cercano al de “con todo” que al de “sin embargo”. Si valoramos las expresiones conectivas “**pese a ello**” y “**a pesar a ello**” hallaremos una sutil diferencia: la presencia de “todo” presupone la existencia de un **conjunto** de argumentos en el miembro precedente, en tanto que “ello” no presenta esta exigencia, lo que explica que, volviendo a nuestro ejemplo anterior, nos resulta extraño el siguiente enunciado:

? Juan es sumamente inteligente, honesto, excelente administrador y absolutamente justo (miembro 1 que contiene un conjunto de argumentos a favor de concluir “fue elegido intendente”), **pese a ello / a pesar de ello**, no fue elegido intendente (el miembro 2 contradice la conclusión esperable).

Sin llegar a ser agramatical, tal emisión nos produce extrañeza.

En el caso del conector “**eso sí**”, al igual que “pese a todo”, “con todo” y “ahora bien”, introduce una información que “pesa” más que la precedente y que conduce a una conclusión contraria a la esperable. Su particularidad radica en que “*más que eliminar la conclusión posible (la más evidente, la más fácilmente accesible), el conector **eso sí** parece especializado en debilitar una de las posibles inferencias que pudieran derivarse del primer miembro; de tal manera que le resta fuerza argumentativa*” (Montolío, 2001, págs. 78 y 79) . El segmento introducido por “eso sí” señala la existencia de una **propiedad implícita inherente**, lo que explica que hubiera podido usarse en el caso del ejemplo de l niño de quinto grado (Pascal tiene un globo muy rojo, **pero / eso sí**, con aire)

Dentro del grupo de conectores contraargumentativos, hallamos a aquéllos que se utilizan para marcar un **contraste**. Tal es el caso de “**en cambio**”, “**por el contrario**” y “**antes bien**”. Se diferencian de “sin embargo” y “no obstante” “*en que no se encargan de anular una conclusión a la que parecía conducir el fragmento precedente, como hacen aquellos, sino que ponen en contraste la información que les antecede con la que introducen*” (Montolío, 2001, pág. 83).

“Por el contrario” se distingue de “en cambio” en que aporta una nota de mayor oposición, a tal punto que en algunas ocasiones “*funciona con un valor opositivo excluyente; es decir, no pone en contraste dos informaciones de significado diverso, sino que niega la verdad de la primera proposición y la sustituye por la segunda, que se presenta como la única correcta (al igual que hace la conjunción adversativa excluyente **sino**, frente a la meramente correctiva o restrictiva **pero**)*” (Montolío, 2001, pág. 87). Pensemos en el siguiente ejemplo:

Esta venta no nos favorece (argumento), **por el contrario**, puede perjudicarnos seriamente (contraargumento que niega lo predicado en el argumento, es decir, no habrá posibilidad alguna de ser “favorecido”).

El conector “**antes bien**”, en oposición a los precedentes que, de algún modo, presuponen la validez del primer argumento, “*elimina la primera parte como proposición válida para la continuación del discurso: el segmento que introduce el conector sustituye a la proposición negada que aparece en el primer miembro y presenta la nueva información como la única válida, en este sentido, presenta el valor excluyente de algunos usos de **por el contrario***” (Montolío, 2001, pág. 88)

El conector “de todas formas” / “de todos modos”/ “de todas maneras” **no** son conectores contraargumentativos puesto que introducen “*un segmento informativo coorientado con el precedente; es decir, pueden relacionar dos informaciones sin que se produzca una operación de oposición, contraste o contraargumentación entre ellas*” (Montolío, 2001, pág. 92). Lo que este tipo de conector hace es anular la importancia informativa de la proposición anterior. Por ejemplo si enunciáramos:

Esta venta no nos favorece (argumento 1), **de todas formas**, la realizaremos (argumento 2 que anula al anterior).

### ENLACES EXTRAORACIONALES

Los enlaces extraoracionales son aquellos que ocupan la posición inicial en la oración y que conectan no sólo la oración en la que se encuentran con la inmediatamente anterior, sino con una idea más general desarrollada a en el texto.



### DEIÉGESIS / DIEGÉTICO

Proviene el término griego “diegesis” (relato) “designa el aspecto narrativo del discurso; en tal sentido, esta noción se aproxima a los conceptos de historia y relato. Para Genette, narración y descripción constituyen lo ‘narrado’ distinguiéndose del ‘discurso’ (entendido como la manera de presentar lo narrado)” (Greimás y Courtés, 1979, pág. 122)

“Por otra parte, la historia responde a la descripción de acciones cuyo estatuto veriditorio no es fijo (pueden ser declaradas pasadas, ‘reales’, imaginarias o, incluso, imprevisibles). Desde este punto de vista, la historia debe ser considerada como un discurso narrativo (como ‘relato histórico’, según Benveniste, o simplemente ‘relato’)” (Greimás y Courtés, 1979, pág. 208)

El relato se define como “una sucesión temporal de funciones (en el sentido de acciones)... se ha planteado la interrogante sobre la posibilidad de definir el relato simple. Éste, en última instancia, se reduce a una frase del tipo ‘Adán ha comido una manzana’, que puede ser analizada como el paso de un estado anterior (precedente a la ingestión) a un estado ulterior (que procede de la ingestión), operado con ayuda de un hacer (o de un proceso). Desde esta perspectiva, el relato simple se acerca al concepto de programa narrativo” (Greimás y Courtés, 1979, pág. 340)



### TIPOS DE NEGACIÓN

Brevemente explicaremos cuáles son los tipos de negación ilustrando cómo la negación metalingüística del texto en cuestión:

“**Nada** puede hacerse”.

Entendemos por negación descriptiva a aquélla que resulta un derivado delocutivo de la polémica sin que por ello el locutor presente su palabra como poniéndose a un discurso adverso (Ducrot, 1984). Como ejemplo:

**No** se puede hacer eso.

Este enunciado presupone, como cualquier negación, al enunciado asertivo: “puede hacerse eso”, en este caso. Sin embargo, no se produce una oposición entre dos enunciadores, ni se destruye la posible subsistencia del enunciado asertivo.

Entendemos por negación polémica a aquella que opone dos enunciadores diferentes y sus puntos de vistas que son puestos en escena por el locutor. Se caracteriza por su efecto “descendente” y por conservar la presuposición del enunciado positivo subyacente (García Negroni, 1998.b). Volviendo a nuestro ejemplo anterior, podríamos convertirlo en una negación polémica del siguiente modo:

**No** se puede hacer **más** eso

La introducción del adverbio “más”, implica que existe un enunciador (imaginario, presupuesto) que podría poner en tela de juicio que alguna vez no se hubiera hecho eso. A este enunciador es a quien se opone quien profiere la negación polémica, con lo cual, el enunciado asertivo: “Se hizo eso”, permanece subyacente, lo que constituye una característica típica de este modo de negación.

Entendemos por **negación metalingüística** a aquella que opone dos locutores o un mismo locutor en momentos diferentes. García Negroni y Tordesillas Colado (2001) señalan que este tipo de negación “*A diferencia de la negación polémica y de su derivado, la descriptiva... se caracteriza por descalificar el marco o espacio de discurso impuesto por una palabra anterior del interlocutor o del propio locutor y por declarar situarse entonces en un espacio discursivo diferente del rechazado o descalificado*” (García Negroni-Tordesillas Colado, 2001, pág 209). Intentaremos, en este apartado, indicar el modo en que se comportan estas negaciones en los textos, atendiendo a su capacidad de:

- Cancelar la presuposición del enunciado positivo correspondiente.

**Nada** puede hacerse

El adverbio negativo “**nada**” implica la descalificación y rechazo del marco de referencia, por lo cual, el enunciado asertivo: “Se hizo eso” (adjudicable a uno de los locutores) **no puede permanecer en pie**, aspecto que se refuerza con la presencia del tiempo pasado. La imposibilidad de poder sostener en forma subyacente el enunciado asertivo es la diferencia sustancial entre la negación metalingüística (que no lo permite) y la polémica (que sí lo permite).

Las negaciones metalingüísticas pueden o no ir acompañadas de un enunciado correctivo que “*introduce la rectificación destinada a reemplazar el foco de la negación*” (García Negroni- Tordesillas Colado, 2001, pág 209). En este caso, el autor nos ofrece un nuevo marco que es de la Ley de Matanza de Obreros: “**Tenemos la Ley de Matanzas de Obreros**”

No podremos analizar la característica del contorno entonacional específico que este tipo de negación favorece puesto que no hemos trabajado con una narración oral.

## OPERADORES

Los OPERADORES, a diferencia de los conectores, que tienen en cuenta a los dos miembros del discurso, los operadores, como los reformuladores, sólo toman en consideración al segundo miembro. Los operadores resultan marcadores que “por su significado condicionan las posibilidades discursivas del miembro del discurso en el que se incluyen o al que afectan” tal como ocurre con los reformuladores, “pero sin relacionarlo con otro miembro anterior” (Portolés, 1998, pág. 112).

### TIPOS de operadores

Los operadores pueden ser clasificados en operadores de refuerzo argumentativo, de concreción, o de formulación.

El significado de los operadores de refuerzo argumentativo se asocia con la intensificación (en tanto argumento) del “miembro del discurso en el que se encuentran frente a otros posibles argumentos, sean éstos explícitos o implícitos, y al tiempo que se refuerza su argumento, se limitan los otros como desencadenantes de posibles conclusiones (Fuentes: 1994). Son operadores de refuerzo argumentativo: en realidad, en el fondo, en rigor, de hecho, en efecto, la verdad...claro y desde luego” (Portolés, 1998, págs. 143 y 144)

Los operadores de concreción “presentan el miembro del discurso en el que se localizan como una concreción o ejemplo de una generalización (Fernández: 1994- 1995)...Son operadores de concreción: por ejemplo, verbigracia, en especial, en particular y en concreto.” (Portolés, 1998, pág. 144) “Por sobre todo” pertenecería también a este grupo.

Como operador de formulación, hemos considerado la utilización de “bueno” que “presenta su miembro del discurso como una formulación que transmite satisfactoriamente la intención comunicativa del hablante.” (Portolés, 1998, pág. 144). Briz (1993.b) otorga distintos valores a este operador entre los cuales pueden considerarse: el explicar, matizar, o corregir lo anteriormente dicho; cambiar o recuperar un tema; formar parte de un movimiento concesivo (asociado a pero); y actuar como refuerzo ponderativo de una conclusión.

## LAS REESCRITURAS:

### DE LO FANTÁSTICO DEL S. XX A LO FANTÁSTICO DEL S. XIX

#### PLANIFICACIÓN

<b>VERSIÓN ORIGINAL</b>	<b>VERSIÓN FANTÁSTICA AL ESTILO S. XIX</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Focalización narrativa:</b> Narrador en focalización interna e interna variable (en los diálogos)</li> <li>• <b>Género:</b> Cuento corto</li> <li>• <b>Organización de la trama:</b><ol style="list-style-type: none"><li>1- Presentación de personaje y prefiguración del hecho extraño</li><li>2- Visita del narrador a la fábrica de libros</li><li>3- Asombro ante la prescindencia de mano de obra</li><li>4- Intento de explicación por parte del narrador</li><li>5- Explicación por parte del</li></ol></li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Focalización narrativa:</b> Narrador en focalización interna (en el visitante) e interna variable (en los diálogos)</li> <li>• <b>Género:</b> Cuento corto</li> <li>• <b>Organización de la trama:</b><ol style="list-style-type: none"><li>1- Presentación de personaje y de espacio, tiempo o circunstancia</li><li>2- Visita del narrador a la fábrica de libros</li><li>3- Descripción de lo que sucede en la fábrica</li><li>4- Vacilación por parte del narrador (formulación de conjeturas)</li></ol></li></ul>

<p>ingeniero  6- Aparición del hecho extraño  7- Justificación del hecho extraño  8- Indignación del narrador  9- Naturalización del hecho extraño</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Relaciones intertextuales:</b>  Apelación a <b>Leyes del Mercado y del Estado</b></li> <li>• <b>Relaciones paratextuales (función del título)</b>  Inclusión del ser y del acontecimiento extraordinario (antropofagia) que habrá que naturalizar)</li> </ul>	<p>5- Explicación por parte del ingeniero  6- Aparición del hecho extraño  7-Sucesos concomitantes con el hecho extraño (ej: no hay otro tipo de carne comestible)  8- Indignación del narrador  9- Hecho extraño en sí (antropofagia) que no se explicará</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Relaciones intertextuales:</b>  Apelación a <b>Leyes del Mercado</b></li> <li>• <b>Relaciones paratextuales (función del título)</b>  Designación de LUGAR O TIEMPO O CIRCUNSTANCIA (QUE NO IMPLIQUE VACILACIÓN EN SÍ MISMA, COMO” KAPPA)</li> </ul>
--	---

## ¿QUIERE OTRO SÁNDWICH?

Elisabeth Corthey

Generosamente fui invitado a visitar Kappa. Para mayor conocimiento, una vez pasadas las murallas que la circundaban solicité me facilitaran un automóvil, pensé que así podría adquirir mayor perspectiva del lugar.

Tal como esperaba me aguardaba un cómodo auto sin chofer, como era mi deseo. Esto me permitía rodear la ciudad con lo que podría conocer en forma directa todo sobre la famosa **industrializada de Kappa**.

El viaje fue largo, durante todo el trayecto vi hermosos campos, las cosechas eran de máximo rendimiento, los que no estaban sembrados, desde la ruta parecían una mullida alfombra verde.

No pude ver ninguna persona, como así tampoco ningún animal. La ganadería debía ser tal vez de cabaña, pero no alcancé a divisar ninguna.

Gael era uno de los más grandes capitalistas del país. Probablemente, ningún otro kappa tenía un vientre tan enorme como el suyo. ¡Y cuán feliz se le ve cuando está sentado en un sofá y tiene a su lado a su mujer que se asemeja a una litchi y a sus hijos similares a pepinos! A menudo fui a cenar a la casa de Gael acompañando al juez Pep y al médico Chack; además, con su carta de presentación visité fábricas con las cuales él o sus amigos estaban relacionados de una manera u otra. Una de las que más me interesó fue la fábrica de libros. Me acompañó un joven ingeniero que me mostró máquinas gigantescas que se movían accionadas por energía hidroeléctrica; me impresionó profundamente el enorme progreso que habían realizado los kappas en el campo de la industria mecánica.

Según el ingeniero, la producción anual de esa fábrica ascendía a siete millones de ejemplares. **Pero** lo que me impresionó no fue la cantidad de libros que imprimían, sino la **casi** absoluta prescindencia de mano de obra. Para imprimir un libro es suficiente poner papel, tinta y unos polvos grises en una abertura en forma de embudo de la máquina. Una vez que **esos** materiales se han colocado en ella, en menos de cinco minutos empieza a salir una gran cantidad de libros de todos tamaños, cuartos, octavos, etc. Mirando cómo salían los libros en torrente, le **pregunté** al ingeniero qué era el polvo gris que se empleaba. Éste, de pie y con aire de importancia frente a las máquinas que relucían con negro brillo, contestó indiferentemente:

-¿Este polvo? Es de sesos de asno. Se secan los sesos y se los convierte en polvo. El precio actual es de dos a tres centavos la tonelada.

**Por supuesto**, la fabricación de libros no era la única rama industrial donde se habían logrado tales milagros. Lo mismo ocurría en las fábricas de pintura y de música. Contaba Gael que en aquel país se inventaban alrededor de setecientas u ochocientas clases de máquinas por mes, y que cualquier artículo se fabricaba en gran escala, disminuyendo considerablemente la mano de obra. **En consecuencia**, los obreros despedidos no bajaban de cuarenta o cincuenta mil por mes.

Me preparé para leer los diarios de la mañana pero no había ningún indicio de protesta por parte de los obreros despedidos; sólo grandes anuncios comentando la baja de la carne. Es por ello, pensé, que en todas las comidas que había degustado contenían gran abundancia de carnes rojas.

Gael había organizado un almuerzo de despedida donde se encontrarían todas las personas que había conocido durante mi visita, inclusive el ingeniero de la fábrica de libros.

La comida fue abundante, mientras esperábamos tomamos copetines con sándwiches de carne, el plato principal consistió en Roast Beeff con salsa de hongos. El vino era exquisito.

Ya intrigado luego de los postres pregunté:

-¿La ganadería?

-No tenemos- me contestaron.

-¿La importan?

-No- fue la rotunda respuesta.

-¿Y los obreros despedidos, no protestan?

-¿Se quedó con apetito? ¿Quiere otro sándwich de carne?, ¿tal vez para el viaje?

FIN

## ANÁLISIS DEL RELATO

### VERSIÓN FANTÁSTICA AL ESTILO S. XIX

Elisabet Corthey tuvo a su cargo la reescritura del cuento original en una versión que respondiera a las características de lo fantástico del siglo XIX. Para ello debía lograr que el hecho extraño, a diferencia del cuento de Akutagawa, no surgiera desde el comienzo sino que apareciera como pináculo de una gradación. Comenzó por cambiar el título que, como vimos, ya nos adelanta en el personaje mitológico de Kappa, el hecho extraordinario de la antropofagia. De este modo, “¿QUIERE OTRO SÁNDWICH?” nada nos preanuncia. El texto se inicia con un párrafo agregado al original que instala un [narrador homodiegético \(en versión autodiegética\)](#) en [focalización interna](#), tal como ocurre en el cuento original. Como hemos visto, este tipo de narrador y de focalización son muy frecuentes en los relatos fantásticos del S.XIX.

*“Generosamente fui invitado a visitar Kappa. Para mayor conocimiento, una vez pasadas las murallas que la circundaban solicité me facilitaran un automóvil, pensé que así podría adquirir mayor perspectiva del lugar.*

*Tal como esperaba me aguardaba **un cómodo auto sin chofer**, como era mi deseo. Esto me permitía rodear la ciudad con lo que podría conocer en forma directa todo sobre la famosa **industrializada de Kappa**.*

*El viaje fue largo, durante todo el trayecto vi hermosos campos, las cosechas eran de máximo rendimiento, los que no estaban sembrados, desde la ruta parecían una mullida alfombra verde.*

*No pude ver ninguna persona, como así tampoco ningún animal. La ganadería debía ser tal vez de cabaña, pero no alcancé a divisar ninguna.”*

En este párrafo comienzan a presentarse elementos [indiciales](#) que apuntarán hacia el final, pero que no lo explicitan a diferencia de lo que ocurre desde el comienzo en el cuento original. Tal es el caso de la presencia de automóviles sin chofer, la alta industrialización, la ausencia de ganado y de trabajadores en el campo. Ligada a esta característica, podemos establecer una comparación en el uso de los **verbos que expresan pensamientos o sentimientos** y, de este modo, ponen sobre el tapete la **subjectividad del yo** (propia del relato fantástico del s. XIX). Es así que, mientras en el **relato original** existe un **9%** de este tipo de verbos (sobre un total de 77), en el **cuento fantástico al estilo s. XIX** que elabora Elisabet, este porcentaje se duplica: **18%** (sobre un total de 61). Otra estrategia seguida por la autora radica en [convertir en indicio, aquello que en el texto original es un informante](#). Leemos en Kappa:

*“Como me había parecido muy extraño este fenómeno [que los obreros no se quejaban], cuando fui a cenar a la casa de Gael en compañía de Pep y Chack, pregunté sobre este particular.*

*-Porque se los comen a todos (informante)”.*

En cambio, leemos en el cuento de Elisabet

*“Me preparé para leer los diarios de la mañana pero no había ningún indicio de protesta por parte de los obreros despedidos; sólo grandes anuncios comentando la baja de la carne (índice). Es por ello, pensé, que en todas las comidas que había degustado contenían gran abundancia de carnes rojas (índices).”*

Todos los elementos indiciales, porque se trata de un relato fantástico al estilo del s. XIX, **no deberán derivar en una única interpretación** (en tal sentido, **se tiende a la polisemia** y no a la monosemia, como ocurre con el relato realista)

*“La comida fue abundante, mientras esperábamos tomamos copetines con sándwiches de carne, el plato principal consistió en Roast Beef (índices) con salsa de hongos. El vino era exquisito.*

*Ya intrigado luego de los postres pregunté:*

*-¿La ganadería (índice)?*

*-No tenemos (índices)- me contestaron.*

*-¿La importan?*

*-No- fue la rotunda respuesta.*

*-¿Y los obreros despedidos, no protestan?*

*-¿Se quedó con apetito? ¿Quiere otro sándwich de carne?, ¿tal vez para el viaje?”*

Como vemos, el final queda abierto a múltiples interpretaciones, de modo que se produzca **vacilación en el lector**, característica típica del relato fantástico al estilo del s. XIX. Tal como señala Todorov (1994), el relato sirve a los fines de aludir a un tema tabú (la antropofagia) sin hacerlo de un modo directo, de modo que dicho hecho permanece velado y presupuesto, pero no explicitado, inversamente a lo que ocurre con el relato fantástico del s. XX en donde el objetivo es “naturalizar” lo extraordinario que se conoce desde el comienzo.

## TEORÍA DE LA FOCALIZACIÓN

PIMENTEL (1998) en su trabajo *El relato. Estudio de teoría narrativa*, opina que la teoría de la focalización de Genette ha renovado el pensamiento teórico en narratología al discriminar entre la **voz que narra** y la **perspectiva que orienta el relato**. No es lo mismo quién narra que la perspectiva o el punto de vista desde el cual se narra. Pimentel (1998) observa que la obra de Genette impone una restricción al subsumir el tratamiento de la problemática a la relación entre historia y discurso (entendido sólo como "discurso narrativo").

*"...Es evidente entonces que en este modelo sólo se aborda el problema de la perspectiva desde el solo discurso narrativo. Quedan así excluidas otras formas de discurso, cuyo modo de enunciación no sea estrictamente narrativo y que, sin embargo, son parte integral de un relato: el discurso de los personajes, por ejemplo, también es susceptible de organizarse en torno a diversos puntos de vista. Indicativo de las limitaciones de la teoría genettiana es el hecho de que la focalización, como él la define, sea inoperante en el drama o en cine, a menos de que alguien asuma el acto explícito de la 'narración', o uno de sus equivalentes cinematográficos que es la cámara; resulta también inoperante en relatos en los que el diálogo domina., o en aquellos que se fundan en un monólogo interior cuyo objetivo principal no sea el de narrar" (Pimentel, 1998, pág. 96)*

Pimentel propone una "perspectiva narrativa" que incorpora al modelo de Genette las propuestas de Iser (1976) y Upensky (1973). Retomando a Iser, cuatro perspectivas organizan todo relato:

- 1- La del **narrador**
- 2- La de los **personajes**
- 3- La de la **trama**
- 4- La del **lector**

A su vez, cada una de ellas puede expresarse en diferentes **puntos de vista** <sup>6[1]</sup> que pueden ser agrupados en siete planos:

- 1- Espacio temporal
- 2- Cognitivo
- 3- Afectivo
- 4- Perceptual
- 5- Ideológico
- 6- Ético
- 7- Estético

## La perspectiva del **narrador**

Impone la teoría de focalización (Genette) entendida como el tipo de elección narrativa que hace el narrador desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o más personajes, o bien fuera de toda perspectiva, desde una conciencia neutra. Se trata de un fenómeno eminentemente relacional (las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo), de lo cual resulta que lo focalizado es el relato, en tanto que el único agente capaz de focalizarlo o no es el narrador.

### **Tipos de focalización:**

#### 1- Focalización **cero**:

Llamada también no focalización. El narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas, entra y sale de la mente de sus personajes y su movilidad para desplazarse por distintos lugares es total. El foco ("foyer") del relato se desplaza constantemente de una mente figural a otra en forma indiscriminada. Este modo de focalización corresponde al llamado "narrador omnisciente", aunque, de hecho, su omnisciencia implica una libertad mayor, no sólo la de acceder a la conciencia de los personajes, sino también la de ofrecer información narrativa sin límites cognitivos. Un relato en focalización cero nos ofrece toda clase de antecedentes; el narrador se desplaza en el tiempo sin restricciones, abre cierra el ángulo que permite pasar información sobre lugares de los que, incluso, pueden estar ausentes los personajes. La postura del narrador resulta autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue adecuado.

#### 2- Focalización **interna**:

El foco del relato coincide con una mente figural. El narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de la mente figural. La focalización puede estar centrada en un personaje (focalización **interna fija**) o bien en un número limitado de ellos (focalización **interna variable**).

*"...Otra forma de focalización interna es la narración epistolar en la que cada personaje se convierte en el narrador, de tal suerte que la narración se focaliza alternativamente en cada uno de los corresponsales epistolares (focalización interna múltiple)"* (Pimentel, 1998, pág. 99)

La diferencia fundamental con la focalización cero radica en las ventajas cognitivas, espacios temporales y perceptuales que el narrador tiene frente a la focalización interna en la cual el narrador elige cerrar el ángulo de información para hacerlo coincidir con el personaje. En la focalización interna múltiple, el desplazamiento de perspectiva coincide o bien con un desplazamiento vocal - es otro el personaje que narra, desde su propia perspectiva- o bien se vuelve a narrar una misma historia o segmento de la historia desde otra perspectiva.

#### 3- Focalización **externa**:

Las restricciones se dan no por la mentes figurales, sino, precisamente por la imposibilidad de acceder a ellas.

*"En la focalización externa, el foco se ubica en un punto dado del universo diegético, punto que ha sido elegido por el narrador fuera de cualquier personaje, y que por lo tanto excluye toda posibilidad de información sobre los pensamientos de cualquiera de ellos"* (Genette, 1983,pág. 50)

En tanto que un relato en focalización cero impone un mínimo de restricciones al narrador para acceder a la conciencia figural, en el relato en focalización externa, el narrador tiene la libertad de elegir el o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar, independientemente de la ubicación espacial de los personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia de los mismos, por lo cual, se encuentra en una auténtica desventaja cognitiva. En focalización cero, la perspectiva del narrador tiende a dominar sobre la de los personajes. Incluso, el narrador es responsable directo de organizar la perspectiva que propone en la trama. En la focalización externa, la limitación cognitiva del narrador es suplida por la información que el lector pueda inferir de la acción y diálogo de los personajes.

Es importante destacar que **focalización** no es sinónimo de **perspectiva narrativa**. Como explica Pimentel, un buen ejemplo lo constituye "Muerte en Venecia" y que el relato se halla focalizado en uno de los personajes, Aschenbach, aunque *"el narrador asume ciertas restricciones y rechaza otras. Ahora bien, con que haya divergencias en una de las siete restricciones (espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica) , se introduce una clara nota de disonancia. Así , en el rechazo , el narrador define su posición ideológica frente a la del personaje y, por lo tanto, trata de imponer su propia perspectiva. Lo que define las zonas de no coincidencia entre focalización y perspectiva, en esta novela de Mann, es justamente un conflicto entre dos puntos de vista sobre el mundo; es en esa zona que se da el libre juego de perspectivas: la de Aschenbach y la del narrador"* (Pimentel, 1998, pág. 104). En este tipo de caso, nos hallamos con una narración **disonante**. Ocurre exactamente lo contrario en la narración consonante, en la que todas las limitaciones de orden espacial, temporal, perceptual o ideológicas están en la conciencia del personaje y nada sugiera la individualidad de la voz que narra. El narrador se hace transparente y se convierte en simple vehículo de la conciencia del personaje.

*"Es por esta 'transparencia' que en la narración en focalización interna fija y consonante llegamos a la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes. Porque no es que el narrador le ceda la palabra al personaje focal, y así podamos acceder directamente a la perspectiva figural; no, es el narrador quien sigue narrando y, sin embargo, la deixis de referencia espacial , temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica, es la del personaje. Es aquí donde la distinción genettiana es capital: aquel que narra y el punto de vista que orienta la narración no son, necesariamente, lo mismo."* (Pimentel, 1998, pág. 106)

Una elección vocal en primera persona conlleva una elección focal: quien narra en yo, por definición no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya. Sin embargo, tal como indica Pimentel al analizar "El corazón de la tinieblas" de Conrad, la cuestión no resulta tan sencilla, puesto que el narrador, en este tipo de caso, puede cambiar la perspectiva temporal y cognitiva, *"desplazándose en el tiempo, ubicándose en distintos momentos de su devenir existencial como persona. Porque si desde el punto de vista existencial un narrador en primera persona y el personaje objeto de su narración son la misma persona, desde el punto de vista narrativo sus funciones son distintas; diegética y*

vocal; es decir, el narrador puede focalizar su 'yo' narrado o su 'yo' que narra. De aquí que, incluso en un relato en primera persona, la perspectiva pueda ser narratorial (centrada en el 'yo' que narra) o figural (centrada en el 'yo' narrado). Estos vaivenes, que corresponden a sendos cambios de perspectiva temporal y cognitiva, son constantes en el relato de Conrad que nos ocupa. Marlow regresa una y otra vez a su posición como narrador para hacer patente el conocimiento que tiene hoy, frente a la ignorancia de entonces; pero también para expresar la angustia del acto mismo de narrar" (Pimentel, 1998, pág. 109)

También puede ocurrir, como señala Pimentel en relación a la obra de Zola, "Nana", al perspectiva espacial puede ser atribuida al personaje, al yo narrado, en tanto que la perspectiva perceptual y cognitiva, provienen del yo que narra, como puede observarse en ciertos pasajes en donde el narrador realiza una pormenoriza y "objetiva" descripción de lugares sin imponer restricciones perceptuales o cognitivas que, evidentemente, debería tener el yo narrado.

"...La perspectiva del narrador domina cuando es él la fuente de información narrativa. Su medio de transmisión puede ser, o bien el discurso narrativo, o bien la narración seudofocalizada en la que, a pesar de que la deixis de referencia sea en apariencia figural, el grado de restricciones de orden espaciotemporal, cognitivo, perceptual, estilístico, etc., corresponde más bien a la perspectiva narratorial que al figural; o bien el medio de transmisión pues ser el propio discurso de los personajes utilizado como portavoz de la perspectiva narratorial. En tales discursos las restricciones espaciotemporales, cognitiva, etc., coincidirán, punto por punto, con las del narrador. Pero generalmente, en un relato en el que domina la perspectiva narratorial será el narrador quien describa los lugares, objetos y personajes del mundo narrado; él quien decida cuándo interrumpir el relato en curso para narrar segmentos temporales anteriores o posteriores al relato en curso, o bien para dar cuenta de otras líneas de la historia; será él quien narre sucesos y actos, quien dé cuenta incluso de los pensamientos y discursos de los personajes pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva. Él opinará, juzgará, corregirá y matizará" (Pimentel, 1998, pág. 114)

### La perspectiva del personaje

Desde la teoría de Genette, la perspectiva figural (del personaje) es abordada en tanto y en cuanto se encuentre mediada por el discurso narrativo, en este sentido, no es aplicada al discurso directo de los personajes. Es por ello que un signo de focalización resulta el discurso indirecto libre. Las formas directas (diálogo, soliloquio o monólogo) implican la cesión de la palabra por parte del narrador al personaje y, de este modo, su discurso puede tornarse en acción, pasión (en tanto pueden resultar antagónicas respecto de la voz del narrador y pueden modificar la historia) o bien en narración, cuando la función es doble: vocal de informar y diegética en tanto actores de lo narrado.

"...De este modo se funden las perspectivas figural y narratorial, ya que el mismo punto de vista que tiene el personaje sobre el mundo incidirá en su manera de transmitir la información narrativa. Esto ocurre muy evidentemente en la novela epistolar: la carta tiene al mismo tiempo una función narrativa y una función diegética: narrar acontecimientos y es generadora de acción" (Pimentel, 1998, pág. 120)

La interacción entre las perspectivas de figurales y las del narrador generarán un constante efecto de polifonía.

### La perspectiva de la trama

*"Si recordamos, por una parte, que la perspectiva se define de una manera elemental como un principio de selección y restricción de la información narrativa, y, por otra, que los acontecimientos de la historia no proliferan arbitraria o indefinidamente sino que están configurados por un principio de selección orientada, es evidente que se puede hablar de ese principio de selección en términos de una perspectiva de la trama. El desarrollo de los acontecimientos, su selección y orientación nos estarían proponiendo un punto de vista sobre el mundo que puede coincidir con el del narrador, aunque no necesariamente." (Pimentel, 1998, pág. 121)*

Una historia, en tanto trama, implica más que una secuencia puramente cronológica, una preselección. Esta selección orientada resulta en sí misma un punto del vista sobre el mundo y carga, por ello, con una significación ideológica, cognitiva y perceptual. *"Así pues, una 'historia' ya está ideológicamente orientada por su composición misma y por la sola selección de sus componentes"* (Pimentel, 1998, pág. 122)

*"...Habría que hacer hincapié, por una parte en la mediación como rasgo distintivo del narrador de un relato verbal, y por otra, en el hecho de que selección, restricción, filtro - términos definitorios de lo que es la perspectiva narrativa- son operaciones que en sí mismas constituyen una mediación; de tal suerte que bien podría decirse que toda perspectiva es una estructura mediadora entre el observador y el mundo. De ahí que, en una novela, ambas formas de organización en perspectiva, la del narrador y la de la trama, puedan recubrirse en principio. No así en el drama, donde, por definición, no hay mediación narrativa, y si la hay, está siempre subordinada al modo de enunciación no mediado que el dramático"* (Pimentel, 1998, pág. 124)

### La perspectiva del lector

Pimentel (1998) se refiere a la perspectiva del lector en términos de la serie de elecciones, restricciones y combinaciones operadas dentro del mundo narrado durante el proceso de lectura. Estas operaciones se encuentran constantemente vinculadas a las perspectivas del narrador, los personajes y la trama pero dependen, fundamentalmente, de la actualización que de ellas haga el lector conforme a su enciclopedia, su cultura y su horizonte de expectativas. En opinión de Iser (1978), todas las perspectivas del texto pueden focalizarse en un punto de vista: el del lector implícito. Esta noción remite a *"una estructura textual que anticipa la presencia de un receptor sin que necesariamente lo defina"* (Iser, 1978, pág. 34) A su juicio, debe distinguirse en esta noción dos cosas: el rol del lector concebido como estructura textual y el rol del lector como un acto estructurado. El papel que el mismo juega es el de mediar en las estructuras textuales resultando, ese acto de mediación en sí mismo, un acto de lectura estructurado.

*"...El lector, en tanto que observador, está dentro del objeto contemplado, y su contemplación se da en sucesivos desplazamientos en el tiempo; se ve obligado, en otras palabras, a asumir un 'punto de vista móvil' (wandering viewpoint), lo cual implica una constante actividad de síntesis, corrección y modificación del sentido de lo que va leyendo. De tal suerte que si bien el lector es quien opera la convergencia de todas las perspectivas*

*del texto, esa convergencia no es única sino múltiple y siempre parcial. En un juego constante entre la memoria y la expectación, el lector opera esas convergencias parciales que al corregirse, modificarse y/o transformarse van formando un tejido de extraordinaria densidad y complejidad. " (Pimentel, 1998, pág. 127)*

Analizando la novela de Golding, "The Spire", Pimentel concluye que existe un desfazaje entre la enciclopedia del lector y los conocimientos revelados por la conciencia del personaje. La descripción de la catedral y su analogía con el cuerpo, que, desde una focalización interna centrada en el protagonista, Jocelin, resultan una novedad para este sujeto, sin embargo ofrecen al lector una sensación de "dejà vue" en tanto se apela a clichés ya muy conocidos para quien lee en nuestro siglo.



### ELEMENTO INDICIAL O ÍNDICE

Para L. Prieto, el índice debe entenderse en un sentido amplio como "un hecho inmediatamente perceptible que nos da a conocer algo respecto de otra cosa que no lo es" (Prieto citado por Greimás y Courtés, 1979, pág. 219)

"Dentro de la concepción del relato, R. Barthes ha propuesto oponer entre sí índice e informante. Mientras que el informante es un 'operador realista' que sirve para autenticar la realidad del referente (por ejemplo la edad precisa de un personaje), el índice está constituido por un conjunto de notaciones (relativas, por ejemplo, a un carácter o sentimiento) que- en lugar de ser datos inmediatamente significantes (como en el caso del informante)- tienen sólo 'significado implícito'"(Greimás y Courtés, 1979, pág. 219)

## DE LO FANTÁSTICO DEL S. XX AL REALISMO

### PLANIFICACIÓN

<b>VERSIÓN ORIGINAL</b>	<b>VERSIÓN REALISTA</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Focalización narrativa:</b> Narrador en focalización interna e interna variable (en los diálogos)</li><li>• <b>Género:</b> Cuento corto</li><li>• <b>Organización de la trama:</b><ol style="list-style-type: none"><li>1- Presentación de personaje y prefiguración del hecho extraño</li><li>2- Visita del narrador a la fábrica de libros</li><li>3- Asombro ante la prescindencia de mano de obra</li><li>4- Intento de explicación por parte del narrador</li><li>5- Explicación por parte del ingeniero</li><li>6- Aparición del hecho extraño</li><li>7- Justificación del hecho extraño</li><li>8- Indignación del narrador</li><li>9- Naturalización del hecho</li></ol></li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Focalización narrativa:</b> Narrador en focalización cero</li><li>• <b>Género:</b> Crónica</li><li>• <b>Organización de la trama:</b><ol style="list-style-type: none"><li>1- Presentación de personaje</li><li>2- Visita del narrador a la fábrica de libros</li><li>3- Descripción de la prescindencia de mano de obra</li><li>4- Explicación por parte del cronista, tomando la voz del ingeniero a modo de informante (estilo directo o indirecto)</li><li>6-Aparición del hecho</li><li>7- Justificación del hecho extraño</li></ol></li></ul>

<p>extraño</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Relaciones intertextuales:</b> Apelación a <b>Leyes del Mercado</b> y del <b>Estado</b></li> <li>• <b>Relaciones paratextuales (función del título)</b> Inclusión del ser y del acontecimiento extraordinario (antropofagia) que habrá que naturalizar)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Relaciones intertextuales:</b> Apelación a <b>Leyes del Mercado</b> y del <b>Estado</b></li> <li>• <b>Relaciones paratextuales</b> Anticipación (título) y resumen de lo narrado (copete)</li> </ul>
---	--

New York	NEW YORK JOURNAL	Pág.
27 de julio de 2005		Sección Ciencia y Técnica

## REVOLUCIONARIO MÉTODO\*

*En Kappa se ha descubierto un revolucionario método para evitar problemas laborales y gastos excesivos.*

(SSP) En marzo de este año el ingeniero jefe de la D:I:C:T: y L. ( Dirección de Investigaciones Científicas Técnicas y Laborales) visitó la Planta industrial de Kappa, con motivo de la invitación que recibiera del Sr. Gael, Presidente, del Sr. Chack médico y del Juez Pep pertenecientes al grupo empresarial que incluye: Fábrica de Vidrios, Libros, Pintura y Música.

Gael en persona informa al ingeniero jefe que la producción anual de la fábrica de libros asciende a siete millones de ejemplares, en la fabricación de los mismos se usa un polvo gris que se extrae de los sesos de asno.

En este grupo empresarial se inventan 700 u 800 máquinas por mes, cualquier artículo se fabrica en gran escala y notablemente disminuye el empleo de mano de obra. Los obreros despedidos no bajan de 40 o 50 mil por mes. Y esto es lo novedoso: Bajo la ley “Matanza de Obreros” y a través de la inhalación de un gas venenoso se mata a los desocupados y su carne se utiliza en la alimentación. Este método logra anular las molestias de morir de hambre o de suicidarse y además abarata el precio de la carne.

- Por Nora Castelao

## RELATO DE NELLY GALASSO

Kioto	KIOTO PRESS	Pág.
27 de julio de 2005		Sección Internacionales

### IMPORTANTE AVANCE DE LA INDUSTRIA \*

*Según declaraciones de un testigo, en Kappa se lleva a cabo un proyecto innovador que revolucionaría la industria mundial.*

(ORIENT PRESS) De acuerdo a lo expresado textualmente por dicho testigo, “visité a Gael, presidente de una compañía del vidrio. A menudo fui a cenar a la casa de Gael acompañando al juez Pep y al médico Chack; además, con su carta de presentación visité fábricas con las cuales él o sus amigos estaban relacionados de una manera u otra. Una de las que más me interesó fue la fábrica de libros. Me acompañó un joven ingeniero que me mostró máquinas gigantescas que se movían accionadas por energía hidroeléctrica; me impresionó profundamente el enorme progreso que habían realizado los kappas en el campo de la industria mecánica. Según el ingeniero, la producción anual de esa fábrica asciende a siete millones de ejemplares. Pero lo que me impresionó no fue la cantidad de libros que imprimen, sino la casi absoluta prescindencia de mano de obra. Para imprimir un libro es suficiente poner papel, tinta y unos polvos grises en una abertura en forma de embudo de la máquina. Una vez que esos materiales se han colocado en ella, en menos de cinco minutos empieza a salir una gran cantidad de libros de todos tamaños, cuartos, octavos, etc.

*Mirando cómo salen los libros en torrente, le pregunté al ingeniero qué era*

*el polvo gris que se empleaba.*

*-¿Este polvo? Es de sesos de asno. Se secan los sesos y se los convierte en polvo. El precio actual es de dos a tres centavos la tonelada. Por supuesto, la fabricación de libros no es la única rama industrial donde se han logrado tales milagros. Lo mismo ocurre en las fábricas de pintura y de música”. Contaba Gael que en aquel país se inventan alrededor de setecientas u ochocientas clases de máquinas por mes, y que cualquier artículo se fabrica en gran escala, disminuyendo considerablemente la mano de obra. En consecuencia, los obreros despedidos no bajan de cuarenta o cincuenta mil por mes.*

Frente a esta situación se ha aprobado una novedosa “Ley de Matanza de Obreros” y el posterior aprovechamiento de su carne como alimento, lo cual ocasiona una apreciable caída en el presupuesto de la carne y la ausencia total de reclamos por parte de los obreros.

Interrogado el testigo sobre su experiencia relata luego haber sido invitado a varias cenas y cocktails en los cuales la carne era parte esencial de los diversos menús. De regreso a nuestro país, nos manifiesta su decisión de no efectuar otras declaraciones.

\* Por Nelly Galasso

## **LAS IMPLACABLES LEYES DEL MERCADO**

Elsa Vital

Experimentaba simpatía por Gael, presidente de una compañía de vidrio. Gael era uno de los grandes capitalistas del país. Probablemente, ningún otro kappa tenía un vientre tan enorme como el suyo. ¡Y cuan feliz se le ve cuando está sentado en un sofá y tiene a su lado a su mujer que se asemeja a una litchi y a sus hijos similares a pepinos!. A menudo fui a cenar a la casa de Gael acompañando al juez Pep y al médico Chack; además, con su carta de presentación visité fábricas con las cuales él o sus amigos estaban relacionados de una manera u otra. Una de las que más me interesó fue la fábrica de libros. Me acompañó un joven ingeniero que me mostró máquinas gigantescas que se movían accionadas por energía hidroeléctrica, me impresionó profundamente el enorme progreso que habían realizado los kappas en el campo de la industria mecánica.

Según el ingeniero, la producción anual de esa fábrica ascendía a siete millones de ejemplares. Pero lo que me impresionó no fue la cantidad de libros que imprimían, sino la casi absoluta prescindencia de mano de obra. Para imprimir un libro es suficiente poner papel, tinta y unos polvos grises en una abertura en forma de embudo de la máquina. Una vez que esos materiales se han colocado en ella, en menos de cinco minutos empieza a salir una gran cantidad de libros de todos los tamaños, cuartos, octavos, etc.

Contaba Gael que en aquel país se inventaban alrededor de setecientas u ochocientas clases de máquinas por mes y que cualquier artículo se fabricaba en gran escala, disminuyendo considerablemente la mano de obra. En consecuencia, los obreros despedidos no bajaban de cuarenta o cincuenta mil por mes. Pero lo curioso era que a pesar de todo ese proceso industrial, los diarios matutinos no anunciaban ninguna clase de huelga. Este mes despedieron muchos obreros.

-¿Y los obreros no protestan?- preguntó

- ¡No diga tonterías! Dígame, ¿acaso en su país las mujeres de la clase baja no se convierten en prostitutas? Es puro sentimentalismo eso de indignarse por el hecho de despedir obreros. Lamentablemente el progreso de la tecnología ha hecho pagar ese duro precio. Es el progreso que no considera al ser humano. La automatización y la globalización, flagelos del siglo XX, han hecho que desaparezca la mano de obra necesaria, porque hay, a pesar de todo, actividades en donde la presencia del ser humano sigue siendo imprescindible, aunque, lamentablemente no se valora en su verdadera dimensión, el trabajo no automatizado. El capitalismo no mira al hombre; Gael era uno de los grandes capitalistas.

## ANÁLISIS DE LOS RELATOS

### LAS VERSIONES REALISTAS

Los textos de Nora Castelao, Nelly Galasso y Elsa Vital surgen como reescrituras del cuento original, pero **verosimilizadas en un sentido realista**.

Las dos primeras escogen, para ello, cambiar el soporte material del texto y el **hipotexto** apelando a la crónica periodística. En tal sentido, se producen los encabezados acordes con este fin:

Kioto	KIOTO PRESS	Pág.
27 de julio de 2005		Sección Internacionales

### IMPORTANTE AVANCE DE LA INDUSTRIA \*

*Según declaraciones de un testigo, en Kappa se lleva a cabo un proyecto innovador que revolucionaría la industria mundial.*

New York	NEW YORK JOURNAL	Pág.
27 de julio de 2005		Sección Ciencia y Técnica

### REVOLUCIONARIO MÉTODO\*

*En Kappa se ha descubierto un revolucionario método para evitar problemas laborales y gastos excesivos.*

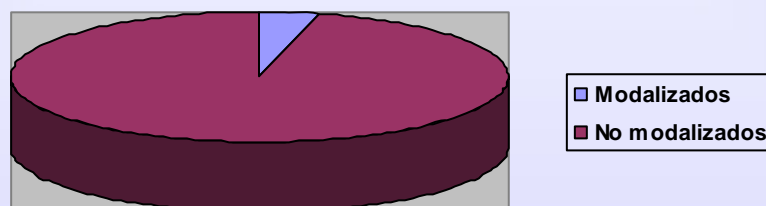
Ambas operan una **vinculación del texto con el extratexto** a partir del soporte material (aspecto de diario) con los elementos que esto conlleva: creación de un **nombre propio** para el mismo (“Kioto Press” y “New York Journal”), el **anclaje en un tiempo y un lugar determinados** (“Kioto, 25 de julio de 2005” y “New York, 27 de julio de 2005”). La diferencia entre ambas radica en la inclusión del texto en una sección: Nelly Galaso remite la información al ámbito de las noticias “internacionales” y Nora Castelao, al de “ciencia y técnica”, evidentemente, escoger uno u otro ámbito de inclusión del texto, impone al receptor una forma de lectura que influye aún en elecciones léxicas. Así, por ejemplo, Nelly Galaso escribirá en el copete:

*“en Kappa se lleva a cabo un proyecto innovador que revolucionaría la industria mundial”.*

en tanto que Nora Castelao pondrá el acento en la cuestión científico/ tecnológica

*“En Kappa se ha descubierto un revolucionario método para evitar problemas laborales y gastos excesivos”.*

Ambas coinciden en transformar al ser mitológico del relato original en un **lugar** (país o ciudad); en ofrecernos una **fuentes de validación** para el relato: (ORIENT PRESS) y (SSP), como agencias de noticias y la **propia firma de autor** en la nota y **testigos calificados**—“el **ingeniero jefe** de la D:I:C:T: y L. ( Dirección de Investigaciones Científicas Técnicas y Laborales)” y “De acuerdo a lo expresado textualmente por dicho **testigo**”. En el caso particular del texto de Nora Castelao, este personaje informado (testigo) claramente se opone al lector desinformado como puede observarse en la explicación de la sigla: D:I:C:T: y L., de tal modo que se produce una **ostentación del saber**. Nelly Galaso escoge como técnica la **cita explícita** (encodillada) del discurso del propio testigo, lo que no ofrece lugar a dudas acerca de la “veracidad” de los dichos, para luego cerrar con un resumen /comentario del autor de la nota. Ambos textos aparecen **demodalizados**, a tal punto que de los **54** predicados factibles de ser modalizados, sólo **2 (4%)** lo son en un sentido hipotético. De este modo tenemos que la **demodalización asciende al 96%**.



Es evidente que en ambos texto existe una **tendencia a la monosemia**, es decir, ofrecer una sola posibilidad de interpretación al relato que apoya en el tipo de narrador y focalización escogida: un **narrador heterodiégetico** en **focalización cero**, como es, por otra parte, características del **hipotexto** escogido.

El texto de Elsa Vital, se encuentra mucho más sujeto al original, produciendo un relato breve en el cual el narrador opera una valoración de lo narrado, como se ve con el uso del adverbio “lamentablemente” (“**Lamentablemente** el progreso de la tecnología ha hecho pagar ese duro precio.”, “**lamentablemente** no se valora en su verdadera dimensión”). En tal sentido, también tiende a la **monosemia**, sólo que, inversamente a lo que hacen Nelly Galaso y Nora Castela (quienes asumen la naturalización del hecho de matar obreros y comerse los), Elsa juzga como “lamentable” dicha situación, lo cual, de algún modo, ya está anunciado en el título que escoge: “Las **implacables** leyes del mercado”.

Respecto de la **demodalización**, hallamos una incidencia del **93% de predicados no modalizados** y sólo un **7%** de modalizados en sentido **hipotético** sobre un total de 43 predicados factibles de ser modalizados. Los mismos porcentajes se dan en el texto original (sobre un total de 71 predicados factibles de ser modalizados). No obstante ello, es interesante notar que, precisamente el modalizador que se elimina es el adverbio “**extrañamente**” con que comienza el relato de Akutagawa y que es el que abre espacio a la duda. Otro elemento que tiende a **evitar la posible vacilación** es la **casi absoluta adopción de una focalización interna fija** (centrada en el visitante) dada a través de la eliminación de la mayoría de los diálogos del texto original: de nueve se pasa a sólo dos. Los diálogos del texto original implican una **focalización interna variable** (Pimentel, 1998) lo que supone que la perspectiva narrativa no es única, sino que va pasando de un personaje a otro, lo cual podría generar un efecto polisémico. También el relato de Elsa mantiene la presencia de un testigo:

*“Contaba **Gael** que en aquel país se inventaban...”*

Una diferencia con los relatos de Nelly y de Nora, radica en que Elsa no ancla el suyo en un tiempo y un espacio precisos. No obstante ello, operó cambios sustanciales (como los que ya describimos) para pasar de un texto fantástico al estilo S. XX a uno realista.

## VEROSÍMIL REALISTA

Entre las características del verosímil realista, Hamon (1982) considera:

a: La presencia de **cauciones**: establecidas por el **discurso histórico** o el **científico**

b: El **anhelo pedagógico de transmitir información**:

*“...en la que se debe evitar al máximo toda inferencia que vendría a perturbar la comunicación de esta información y la transitividad del mensaje. Se puede pensar entonces que el texto realista legible se caracterizará probablemente por procedimientos destinados a asegurar esta comunicación como por ejemplo:*

- a) una hipertrofia de la redundancia;*
- b) una hipertrofia de los procedimientos anafóricos;*
- c) una hipertrofia de los procedimientos fáticos (en el sentido jakobsoniano y de posprocedimientos de seambiguación interna, al pasar notablemente por la multiplicidad de los aparatos metalingüísticos incorporados al texto;*
- d) un restablecimiento indirecto (compensatorio) de la performance de un discurso de cierta autoridad del decir, de la instancia de enunciación: al mismo autor realista – teóricamente expulsado en beneficio de la autorización del texto como Historia, como Enunciado autosuficiente y coherente en el cual toda intrusión del autor (Blin) equivaldría a la introducción de una interferencia.”* (Hamon, 1982, pág. 16)

En relación con este último punto, Hamon señala que *“el autor realista (como el pedagogo) está en posesión de un cierto saber que juzga exhaustivamente y que distribuirá (por ejemplo) bajo la forma de las descripciones”* a las que dará autoridad a partir de una fuente garante de información que *“se encarna en el relato en un personaje delegado, portador de todos los signos de honorabilidad científica”*. De este modo, el personaje *“no es más una función novelesca, sino un **funcionario** delegado de la enunciación realista”* (Hamon, 19982, pág.22)

Esta caracterización nos conduce a una de las características principales del verosímil realista: la **LEGIBILIDAD** que se vincula con los cuatro puntos anteriormente citados y, más específicamente, con ciertos recursos que tienden a generar una **coherencia global de los enunciados** garantizada por:

- a) La presencia de **flash back** (recuerdos, resúmenes, el trauma infantil, la obsesión, la mención de la familia, de la herencia de caracteres familiares, de la tradición, la referencia a un ciclo, a un ancestro, etc) que producen que el texto se reenvíe a sí mismo, generándose como fuente de validación.
- b) La constitución de una **gramática de los personajes**, *“especie de campo derivacional motivado, transparente, donde los apellidos juegan ciertamente el rol de raíces o vehiculizan cierta información (datos hereditarios, etc- Mcquart, Rougon, Thibault, Forsyte, Guermantes) y los nombres el rol de una clase de flexión que aporta una información complementaria ( Nena, Pauline, Gervaise...) estructuras que funcionan pues como una gramática de los personajes (modo de clasificación, restricciones selectivas, previsibilidad de comportamientos, etc.) Formarán igualmente un lugar propio para ver circular un saber destinado al lector (bajo forma de chistes, maledicencias, confidencias, etc.), y necesario para la*

*comprensión de la intriga, o para ver circular objetos (bienes de sucesión)”* (Hamon, 1982, pág. 18)

- c) La presencia de una **motivación psicológica** del personaje que justifique la trama.
- d) **Vinculación del texto con el extratexto**: Dicha operación se da por los **nombres propios**<sup>7[1]</sup>, la **búsqueda etimológica**, la creación de **personajes/tipo**.
- e) La **integración del discurso científico** en el cuerpo del texto, contrariamente a lo que ocurre con este tipo de discurso en el que se apela a la nota al pie, la bibliografía, etc., el discurso realista articula estos elementos dentro del propio cuerpo del texto. La inclusión de una jerga técnica no sólo otorgará efecto de realidad, sino también se erigirá en una metáfora de cómo funciona el propio trabajo de escritura.
- f) La **oposición entre un personaje informado (destinador informado) y el destinatario no informado**.
- g) La presencia de un **discurso ostentador del saber** que trata de “enseñar (al lector) haciéndolo circular (en y por un relato, y acompañado con los signos más ostensibles de autoridad)” (Hamon, 1982, pág. 27). Esto conduce a definir el discurso realista como “aquel en el que las estructuras semánticas de la enunciación se confunden al máximo con las estructuras semánticas del enunciado. Más aún, muestra allí la confusión que lo funda, la asimilación de lo real al conocimiento (al saber) que se tiene del objeto sobre el que se escribe; cuanto más se conocer, más realista se es, y el autor realista es un gran lector de enciclopedias que corre tras el último estado del conocimiento científico” (Hamon, 1982, pág. 27).
- h) La preferencia por la **metonimia**.
- i) La **inclusión de testigos** que autentifiquen o justifiquen el acto de habla.
- j) La **demodalización del discurso** que implica la ausencia de ciertas marcas como las comillas, itálicas, procedimientos de énfasis, propios del discurso irónico y la sátira; inclusión de modalizadores hipotéticos, como “quizás”, “tal vez”, etc. propios del discurso fantástico.
- k) **Evitar la construcción de un héroe** que tornaría al relato poco realista a punto, como dice Jakobson de descomponerlo “en una serie de elementos y accesorios” y “ser reemplazado por la cadena de sus propios estados objetivados, animados o inanimados, que lo rodean”

---

<sup>7[1]</sup> “Los nombres propios históricos o geográficos (Rouen, rue de Rivoli, Notre- Dame de Paris, etc) quer reenvían a entidades semánticas estables, a las cuales no se trata, por otra parte, tanto de comprender como de reconocer como nombres propios (y la mayúscula es la marcas tipográfica diferencial), funcionan, entonces ciertamente como las citaciones del discurso pedagógico: aseguran puntos de anclaje, reestablecen la performación (garantes autores) del enunciado referencial, al embragar el texto sobre un extra-texto valorizado, permiten la economía de un enunciado descriptivo y aseguran un efecto de lo real global que trasciende incluso toda decodificación del detalle” (Hamon, 1982, págs. 19 y 20) .Al personaje histórico, sin embargo, se le otorga poco importancia y es esto lo que , precisamente, lo que le confiere autenticidad: “Los personajes históricos vuelven a la novela como familia ... Un procedimiento particular será citar el nombre propio histórico al mismo tiempo que el nombre propio ficticio” (Hamon, cita 33 de página 19) Si bien el discurso maravillo también apela a la “transparencia onomástica”, “el discurso realista jugará más bien sobre la connotación de un contenido social (tal nombre propio o sobrenombre connotará, por ejemplo, la plebe, la aristocracia. El oficio, etc) que sobre la denotación de un rasgo caracterial o físico... Procedimientos diversos de explicitación pueden reforzar en el relato esta transparencia onomástica: búsqueda de orígenes, búsqueda etimológica, etc.; es lo que impone la creación de personajes tipo como el filólogo, el guía, el geógrafo, y escena tipo como el bautismo, la imposición de nombre, la visita a un lugar, las escenas de presentación, escenas que se desenvolverán, por ejemplo, en el transcurso de una reunión, de una recepción , de una fiesta o de una ceremonia cualquiera” (Hamon, 1982, pág.20)

- l) Tendencia a **la monosemia** que reduce la ambigüedad del relato.
- m) Se **evita la oposición ser/ parecer**.
- n) **Carácter descriptible y accesible del mundo**, por eso “*se opone al mundo fantástico (lo innombrable, lo indestructible, el monstruo); este programa se caracteriza también por su voluntad de exhaustividad (el discurso fantástico es con frecuencia parcial y parsimonioso), y lo real es entonces, considerado como un campo completo y abundante, discontinuo, rico y nombrable, denominable del cual se trata de hacer un inventario*” (Hamon, 1982, pág. 41)
- o) La **descripción opera como una forma de legitimación**, encuadrando el enunciado narrativo en una concatenación lógica del tipo del enunciado tecnológico: “*Tome un pollo chico y cebado (sigue una breve descripción del pollo adecuado  $\Psi$  trócelo  $\Psi$  rehóguelo  $\Psi$  haga una salsa  $\Psi$  sálolo ... (serie programada de enunciados narrativos)  $\Psi$  obtiene (sigue la descripción final)*” (Hamon, 1982, pág. 42). El enunciado propiamente narrativo está enmarcado por enunciados descriptivos del tipo de: La noche había caído, sombría, el viento soplaba (enunciado descriptivo causa que apela al paradigma lexical esperable- transformación 1). Pedro cerró los postigos (sintagma narrativo consecuencia de la transformación precedente). La cocina estaba agradable, tibia (enunciado descriptivo consecuencia del anterior-segunda transformación). La descripción realista resulta, en consecuencia, “*la puesta en escena de un actante colectivo, a menuda dotado ya del estatuto actancial de objeto (objeto de una necesidad, de un deseo, de un apetito, etc. ya del destinados- es decir, del mismo estatuto actancial que el sujeto pedagógico de la enunciación: tal decorado, tal medio, tal objeto, transmitirán un cierto número de valores al personaje, propondrán un programa a su acción, le aconsejarán, le hablarán al oído, lo influenciarán, le recordarán algo*” (Hamon, 1982, pág. 44)



### TIPOS DE RELACIONES ENTRE LOS TEXTOS:

En cuanto a los **tipos de relaciones** que se establecen entre los textos, conviene recordar la propuesta por Genette (1986):

○ **INTERTEXTUALES:**

Vinculan un texto con otros adjudicados a **distintos AUTORES** (pensado no como carnadura, sino como función textual- Foucault, 1985)

○ **INTRATEXTUALES:**

Vinculan textos adjudicados a un **MISMO AUTOR**

○ **HIPERTEXTUALES:**

Suponen el entrecruzamiento de diversos códigos y la generación de HIPERTEXTOS (Ej.: página Web)

○ **HIPOTEXTUALES:**

Vinculan un texto con otros (no específicos) que actúan de MODELO (Ej.: un niño que comienza su narración con “Había una vez, una linda nena” piensa no en un cuento en particular, sino en el MODELO del cuento clásico)

○ **PARATEXTUALES:**

Vinculan el CUERPO del texto con su PERIFERIA.



MODALIZACIÓN

*“Partiendo de la definición de **modalidad** entendida como ‘lo que modifica el predicado’ de un enunciado, puede concebirse la **modalización** como la producción de un enunciado llamado modal que sobredetermina a un enunciado descriptivo”* (Greimás y Courtés, 1979, pág. 262)

Así, por ejemplo, un enunciado **no modalizado (demodalizado)** sería:

Juan viaja.

Podríamos tener una modalización que **asertiva** que reforzara el carácter ya fáctico del verbo en modo indicativo. Ej:

**Ciertamente/ Seguramente**, Juan viaja.

O bien una modalización que, contrariamente, **hiciera perder fuerza al carácter fáctico** del verbo. Ej:

**Quizás/ A lo mejor**, Juan viaja.

Otra forma en la que también aparecería la modalización en el **verbo** sería:

**Probablemente**, Juan viaje (modo **subjuntivo**)

O bien:

Juan viajaría (modo **condicional**), si **tuviera** (modo **subjuntivo**) dinero

## DE LO FANTÁSTICO DEL S. XX A LO MARAVILLOSO

### PLANIFICACIÓN

VERSIÓN ORIGINAL	VERSIÓN MARAVILLOSA
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Focalización narrativa:</b> Narrador en focalización interna e interna variable (en los diálogos)</li> <li>• <b>Género:</b> Cuento corto</li> <li>• <b>Organización de la trama:</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1- Presentación de personaje y prefiguración del hecho extraño</li> <li>2- Visita del narrador a la fábrica de libros</li> <li>3- Asombro ante la prescindencia de mano de obra</li> <li>4- Intento de explicación por parte del narrador</li> <li>5- Explicación por parte del ingeniero</li> <li>6- Aparición del hecho extraño</li> <li>7- Justificación del hecho</li> </ol> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Focalización narrativa:</b> Narrador en cero e interna variable (en los diálogos)</li> <li>• <b>Género:</b> Cuento corto. Puede apelar al relato enmarcado (cuento en el que aparece el relato como un sueño)</li> <li>• <b>Organización de la trama:</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1-Secuencia típica de apertura del relato maravilloso (Había una vez, en un lejano país)</li> <li>2-Presentación de personaje</li> <li>3- Visita del narrador a la fábrica de libros</li> <li>4-Mención de la falta de mano de obra</li> <li>5- Intento de explicación por parte del narrador</li> <li>6- Explicación por parte del ingeniero (Reglas basadas en</li> </ol> </li> </ul>

<p>extraño</p> <p>8- Indignación del narrador</p> <p>9- Naturalización del hecho extraño</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Relaciones intertextuales:</b> Apelación a <b>Leyes del Mercado y del Estado</b></li> <li>• <b>Relaciones paratextuales (función del título)</b> Inclusión del ser y del acontecimiento extraordinario (antropofagia) que habrá que naturalizar)</li> </ul>	<p>lo sobrenatural sobre las que no se duda)</p> <p><b>Relaciones intertextuales:</b> Apelación a <b>Leyes sobrenaturales</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Relaciones paratextuales (función del título)</b> Designación de personaje o lugares o situaciones</li> </ul>
--	---

# *La Máquina Maravillosa*

*En un lejano país de un lejano planeta, convivían en paz y armoniosamente los kappas y los litchis. Gael era un kappa de enorme vientre, feliz junto a su esposa litchi y a sus hijos, que no parecían ni kappa, ni litchi, en realidad, se asemejaban a pepinos. Era uno de los más grandes capitalistas del país.*

*Los kappas eran visiblemente más inteligentes y llegaron a ser dueños de inmensas fábricas que daban empleo a los bondadosos y serviciales litchis.*

*Todo funcionó así, casi a la perfección, durante muchos... muchos años.*

*Pero, poco a poco, los kappas aplicando sus avanzados conocimientos en el campo de la industria mecánica llegaron a inventar máquinas y más máquinas que fueron reemplazando la mano de obra litchi.*

*El mismo Gael era el dueño de una gran fábrica de vidrio. Junto a sus amigos, el juez Pep y el médico Chack solían reunirse, a veces para cenar o cambiar impresiones sobre las últimas novedades, o visitaban otras fábricas en un intercambio constante, útil al crecimiento y progreso de su comunidad.*

*En cierta oportunidad visitando la fábrica de libros se maravillaron con lo que el joven ingeniero que los acompañaba les iba relatando. La producción anual de esa fábrica con gigantescas máquinas accionadas por energía hidroeléctrica ascendía a siete millones de ejemplares. Pero lo más impresionante no era la cantidad de libros que imprimían, sino la casi absoluta prescindencia de mano de obra. Para imprimir un libro era suficiente poner papel, tinta y unos polvos grises en una abertura en forma de embudo de la máquina. Una vez que esos materiales se hubieran colocado en ella, en menos de cinco minutos salían una gran cantidad de libros de todos tamaños, cuartos, octavos, etc. Los libros salían en torrente, las máquinas relucían con negro brillo. Según el ingeniero para la fabricación del polvo gris, fundamental para el proceso, utilizaban sesos de asno, que secaban al sol y luego convertían en polvo.*

*Por supuesto, la fabricación de libros no era la única rama industrial donde se habían logrado tales milagros. Lo mismo ocurría en las fábricas de pintura y de música.*

*En aquel país se inventaban alrededor de setecientas u ochocientas clases de máquinas por mes, y cualquier artículo se fabricaba en gran escala, disminuyendo considerablemente la mano de obra. En consecuencia, los obreros despedidos no bajaban de cuarenta o cincuenta mil por mes, a lo que necesariamente, a fin de evitar que se destruyera el equilibrio reinante desde los primeros tiempos en que los kappas y los litchis poblaron el planeta, hubo que buscar una solución.*

*Se llamó a reunión al Concejo de los Ancianos Kappas, poseedores del conocimiento absoluto. Después de varios meses encerrados en el recinto*

*secreto, hallaron la gran solución. Una máquina maravillosa, que no sólo solucionaba el tema de la desocupación sino también el de la alimentación; los kappas con sus grandes vientres como el de Gael eran insaciables. Los litchis desocupados eran introducidos en la máquina por una abertura y acomodados suavemente en un espacio interior en forma de cilindro. Tras unos minutos de funcionamiento el alma se desprendía suavemente del cuerpo, provocando una sensación sumamente placentera. La vida, ya sin cuerpo, continuaba casi igual, no necesitaban empleo, ni ropas, ni comida, pero sí podían disfrutar de su espíritu y convivir sin problemas con sus pocos congéneres aún ocupados en las fábricas de los kappas. Los cuerpos sin valor alguno ya para sus antiguos dueños se utilizaban en la alimentación, lográndose platos exquisitos que saboreaban los kappas en sus reuniones sociales.*

*Los litchis tranquilamente esperaban su turno para pasar a la máquina, sabían por sus antecesores de la dicha que los esperaba.*

*Y así completamente restablecido el equilibrio y sin riesgo alguno de perderlo, vivieron felices por siempre jamás ...*

*Fin*

## ANÁLISIS DEL RELATO

### LA VERSIÓN MARAVILLOSA

La escritura del relato maravilloso estuvo a cargo de María Peñaranda. Como en todo relato de este tipo, el título mismo inscribe lo narrado en un ámbito preciso: *La Máquina Maravillosa*. El tiempo (“in illo tempore”) y el lugar son los indicados para un cuento de hadas:

*“En un lejano país de un lejano planeta...”*

La tipografía escogida también cumple con la función de crear un soporte como el del cuento maravilloso en el que se parte de una situación de equilibrio: “*convivían en paz y armoniosamente los kappas y los litchis*” en la que no se vislumbra la presencia de protagonistas y antagonistas hasta que un grupo comienza diferenciarse del otro: los kappas (a quienes se les atribuye inteligencia y poder económico) y los litchis (de quienes se predica su bondad y servicio)

*“Los kappas eran visiblemente más inteligentes y llegaron a ser dueños de inmensas fábricas que daban empleo a los bondadosos y serviciales litchis”.*

Notemos que la inteligencia adjudicada a los kappas se presenta **sobrerrealizada** (“más”), lo cual coadyuva al la creación de un espacio **hiperbólico** típico de lo maravilloso, y es ofrecida como una evidencia a partir del uso del adverbio “visiblemente”, con lo cual, el lector es convocado a creer (al ver) la notoria cualidad de los kappas.

La situación se mantiene, como la propia autora expresa “*casi a la perfección, durante muchos... muchos años*”. Notemos que el adverbio “casi” **desrealizada** la idílica perfección. Es entonces que se plantea la situación de desequilibrio gramaticalizada por el uso de un **enlace extraoracional antiorientado**, “**pero**”<sup>8</sup>:

---

<sup>8</sup> La explicación de este “pero” debe ser buscada en relación el información anterior no localmente conectada con el enunciado puesto que se ha empleado un enlace extraoracional. De este modo, podríamos partir del siguiente enunciado:

*“Pero, poco a poco, los kappas aplicando sus avanzados conocimientos en el campo de la industria mecánica llegaron a inventar máquinas y más máquinas que fueron reemplazando la mano de obra litchi.”*

El narrador **heterodiegético** en **focalización cero** (característico de este tipo de relato) continúa narrando lo acontecido en las fábricas siguiendo, aproximadamente, los sucesos del relato original. No obstante ello, algunos cambios lexicales resulta interesantes de señalar: el ingeniero no se “impresiona” (como en el relato original) sino que se “**maravilla**”.

La presencia de una situación de desequilibrio requiere de su pronto reestablecimiento que es introducido a partir de un **conector consecutivo** (“en consecuencia”) que implica la generación de una ley causal.

*“En consecuencia, los obreros despedidos no bajaban de cuarenta o cincuenta mil por mes, a lo que necesariamente, a fin de evitar que se destruyera el equilibrio reinante desde los primeros tiempos en que los kappas y los litchis poblaron el planeta, hubo que buscar una solución.”*

Como en todo relato maravilloso, la causalidad, aún extraña, no será objetada, sino simplemente aceptada. No obstante ello, aparecen destinadores justicieros que la validan, en este caso encarnados en la figura del Concejo de Ancianos que, apelando nuevamente a la hipérbole, cuenta con un “conocimiento absoluto” y logran encontrar “**la gran solución**”:

*“Se llamó a reunión al Concejo de los Ancianos Kappas, poseedores del conocimiento absoluto. Después de varios meses encerrados en el recinto secreto, hallaron la gran solución.”*

---

p1: Los kappas daban trabajo a los litchis.

Reg (pq1) Toda vez que se da trabajo (p1) se emplea mano de obra (q1)

Si  $p1 \rightarrow q1$ , lo que nos lleva a concluir:

q1: Se emplea mano de obra, enunciado que se erige en causa de una nueva relación:

p2: Se emplea mano de obra

Reg (pq2) Toda vez que se emplea mano de obra (p2), se evita el uso de máquinas (q2)

Si  $p2 \rightarrow q2$ , lo que nos lleva a concluir:

q2: Se evita el uso de máquinas, este enunciado que sería la conclusión lógica de la Reg (pq2) es contrariado, llegándose a la conclusión:

-q2: NO se evita el uso de máquinas, lo cual explica la aparición del conector “pero” que llevará a la formulación de una nueva regla cuya causa es:

-p3: NO se evita el uso de máquinas

Reg (pq3): Toda vez que no se evita el uso de máquinas (-p3), se elimina la mano de obra (q3)

Si  $-p3 \rightarrow q3$ , lo que nos lleva a concluir:

q3: Se evita la mano de obra

El texto introduce una **negación polémica**<sup>9</sup>:

*“Una máquina maravillosa, que no sólo solucionaba el tema de la desocupación sino también el de la alimentación; los kappas con sus grandes vientres como el de Gael eran insaciables”.*

Luego continúa una descripción acerca del funcionamiento de la máquina en la cual se ofrecen elementos que tienden a inscribir el procedimiento como no traumático, utilizando elementos que **realizan** el potencial argumentativo del término “placer”, tal como es el caso del adverbio “sumamente”:

*“Los litchis desocupados eran introducidos en la máquina por una abertura y acomodados suavemente en un espacio interior en forma de cilindro. Tras unos minutos de funcionamiento el alma se desprendía suavemente del cuerpo, provocando una sensación sumamente placentera”.*

La aparición de un **conector antiorientado** “pero” interpone una situación que podría considerarse adversa:

*“La vida, ya sin cuerpo, continuaba casi igual, no necesitaban empleo, ni ropas, ni comida, pero<sup>10</sup> sí podían disfrutar de su espíritu y convivir sin*

---

<sup>9</sup> Dada la negación:

“Una máquina maravillosa, que no sólo solucionaba el tema de la desocupación sino también el de la alimentación; los kappas con sus grandes vientres como el de Gael eran insaciables”.

Intentaremos explicar por qué se trata de una negación polémica. Paramos de la base de que el enunciado asertivo correspondiente sería:

La máquina maravillosa solucionaba el tema de la desocupación.

Si con ella se hubiera generado una negación descriptiva, el enunciado resultante hubiera sido:

La máquina maravillosa NO solucionaba el tema de la desocupación.

Si con ella se hubiera generado una negación metalingüística, el enunciado resultante hubiera sido:

La máquina maravillosa NUNCA solucionó el tema de la desocupación.

Ahora bien, se trata de una negación polémica porque permite la subsistencia del enunciado asertivo: es decir, alguna vez pudo decirse que la máquina solucionó el problema de desocupación. Lo que se agrega es otro punto de vista más, efecto que se logra por la presencia del “no sólo” (lo que implica la solución de la desocupación y de algo más que es lo que se agrega con los conectores aditivos con valor argumentativo “sino también”). Es, para decirlo sencillamente, como si se unieran dos cuestiones: la solución del problema de la desocupación y la solución del problema de la alimentación. La presencia de la negación a través de los adverbios “no sólo” implica que alguien pudiera suponer una sola de las soluciones (la que primero se enunció) y su correspondiente enunciado asertivo, cuando, en realidad, que quiere aseverar que son dos los enunciados asertivos que deben permanecer en pie.

<sup>10</sup> Explicaremos el sentido antiorientado o contraargumentativo de este “pero”. Para ello se parte del enunciado causa (p):  
-p1:[Los lifchis] no necesitaban empleo, ni ropas, ni comida.

La regla que se pone en juego establece que:

Reg (pq1): Toda vez que no se necesite empleo, ni ropas, ni comida (-p1), no hay vida (-q1)

Si -p1 → -q1 de lo que se deduce:

No hay vida (-p2), que se erige en causa de una nueva relación, en la que rige una nueva regla:

Reg (pq2): Toda vez que no haya vida (-p2) no hay disfrute (-q2)

Si -p2 → -q2 de lo que se deduce:

*problemas con sus pecos congéneres aún ocupados en las fábricas de los kappas”.*

El disfrute del espíritu y la falta de valor adjudicada al cuerpo (todo ello inscripto en la dicotomía culturalmente aceptada cuerpo/ alma) naturaliza su utilización con fines alimenticios, de tal modo que los litchis, lógicamente, esperan ser pasados por la “máquina maravillosa”:

*“Los cuerpos sin valor alguno ya para sus antiguos dueños se utilizaban en la alimentación, lográndose platos exquisitos que saboreaban los kappas en sus reuniones sociales.*

*Los litchis tranquilamente esperaban su turno para pasar a la máquina, sabían por sus antecesores de la dicha que los esperaba”.*

De este modo, se llegará al “happy end”, típico del relato maravilloso que será encabezado por un [conector consecutivo](#) que permite el reestablecimiento del equilibrio perdido:

*“Y así completamente restablecido el equilibrio y sin riesgo alguno de perderlo”*

Finalmente, se escoge la secuencia de cierre lógica según el modelo narrativo elegido:

*“vivieron felices por siempre jamás...”*

---

No hay disfrute (-q2)

Precisamente a esta conclusión se opone el enunciado encabezado por “pero” que resulta reforzado en la afirmación con la aparición del adverbio afirmativo: “sí podían disfrutar...”. El sentido antiorientado radica en llegar a la conclusión contraria a la esperada (“no hay disfrute”): “sí hay disfrute”.

## HIPÉRBOLE

Este recurso literario ha sido definido como una *"figura retórica consistente en ofrecer una visión desproporcionada de una realidad, amplificándola o disminuyéndola. La hipérbole se concreta en el uso de términos enfáticos y expresiones exageradas. Este procedimiento es utilizado con frecuencia en el lenguaje coloquial"*(Estébanez Calderón, 1996, pág. 507). En esta definición parece cobrar peso el discurso oral. En coincidencia con este pensamiento se ofrece la siguiente definición: *"Figura [...] que consiste en emplear palabras exageradas para expresar una idea que está más allá de los límites de la verosimilitud. Es bastante corriente en el habla cotidiana (ejem.: hace un siglo que no te veía)"* (Marchese y Foradellas, 1986, pág.198). Su vinculación con la oralidad se encuentra directamente relacionada con el modelo narrativo que se sigue: el cuento maravilloso es aquel que, frecuentemente, se lee a los niños quienes, a su vez, en sucesivas lecturas de los adultos, terminan casi aprendiéndolo de memoria. La exageración los atrae y resulta un excelente recurso para la memoria.

Camacho (1999), al analizar "Cien Años de Soledad" de Gabriel García Márquez sostiene que la novela *"recuperaría [...] los derechos de la fantasía, de la imaginación no atada a un realismo cartesiano, científico, naturalista, etc. [...] la novela más conocida del escritor de Aracataca llevó a cabo una amplificación de la realidad, de una realidad simbólica, imaginaria, relativamente desconocida"*.(Camacho, 1999, págs. 84-85).



## GRADUALIDAD

Para los Teóricos de la Argumentación en la Lengua (Anscombe y Ducrot, 1984), la lengua no es referencial, informativa, sino persuasiva (esto es, siempre implica la presencia de otro para quien se produce el discurso). Junto a esta característica, se encuentra la inherente gradualidad de la lengua, lo que significa que los términos tienen un potencial argumentativo. Así, por ejemplo, si tomáramos un verbo como "herir", el mismo nos conduce a pensar en una escala en la que siempre intuimos que una herida es grave, profunda, seria, es decir, del grado cero, nuestro conocimiento de la lengua con conduce a creer que este verbo se inclina hacia un grado mayor y no menor. Así, por ejemplo, si tuviéramos los siguientes enunciados:

- a) El policía **hirió** al ladrón (grado neutro)
- b) El policía **hirió levemente** al ladrón (grado menor)
- c) El policía **hirió gravemente** al ladrón (grado mayor)

El enunciado a) presenta lo dicho en su grado neutro. El enunciado b) **desrealiza** (lleva hacia abajo la percepción en la escala) el potencial argumentativo del verbo “herir”, puesto que no esperamos que una herida sea “leve”. En cambio, el enunciado c) **realiza** (lleva hacia arriba la percepción en la escala) el potencial argumentativo del verbo “herir”, puesto que no esperamos que una herida sea “grave”. Ahora bien, si dijéramos:

d) El policía **hirió mortalmente** al ladrón, ya saltaríamos de la escala propia de “herir”, como si un termómetro estallara al no poder marcar mayor temperatura. En este caso, el adverbio “mortalmente” **sobrerrealiza** el potencial argumentativo del verbo. Lo interesante es que, con este enunciado, no estamos diciendo que el “policia **mató** al ladrón”, lo que resultaría demasiado contundente y fuerte, sino que lo “hirió” (aunque, al haber sido “mortal” la herida, ésta implique tácitamente, la muerte)

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Valoramos como sumamente positiva la experiencia de haber trabajado en la reelaboración de un texto fantástico al estilo s. XX puesto que ello ha permitido, no sólo ahondar en la lectura crítica, sino vehicular una propuesta de escritura. En tal sentido, es importante destacar la incidencia que han tenido las diversas planificaciones textuales previas a la puesta en página de los distintos relatos. Creemos que ello se erige en un ejemplo de cómo resulta conveniente trabajar, sobre todo, si pensamos que uno de los objetivos de este libro ha sido ilustrar una posible brecha de abordaje didáctico. Esperamos haber colaborado con una permanente remisión a las teorías involucradas en el análisis a fin de que nuestros lectores puedan por sí mismos contar con herramientas para efectuar sus propias interpretaciones. Tanto las reflexiones sobre el texto fuente, “Kappa”, como sobre las reescrituras de los asistentes al taller, intentan señalar un camino centrado en la metacognición que resulta de vital importancia para el dominio de la escritura alfabética. Por otra parte, este tipo de labor nos conduce, como docentes, a una constante revisión de nuestra accionar, con lo cual, creemos, hemos podido poner en tela de juicio nuestra propia práctica y, de este modo, optimizarla.

## BIBLIOGRAFÌA

ADAM

(1992) *Les textes: types et prototypes*, Nathan, Lausanne.

AKUTAGAWA, R

(1917) *Rashomon*, Centro Editor de América Latina, Bs.As., 1970

ALVARADO, Maite

(1994) *Paratexto*, colección Enciclopedia Semiológica, Ed. De la Universidad de Buenos Aires.

ANDERSON IMBERT, Enrique

(1979) *Teoría y técnica del cuento*, Ed. Marymar, Bs.As.

ANSCOMBRE, Jean Claude- DUCROT, Oswald

(1983) *L'argumentation dans la langue*, Pierre Mardaga Editeur, Bruselas.

ANSCOMBRE, Jean Claude

(1983) "Pour, autant, pourtant (et comment): a petites causes, grandes effect" en *Cahiers de linguistique française*, N 5, Ginebra.

(1998) "Pero / Sin embargo en la contra- argumentación directa" en *Signo & Seña* N 9, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, Bs.As

ARNOUX. Elvira. (y equipo)

(1996) "El aprendizaje de la escritura en el Ciclo Superior", en AAVV *Adquisición de la Escritura*, CEAL, Ed. Juglaría, Rosario.

ARNOUX, Elvira- DI STEFANO. Mariana- PEREIRA, Cecilia

(2002) *La lectura y la escritura en la universidad*, EUDEBA, Bs.As

ATORRESI, Ana

(1996) *Géneros periodísticos*, Ed. Colihue, Bs. As.

BAJKTIN, Mikael.

(1924) *Estética de la Creación verbal*, S- XXI, México, 1979

(1932) *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París, 1978.

BARTHES, Roland

(1970) *Elementos de semiología*, Ed. Arberto Corazón, Madrid.

(1974) "El mensaje fotográfico" en *Comunicaciones: La semiología*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs.As.

BENVENISTE, Emile

(1974) *Eléments de linguistique générale I y II*, Gallimard, Paris.

BONDIOLA EDITORIAL

(2005) Reseña bibliográfica de Akutagawa Ryonosuke  
<http://www.labondiola.com/publishing/relatos>

## BREAKING INTO JAPANESE LITERATURA

(2005) *Akutagawa Ryonosuke*, en

BREMOND, Jean Claude  
(1973) *Logique du récit*, Du Seuil, París.

BRIZ, Antonio  
(1993.a) “Los conectores pragmáticos en español coloquial (I): su papel argumentativo” en *Contextos* XI 7 21, Valencia.  
(1993.b) “Los conectores pragmáticos en español coloquial (II): su papel argumentativo”, Universidad de Valencia, Valencia.  
(1998) *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*, Ariel, Barcelona.

BRONCKART, Jean Pierre  
(1987) “Interactions, discours, significations” en *Langue Francaise* N° 74.

CAMACHO, E  
(1999) “Cien años... veinticinco después”, en *Anthropos*, n° 187, nov.-dic. De 1999, Barcelona.

CIAPUSCIO, Guiomar  
(1994) *Tipos textuales*, colección Enciclopedia Semiológica, Ed. De la Universidad de Buenos Aires.

COSTA, Ricardo – MOZEJKO, Danuta  
(2001) *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Ed. Homo Sapiens, Bs.As.

CHARAUDEAU, Patrik  
(1982) *Language et discours. Eléments de semiolinguistique*, Hachette, París  
(1994) « Le ‘contrat de communication’, une condition de l ‘analyse sémiolinguistique du discours » en *Languages, Les analyses du discours en France*, Larousse, París (traducción provista en el Seminario de la Dra. Danuta Mosejko de Costa)

DEMONTE, Violeta  
(1991) *Detrás de la palabra*, Alianza, Madrid.

DUCROT, Oswald  
(1982) *El decir y lo dicho*, Hachette, París.  
(1989) “Topoi et sens” en *9eme Colloque d’Albi- Language et signification*.  
(1998) “Los modificadores desrealizantes” en *Signo & Señal* N 9, junio de 1998, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

ECO, Umberto  
(1993) *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milán, 1994

EGAN, Kieran

(1995) « Narrativa y aprendizaje. Una travesía de inferencias » en MC EWAN, Hunter y EGAN, Kieran (comps.) *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*, Amorrortu Editores, Bs.As., 1998.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D

(1996) *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid.

FERNANDEZ, María del Rosario - HACHEN, Rodolfo

(1991.b) *Lingüística y medios de comunicación*, Centro de Estudios de Adquisición del Lenguaje, Ed. UNR, Rosario

(1996) “Hacia una revisión del concepto de escritura” en *Actas de las II Jornadas de Etmolingüística*, Fac. de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

(1997) “Del Nombre de la letra a la planificación textual” en *Casa tomada* N 6, Ed. Juglaría, Rosario

(2002) “De la enseñanza de la argumentación a la argumentación como estrategia de enseñanza: la instancia de corrección” en *Actas del Congreso Internacional LA ARGUMENTACIÓN. Lingüística / Retórica/ Lógica / Pedagogía*, UBA, Bs.As. (publicación en CD en edición)

FERNÁNDEZ, María del Rosario

(2002) “La puesta en discurso de la narración y su dimensión argumentativa” en *Actas del Congreso Internacional LA ARGUMENTACIÓN. Lingüística / Retórica/ Lógica / Pedagogía*, UBA, Bs.As. (publicación en CD en edición)

FILINICH, María Isabel

(1998) *Enunciación*, Enciclopedia Semiológica, EUDEBA, Bs.As

FOUCAULT, Michel

(1985) *Qué es un autor*, Universidad de Tlaxcala, México.

GARCÍA NEGRONI, María Marta

(1995) “Scalarité et Réinterprétation: les modificateurs surréalisants” en ANSCOMBRE, Jean Claude – comp.- (1995), *Théorie du topoi*, Kimé, Paris

(1998.a) “Argumentación y dinámica discursiva” en *Signo & Seña* N 9, junio de 1998, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

(1998.b) “La negación metalingüística: argumentación, gradualidad y reinterpretación” en *Signo & Seña* N 9, junio de 1998, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

GARCÍA NEGRONI, María Marta y TORDESILLAS COLADO, Marta

(2001) *La enunciación en la lengua: de la deixis a la polifonía*, Gredos, Madrid

GARTON, A. PATT, CH.

(1991) *Aprendizaje y proceso de alfabetización*, Paidós, Bs.As.

GENETTE, Gérard

(1972) *Figures III*, Du Seuil, Paris

- (1983) *Nouveau discours du récit*, Du Seuil, Paris.  
 (1986) *Palimpsestos, la literatura al segundo grado*, Cátedra de Análisis y crítica, Fac. de Humanidades y Artes, UNR
- GILI GAYA, Samuel  
 (1943) *Curso superior de sintaxis*, Vox, Barcelona.
- GOLDER, C y COIRIER, P  
 (1996) "The Production and Recognition of Typological Argumentative Text Markers" en *Argumentation* N° 10
- GREIMAS, A-J y COURTES, J.  
 (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*, Gredos, Madrid, 1990
- HAMON, Philippe  
 (1982) "Un discours contraint" en *Littérature et réalité*, Ed du Seuil, París - traducción de Danuta Teresa Mosejko de Costa
- INDIANA UNIVERSITY PRESS  
 (2005) *Firts Lesson of Akutagawa* Ryonusuke en [/www.globaled.org/japanproject/lessons/lesson06\\_1.php](http://www.globaled.org/japanproject/lessons/lesson06_1.php)
- JOST, Francois  
 (1987) *L'oeil - caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon (2 edición)  
 (1996) *Seminario La comunicación audiovisual en el mundo contemporáneo*, Universidad de Palermo, Bs.As
- KOZER, José  
 (1987) "Biografía" en RYUNOSUKE AKITAGAWA *Rashomon y otros cuentos*, Ed. Miraguano Ediciones, Madrid.
- LANE, Philippe  
 (1992): *La périphérie du texte*, Ed. Nathan, París.
- LO CASCIO, Vincenzo  
 (1991) *Gramática de la argumentación*, Ed. Alianza, Madrid, 1998
- LOTMAN, Juri  
 (1975) *Semiotica e cultura*, Riccardi, Milán
- MARAFIOTI, Roberto (comp..)- PÉREZ DE MEDINA, Elena- BALMAYOR, Emilce  
 (1998) *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*, EUDEBA, Bs.As, 2001.
- MARCHESE, A. Y FORRADILLAS, J  
 (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel,.

- MONTOLÍO, Estrella  
 (1992) “Los conectores discursivos: acerca de al fin y al cabo” en MARTIN VIDEL (1992), *Lenguajes naturales y lenguajes formales*, PPV, Barcelona.  
 (2001) *Conectores de la lengua escrita*, Ed. Ariel Practicum, Barcelona
- PIMENTEL, Aurora  
 (1998) *Relato. Estudio de teoría narrativa*, S. XXI, México.
- PLATTS, Mark  
 (1999) *Sobre usos y abusos de la moral. Ética, sida, sociedad*, Paidós, Barcelona.
- PORTOLÉS, José  
 (1998.a) “El concepto de suficiencia argumentativa” en *Signo & Seña* N 9, junio de 1998, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.  
 (1998.b) *Marcadores del discurso*, Ed. Ariel, Barcelona
- PROPP, Vladimir.  
 (1970) *Morphologie du compte*, Seuil, París
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Cristina  
 (1999) “La negación” en RAE (compilación de Ignacio Bosque y Violeta Demonte) *Gramática Descriptiva de la Lengua española*, Tomo II , Espasa, Madrid, 1999.
- SCHNEUWLY  
 (1993) « Genres et types de discours: considérations psychologiques et ontogénétiques » en Equipe Théodile - Crel, *Les interactions lecture - écriture*, Peter Lang, Lille, 1994)
- TODOROV, T  
 (1994): *Introducción a la literatura fantástica*, Ed. Coyoacán, México
- VERON , Eliseo  
 (1987.a) *Construir el acontecimiento*, Gedisa, Barcelona  
 (1987.b) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona.
- WHITE, Haydon  
 (1981) *The value of narrativity in the representation of reality*, Ed. Mitchell, University of Chicago and London.  
 (1987) *El contenido de la forma*, Paidos, Barcelona, 1992
- ZUMIDIO, Berta- ATORRESI, Ana  
 (2000) *La explicación*, Enciclopedia Semiológica, EUDEBA, Bs.As.