



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

COMUNICACIÓN Y LITERATURA: ANALISIS ESTRUCTURAL DE
LOS RELATOS: *EL PODER DEL GRAN SEÑOR* DE IVÁN EGÜEZ;
CLOWN Y PUENTE DE JORGE VELASCO MACKENZIE

Autor: Tipan Lahuatte Pablo Ramiro

Tutor: Mst. Edwin Patricio Pilca Picuasi

Quito, octubre 2017



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Comunicación y literatura: análisis estructural de los relatos:
El poder del gran señor de Iván Egüez; *Clown* y *Puente* de
Jorge Velasco Mackenzie

Trabajo de titulación presentado como requisito previo a la
obtención del Título de Licenciado en Comunicación Social.

Autor: Tipan Lahuatte Pablo Ramiro

Tutor: Mst. Edwin Patricio Pilca Picuasi

Quito, octubre 2017

DERECHOS DE AUTOR

Yo, Pablo Ramiro Tipan Lahuatte, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **Comunicación y literatura: análisis estructural de los relatos: El poder del gran señor de Iván Egüez; Clown y Puente de Jorge Velasco Mackenzie**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, concedemos a favor de la Universidad Central del Ecuador una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Conservamos a mi/nuestro favor todos los derechos de autor sobre la obra, establecidos en la normativa citada.

Así mismo, autorizo/autorizamos a la Universidad Central del Ecuador para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de titulación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

El autor declara que la obra objeto de la presente autorización es original en su forma de expresión y no infringe el derecho de autor de terceros, asumiendo la responsabilidad por cualquier reclamación que pudiera presentarse por esta causa y liberando a la Universidad de toda responsabilidad.

Firma:

Tipan Lahuatte Pablo Ramiro

CC. 1722125109

Dirección electrónica: tippablo@gmail.com

Dedicatoria

Esta obra está dedicada a Valery, luz de risas, inocencia y ternura.

Además, a esa inteligibilidad llamada Oficina.

Agradecimiento

Agradezco a mis padres por la eterna paciencia. Especialmente, a los familiares que me han visto y me han adoptado como uno de los suyos.

Agradezco inmensamente la colaboración de mi tutor, Patricio Pilca, que se comprometió con la concreción de este trabajo.

Índice de Contenidos

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| CAPÍTULO I | 8 |
| COMUNICACIÓN, REPRESENTACIÓN Y DISCURSO LITERARIO | 8 |
| 1.1 LA REPRESENTACIÓN EN LA LITERATURA..... | 12 |
| 1.2 INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA LITERATURA | 17 |
| 1.3 DELIMITACIÓN ENTRE HISTORIA Y DISCURSO LITERARIO | 23 |
| 1.4 DEFINICIÓN DE CONCEPTOS: NARRACIÓN, HISTORIA Y RELATO | 27 |
| CAPITULO II | 32 |
| REPRESENTACIÓN Y NARRATIVA: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LOS RELATOS. | 32 |
| 2.1 REPRESENTACIÓN Y NARRATIVA | 32 |
| 2.2 MIMESIS Y DIÉGESIS | 35 |
| 2.3 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO: DISTINTAS CONCEPCIONES | 37 |
| 2.4 EXPLORACIÓN DEL <i>TIEMPO</i> EN EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE RELATO | 41 |
| 2.4.1 <i>Reconocimiento del orden en el análisis estructural de relato</i> | 43 |
| 2.4.2 <i>Reconocimiento de la duración en el análisis estructural de relato</i> | 45 |
| 2.4.3 <i>Reconocimiento de la frecuencia en el análisis estructural de relato.</i> | 47 |
| 2.5 EXPLORACIÓN DEL <i>MODO</i> EN EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO | 49 |
| 2.6 EXPLORACIÓN DE LA <i>VOZ</i> EN EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO. | 52 |
| CAPITULO III | 56 |
| NARRATIVA, REPRESENTACIÓN Y DISCURSO LITERARIO: APLICACIÓN DEL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO. | 56 |
| 3.1 ESTUDIO DEL TIEMPO EN LOS TEXTOS: EL PODER DEL GRAN SEÑOR, CLOWN Y PUENTE. | 56 |
| 3.1.1 <i>Análisis del orden en los textos: El Poder del Gran Señor, Clown y Puente.</i> | 57 |
| 3.1.2 <i>Análisis de la duración en los textos: El Poder del Gran Señor, Clown y Puente.</i> | 60 |

| | |
|--|-----------|
| 3.1.3 Análisis de la frecuencia en los textos: <i>El Poder del Gran Señor, Clown y Puente</i> | 64 |
| 3.2 COMPARACIÓN DEL <i>MODO</i> UTILIZADO EN CADA UNO DE LOS RELATOS: <i>EL PODER DEL GRAN SEÑOR, CLOWN Y PUENTE</i> | 67 |
| 3.3 COMPARACIÓN DE LA <i>VOZ</i> UTILIZADA EN CADA UNO DE LOS RELATOS: <i>EL PODER DEL GRAN SEÑOR, CLOWN Y PUENTE</i> | 70 |
| CONSIDERACIONES FINALES | 76 |

TEMA: Comunicación y literatura: análisis estructural de los relatos: El poder del gran señor de Iván Egüez; Clown y Puente de Jorge Velasco Mackenzie.

RESUMEN

Esta investigación analizará la estructura narrativa en la novela *El Poder Del Gran Señor*, y en los cuentos *Clown* y *Puente*. Para el estudio de los textos ubicamos las siguientes categorías conceptuales: comunicación, discurso literario, narración y representación. El proyecto abordará los textos literarios como formas discursivas-narrativas, que nos relacionan con la realidad que se va construyendo en un relato literario de carácter ficcional. Fijamos como horizonte la instancia narrativa en la que un objeto se convierte en personaje, por tanto, desencadena acciones, habla y se caracteriza. Esta revisión tiene como horizonte resolver las interrogantes acerca de la estructura narrativa de las obras y acerca de los objetos en calidad de narradores.

PALABRAS CLAVE: COMUNICACIÓN / LITERATURA / DISCURSO / NARRATIVA / ESTRUCTURA NARRATIVA.

TOPIC: Communication and literature – structural analysis of the novels: *El Poder del Gran Señor* by Iván Egüez; *Clown* and *Puente* by Jorge Velasco Mackenzie.

ABSTRACT

This research will analyze the narrative structure in the novel *El Poder Del Gran Señor*, and in the short stories *Clown* and *Puente*. For the study of the texts we used the following concepts: communications, literary discourse, narration and representation. The project will handle literary texts as discursive-narrative styles that connect us to the reality that builds within a fictional story. The research moves towards the narration, in which an object becomes a character and, therefore, unleashes actions, spoken language and it is characterized. The purpose of this work is to respond the questions about the narrative structure of the works and about the objects as narrators.

KEY WORDS: COMMUNICATION / LITERATURE / DISCOURSE / NARRATIVE / NARRATIVE STRUCTURE.

Introducción

El lenguaje dota de significaciones al mundo que se transforma vertiginosamente en el inicio del nuevo siglo y milenio. En la actualidad, la comunicación es, casi inherente, a las herramientas tecnológicas a nuestro alcance. Desde la configuración de visualidades en redes sociales, la representación de la ciudad en trabajos literarios, hasta la construcción de imaginarios a través de productos audiovisuales, la comunicación ha ampliado su campo cognoscitivo y de acción dentro de lo social. La comunicación ha constituido un eje transversal en la construcción de cultura desde la formación de las primeras instituciones sociales como: la familia, religión, la educación y la economía.

Al carecer de métodos propios y de objeto de estudio definido, el ámbito comunicacional se relaciona con otras ciencias sociales como la sociología, antropología, psicología, e inclusive con esferas como la política; tampoco se aparta de las ciencias formales, de las cuales toma prestados métodos cuantitativos de trabajo. Por todo esto, posee un carácter interdisciplinar (Valle, 2005, pp. 5-6). Su posición estratégica y transdisciplinar radica en la producción y reproducción de las distintas ciencias en la esfera pública se hace a través de intercambios de significaciones, interpretaciones y representaciones.

El lenguaje es un medio para relacionarnos con el mundo, abstraemos la cultura de nuestra comunidad y de otras mediante el uso del lenguaje. La cultura de un grupo humano se expresa desde varios factores, entre estos uno fundamental es el idioma, incluso de forma mucho más particular, un dialecto. La cultura se sostiene sobre la praxis diaria, pero también sobre los discursos. En este sentido, para Foucault (1992): “El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo

cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p.12). La literatura no escapa al orden del discurso, dentro del ámbito literario se juegan y se oponen fuerzas que marcan una hegemonía dentro de este campo artístico. Esto puede verse en el dominio de sellos editoriales, escritores en alianza con el mercado; y más sustancial, semántica y literariamente, el predominio de formas de representación, estilos literarios y formas narrativas que describen y son el resultado de un contexto social y de un momento sociohistórico.

Actualmente, podemos decir que el género predominante en el mundo es el narrativo, concretamente en su forma de novela. En otro ámbito, el de la poesía, la rima ya no define los versos sino la imagen. El trabajo de un artista, de un escritor específicamente, sería manejar adecuadamente el idioma y embellecerlo bajo su capacidad o talento. También, los escritores juegan con el idioma, lo invierten, lo revierten; y, en algunos casos llegan a innovar en el idioma. El trabajo literario se despliega bajo un contexto cultural inmanente. Algunos escritores siguen los preceptos de su tiempo, en cuanto forma y estilo; otros en cambio, más reaccionarios, buscan transgredir esas normas. Sin embargo, más allá de los autores, existe un campo artístico-cultural predominante. Por ejemplo: el realismo social dominó la literatura ecuatoriana durante los años 30'. ¿Qué autores quedaron al margen de esta hegemonía?

La intención de este trabajo es realizar un análisis *estructural del relato* a los siguientes textos: El poder del Gran Señor, Clown y Puente. Fijaremos como horizonte la instancia narrativa en la que un objeto se convierte en personaje, por tanto, desencadena acciones, habla y se caracteriza. Para esto, estudiaremos las formas constitutivas de los relatos y su oposición a otros estilos narrativos. En este sentido, proponemos un análisis desde la

semiótica estructural y la narratología que nos permita vislumbrar cuales son las proposiciones, códigos y ejes que representan los autores a través sus relatos.

La interrogante que trataremos de resolver en el presente trabajo es: ¿Cuál es la estructura y niveles narrativos que se utilizan en los relatos: El poder del Gran Señor, Clown y Puente? El proyecto abordará los textos literarios como formas discursivas-narrativas, que nos relacionan con la realidad que se va construyendo en un relato literario de carácter ficcional. Además, también es válido preguntarnos ¿Qué define a un personaje? Llanamente, un personaje es una persona caracterizada en un relato, un personaje puede ser un animal, un lugar (novelas contemporáneas como: *Ciudad de Invierno*¹ o *Edén Y Eva*² representan a Quito). ¿Un objeto puede ser un personaje? ¿Un objeto puede llevar el hilo narrativo en un relato? O más intrépido aún ¿un objeto puede contar su propia historia? Estas inquietudes son las que trataremos de comprender a través de este trabajo. Todas estas preguntas radican en torno a la acción narrativa, un hecho comunicativo deliberado por parte de los creadores de estos discursos literarios.

Esta investigación analizará la estructura narrativa en la novela El Poder Del Gran Señor del autor Iván Egüez³, y en los cuentos Clown y Puente de Jorge Velasco Mackenzie⁴. Para el

¹ Libro del escritor ecuatoriano Abdón Ubidia, publicado en 1979 por el Círculo de Lectores.

² Libro del escritor ecuatoriano Huilo Ruales Hualca, publicado en 2013 por Eskeletra Editorial.

³ Iván Egüez nació en Quito, en 1944. Novelista, ensayista, y poeta ecuatoriano que Estudió en la Universidad Católica del Ecuador. Egüez perteneció al consejo de redacción de la revista “Bufanda del Sol”. Sus textos se han publicado en importantes medios nacionales y extranjeros. Su obra más famosa es La Linares, con la cual ganó el concurso Aurelio Espinosa Pólit en 1975. Entre sus obras destacan: Pájara la memoria (Quito, 1985); El poder del gran señor (Quito, 1985); Sonata para sordos (Quito, 1999); Calibre catapulta (Quito, 1969); La arena pública y lo que era es lo-que-era (Quito, 1972); y buscavida rifamuerte (Quito, 1975).

⁴ Jorge Velasco Mackenzie nació en Guayaquil el 16 de enero de 1949. Narrador, catedrático universitario y ensayista. Coordinó los Talleres Literarios: del Banco Central en Guayaquil; Casa Cultura “Quito” y Casa Cultura Núcleo del Guayas. Conformó el grupo "Sicoseo". Palabra tomada del argot guayaquileño. Entre sus obras destacan: El rincón de los justos (Quito,1983); Tambores para una canción perdida (Quito, 1986); El ladrón de Levita (Quito, 1990); En nombre de un amor imaginario (Quito, 1997), De vuelta al paraíso

estudio de los textos, perfilando el trabajo, ubicamos las siguientes categorías conceptuales: comunicación, discurso literario, narración y representación. Primero, entendemos la comunicación como el espacio donde se generan los discursos y las representaciones en el ámbito social. Segundo, el discurso como relato investido de poder y de prácticas hegemónicas que determinan condiciones sociales sobre las personas, y también sobre los textos literarios. Tercero, la narrativa como herramienta de comunicación que instaura un acontecimiento, pudiendo convertir en real un hecho de carácter ficcional. Y, por último, la representación como la producción de sentido que origina mapas mentales y una codificación para su transmisión.

Planteamos un análisis estructural de los relatos *El Poder del Gran Señor*, *Clown* y *Puente*. Para conseguir este objetivo este trabajo toma aportes de la narratología, término propuesto por Tzvetan Todorov, que ampara al campo de estudios que tienen como referencia los textos narrativos; además, la escuela semiológica francesa, con representantes como: Gerard Genette, A. J. Greimas, Claude Bremond y Roland Barthes. Nos separaremos de la simple lectura de los textos para hacer un examen desde las teorías planteadas y los esquemas propuestos. No nos interesa solamente la historia que se cuenta en los relatos sino las formas en que se concretan y cuentan los acontecimientos. Dividiremos esta investigación en tres capítulos.

En el primer capítulo, comunicación, representación y discurso literario, inicialmente revisaremos los conceptos de comunicación y discurso literario, después estudiaremos la concepción de representación y su vínculo con la literatura. En el acápite *institucionalización*

(Guayaquil, 1975); *Como gato en tempestad* (Guayaquil, 1977); *Raymundo y la creación del mundo* (Guayaquil, 1979); *Clown y otros cuentos* (Guayaquil, 1988) y *Palabra de maromero -antología personal-* (Cuenca, 1996).

del discurso literario mostraremos las prácticas hegemónicas que rigen el campo de la literatura. En el siguiente punto, *delimitación ente historia y discurso literario*, separamos las cualidades que pertenecen a la historia de las características del discurso, con fines de mostrar dos aristas diferentes que conforman el texto literario. En el último acápite de este capítulo, trabajaremos la tripartición propuesta por Genette⁵ de *historia, relato y narración*, componentes que constituyen juntos el texto literario. La explicación de estos términos responde a su posterior empleo en el análisis estructural.

En el segundo capítulo, partiremos de la representación relacionada con la idea de narrativa. Los relatos pueden presentarse desde distintos soportes materiales, incluso mostrar diferencias en un mismo soporte, ejemplo, los distintos géneros literarios. Para esto, en el acápite *mimesis y diégesis*, dilucidaremos dos formas de representación del discurso literario, esta divergencia gira en torno a la aproximación más fiel a la realidad desde los relatos. Oposición que se evidencia, desde Platón y Aristóteles, hasta los estudios contemporáneos de narratología.

En el tercer apartado, *análisis estructural del relato: distintas concepciones*, empezamos a plantear lo que entendemos como análisis estructural narrativo. El esquema que proponemos analizar en los textos será desarrollado a partir de este apartado. Toma como ejes principales las categorías: *tiempo, modo y voz* (Genette, 1989, p 85). Posteriormente, el tiempo será tratado en el apartado *exploración del tiempo en el análisis estructural de relato*, a su vez esta categoría muestra otro fraccionamiento en tres componentes: orden, duración y frecuencia. Tratados en los acápites 2.4.1, 2.4.2 y 2.4.3 respectivamente. En el apartado,

⁵ Gérard Genette (París, 1930) es un teórico francés de literatura y poética, uno de los creadores de la narratología. Genette partió del estructuralismo, y se le asoció a ese movimiento impulsado por representantes como Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss.

exploración del modo en el análisis estructural del relato, repasaremos la forma en la que vemos la historia, desde dónde se nos muestra. Finalmente, en el apartado, *exploración de la voz en el análisis estructural del relato*, trataremos lo concerniente a la instancia narrativa, en este punto se desarrollará lo que entendemos como narrador, desde dónde se cuenta la historia.

En el tercer capítulo de esta investigación, *narrativa, representación y discurso literario: aplicación del análisis estructural del relato*, utilizaremos el análisis estructural del relato desarrollado en el capítulo II, nuestro objeto de estudio serán la novela *El Poder Del Gran Señor* y los cuentos *Clown* y *Puente*. La categoría tiempo con sus elementos: orden, duración y frecuencia. La categoría modo compuesta por la distancia y la perspectiva. Por último, la categoría voz conformada por: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona. Todas estas unidades que conforman el análisis estructural de los discursos literarios serán examinadas en los objetos de estudio.

El primer capítulo es un acercamiento teórico a las nociones de comunicación, representación y discurso literario. Estas categorías son un pilar para el impulso de todo este trabajo. La demarcación entre historia y discurso literario es relevante en el marco de este trabajo investigativo, en la medida que da cuenta de las practicas hegemónicas que se producen dentro de la esfera literaria. Quitamos el velo al texto literario como una producción estética o meramente lingüística. Además, empezamos a definir conceptos como historia, relato y narración, términos que son de gran importancia para nuestro esquema estructural de los relatos y su aplicación.

El segundo capítulo también tiene un carácter teórico, aquí trabajamos el concepto de representación ligado a la narrativa, nos acercamos a propuestas de la narratología francesa.

También, hacemos el estudio de la mimesis y la diégesis tratando la problemática de la cercanía de los textos literarios con la realidad, su capacidad de semejanza a la realidad en sus distintos formatos de representación. Posteriormente, empezamos a explicar nuestro esquema para el análisis estructural del relato. Existen un sinnúmero de modelos para analizar los textos literarios, cada uno presenta sus propios parámetros de estudio. Desde la retórica clásica, con Platón y Aristóteles, ya se veían discrepancias en los modelos de estudio. Es así, que hemos elegido como puntal para este trabajo al método de análisis propuesto por Gerard Genette.

El tercer capítulo es de índole práctica, aplicaremos las categorías del análisis estructural a los objetos de estudio. Las categorías tiempo, modo y voz, serán examinadas en *El Poder Del Gran Señor, Clown y Puente*. Propondremos una comparación entre los textos con la intención de mostrar particularidades en común, al mismo tiempo que sus diferencias.

Toda esta revisión tiene como horizonte resolver las interrogantes acerca de la estructura narrativa de las obras y acerca de los objetos en calidad de narradores. Todo este análisis se trabajará en el presente estudio bajo el espacio y las nociones del intercambio de sentidos y saberes que constituyen la comunicación, la representación, el discurso literario y la narrativa.

CAPÍTULO I

Comunicación, Representación y Discurso Literario

En este capítulo, desarrollaremos los conceptos correspondientes a comunicación, representación y discurso literario. Se mostrarán las características que hacen que un discurso literario sea reconocido como tal. Después, delimitaremos historia y discurso literario. Y finalmente, presentaremos las definiciones de: relato, historia y narración con el objetivo de remarcar la separación entre historia y discurso literario. A través de estas categorías dilucidaremos las características y elementos que conforman un texto literario. Constituyéndose en categorías directrices del trabajo y en términos que manejaremos a lo largo del análisis estructural de los relatos seleccionados.

Las concepciones acerca de la comunicación son diversas y se han ido modificando a lo largo de la historia. Debido a los cambios que experimentamos los seres humanos, y los sistemas que nos rigen; se crean instituciones, espacios, horizontes abiertos y prácticas que orientan la definición de comunicación. Tomamos a Vizer (2003), que propone: “Los hombres y las sociedades viven y construyen sus realidades mediatizándolas por las creencias, los imaginarios instituidos por la cultura, el lenguaje, la observación, la subjetividad y la propia acción sobre lo real” (p. 21). De esta forma, la sociedad se compone de diversos actores que configuran los actos comunicativos a partir de los cuales creamos y establecemos nuestras vidas y convivimos en sociedad. Entendemos la comunicación como el espacio donde se generan narraciones, relatos, discursos y representaciones, enfocándonos en este trabajo, en la producción de discursos literarios.

Los seres humanos estamos creados y configurados bajo diversos preceptos y leyes constituidos tradicionalmente, forjados por otros sujetos. Los procesos de comunicación que se establecen entre los hombres son complejos porque implican el intercambio de sentidos y significados. Siempre que establecemos como interlocutor al otro los intercambios comunicativos buscan instaurar un principio de construcción social. Vizer, (2003), señala:

En el interjuego entre las experiencias vividas, las creencias y las acciones se produce el sentido, y si éste proceso se establece en forma eficaz y sólida en la vida cotidiana (o sea, si se instituye), genera las certezas y las certidumbres que a su vez fortalecen y legitiman a las instituciones, en el proceso de reconocimiento que hacen los sujetos. (pp. 38-39)

La producción de sentido en la cotidianidad fortalece las instituciones y nos instauro como sujetos sociales que compartimos esquemas sociales similares, pues pertenecemos a un mismo grupo humano. Los elementos que componen las sociedades son heterogéneos, para Vizer (2003): “La comunicación implica no solo al proceso de recreación de los vínculos y del lazo social. Implica su concreción en actos y en valores. La comunicación –en tanto praxis- debe ser el lugar del sentido y la significación”. (p.37). Es decir, la comunicación no es algo concreto, es el espacio de intercambios de sentidos y de significaciones, que se funde finalmente en acción social.

La comunicación es un acto social, utilizamos distintos sistemas para lograr comunicarnos y relacionarnos en sociedad. El campo de la literatura tendrá sus propios códigos y categorías de instauración, así como de estudio, que son las que plantearemos y aplicaremos en este trabajo. Al respecto, Teun A. Van Dijk (1987), señala: “Un acto de habla no es sólo un acto de «hablar» o de «querer decir», sino además, y de manera decisiva, un acto social, por medio del cual los miembros de una comunidad hablante entran en interacción mutua” (p. 172). La

comunicación ha constituido un eje transversal en la construcción de cultura para todos los grupos humanos. La interacción que se genera en un acto de comunicación crea sentidos, códigos y procedimientos que configuran un entorno social donde nos desenvolvemos.

Además, la posición estratégica de la comunicación, dentro de las ciencias sociales, radica en que: la producción y reproducción de las distintas ciencias en la esfera pública se hace a través de intercambios de narraciones, significaciones, interpretaciones y representaciones. Todo pueblo sostiene gran parte de su identidad en las formas de comunicación que nos fundan socialmente. Entre diversos sistemas, por ejemplo, los mitos son relatos colectivos primordiales que tratan de explicar el origen de cada grupo humano. Para Barthes (1970): “El relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad” (p. 9). La comunicación es concomitante a los procesos sociales de producción y reproducción de patrones específicos que rigen en determinadas épocas. Secuencialmente, los discursos literarios (objetos culturales), con sus condiciones de producción, circulación y consumo, constituyen un objeto de estudio para diferentes ciencias, ámbitos y disciplinas.

Ahora conviene centrar nuestra atención en las nociones referidas al discurso, primero en forma general, y particularmente al discurso literario. La legitimación o no de prácticas sociales específicas no sucede al azar. Las prácticas relacionadas con los discursos hegemónicos serán las preponderantes. El discurso es la relación práctica mediante el lenguaje que tenemos con el mundo circundante. Éste constituye una categoría presente en las prácticas hegemónicas y subalternas, que dan lugar a relaciones específicas dentro de la sociedad. Foucault (1992), contundentemente señala:

En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. (p. 11)

Los discursos emergen de nuestra voluntad de asimilar las cosas y sucesos, nacen amparados en instituciones, pero a su vez buscan sustentarse por sí mismos. La producción y circulación de los discursos responden a estructuras específicas que están ligadas a al poder y al deseo de instituir una verdad. Los discursos adquieren poder a partir de actores, somos nosotros quienes fijamos nuestros horizontes de realidad, visibilizando algunas prácticas discursivas y ocultando otras. Por ello: “El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo qué y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” Foucault (1992, p. 12). Mediante el discurso se disputa las posiciones y condiciones de los disimiles actores sociales. El discurso es un poder. Las instituciones y personas que conforman la esfera de la literatura reproducen el discurso que hace de la literatura un arte susceptible de ser consumido.

El discurso no es algo que se instaura materialmente a través de instituciones o líderes sociales. El discurso está presente en todas las relaciones sociales modificándose siempre en su práctica. Un texto literario en particular, más allá de la supeditación sobre la esfera de la literatura, extiende su capacidad de generar sus propios discursos, que no dejan de ser importantes y terminan abasteciendo al discurso hegemónico literario. La relación obra-autor termina siendo lejana, el discurso queda completamente fuera del alcance de su autor, para alcanzar su propia realidad, se convierte en objeto de análisis. De esta manera, Van Dijk (1997), refiriéndose al discurso literario, menciona:

El análisis del discurso, generalmente, se centra en el micronivel local del texto, la conversación o la interacción comunicativa, e incluye, por un lado, tanto las reales prácticas discursivas de la lengua o la escritura como sus resultados visibles (“textos”) y, por otro lado, las cogniciones subyacentes de los hablantes y oyentes, entre otras los sentidos o interpretaciones de aquel discurso. (pp. 164-165)

Estudiaremos entonces, *El Poder Del Gran Señor, Clown y Puente* como unidades discursivas autónomas, que plantean sus propios principios de significación su propia lógica, es decir, un significado que está plasmado en una forma determinada y responde a su significante, y a la forma narrativa del discurso, a su construcción específica fundando su realidad. También, Barthes (1970) señala: “Todo en diverso grado significa algo en el relato. Esto no es una cuestión de arte (por parte del narrador), es una cuestión de estructura: en el orden del discurso” (p. 16). La literatura constituye un sistema de reproducción de discursos regidos por las instituciones que conforman esta esfera, aquí comprensiblemente también interviene el mercado cultural.

1.1 La representación en la literatura

En este apartado trabajaremos el concepto de representación y sus vínculos con la comunicación con el discurso y con la literatura. Las convenciones del lenguaje hacen posible la traducción de los pensamientos abstractos en signos materiales capaces de significar. A su vez, el lenguaje despliega la posibilidad de poder relacionarnos y entendernos con los otros. Cuando vamos a un lugar con idioma diferente o a un lugar con nuestro mismo idioma, pero con un dialecto en particular es necesario el manejo de estas convenciones. Esto es, el aprendizaje de relaciones específicas, para poder comunicarnos y desenvolvernos dentro de ese ambiente. Este es el proceso que siguen los niños, Hall (1997), señala:

Esto es lo que los niños aprenden, y la manera como ellos llegan a ser, no simples individuos biológicos sino sujetos culturales. Aprenden el sistema y las convenciones de la representación, los códigos de sus lenguajes y cultura, que los equipa con un ‘saber hacer’ cultural que les posibilita funcionar como sujetos culturalmente competentes. (p. 7)

Un niño adquiere y maneja las convenciones de su cultura mediante la producción de sentido sobre el mundo que lo rodea. Aprende a leer es decodificar los grafemas que corresponden a los sonidos y a los conceptos; pero aún más importante a interpretar los sentidos que se producen dentro de este proceso comunicativo. Una persona adulta adquiere mayor capacidad en los procesos de producción y asimilación de sentidos, también puede especializarse en un sistema de representación particular, digamos: la literatura. El conjunto de representaciones que se generan en la producción y el consumo de una obra literaria constituyen una directriz para el desarrollo de este trabajo. Al respecto, Hall (1997), indica:

Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios. (p. 4)

El vínculo entre los conceptos y el lenguaje posibilita nuestra relación con el mundo circundante. El lenguaje puede referir conceptos y sucesos reales e imaginarios, como lo hacen las novelas históricas o de ciencia ficción. Los conceptos que tenemos en nuestra cabeza no se encuentran de forma aislada y descompuesta: ordenamos, clasificamos, agrupamos, diferenciamos y jerarquizamos los conceptos afines al mundo en el que estamos situados. Los conceptos se supeditan al orden de relaciones entre sujetos, objetos, instituciones y sentidos que se producen dentro una cultura. Expresado de esta manera parece

algo sencillo, pero es un proceso complejo de significación que se instaura en la práctica cotidiana. Hall (1997), menciona: “El sentido depende de la relación entre las cosas en el mundo –gente, objetos y eventos, reales o ficticios—y el sistema conceptual, que puede operar como representaciones mentales de los mismos. (p 5). Podemos ver como la representación se relaciona con el discurso pues operan coercitivamente para reproducir patrones sociales no solo ideológicamente sino sobre todo en la práctica.

Todo relato debe tener un conjunto de protocolos para ser consumido que puede ir desde la convención del lenguaje hasta peculiaridades de una cultura. Posteriormente, cada lector adquiere su perspectiva frente a un relato. Frente al modo de contar de una historia existen determinados parámetros y criterios para su asimilación. Desde la capacidad de manejar el mismo código o lengua, hasta las particularidades de cada época histórica. Stuart Hall (1997, p. 6) menciona que en el proceso de producción de sentido existen dos sistemas relacionados de representación. El primero, es la construcción de conceptos en un sistema de relaciones, mapas conceptuales los denomina Hall. El segundo, es la utilización de un mismo código para transmitir estos mapas conceptuales, el sistema que denominamos idioma, para nosotros el español. Por consiguiente, el proceso que articula al subsistema de mapas mentales y al subsistema del código, también se denominará: representaciones.

Saussure (1945) expuso lo arbitrario y convencional del signo dentro del lenguaje. Nosotros ligamos la palabra *perro* al animal canino de cuatro patas, pero solo bajo nuestra codificación. Bajo la relación que hacemos del concepto, con el significante y con su referente. En otro idioma, cualquiera, el significante de esta palabra va a ser distinto, mas no el concepto. Por ejemplo, en ingles el significante para este concepto es *dog*. Hall (1997), advierte:

De modo que aun en el caso del lenguaje visual, cuando la relación del concepto y el signo parece ser bastante directa, el asunto está lejos de ser simple. Es aún más difícil con el lenguaje escrito o hablado, en donde las palabras no parecen ni suenan nada similares a las cosas a que se refieren. (p. 7)

Aquí, Stuart Hall menciona, que en las imágenes el proceso de sentido puede ser más directo pues tienden a semejarse a la realidad, pero sigue siendo complejo. Todavía más en el lenguaje escrito. La palabra *perro* no ladra ni muerde, tampoco la imagen. Esto es lo que llamamos representaciones: los vínculos y procesos de significación entre la sistematización de los conceptos y el lenguaje determinado que utilizemos para transformar estos significados en pensamiento y comunicación.

Vemos cómo puede diferir un concepto de su significante dependiendo del idioma o código que utilizemos. Esto muestra una vez más la dicotomía de arbitrario y convencional para un sistema de signos. De la misma forma en la que el significante es construido socialmente, el sentido también es una constitución de acuerdo social. Hall (1997), acota: “El punto principal es que el sentido no está inherente en las cosas, en el mundo. Es construido, producido. Es el resultado de una práctica significativa –una práctica que produce sentido, que hace que las cosas signifiquen”. (p. 9) Aquí vemos otra vez, como la producción de sentido está fuertemente ligado a la producción del discurso, esto es la relación entre prácticas, lenguaje y significación.

Existen diversas orientaciones para el estudio de las representaciones. El teórico cultural, de origen jamaicano, Stuart Hall (1997) plantea tres concepciones: “Podemos llamarlos los enfoques reflexivo, intencional, y constructorista o constructivista. Puedes pensarlos como

un intento de responder a las preguntas ¿de dónde vienen los sentidos? Y ¿cómo podemos decir el ‘verdadero’ sentido de una palabra o imagen?” (p. 9)

Ahora, desglosemos brevemente las perspectivas de representación propuestas por Hall (1997, pp. 9-10). El primero es el enfoque reflectivo, mira al lenguaje como un espejo, como reflejo de la realidad, el lenguaje imita o intenta imitar la realidad del mundo. El segundo enfoque es el denominado intencional, el hablante impone su sentido del mundo a través del lenguaje. Y el tercer enfoque es llamado: constructivista. Toma en cuenta el carácter social y público del lenguaje pues nosotros culturalmente formamos los sentidos y conceptos en un lenguaje.

Los tres enfoques de representación propuestos por Hall nutren nuestro trabajo, aunque finalmente nos adheriremos a uno. Si tomamos el enfoque intencional para asimilarlo con una categoría, planteada aquí ya anteriormente, esta sería la categoría de discurso literario. En el discurso literario, en la acción comunicativa, podemos ver la intención que imprime el autor a un discurso literario. Así como también las connotaciones del campo literario. El enfoque constructivista se opone al reflectivo; y, de alguna manera contiene al intencional, pues admite que el lenguaje no puede basarse en la voluntad que denote un hablante, debido a que, el sentido es una práctica colectiva.

Notamos que el enfoque constructivista es el más amplio, abarca la producción de sentidos en varios niveles, jerarquizaciones y relaciones. El texto presenta su orden intrínseco y se agregan las condiciones contingentes en la asimilación personal que cada lector realice sobre el texto. Un texto literario obtendrá valor de acuerdo con los parámetros que rigen determinada cultura, la Biblia no tiene valor para los musulmanes o los hindús. Agreguemos, lo que Hall (1997) concluye: “Son los actores sociales los que usan los sistemas conceptuales

de su cultura (...) y los demás sistemas representacionales para construir sentido, para hacer del mundo algo significativo, y para comunicarse con otros, con sentido, sobre ese mundo” (p. 10). El discurso literario tiene un enfoque representativo constructivista, a este enfoque de representación es al que nos apegamos para proyectar nuestro trabajo de análisis estructural de los relatos.

1.2 Institucionalización de la literatura

La producción y circulación de los discursos literarios responden a estructuras específicas que están ligadas a al poder y al deseo de instituir una verdad. Los discursos literarios adquieren poder a partir de actores, somos nosotros quienes fijamos nuestros horizontes de realidad, visibilizando algunos textos, autores, tendencias y ocultando otras. Siguiendo a Foucault (1992, p.12). El discurso traduce los sistemas de dominación, pero además también es mediante lo que se lucha y el poder que se quiere adquirir. El discurso está presente en todas las relaciones sociales modificándose siempre en su práctica. Los discursos y los relatos, ósea los discursos literarios son partes constitutivas de la socialidad de un grupo humano. En tal virtud, es necesario dilucidar cuales son las propiedades de un discurso literario pues son el objeto de estudio de este trabajo.

Desde el principio de la cultura occidental, en Grecia, encontramos un interés por el lenguaje, Platón trata este tema en su libro *Crátilo*⁶, por otra parte, Aristóteles lo desarrolla en la *Poética*⁷. También encontramos disciplinas que van Dijk (1992), señala:

⁶ *Crátilo* es el nombre de un diálogo escrito por Platón en el año 360 a. C. aproximadamente

⁷ *La Retórica* es un antiguo tratado griego sobre el arte de la persuasión, escrito en el siglo IV a. C. por Aristóteles y al que se le atribuye una enorme influencia histórica

Desde la Antigüedad Clásica se conocen la poética y la retórica, que se ocupaban de las estructuras especiales y de las funciones estéticas o persuasivas de los textos literarios o los discursos, como hoy en día lo hacen la estilística y los estudios literarios. (p. 9)

Esto muestra el interés, y preponderancia que tuvo el lenguaje en épocas y culturas anteriores. La retórica se ha sostenido hasta nuestros días, pero desde sus inicios ya zanjaban grandes diferencias Platón y Aristóteles en sus propuestas. (En el siguiente capítulo, explicaremos los conceptos de diégesis y mimesis, acuñados por los filósofos clásicos.) Los estudios han diferido en la definición de literatura, es decir, no hay una definición unívoca. Podemos apuntar que la literatura abarca el campo institucionalizado de producción, reproducción y consumo de los textos literarios. Pero todavía no caracterizamos a los textos o discursos literarios. van Dijk (1987) menciona:

Se ha llegado a la conclusión de que no existe un acto de habla específicamente «literario», sino que, pragmáticamente hablando, la literatura pertenece a un tipo de actos verbales «rituales» al que también pertenecen discursos diarios tales como los chistes o anécdotas. Las propiedades más específicamente «literarias», pues, se han localizado en el contexto social e institucional. (p. 194)

Aquí, Teun A. van Dijk afirma dos ideas importantes: la primera que la literatura pertenece a actos verbales «rituales» y la segunda que las propiedades específicas más literarias se encuentran en el entorno institucional. Al hablar de actos verbales rituales y relacionarlos con los chistes o anécdotas se cae la premisa de que: un texto literario puede ser definido por su carácter ficcional. Los chistes o anécdotas, pese a su gran contenido imaginativo, deben ser tomados como reales por los actores del hecho comunicativo, deben tomar como real la impostura para cristalizar una comunicación plena.

Por otra parte, la intención de definir el discurso literario por el uso de los recursos literarios no puede ser tomada firmemente debido a que varios spots publicitarios, slogans y propagandas tienen gran carga de figuras literarias. Esto nos haría orientar de forma objetiva la vista hacia las condiciones externas al texto literario, esto es hacia las prácticas hegemónicas impuestas a través de discursos. van Dijk (1987), señala: “Que un texto con ciertas propiedades *funcione* o no como un texto literario depende de *convenciones* sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura.” (p. 176). No podemos determinar un discurso literario por su forma o características específicas, pues el concepto de literatura es diferente en distintos espacios y momentos históricos. También, los géneros literarios son formas particulares del discurso literario que alcanzan o pierden notoriedad dependiendo de condiciones sociales. El uso de la métrica fue una característica de la poesía hasta finales del siglo XIX, pero actualmente los poemas no exigen rima encadenada ni métrica estricta. Además, el uso de la métrica no es propiedad exclusiva de la poesía, en tanto discurso literario, puesto que la música también se ha servido de este recurso para la composición. van Dijk (1987), considera: “no sólo las estructuras del texto en sí determinan si un texto «es o no» literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación.” (p. 176).

En el devenir histórico, los conceptos y nociones relativos a comunicación y discurso literario se modifican no solo en sus significados, también se transforman los significantes y llegan a surgir e instalarse nuevos paradigmas y categorías conceptuales. La palabra literatura no siempre tuvo la misma acepción. Eagleton (1988), señala:

En la Inglaterra del siglo XVIII, el concepto de literatura no se reducía, como a veces sucede hoy, a los escritos de carácter "creativo" o "imaginativo". Abarcaba todo el conjunto de los

escritos apreciados en la sociedad: filosofía, historia, ensayos y cartas, junto con los poemas.

(p. 15)

Además, Eagleton (1998, p. 5) refiere, que la palabra *novela* a fines del siglo XVI y principios del XVII, se utilizaba para los textos tanto reales como artificiales. Un relato noticioso y una novela eran vistos como producciones subjetivas, apartando la intención de objetividad propuesta más tarde por el periodismo de masas. Incluso, en la actualidad, el género periodístico denominado como *crónica* está cargado de subjetividad al igual que de recursos literarios.

Ahora, a manera de ejercicio, planteemos el enunciado: “en mi casa no se pone el sol” ¿podemos determinar si este enunciado es literario? En primera instancia no tiene nada de particular como enunciado literario, no constituye una metáfora ni tampoco otra figura de dicción. Regresamos así, a las escasas, casi nulas características intrínsecas que pueden perfilar fronteras claras para el discurso literario. En segunda instancia, podemos analizar su contexto, ¿a dónde pertenece este enunciado? ¿Forma parte de un todo superior? ¿Quién lo enuncia? Finalmente, diremos que: este enunciado si es literario en tanto el conocimiento externo que poseemos de él, sabemos que este verso pertenece al poema *Retrato en bolas*⁸ del escritor ecuatoriano *Fernando Artieda*⁹. El entorno social, las instituciones afines al oficio literario, determinaran que textos se incluyen no en tradición literaria. van Dijk (1987), menciona: “la literatura ha sido, como ya se ha sugerido, *institucionalizada*; se publica, los

⁸ Poema del autor guayaquileño Fernando Artieda en: De ñeque y remezón, poesía, 1990.

⁹ Fernando Artieda Miranda (1945 - 2010), fue un periodista, poeta y escritor guayaquileño. Entre sus obras literarias ha escrito los libros *Hombre solidario* (1968), *Safa cucaracha* (1978), *Cantos doblados del patalsuelo del alma* (1984), *De ñeque y remezón* (1990), *Que un hombre macho no debe llorar* (2006), *Una golondrina no hace un carajo* (2006) y *El alcahuete de Onán* (2009).

autores gozan de un estatus específico, es reseñada en artículos y revistas especializadas, tiene un lugar en los libros de texto, es discutida, analizada, etc.” (p. 183)

Actualmente, la forma discursiva literaria que prevalece es la prosa en sus modalidades de novela y cuento. Las grandes narraciones épicas, las epopeyas, fueron concebidas en forma de verso, inclusive la *Divina Comedia*¹⁰ está escrita en verso. van Dijk (1987), señala:

Sólo recientemente, pues, un poema podría tratar de una mesa o de un huevo, y sólo en la novela moderna podrían describirse detalladamente las «trivialidades» específicas de la vida diaria, en tanto que en la literatura clásica se preferirían temas «importantes», tales como la vida, la muerte, la naturaleza, el amor y el odio, el poder, la guerra o el orgullo, etc. (p. 183)

Como ya hemos visto: la institucionalización de la literatura responde a factores sociohistóricos, pero a su vez a varios aspectos adicionalmente. Eagleton en: *Una Introducción A La Teoría Literaria* (1988), hace su enfoque desde tres paradigmas: primero, desde la fenomenología, la hermenéutica y las teorías de la recepción; segundo, desde el estructuralismo y la semiótica; y tercero, desde el psicoanálisis. Por esta interdisciplinariedad que posee el discurso literario es necesario seguir fijando pautas para circunscribirnos a nuestro análisis estructural de los relatos.

Si los relatos son inherentes a los seres humanos y éstos son heterogéneos podemos decir entonces que los relatos se expresan en diversos formatos, así mismo, podemos ver múltiples formas de contar una misma historia. Por lo tanto, es comprensible que Barthes (1970), señale: “periódicamente haya surgido la preocupación por la forma narrativa (desde Aristóteles); y es normal que el estructuralismo naciente haga de esta forma una de sus

¹⁰ Poema escrito por Dante Alighieri. Se desconoce la fecha exacta en que fue escrito. Es considerada la obra maestra de la literatura italiana y una de las cumbres de la literatura universal.

primeras preocupaciones” (p. 10). Debido a esto, para este trabajo, acogemos varios aportes desde la representación, la narrativa, el estructuralismo y la pragmática que nos ayudan a configurar métodos de análisis textual que fijan elementos constitutivos en un discurso literario.

La relación obra-autor termina siendo lejana, el discurso queda completamente fuera del alcance de su autor, para alcanzar su propia realidad, se convierte en objeto de análisis independiente. El texto literario alcanza su propia dimensión más allá de la impronta marcada por el autor, después cobra sentido en su interpretación y recepción por parte del lector. No se trata de encontrar un significado casi velado en el texto, sino mirarlo como acontecimiento que es regido por sus propias leyes y sus propias prácticas. Todos los componentes de un texto literario adquieren una significación en el orden del discurso literario, en la estructura y lecturas que se hagan del texto.

Todo lenguaje, todo idioma, se funda bajo convenciones determinadas por sus actores. El discurso literario, como acto del habla, cumple su función y vigencia bajo condiciones implícitas entre escritor-lector, sumado a todas las circunstancias propias de la recepción por parte del lector. Según, van Dijk (1987): “Otro aspecto del contexto literario es el conocimiento, tanto por parte del hablante como del oyente, de *sistemas de reglas, convenciones* o «códigos», coincidentes en parte, e idealmente idénticos, además de los del lenguaje natural” (p. 190). El escritor es un dios todo creador sobre su obra, pero esta constreñido a un sistema social de convenciones; además, queda fuera de su alcance las formas de recepción que cada lector ejerza sobre la obra en momentos históricos diferentes. Al respecto, Eagleton (1988), refiere:

“Nuestro” Homero no es idéntico al Homero de la Edad Media, y “nuestro” Shakespeare no es igual al de sus contemporáneos. Más bien se trata de estos períodos históricos diferentes han elaborado, para sus propios fines, un Homero y un Shakespeare “diferentes”, y han encontrado en los respectivos textos elementos que deben valorarse o devaluarse (no necesariamente los mismos). (p. 11)

La literatura clásica se ha enfrentado al paso del tiempo. Podemos decir, que La Ilíada¹¹ y La Odisea¹² han sobrevivido al olvido, pero en cada época histórica, en cada lugar, en los múltiples idiomas al que han sido traducidas, se constituyen y emergen como nuevas formas de significar e interpretar la realidad.

1.3 Delimitación entre historia y discurso literario

En este acápite, vamos a delimitar la historia y el discurso literario con el fin de poder seguir nuestro derrotero. Una vez que la obra es publicada se convierte en algo irreversible, algo estático, que nosotros vamos a tomar como objeto de estudio. Los acontecimientos de la historia ya no pueden modificarse, así como las técnicas utilizadas para su ejecución. Es claro, que no estudiamos la dimensión física del relato, sino la dimensión abstracta que se plasma mediante el lenguaje. Al determinar que el relato es la condición material que nos posibilita acceder a la historia y que a su vez plasma la intención narrativa del productor distinguiremos entonces historia y discurso literario. Barthes (1970), señala:

¹¹ La Ilíada es una epopeya griega, atribuida tradicionalmente a Homero. Narra los acontecimientos ocurridos durante 51 días en el décimo y último año de la guerra de Troya. El título de la obra deriva del nombre griego de Troya, Ilión.

¹² La Odisea es un poema épico griego compuesto por 24 cantos, atribuido al poeta griego Homero. Fue originalmente escrita en lo que se ha llamado dialecto homérico. Narra la vuelta a casa, tras la Guerra de Troya, del héroe griego Odiseo también llamado Ulises.

La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del, nivel narracional comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.). Así como la lingüística se detiene en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso. (p. 37)

El relato es un microcosmos, al que se sobreponen los contextos sociales que rigen por sobre todo espacio comunicativo. Benveniste¹³, Todorov y Genette concuerdan en separar claramente la historia del discurso literario. Además, Todorov (1970) también acota que los formalistas ya trabajaron también esta divergencia. Y, antes: “La retórica clásica se habría ocupado de los dos: la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio*”. (p. 158). Ateniéndonos al campo lingüístico-gramatical podemos decir que el uso del pronombre *yo* está ligado propiamente a la reproducción del discurso, mientras que la historia debe intentar mostrar su objetividad. Para la consecución de esta objetividad el autor puede hacer hablar por él al personaje principal, o diseminar su discurso (que inexorablemente y voluntaria o involuntariamente lo hace) en varios de sus personajes. Genette (1970), agrega las determinaciones gramáticas:

Benveniste muestra que algunas formas gramaticales, como el pronombre *yo* (y su referencia implícita a *tú*), los «indicadores» pronominales (algunos demostrativos) o adverbiales (como *aquí*, *ahora*, *ayer*, *hoy*, *mañana*. etc.) y, al menos en francés, algunos tiempos del verbo, como el presente, el pretérito perfecto o el futuro, están reservados al discurso, en tanto que el relato en su forma estricta se caracteriza por el empleo exclusivo de la tercera persona y de formas tales como el aoristo (pretérito indefinido) y el pluscuamperfecto. (p. 203)

¹³ Émile Benveniste (1902-1976) fue un profesor de lingüística francés en el Colegio de Francia adherido a la corriente semiológica francesa.

Ambiciosas obras literarias han pretendido desaparecer a los personajes. Presentar los acontecimientos casi en forma pura. Los textos escogidos para desarrollar este trabajo metodológico (*El poder del Gran Señor, Clown y Puente*) fueron escogidos bajo la preconcepción de ser relatos que desencadenan su trama a través de objetos, de cosas subjetivadas. Esta intención ya se inscribe en el orden de la narración y por tanto en el orden del discurso. Genette (1970, p. 205), señala que para percibir el significado de la historia no cuestionamos quien habla o quien cuenta la historia. En cambio, en el discurso alguien habla y ese es el punto de atención más relevante. Proponer una separación tajante entre discurso literario e historia sería una equivocación, pues como veremos en el siguiente apartado, los conceptos están ligados. Genette (1970), menciona:

Es evidente que el relato no integra estos enclaves discursivos, justamente llamados por Georges Blin «intrusiones del autor, tan fácilmente como el discurso acoge los enclaves narrativos: el relato inserto en el discurso se transforma en el elemento del discurso, el discurso inserto en el relato sigue siendo discurso y forma una suerte de quiste muy fácil de reconocer y localizar. Se diría que la pureza del relato es más fácil de preservar que la del discurso. (p. 206)

Para Georges Blin¹⁴, quien se adhiere a la crítica literaria francesa, sostiene que el autor siempre tiene injerencias sobre el relato. De igual forma, nos muestra cómo puede insertarse el discurso en el relato, y viceversa. Siguiendo a Genette (1970), que añade:

Todo relato comporta, en efecto, aunque íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte, representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen

¹⁴ Georges Blin (1997-2015). crítico literario francés y académico. Fue profesor honorario en el Colegio de Francia.

la narración propiamente dicha y por otra parte representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la descripción. (p. 198)

Las representaciones de objetos, personas, lugares se deben realizar mediante la descripción. Esta implica una subjetividad por parte del autor, por parte del narrador o personaje que emite este discurso. Analicemos los conceptos de narración y descripción en un párrafo de la novela *El poder del Gran Señor*:

Llego vestido de vaquero, con polvo en las botas y puesto un lindo poncho de Castilla, obsequio de un patrón chileno. Quería impresionar a todos, pero sobre todo quería impresionarse el mismo, convencerse de que era el único que pasaba trabajos y penas y que era, además, la presencia del pasado, la tradición y la hidalguía. (p. 75)

El primer sintagma: “Llego vestido de vaquero”, constituye una acción, por ende, corresponde a la narración. El siguiente sintagma: “con polvo en las botas y puesto un lindo poncho de Castilla” constituye una descripción. En este momento no interesa determinar que voz narrativa realiza esa descripción. El segundo sintagma que completa el párrafo correspondería también a la narración. Vemos en este párrafo seleccionado como se mezclan y trabajan conjuntamente la narración y la descripción.

Finalmente es necesario esclarecer que no se pueden homologar narración y descripción a historia y discurso. La historia existe independientemente del discurso, pues se pueden adoptar diferentes formas del discurso para la comunicación de un conjunto de acontecimientos. La narración y la descripción pertenecen intrínsecamente al relato, sobre estas influirán preponderantemente la intención y las formas de construcción y realización de un texto literario. La revisión de los conceptos de narración y descripción la consideramos

importante con el fin de resaltar su relación con el tiempo y el espacio de la historia que se contara en forma textual. Genette (1970), considera:

La narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y, por ello mismo, pone el acento en el aspecto temporal y dramático del relato; la descripción, por el contrario, porque se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio. (p. 201)

La distinción entre historia y discurso literario nos conduce a separar el conjunto de sucesos que se presentan dentro del relato y la acción de representación que ejerce un autor sobre estos acontecimientos. A continuación, trabajaremos con más precisión los términos con el objetivo de aplicarlos a los textos literarios.

1.4 Definición de conceptos: Narración, Historia y Relato

En este acápite delimitaremos los conceptos de narración, historia y relato. Con el interés de utilizar términos específicos para designar los niveles, parámetros y condiciones que presenta un discurso literario. El estudio que planteamos en este trabajo estará amparado en el paradigma estructuralista. La semiótica, tanto desde Saussure como desde Pierce, se ha interesado por encontrar sistemas universales, totalizantes, que sean capaces de explicar los sentidos y significaciones de las expresiones culturales, entre estas la forma particular de discurso literario.

En contextos sociales generales las palabras: *narración*, *historia* y *relato* se asemejan y pueden funcionar como sinónimos. Pero, para la narratología, lugar de enunciación de

nuestro cometido, es necesario separar los términos, otorgando a cada vocablo una función específica dentro del hecho comunicativo. Al respecto, Genette (1998), remarca:

Llamar historia el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho acontecimiento resulte ser. en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos). *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo. Y *narración* al acto narrativo productor y. por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce. (p.12)

Entonces, vemos aquí expuestas las tres categorías, éstas se funden en el hecho comunicativo de la producción y el consumo de un discurso literario. En primera instancia, debe existir algo para contar, un conjunto de acciones, hechos y sucesos, que pueden ser fidedignos o simulados. Una *historia* que puede alcanzar su dimensión real a través de diversas formas de representación.

Entre distintas formas de materialización podemos citar la oral y la escrita, también una historia puede ser contada con imágenes, con números, bajo cualquier sistema de significación acordado por los participantes del acto comunicativo. Esto constituye el *relato*, la forma en la que la historia alcanza su dimensión material, el significado (la historia) se plasma en un significante (el relato). Expliquemos esto con la *Ilíada*, la historia es el conjunto de acontecimientos ocurridos en la Guerra de Troya, es decir el significado. Por otra parte, el significante es el soporte material en el que se nos presenta esta historia. Originalmente, esta historia se presenta en un relato en forma de verso, escrita en idioma griego; después podemos señalar otros soportes, formas de relato, sobre los cuales se puede asentar estos acontecimientos. La *Ilíada* ha sido llevada al cine, al teatro, a la radio; también ha sido

traducida a un amplio número de idiomas. Cada sistema de codificación tiene sus características específicas para producir sentido, generando un nuevo relato en cada ocasión.

El acto que desarrolla el autor, la actividad que realiza el emisor de nuestro texto literario es llamada *narración*. Ésta tiene características particulares tanto subyacentes como contingentes que son inherentes al discurso del relato. La narración son las formas particulares en las que se concretiza la historia en relato. El lenguaje escrito literario difiere del lenguaje auditivo propio de la radio, también del lenguaje visual o cualquier otro sistema de representación. Cada ámbito de representación tiene particularidades en su práctica. El relato al ser el significante es el objeto material mediante el cual accedemos a estudiar la narración y el discurso. Genette (1972), aclara:

Historia y narración no existen, pues, para nosotros más que por intermedio del relato. Pero, recíprocamente, el relato, el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuenta una historia, (...) En cuanto narrativo, existe por su relación a la historia, que cuenta; como discurso, existe por su relación a la narración que los profiere. (p. 4)

Como vemos los tres conceptos están imbricados. Por tanto, amparados en el estructuralismo y la semiótica, vinculamos estos conceptos para diseccionar los textos con el afán de encontrar en ellos rastros, indicios, señas particulares que evidencian el desencadenamiento de la historia o la postura desde la que el autor pensó y escribió el discurso literario. De aquí en adelante usaremos estos términos específicos para referirnos a los distintos niveles y elementos que conforman un discurso literario.

Para terminar este capítulo, mencionaremos la contribución de las categorías, aquí tratadas, para el desarrollo de este trabajo. La categoría comunicación constituye una base fundamental para entender la producción, la circulación y el consumo de objetos culturales,

en nuestro caso, de discursos literarios, que constituyen un espacio determinado de significaciones y representaciones. La producción de sentido, la representación, se despliega en todos los aspectos de cotidianidad, de la vida, por eso, en este capítulo lo hemos circunscrito al campo de la literatura, pues ese es el derrotero de nuestro trabajo. La representación en la literatura esta constreñida a las condiciones sociales que impone el discurso mediante hechos comunicativos y prácticas sociales.

El solo texto literario, en calidad de intermediario en un proceso comunicativo, constituye un espacio de producción de sentidos, tanto es su realización como en su recepción. Mencionamos que un discurso literario cuenta con sus propias normas y códigos que lo rigen, pero a su vez, la literatura también es un campo con pautas, formas, prácticas, procedimientos y significaciones específicas. Los procesos de comunicación que se efectúan a través de un texto literario se ubican bajo el orden coercitivo del discurso. Consecuentemente, nos preguntamos ¿Quién determina el campo de la literatura y sus relaciones? Esta inquietud la desarrollamos en el apartado: Institucionalización de la literatura, que mostró cuáles son los criterios que designan a un texto como literario y a otros textos los excluye. El paso del tiempo y las condiciones sociohistóricas pueden mover o variar en tanto a la designación de un texto como literario.

En el apartado, delimitación entre historia y discurso literario, zanjamos una separación definitiva ente los conceptos de historia y discurso literario. Tomando a la historia como el conjunto de hechos o sucesos que son contenidos dentro del texto; y, discurso literario a la acción que ejerce un autor en el momento de la producción y composición del texto literario. Esta limitación entre conceptos aporta a nuestro trabajo en la medida que nos ayudan a separar dos instancias diferentes que se funden en un texto narrativo: la historia y el discurso.

Finalmente, basándonos en la divergencia anterior y en Genette (1989, p. 82), ampliamos los elementos que forman un texto literario estableciendo la definición de los conceptos: historia, relato y narración. Esta tripartición favorece a nuestro posterior análisis estructural de los textos, pues separamos procesos y componentes para abordar con mayor precisión los relatos.

CAPITULO II

Representación y Narrativa: Análisis estructural de los relatos.

En este capítulo desarrollaremos el concepto de representación ciñéndonos detalladamente a la forma narrativa del discurso literario, veremos la divergencia entre formas del discurso literario que pretenden acercarse más o menos a la realidad. A partir del acápite 2.3, análisis estructural del relato, empezamos a delinear el esquema que aplicaremos a nuestros objetos de estudio, determinando tres categorías: *tiempo, modo y voz*. La categoría tiempo, apartado 2.4, se clasifica en: *orden, duración y frecuencia*, cualidades que serán examinadas en acápite separados. Mientras que, el modo y la voz se trabajaran en los apartados 2.5 y 2.6 respectivamente.

2.1 Representación y Narrativa

En este apartado trabajaremos el concepto de narrativa como forma particular de representación. La narrativa al ser un acto comunicativo está ligada a actores que desarrollan hechos en un tiempo específico. Por ello, es un acontecimiento y una práctica discursiva que se asienta y despliega sobre diversos formatos. En este trabajo nos proponemos analizar obras literarias, es decir la narración bajo el soporte de la escritura. Si reflexionamos acerca del discurso literario encontramos rasgos específicos: una forma especial de conocimiento y de representación de la realidad.

Narrar es contar, ya sea un hecho real o ficticio. Gerard Genette (1970), define al relato como: “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente, por medio del lenguaje escrito” (p. 193). Resaltamos esta definición debido a la utilidad que presenta para nuestro propósito. El autor

francés, señala que esta definición dejaría de lado los aspectos problemáticos que conllevan el acto narrativo, haciendo referencia al discurso. No obstante, como ya hemos dilucidado en el capítulo anterior, historia y discurso no pueden separarse en procesos diferenciados debido a que son complementarios.

La narración escrita es un espacio evidente de la comunicación, tiene forma material y se asienta en un idioma específico, su código. Además, ha estado presente en casi todos los grupos humanos de Occidente, sirviendo como instrumento para instituir un discurso. Los relatos generalmente están orientados a representar situaciones que llamen la atención del público y que tengan vigencia. Dado que cualquier práctica o acción puede ser transformada en discurso, en el caso del relato literario, la construcción del discurso prepondera sobre la historia misma. Así Van Dijk (1997), menciona: “Las historias pueden narrarse desde diferentes perspectivas o puntos de vista, pueden construir al narrador como un participante o no, y pueden ser realistas o ficcionales”. (p.167)

La sociedad de la información, las redes sociales han modificado drásticamente las formas de comunicaciones sociales y personales. Estos factores han definido nuevas formas de relaciones sociales, con formas de representación y de apropiación características de una época. Esto es un acto de producción de sentido, Stuart Hall (1997, p. 4), de representación mediante el lenguaje escrito de sucesos imaginados por los escritores. En el caso de: *El Poder Del Gran Señor, Clown y Puente*, los relatos son representaciones voluntarias de un sujeto (un autor) que busca ir más allá de las fronteras de su yo, contando desde un objeto, convirtiéndose dentro de la narración en el propio objeto.

Los sistemas simbólicos como la literatura y demás objetos culturales, obras propiamente, son instrumentos de conocimiento del mundo, están arraigados a un periodo histórico-social

determinado. Sus condiciones de reproducción y de apropiación varían según el tiempo, los lugares y las personas. Las representaciones que surgen desde un grupo específico circulan en el tiempo y en el espacio, adquiriendo y configurándose conforme a las características diferenciadoras de los grupos sociales que las asumen y las utilizan. Al respecto, Stuart Hall (1997, p. 8) menciona que los niños aprenden varios sistemas de su codificación cultural. Leer una obra literaria por lo tanto es discernir rasgos culturales implícitos dentro de la novela, examinar códigos y procedimientos singulares de un grupo social.

Está claro, nosotros asimilamos una cultura y un lenguaje de acuerdo con el entorno en el que nos formamos. Pero, además, el idioma no es algo estático y unívoco. La formación de dialectos, la incorporación de nuevas acepciones, y el desuso de ciertos vocablos son fenómenos propios de un idioma en movimiento, un idioma vivo. Por su parte Van Dijk (2008) señala: “No sólo las características del contexto influyen sobre el discurso; lo inverso también es cierto: el discurso puede asimismo definir o modificar las características del contexto” (p. 30)

La narración ficcional supone una serie de componentes que la doten de verosimilitud, la intención del autor sobre la narración es un conocimiento en sí mismo, que toma en cuenta su relación con el lector, pero que no se rige por ésta. Así lo proponen Contursi y Ferro (2000): “En tanto la actividad lectora supone la fusión de "horizontes", es también el momento de la transformación del texto en obra. La lectura retoma la comprensión práctica configurada en el texto y la determina produciendo un "aumento de realidad"” (p. 59) El receptor de la narración establece entonces sus parámetros hacia el texto, ha generado su propia significación, por lo que la obra se vuelve autónoma.

Adicionalmente, las lecturas e interpretaciones que se hagan de una obra, famosa o desconocida, cambian dependiendo la época y las condiciones sociales en las que se realicen dichas lecturas. Miramos, analizamos, representamos una obra bajo las circunstancias que son el resultado de la época histórica a la que pertenecemos. La *Ilíada* que se asimilo en la Edad Media, pese a ser la misma obra, dista mucho de la *Ilíada* que interpretamos en la actualidad, tal vez diste mucho más de como la concebían los griegos. Lo mismo sucede con otro clásico como *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Para cerrar este apartado, hemos indicado la correspondencia entre representación y narrativa, basando nuestro estudio en el discurso literario. Posteriormente veremos la discrepancia entre mimesis y diégesis como un desacuerdo entre posibles formas de representar la realidad a través del discurso literario.

2.2 Mimesis y diégesis

Para empezar, con los conceptos de diégesis y mimesis, repasemos el enfoque reflectivo, que toma las representaciones como un reflejo del mundo real. El lenguaje imita la realidad, a este enfoque también se lo ha llamado mimético. Hall (1997), refiere: “En el siglo cuarto antes de Cristo los griegos usaron la noción de mimesis para explicar cómo el lenguaje, y aun el dibujo y la pintura, copiaban o imitaban la naturaleza” (p. 9). Como ya sugerimos que la literatura constituye un campo de representaciones institucionalizado, es entendible que la crítica literaria adopte determinadas posturas para favorecer o esconder, desde géneros discursivos literarios hasta autores. De la misma forma, diferentes ciencias, desde distintas aristas, se han encargado de estudiar los textos literarios. Respecto a la literatura como sistema que imita la realidad, Barthes (1970), aclara: “El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una «visión» (de hecho, nada vemos), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación” (p. 43).

Desde la retórica clásica, Aristóteles y Platón propusieron distinciones entre las categorías de mimesis y diégesis. Así lo recapitula: Genette (1970, p. 194): Platón divide en *mimesis* a la imitación propiamente dicha y al simple relato (historia) en diégesis. Por diégesis se entiende lo que el autor habla bajo su nombre, en cambio por mimesis se entiende cuando el autor habla mediante otra persona, buscando reflejar, o imitar un personaje. Por otra parte, Aristóteles veía a la historia (diégesis) como forma de imitación poética (*mimesis*), planteando la dicotomía entre poesía dramática y poesía narrativa. Genette (1970), rememora:

Aristóteles reconoce a Homero una superioridad sobre los otros poetas épicos porque interviene personalmente lo menos posible en su poema, oponiendo la mayoría de las veces en escena personajes caracterizados, conforme a la función del poeta, que es la de imitar lo más posible. (p. 195)

Vemos como Aristóteles aprecia a Homero por no intervenir en el relato de forma personal sino mediante algunos de sus personajes. El género dramático imita de mejor forma la realidad, en el teatro los gestos, acciones y palabras buscan acercarse al mundo real. Por esto, en los textos literarios también se prefiere la narración (diégesis) de la historia en forma de personajes. Genette (1970), advierte: “para Platón como para Aristóteles, el relato es un modo debilitado, atenuado de la representación literaria, no se ve bien, a primera vista, lo que podría hacernos pensar de otra manera”. (p. 196)

Cuando, mediante el lenguaje escrito se debe representar la realidad estamos hablando de dos dimensiones diferentes; una dimensión real concreta y otra dimensión lingüística, también real y concreta, que la representa. Pero ¿qué pasa con la ficción pura? Al narrar hechos que no sucedieron, el relato es el único objeto material con el que contamos para nuestra

recepción. En este caso el lenguaje escrito constituye la realidad que se plasmará en cada lectura hecha sobre el texto. Genette (1970): concluye: “Platón oponía mimesis a diégesis como una imitación perfecta a una imitación imperfecta; pero la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. Mimesis es diégesis” (p. 198).

Con esto, retornamos al enfoque constructivista, desarrollado por Hall (1997, p. 9), mediante el cual vemos los mapas mentales representados mediante un lenguaje escrito particular y una intención que se manifiesta en la producción y consumo de un texto literario. Desde el enfoque constructivista el lenguaje es una representación de la realidad que se produce mediante las prácticas y procesos de significación. El lenguaje es un proceso complejo de significación, en donde se producen importantes sentidos voluntarios de significación. Las definiciones de mimesis y diégesis son de interés para este trabajo pues todos los relatos terminan siendo diégesis, en la medida en que: son un acto de representación que se concretiza a través de proyecciones jerárquicas y esquemáticas, a través del discurso literario forjado por los escritores.

2.3 Análisis estructural del relato: Distintas concepciones

Para seguir con el desarrollo del trabajo, en este momento definiremos y delimitaremos en qué consiste para nosotros el *análisis estructural del relato* que aplicaremos en los textos: *El Poder del Gran Señor*, *Clown* y *Puente*. Para conseguir este cometido cimentaremos este trabajo en los aportes de la narratología, termino propuesto por Tzvetan Todorov, que ampara al campo de estudios que tienen como objeto los textos narrativos; además, en la escuela semiológica francesa, con representantes como: Gerard Genette, A. J. Greimas, Claude

Bremond y Roland Barthes (1970), quien plantea: “Para realizar un análisis estructural, hay pues, que, distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora)”. (p. 14)

Este enunciado evidencia el apoyo de la semiótica en el estructuralismo, que fue apuntalado años antes por Jakobson y Lévi-Strauss. Así, Eagleton (1988, p. 64) señala que: Jakobson en 1926 fundó el círculo de Praga, que tuvo alcances hasta la Segunda Guerra Mundial, para luego emigrar a Estados Unidos para desarrollar junto con Claude Lévi-Strauss el estructuralismo moderno. Además, Eagleton (1988) en su capítulo III: estructuralismo y semiótica, define al estructuralismo, así:

El término estructuralismo se refiere a un método de investigación que puede aplicarse a toda una gama de objetos, desde partidos de fútbol hasta sistemas de producción en el terreno económico, semiótica se aplica más bien a un campo particular de estudio, el de los sistemas que en cierta forma ordinariamente se considerarían signos poemas, cantos de pájaro, señales de semáforos, síntomas médicos, etc. (p. 65)

Diferentes autores concuerdan en desentrañar, a través de un esquema, las diferentes aristas, puntos de vista, o niveles que pueda presentar el estudio de un relato literario. No interesa solamente hacer un estudio acerca del fondo de la historia, su carácter psicológico, o su temática social. Este trabajo se despliega para hacer un estudio de las estructuras y las relaciones que surgen en los distintos niveles que contiene un texto literario. Barthes (1970), señala:

Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer estadios, proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje

implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. (p. 15)

De la misma forma, tanto Todorov como Genette, recalcan la diferencia entre historia y discurso. Todorov (1970) apunta: “En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso” (p. 157). Además, advirtiendo la ambigüedad, la polisemia y las fronteras de la traducción en cuanto a los términos: *historia*, *relato* y *narración*, nos atendremos a la delimitación planteada en el capítulo I. Gerard Genette (1998) distingue y define el uso de estos términos, afirmando:

No voy a volver sobre la distinción, hoy admitida por todos, entre historia (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), relato (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y narración (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar). (p. 12)

Recordemos que en el anterior capítulo equiparábamos la palabra relato a significante, únicamente mediante el significante, objeto material, podemos acceder a la historia y a la narración. La narración es la forma de representación de la historia, que se concretiza a través del relato. Así, lo señala Genette (1972): “Solamente el relato, por lo tanto, nos informa en este caso, por una parte, de los sucesos que relata y, por otra, de la actividad que supuestamente lo produce”. (p. 3)

Cada autor propone un modelo propio de análisis para los relatos literarios, concordando o divergiendo en ciertos aspectos. Si bien; los textos literarios pueden estudiarse desde distintas ramas científicas y sociales, utilizando diferentes y particulares metodologías, hemos optado aquí por atenernos a la corriente semiológica francesa, que sentó sus bases en el estructuralismo. Tzvetan Todorov (1970, p. 174), separa los procedimientos del discurso en

tres: tiempo, aspecto, y modo. Tomando como vertiente principal la división propuesta por el semiólogo Todorov, Gerard Genette (1972), replantea las siguientes categorías:

Aquellas que se refieren a las relaciones temporales entre relato y diégesis, y que colocaremos bajo la categoría de *tiempo*; aquellas que se refieren a las modalidades (formas y grados) de la “representación” narrativa, por consiguiente, a los *modos* del relato; (...) finalmente, aquellas que se refieren a la manera como se encuentra implicada en el relato de la narración en el sentido en que ha sido definida, es decir, la situación o instancia narrativa (...) este término es *voz*. (p. 5)

Con base en estas tres categorías (*tiempo, modo y voz*), Genette vuelve a disociar la categoría *tiempo* en tres subcategorías (*Orden, Duración, Frecuencia*) que son desarrolladas, cada una en capítulo propio, en su libro Figuras III. En el *tiempo* revisamos las relaciones entre el relato y la historia. La categoría *modos* hará referencia a las formas de representación narrativa, desde dónde percibimos la historia. Y finalmente, con relación al aspecto, Genette (1989) prefiere establecer la categoría de *Voz*, que: “se refiere a la forma como se encuentra implicada en el relato la propia narración, la situación o instancia narrativa” (p. 86), esta categoría dará cuenta de cómo se inscriben el conjunto de acontecimientos dentro del relato y desde dónde y cómo se cuenta la historia.

De esta forma, quedan planteadas las categorías: *tiempo, modo y voz* para el desarrollo de nuestro análisis estructural del relato. Advertimos, una vez más que nuestro principal cimiento será el estudio propuesto por Gerard Genette en su libro *Figuras III*¹⁵. También, aclaramos que el estudio del semiólogo francés toma como objeto: *En busca del tiempo*

¹⁵ En su libro Figuras III, Gérard Genette, realiza un análisis narratológico: el discurso del relato. Dicho análisis está articulado sobre la novela de Marcel Proust: En busca del tiempo perdido. El modelo se distingue del resto de la producción estructuralista en virtud de reconocer la insuficiencia del esquema dicotómico mantenido hasta ese momento e inaugurar un modelo trídico que incluye nuevas categorías.

*perdido*¹⁶, en cambio, nosotros hemos seleccionado los textos: *El Poder del Gran Señor*, *Clown* y *Puente*. Para ir concluyendo, Genette (1989) define al análisis como:

El análisis del discurso narrativo será, pues, para nosotros, esencialmente, el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración. (p. 85)

De esta manera, queda claro que en nuestro estudio son de suma importancia las relaciones y las estructuras, más no las sustancias o esencias de los textos, entiéndase el fondo. Así como también, son relevantes las representaciones y relaciones propias de la narración. Finalmente, citaremos que la estructura tiene distintos niveles que se superponen y complementan, no se dispersan. Genette (1989), advierte: “El *tiempo* y el *modo* funcionan, los dos, en el nivel de las relaciones entre historia y relato, mientras que la voz designa a las relaciones entre narración y relato y entre narración e historia” (p. 87). Desglosaremos conceptualmente estas categorías en el apartado posterior. Sin embargo, desde el siguiente capítulo, aplicaremos las instancias de *tiempo*, *modo* y *voz* a los textos escogidos para este trabajo.

2.4 Exploración del *tiempo* en el análisis estructural de relato

Ahora que vamos a iniciar el análisis del tiempo en los relatos, debemos señalar la multiplicidad de tiempos que se presentan dentro de la producción y consumo de un texto literario. Por un lado, nos encontramos con el tiempo de la historia, es decir de los acontecimientos que suceden dentro del relato. Desde otro ámbito, nos encontramos con el

¹⁶ *En busca del tiempo perdido* es una novela de Marcel Proust, escrita entre 1908 y 1922 que consta de siete partes publicadas entre 1913 y 1927, de las que las tres últimas son póstumas. Es ampliamente considerada una de las cumbres de la literatura francesa y universal.

tiempo del relato, del texto como significante, como objeto físico. Cuando nos referimos a la historia, sea real o ficticia, producimos o percibimos una entelequia. Lo acontecido en cinco años de vida de un personaje puede ser transcrito, representado, y lógicamente sintetizado únicamente en un párrafo o en una carilla. Opuestamente, podemos encontrar una obra literaria, con una dimensión física de 300 o más páginas, que se encargue de contar los ocurrido solamente durante un día.

Sin embargo, hasta este momento, solo hemos fijado la atención en el tiempo de producción y constitución de un texto literario. Por otra parte, tenemos el tiempo de la lectura, el tiempo en el que representamos lo codificado en un idioma específico para hacerlo nuestro. Genette (1989), señala: "El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura" (p. 90). El tiempo de la historia se desplegará en el espacio del relato, el lector transita este espacio al mismo tiempo que decodifica los hechos.

Advertimos que: se encuentra fuera de nuestro alcance estudiar el tiempo que toma un autor para desarrollar una obra literaria. Se dice que Dostoievski escribió, más bien dictó, su obra *El Jugador* en 26 días¹⁷. Pero no sabemos con certeza cuanto le tomo a Dante Alighieri escribir la *Divina Comedia*¹⁸, pues se calcula que inicio en el año 1304 d.c y culmino en el año 1321 d.c., año de su muerte. Así mismo, queda fuera el tiempo que efectivamente toma

¹⁷ López-Morillas, Juan (2006). «Nota del traductor». En Fiódor Dostoyevski. *El Jugador* (1ª edición). Madrid: Alianza Editorial. pp. 7-10. ISBN 84-206-6617-3.

¹⁸ La *Divina Comedia* es un poema escrito por Dante Alighieri. Se desconoce la fecha exacta en que fue escrito, aunque las opiniones más reconocidas aseguran que el Infierno pudo ser compuesto entre 1304 y 1307 o 1308, el Purgatorio de 1307 o 1308 a 1313 o 1314 y, por último, el Paraíso de 1313 o 1314 a 1321, fecha del fallecimiento del poeta.

leer, consumir, dichas obras literarias. Es lógico admitir, que nadie lee de un solo tirón una obra literaria como la *Divina Comedia*.

Continuaremos, desde el siguiente apartado, con el estudio de las relaciones entre el tiempo de la historia y el (seudo)¹⁹ tiempo del relato. Analizaremos las categorías propuestas por Genette, principalmente en su libro Figuras III, y realizaremos la aplicación de estas categorías a los relatos escogidos por nosotros: *El Poder del Gran Señor*, *Clown* y *Puente*. Recordemos la disgregación para la categoría de tiempo (Orden, duración y frecuencia) y su correspondencia con las definiciones ya expuestas de historia, relato y narración. Genette (1972), advierte analizar:

1) las relaciones entre el orden temporal de la sucesión de sucesos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato; 2) las relaciones entre la duración variable de estos sucesos, o segmentos diegéticos, y la seudo-duración (de hecho longitud del texto) de su narración en el relato: relaciones, pues, de velocidad; 3) finalmente, relaciones de frecuencia, es decir, para atenernos aquí a una fórmula aún aproximativa, relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato. (p. 6).

2.4.1 Reconocimiento del orden en el análisis estructural de relato

Para empezar con el análisis del tiempo, en este acápite analizaremos el *orden* en los textos, estudiaremos: “las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato” (Genette, 1989, p. 91). Esto es confrontar el orden de los acontecimientos en la historia y su forma de disposición

¹⁹ Llamamos seudo tiempo, al tiempo del relato, porque ya propusimos que este tiempo no puede ser asimilable por nosotros, pues no hemos sido pesquisas en la construcción de ninguna de las obras seleccionadas. Gerard, Genette. (1989) Figuras III. Barcelona-España. Traducción de Carlos Manzano. Editorial Lumen. S. A. p.90.

en el relato. Pocas veces un texto literario sigue un orden cronológico narrativo estricto: inicio, desarrollo y conclusión de los acontecimientos. Algunas veces es necesario explicar el origen de un objeto en particular, o presentar a un personaje contando brevemente un poco de su pasado. Para esto, los autores utilizan las *anacronías*, término que designa a las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y del relato. Genette (1989) menciona dos formas de alteración:

denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de anacronía para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales. (p. 95).

Cuando hablamos del orden en el tiempo de la historia plateamos naturalmente: pasado, presente y futuro. Tal vez, el relato oral cumpla con un orden cronológico entre la historia y el relato. Pero un texto escrito sería demasiado rígido si pretende seguir un orden y una correspondencia cronológica expresa entre la historia y el relato. Por esto, un texto escrito, puede hacer una digresión, apartarse de la historia principal para volver al pasado o para ir hacia el futuro. Llamaremos *prolepsis* a la herramienta narrativa que consiste en contar por adelantado algo que va a suceder ulteriormente en la obra y *analepsis* a la acción narrativa de contar un evento pasado en la historia primordial. Nuestra corriente literaria se remonta a los clásicos griegos y latinos. La transgresión del orden cronológico, las anacronías, no son un recurso desarrollado en la modernidad sino un recurso ampliamente utilizado desde la retórica clásica. Genette (1989), refiere:

Nuestra tradición literaria (occidental) se inaugura, (...), con un efecto de anacronía marcado, ya que desde el octavo verso de la *Ilíada* el narrador, tras haber evocado la querrela entre Aquiles y Agamenón, punto de partida declarado de su relato (...), vuelve a unos diez días atrás para exponer su causa en unos ciento cuarenta versos retrospectivos. (p. 92).

Vemos aquí, como desde el principio de la *Ilíada*, Homero hace una retrospección, una analepsis, utilizando los términos propuestos. Esta analepsis según refiere Genette es expuesta en ciento cuarenta versos. En el tercer capítulo de este trabajo, revisaremos el orden temporal en los textos, miraremos si presentan anacronías: anticipaciones del futuro o rememoraciones del pasado. Estudiaremos su tipología y sus características de inserción y significación dentro del relato.

2.4.2 Reconocimiento de la duración en el análisis estructural de relato

En el acápite anterior, veíamos como se altera necesaria e irremediamente el orden cronológico de los relatos, casi naturalmente. Por el contrario, cuando hablamos de *duración*, nos orientamos al examen de las relaciones entre la duración de los sucesos que se cuentan en la historia y la duración del texto, que está forjada en el relato.

En este acápite analizaremos la *duración* de los textos seleccionados, el estudio de la duración de los relatos, siguiendo a Genette (1972), se enfoca en “las relaciones entre la duración variable de estos sucesos, o segmentos diegéticos, y la pseudo-duración (de hecho, longitud del texto) de su narración en el relato: relaciones, pues, de velocidad” (p. 6). Aquí se presentan varios obstáculos para establecer la duración en los dos niveles que presenta la narración. Los datos que nos proporciona el relato acerca de la historia pueden servir para identificar cuanto tiempo transcurre desde el inicio hasta el final de los acontecimientos. Pero

¿qué sucede si esta información es omitida? Por otra parte, el relato es la parte material, el significante, la duración de éste se fijará a partir de la extensión física del texto. Dado que, los tiempos de escritura de un autor no pueden regirse bajo el cronometro, tampoco se puede hacer pesquisa científica del acto de escritura creativo. Incluso, Genette (1989) prolijamente señala la falta de patrones de medición para la lectura:

Lo que llamamos espontáneamente así no puede ser, como hemos dicho, sino el tiempo necesario para leerlo, pero es demasiado evidente que los tiempos de lectura varían según los casos singulares y que, al contrario que en el cine, o incluso en la música, aquí nada permite fijar una velocidad normal de ejecución. (p. 144)

En la actualidad, se ofertan cursos de lectura rápida que garantizan como mínimo la lectura de 2000 palabras por minuto con el 100% de comprensión. Partiendo de esta medición, leer la *Metamorfosis*²⁰ de Kafka tomaría menos de media hora, leer los *Hermanos Karamázov*²¹ nos llevaría menos de dos horas. Parece estimulante la lectura breve de grandes obras literarias. Pero inclusive dentro de estos programas existen diferencias en cada caso particular, en cada persona. Otro punto importante sería el tipo de texto: siempre me he cuestionado la posibilidad de leer *Crítica de la razón Pura*²² mediante estos métodos de lectura rápida.

Desde otro punto de vista, la lectura se inicia como un proceso mecánico, pero después es inverosímil mantener una velocidad constante en su ejecución. No existen protocolos que

²⁰ La metamorfosis es un relato de Franz Kafka publicado en 1915 que narra la historia de Gregorio Samsa, un comerciante de telas que un día amanece convertido en un enorme insecto.

²¹ Los hermanos Karamázov es la última novela del escritor ruso Fiódor Dostoievski, publicada por primera vez en noviembre de 1880. Es considerada una de las obras más importantes de la literatura universal.

²² La Crítica de la razón pura es la obra principal del filósofo prusiano Immanuel Kant. Tuvo su primera edición en 1781.

rijan la velocidad de lectura. Por esta razón, en función de lo propuesto por Genette (1989), estableceremos las siguientes pautas para el análisis de la duración de los textos:

Se entiende por velocidad la relación entre una medida temporal y una medida espacial (...) la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración -la de la historia- medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud -la del texto- medida en líneas y en páginas. (p. 145).

Es decir que mediremos la duración en los niveles de: la historia y el relato. En la historia se calculará la duración de los acontecimientos en tiempo real, esto es en minutos, días, horas, meses, años etc. En cambio, la duración del relato, al ser el soporte material, se medirá de acuerdo con la dimensión física del libro, esto es, calcular la extensión en páginas y líneas por página. Estos dos componentes serán los analizados en cuanto a la duración.

2.4.3 Reconocimiento de la frecuencia en el análisis estructural de relato.

En el presente acápite, último referido al tiempo, trataremos la categoría de *frecuencia* que se supedita también al tiempo del relato. Aquí se examinará: “relaciones de frecuencia, es decir, para atenernos aquí a una fórmula aún aproximativa, relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato.” (Genette, 1972, p. 20). Desarrollaremos sucintamente, aquí las posibles relaciones de repetición que se pueden dar entre la historia y el relato, Genette (1989), agrega: “Simétricamente, un enunciado narrativo no solo se produce, también puede reproducirse, repetirse una o varias veces en el mismo texto” (p. 173) aquí pueden generarse tipos diversos de relaciones entre la historia y el relato. A su vez, alterando el orden y la duración. Los procedimientos de repetición que pueden generarse

entre la historia y el relato serían, la repetición de acontecimientos y la repetición de enunciados. Genette (1972), se remite a Saussure, para plantear:

Muy esquemáticamente se puede decir que un relato, cualquiera que sea, puede contar una vez lo que sucedió una vez, n veces lo que sucedió n veces, n veces lo que sucedió una vez, una vez lo que sucedió n veces” (p. 20)

Se instauran aquí formas de repetición en las relaciones entre la historia y el relato. Estas formas de repetición darán como resultado tres tipos caracterizados de relatos: singulativo, repetitivo e iterativo. La posibilidad de contar una sola vez lo que sucedió una sola vez es la forma más común de los relatos, que inclusive es vista como natural. Cuando contamos n veces lo que paso n veces, estaremos contando cada vez un hecho que sucedió cada vez. En ambos casos el relato busca representar lo que pasa en la historia. El número de enunciados corresponde al número de sucesos. A este relato, siguiendo a Genette (1972, p. 21), lo llamaremos singulativo.

En el tercer caso, cuando contamos n veces lo que ocurrió una vez, nos puede parecer algo irrisorio y superfluo, pero si pensamos en la felicidad que encuentran los niños en escuchar el mismo relato contado repetidas veces. Y en la posibilidad de construir variaciones estilísticas y puntos de vista en cada vez que se cuenta el único suceso. Genette (1972) lo define: “Llamo a este tipo de relato en el que las recurrencias del enunciado no responden a ninguna recurrencia de sucesos, relato repetitivo” (p. 21). Además, añadiremos, como ya hemos citado, que cada lectura es una nueva constitución del relato, por ende, cada lectura de las n veces que se cuenta el único suceso será también diferente.

Para terminar, cuando contamos una sola vez lo que ocurrió n veces, es también habitual que se cuente una sola vez lo que sucedió varias. Esto contribuiría en el tiempo del relato,

tomándolo como extensión, y también en el ritmo. Debido a que, si el mismo suceso ocurre n veces, no es necesario contarlos n veces, sino, simplemente una sola vez. Esto tiene relación también con las elipsis, que me permiten suprimir enunciados, y suprimir sucesos sintetizándolos. Genette (1972) llama a esta combinación: “Este tipo de relato, en el que una sola emisión narrativa asume juntas varias ocurrencias del mismo suceso (es decir, varios sucesos considerados en una sola analogía), lo llamaremos relato iterativo” p. 22). Por lo tanto, en la categoría frecuencia se analizarán los relatos y su forma de expresión, singulativa, iterativa y repetitiva.

2.5 Exploración del *modo* en el análisis estructural del relato

En este apartado trataremos la categoría correspondiente a *modo*, esta categoría fue llamada por Todorov (1970) como aspecto, quien lo define así: “Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de una manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta” (p. 177). En este momento es importante diferenciar tajantemente la categoría *modo* de la categoría *voz*. Para esto, recordemos que, en el planteamiento de nuestro análisis estructural del relato, citábamos: el *tiempo* y el *modo* funcionan, los dos, en el nivel de las relaciones entre historia y relato. Por consiguiente, el modo del relato se considera bajo la relación dicotómica entre historia y relato, mientras que, la categoría *voz* se vincula a la relación entre narración e historia y narración y relato.

Dicho esto, el *modo* estudiara cómo se percibe la historia. Al respecto, Genette (1989, p. 241) advierte que varios trabajos teóricos sobre análisis del relato confunden la categoría de *modo* y *voz*, esto da como resultado una serie de clasificaciones que encuentran oposición y

dificultades el momento de aplicarlos a los textos literarios. Para finiquitar esta diferencia, Genette (1989), reduce y equipara las dos categorías a dos preguntas: “por decirlo más rápido, entre la pregunta: ¿quién ve? y la pregunta: ¿quién habla?” (p. 241). Una vez resuelta esta diferencia, nos quedamos con la pregunta que orienta esta categoría ¿Quién ve? Esta pregunta toma como objeto la historia, pues no está por demás citar, que quien ve el relato es el lector.

Los acontecimientos que cuenta la historia, en tanto acción comunicativa, son informaciones proporcionadas por el narrador mediante el texto. El texto al ser una prolongación del verbo, o sea de las acciones, en tiempo y en espacio tiene una linealidad que hace imposible presentar toda la información en un sintagma. La representación narrativa, en cuanto a información, se muestra en una forma de graduación. Genette (1989), señala:

En efecto, se puede contar más o menos lo que se cuenta y contarlo según tal o cual punto de vista y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del modo narrativo. (p. 220).

Encontramos aquí la noción de punto de vista para explicar los dos soportes del modo narrativo, Genette hace una analogía de la visión del texto con la mirada hacia un cuadro, una pintura. Nos dice que la visión dependerá de: la distancia que tenemos, o que nos parta del cuadro, y la posición desde dónde lo miramos, supone que puede haber obstáculos en determinada posición, en el caso del texto literario: el narrador. Genette (1989), propone dos componentes para el modo narrativo: “«Distancia» y «perspectiva», así denominadas y definidas provisionalmente son las dos modalidades esenciales de esa regulación de la información narrativa que es el modo.” (p. 220). La distancia se encarga de la cantidad de información que se proporciona y de qué forma, por otro lado, la perspectiva examina desde que personajes se observa la información.

Para empezar con la distancia, en el apartado 2.2, propusimos las categorías de mimesis y diégesis, concluimos que no existe relato mimético completamente puro, es una ilusión creer que la transcripción de actos no verbales en palabras es un reflejo fiel y estático. El lenguaje es una representación y significa sin la necesidad de imitar a los actos. Accedemos a la historia a través de un mediador, que es el narrador o los personajes. El relato en forma de dialogo pueden dar una sensación de mimesis, pero no es así, la mimesis de un dialogo, es solo una imitación de las palabras. Genette (1989), plantea.

Tenemos aquí, uno al lado del otro, dos estados posibles del discurso del personaje, que calificaremos provisoriamente de manera muy tosca: en Homero, un discurso “imitado”, es decir, ficticiamente reproducido tal como se supone que ha sido pronunciado por el personaje: en Platón, un discurso “narrativizado”, es decir, tratado como un suceso entre otros y asumido por el narrador mismo. (p. 227)

Encontramos el discurso imitado y el discurso narrativizado: el primero intenta restituir tal cual lo dicho o hecho por un personaje, el segundo cuenta lo expresado por un personaje como acontecimiento bajo un narrador. Resaltando esta divergencia tenemos como resultado una tripartición aplicable a los discursos pronunciados y a los discursos relatados. Genette (1989, p. 228-229): 1) El discurso narrativizado, o relatado, es evidentemente el estado más distante y, en general, como se acaba de ver, el más reductor. 2) El discurso transpuesto 3) La forma más “mimética”, en la que el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje. Esto es el discurso restituído o dramático. Estas tres formas de relato son las que corresponden a la distancia narrativa.

Ahora que tenemos esta tripartición para la distancia. Revisamos que, la perspectiva narrativa es la forma de regulación de la información que se aplica mediante la técnica del punto de

vista. En la categoría del modo del relato, la perspectiva solo puede ser interior o exterior. El relato interior parte desde uno de los personajes mientras que el exterior utilizara un narrador.

Genette (1989), expone estas tres perspectivas:

el primero corresponde a los que la crítica anglosajona llama relato con narrador omnisciente (...) y que Todorov simboliza con la fórmula Narrador > Personaje (en la que el narrador sabe más que el personaje) o, más precisamente, dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes); en el segundo, Narrador = Personaje (el narrador no dice sino lo que sabe tal personaje): es el relato con “punto de vista”; en el tercero, Narrador < Personaje (el narrador dice menos de los que sabe el personaje): es el relato “objetivo. (p. 32)

Quedan definidas las características que analizaremos bajo la categoría modo: las relaciones del relato con narrador omnisciente, el relato con punto de vista y el relato objetivo, que pertenecen a la perspectiva; además, el discurso narrativizado, el discurso transpuesto y el discurso restituido o dramático, que atañen a la distancia narrativa. En el siguiente capítulo disgregaremos los textos que hemos escogido para la aplicación de estos conceptos.

2.6 Exploración de la voz en el análisis estructural del relato.

Para finalizar este capítulo, en este acápite expondremos los asuntos correspondientes a la categoría voz. En el anterior apartado, para diferenciarlo de la categoría modo, sintetizábamos ésta última categoría en la pregunta ¿Quién ve? Y dejábamos para la categoría voz la pregunta ¿Quién habla? Además, recordemos que en el planteamiento de nuestro análisis estructural decíamos que la voz designa a las relaciones entre narración y relato y entre narración e historia. Revisaremos entonces la forma de producción de la narración respecto de la historia y respecto del relato. Llamaremos instancia narrativa a la escritura de un relato realizada por un autor, por otro lado, llamaremos narrador a la entidad a través de la cual nos llega la

historia, es decir se desenvuelve. Y, utilizaremos la palabra destinatario para el lector de la obra. Genette (1989) menciona que la lingüística tardó en explicar: “lo que Benveniste ha llamado la subjetividad del lenguaje, es decir, en pasar del análisis de los enunciados y su instancia productora: lo que hoy se llama su enunciación” (p. 271).

La enunciación narrativa se despliega en los distintos niveles de un texto literario, el problema de quién habla en el relato no se puede simplificar al narrador. Es indispensable diferenciar el concepto de autor del de narrador, pues ya vimos que un relato dramático se presenta en forma dialogada, intentando ser mimético. También mencionamos que los personajes pueden llevar los acontecimientos, esto es proporcionar información. Genette (1989, p. 272) señala: “el narrador de *Papa Goriot*²³ no es Balzac, aunque exprese aquí o allá las opiniones de éste” igualmente, añade: “lo esencial de la Odisea es contado por Homero, pero los Cantos IX a XII corresponden a Ulises”. Vemos aquí como una de las obras epigonales de la literatura occidental modifica la entidad encargada de la narración.

La situación narrativa concerniente a la voz es un cúmulo de relaciones que incluyen: al acto narrativo, a los personajes y su situación espacial-temporal, a los acontecimientos de la historia y su relación con la enunciación. Para el estudio de la voz, Genette (1989, p. 273) presenta aquí tres componentes: *tiempo de la narración*, *nivel narrativo* y *la persona*. Después, cada subcategoría vuelve a presentar sus desprendimientos particulares que colaboran con el análisis del relato. Observando la posición temporal, en el *tiempo de la narración* (Genette, 1989, p. 274), encontramos cuatro tipos de relatos: ulterior, posición del relato en el pasado; anterior, simultánea e intercalada. La noción del tiempo de la narración

²³ *Papá Goriot* es una novela del escritor francés Honoré de Balzac escrita en 1834 para la Revue de Paris y publicada en 1835 en forma de libro

estudia la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la enunciación, el acto comunicativo de producir el relato.

El nivel narrativo concierne de manera tosca a la ubicación de la narración afuera o adentro del relato. Lo correspondiente a la redacción del texto desde fuera es llamado en términos de Genette (1989, p. 284) extradiegético. Mientras que, los acontecimientos expuestos desde dentro del relato los llamaremos intradieгéticos. La categoría *persona* no atañe a la persona gramatical, por esta razón, no hemos utilizado en este trabajo los términos relato en primera, segunda o tercera persona. Pues al semiólogo francés, Genette (1989) le parecen inadecuados estos términos ya que en la narración la elección no es gramatical sino estructural y actitudinal, por esta razón el propone:

Distinguiremos aquí dos tipos de relatos: uno de narrador ausente de la historia que cuenta (ejemplo: Homero en la Ilíada o Flaubert en la Educación Sentimental), otro de narrador presente como personaje en la historia que cuenta (ejemplo: Gil Blas o Wuthering Heights). Llamo al primer tipo, por razones evidentes, heterodieгético y al segundo homodieгético. (p. 298)

La concepción de persona entonces localiza dos tipos de relatos: el homodieгético y el heterodieгético, esto es, el autor ausente de la historia y el autor presente. Dado que entre el nivel narrativo y la persona presentan estrechamente relacionados, y con el ánimo de circunscribir la noción de narrador Genette (1989, p. 303) esquematiza en un cuadro de doble los conceptos de nivel narrativo y la persona:

FIGURA 1.

Cuadro de doble entrada: nivel narrativo y persona

| | | |
|------------------------|-----------------------|-----------------------|
| NIVEL RELACIÓN | <i>Extradiegético</i> | <i>Intradiegético</i> |
| <i>Heterodiegético</i> | Homero | Scheherazade C. |
| <i>Homodiegético</i> | Gil Blas Marcel | Ulises |

En base a este cuadro establecemos cuatro tipos para la enunciación narrativa:

- 1) Extradiegético-heterodiegético, paradigma: Homero narrador en primer grado que cuenta la historia de la que está ausente; 2) extradiegético-homodiegético, paradigma: Gil Blas, narrador en primer grado que cuenta su propia historia; 3) intradiegéticos- heterodiegético, paradigma: Scheherezade, narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente; 4) intradiegético-homodiegetico, paradigma: Ulises en los Cantos IX a XII, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia. (Genette, 1989, p. 302)

Estos cuatro tipos de situaciones narrativas, que condensan el nivel narrativo y la persona, son las que reconoceremos en los textos que hemos escogido. Con esto, finiquitamos la categoría de voz, que cierra la trinidad de categorías (tiempo, modo y voz) propuestas para este análisis estructural del relato. Además, finalizamos el marco conceptual que servirá de base para desarrollar, en el próximo capítulo, nuestro análisis estructural en los relatos: *El Poder del Gran Señor*, *Clown* y *Puente*.

CAPITULO III

Narrativa, representación y discurso literario: aplicación del análisis estructural del relato.

En este capítulo se analizará la novela *El poder del gran señor*, y los cuentos *Clown* y *Puente* utilizando las categorías de *tiempo*, *modo* y *voz* que hemos desarrollado en el capítulo anterior. Recordemos que la categoría tiempo presenta una tripartición en: *orden*, *duración* y *frecuencia*. Después, aplicaremos la categoría modo, donde constataremos las nociones de distancia y perspectiva con la aspiración de fijar desde dónde se ve cada uno de los textos. Por último, desplegamos la categoría voz, que se desglosa en los siguientes elementos: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona. El tiempo de la narración será analizado de forma autónoma, mientras que, para el nivel narrativo y la persona utilizaremos la síntesis formulada por Genette (1989, pp. 302-303), donde coteja las nociones del nivel narrativo, intradiegético y extradiegético; y, las formas que puede presentar la persona: homodiegético y heterodiegético.

3.1 Estudio del Tiempo en los textos: El Poder del Gran Señor, Clown y Puente.

En el estudio del tiempo revisaremos las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, para eso utilizaremos la separación propuesta por Genette (1972, p. 6): *orden*, que estudia la secuencia de los acontecimientos en la historia y su distribución en el relato; *duración*, que analiza la duración temporal de la historia y la duración espacial- temporal del relato; y la *frecuencia*, que trabaja las circunstancias de repetición de los acontecimientos en la historia y su repetición en el relato. El orden, la duración y la frecuencia son componentes del tiempo que revisaremos a continuación

3.1.1 Análisis del orden en los textos: El Poder del Gran Señor, Clown y Puente.

Iniciaremos revisando las anacronías, alteraciones entre el orden de la historia y del relato, que se presentan en la novela el *Poder del gran señor*. La novela entreteje varias historias. La historia más desarrollada, que ocupa mayor parte del texto, es la de la estatua de Cristo. Empieza la novela: “Como si hubiera sido ayer nomás, me acuerdo clarito del día en que me llevaron a la bodega de los cachivaches, allá por 1910. Cincuenta años pase encerrado ahí” (Egüez, 2010, p. 9). Esta apertura del texto constituye una analepsis de carácter subjetivo: una evocación de acontecimientos pasados en el presente. Evidenciamos en el texto: que lo guardaron en la bodega de los cachivaches en 1910 y ha pasado encerrado cincuenta años. Una vez en el presente, al finalizar el mismo primer párrafo, la novela muestra un conjunto de sintagmas que cumplen la función de la prolepsis, pues se anticipan todos los sucesos que se desentrañaran en la novela.

Mas ahora me interesa contar como fui a dar a ese pulguero, cuáles fueron las circunstancias de mi hallazgo y restauración, todas las intimidades que escuché a fieles e infieles, la promoción que hicieron de mi imagen hasta alcanzar el mayor de los éxitos en la historia de Villaltar y la pasión de una pareja de jóvenes que renegaban de todo, menos del amor. (Egüez, 2010, p. 10)

Esta prolepsis anticipa todos estos acontecimientos, debido a que, en ese momento nos situamos en el momento del descubrimiento, después de los cincuenta años. Con ayuda del primer párrafo determinamos el *orden* de los acontecimientos. Todos los sucesos pertenecen al pasado. Se contará: como a partir de un árbol se convirtió en una efigie de Cristo. Seguirá el encierro de cincuenta años, después, su descubrimiento y restauración. Posteriormente, el

usufructuó que hicieron de la efigie un grupo de personas en Villaltar. Y, por último, la historia de los jóvenes enamorados.

En el inicio del segundo párrafo encontramos: “Primero fui un ancho y hermoso árbol asomando al camino que baja a la Costa” (Egüez, 2010, p. 10). Localizamos aquí una analepsis, el texto hace una regresión para contar algo anterior al texto principal. Evoca cuando fue árbol, su crecimiento y resultante utilización para ser tallado por un artesano y transformarse en una efigie de Cristo, después de cincuenta años es encontrado. Todo esto es contado en forma de analepsis y tiene un alcance, una extensión, de nueve páginas (10-19). Todos estos acontecimientos que se cuentan en esta analepsis, pese a cubrir cincuenta años, tienen un carácter de secundarios. Puesto que, el texto primordial, el que mayor desarrollo tiene en el relato, está conformado por los sucesos acontecidos en Villaltar. Estos sucesos son contados en tiempo presente, van hacia adelante, desde la página veinte hasta finalizar el relato en la página 220.

Ahora, revisaremos el concepto de *orden* en el relato *Puente*, al tratarse de un cuento corto, narra un conjunto de acontecimientos que comprenden una sola historia: la del puente. Esta historia es construida como una reminiscencia, una evocación final de la vida del puente antes de ser demolido. Solo existe una historia, un relato principal, que es contado como remembranza: “Recuerdo que fue una niña, Elisa; la primera mujer que cruzó por aquí. El piso era nuevo, de maderas crudas secadas al sol” (Velasco, 2014, p. 109). Este es el inicio del relato, que sin analepsis y sin prolepsis, cuenta una serie de sucesos: fue utilizado como camino de segunda importancia, lo visitó un pintor, una pareja de enamorados, un hombre que se suicidó; por ahí pasaron los conquistadores, un ladrón seguido por policías; ocurrió un incendio y también un duelo. Presentamos el final del texto:

Vino una viejita que trajo una fotografía amarillenta: se veía una niña que estaba de pie, en la entrada de la garita, ella era, Elisa, la primera mujer que cruzó por aquí. Llegaron las grandes maquinas demoledora. El sol se ocultó detrás de las nubes. (Velasco, 2014, p. 114)

Todos los acontecimientos que conforman el relato están en orden cronológico a partir de la remembranza: primero la niña inauguro el puente y al finalizar el relato regresa la niña para su demolición, concluyendo la historia y el relato. El único tiempo que podemos evidenciar en el texto es el transcurso en la edad de Elisa, pero este no es un tiempo que altere el orden del relato. Por último, Agregamos a la categoría de *orden* la variante de la acronía: Genette (1972), señala: “Aquí ninguna inferencia del contenido puede ayudar al analista a definir la situación de una anacronía privada de toda relación temporal y que debemos considerar, por lo tanto, como un suceso sin fecha y sin edad: como una acronía” (p. 14).

Para finalizar este acápite, aplicaremos la categoría de *orden* al relato *Clown*, recordemos que existe el orden de la historia, de los acontecimientos, y un orden del relato, que implica la disposición de los acontecimientos en éste. Los acontecimientos en *Clown*, no se encuentran ordenados en forma cronológica, en este texto, al igual que en *Puente*, los sucesos son narrados en forma de recuerdo. Estas operaciones narrativas serán estudiadas con mayor profundidad bajo las categorías *modo* y *voz* en el siguiente capítulo. Regresando al *orden* de los acontecimientos en *Clown*, distinguimos que el orden cronológico de la historia es alterado, por tanto, se altera también su colocación en el relato. El texto inicia ubicando a la maleta abandonada en una estación de tren, o sea, nos ubica al final de la historia. El acontecimiento final de la historia se presenta al inicio del relato. De esta manera:

Desde hace mucho vivo encerrado en el fondo de una maleta, reposo sobre la raída tela del forro, respiro el olor del cuero envejecido y siento el ahogo, el miedo que viene siempre con la oscuridad. ¿Cuántos años llevo aquí adentro? Ni yo mismo lo sé. (Velasco, 2004, p. 9)

El texto nos ubica en un presente, el traje encerrado en una maleta, más adelante el texto señala: “Es algo peor que un objeto abandonado por viejo en la estación” (p. 9). Concluimos que la maleta está olvidada en la estación. Desde ahí hacia adelante todo será reminiscencia, encontramos dos analepsis. La primera analepsis, da cuenta de cómo el traje de clown llegó a esa estación en la maleta, fue recogido y llevado a casa del mulero. “He descubierto que cuando uno está encerrado la vida se le vuelve un puro recuerdo, por eso ahora pienso en la primera vez que me extraviaron” (Velasco, 2004, p. 9). Ahí permanecerá un tiempo indeterminado hasta ser devuelto a la estación por el propio mulero (al final del relato). Mientras el clown se encuentra dentro de la maleta en casa del mulero se presenta una analepsis mayor. El traje de clown rememora toda su historia, desde su adquisición hasta cuando Celestino olvido la maleta en la estación; el relato vuelve a casa del mulero para finalizar con la devolución de la maleta a la estación de tren.

3.1.2 Análisis de la duración en los textos: El Poder del Gran Señor, Clown y Puente.

En este acápite, revisaremos las relaciones de duración en cada uno de los textos elegidos. Iniciaremos con la novela: *El Poder del Gran Señor*. Primero revisemos la longitud del relato. En la edición, que ha servido para el desarrollo de este trabajo, el relato cuenta con una extensión de 220 páginas, con 25 líneas por página y un promedio de 7 palabras por línea. En cuanto a la duración de la historia, es un tiempo que no podemos fijar, pues no se determinan explícitamente los detalles que proporcionen una duración de la historia. A esto que percibimos aquí, Genette (1989) y la narratología llama elipsis, la omisión o ruptura en

la linealidad de la historia: “Desde el punto de vista temporal, el análisis de las elipsis se reduce al examen del tiempo de historia elidido y lo primero que hay que preguntarse es si esa duración está indicada (elipsis *determinadas*) o no (elipsis *indeterminadas*)” (p. 161). La información elidida, altera tanto al orden del relato, como la duración de la historia y la extensión del relato.

En *El Poder del Gran Señor* encontramos primero una elipsis determinada. Se especifica primero un año real, 1910, que serviría para ubicar a la novela en un contexto histórico. Segundo, la voz narrativa hace referencia al encierro de cincuenta años, el cual nos termina situando en el año 1960 (año no expuesto en el relato). En el inicio de la novela, este tiempo comprimido es una elipsis determinada, se esclarece los años que ha pasado encerrado. La novela empieza con estos sintagmas: “Como si hubiera sido ayer nomás, me acuerdo clarito del día en que me llevaron a la bodega de los cachivaches, allá por 1910. Cincuenta años pase encerrado ahí” (Egüez, 2010, p. 9). Luego, en el mismo primer párrafo, encontramos otra elipsis, pero esta vez indeterminada:

Mas ahora me interesa contar como fui a dar a ese pulguero, cuáles fueron las circunstancias de mi hallazgo y restauración, todas las intimidades que escuché a fieles e infieles, la promoción que hicieron de mi imagen hasta alcanzar el mayor de los éxitos en la historia de Villaltar y la pasión de una pareja de jóvenes que renegaban de todo, menos del amor. (Egüez, 2010, p. 10).

Ya sabemos que el encierro duro cincuenta años. Pero, el hallazgo de la figura, el impulso que hicieron de su imagen y la historia de los jóvenes no poseen un tiempo específico; todo este conjunto de hechos carece de un tiempo explícito, pero guardan un tiempo sobreentendido. Igualmente, mantienen su duración en el espacio del relato.

La novela inicia en la página 9, en esta, se refiere el año 1910, más cincuenta de encierro. El primer párrafo sirve de introducción, aquí se explica lo que se va a contar a lo largo de la novela. Desde el segundo párrafo, se hace una elipsis en la *duración* de la historia, se omite la duración, regresando a un tiempo indeterminado: “primero fui un ancho y hermoso árbol” (Egüez, 2010, p. 10). Se cuenta toda la vida del árbol, hasta cuando fue seleccionado para ser tallado en una figura, se entiende de Cristo. Luego lo amontonaron con los cachivaches. Y después de cincuenta años lo vuelven a sacar. Esta serie de acontecimientos en la historia se extienden hasta la página 19. De ahí en adelante, todos los acontecimientos desarrollados, desde el hallazgo en la bodega de cachivaches hasta la culminación de la historia con la pareja de jóvenes en la iglesia, tienen una *duración*, pero carecen de tiempos específicos. Todo este conjunto de acontecimientos ocupa lo restante en el espacio del relato por ende tienen una duración.

En ese momento, nos corresponde aplicar la categoría de duración al relato *Puente*. La duración temporal del relato, extensión espacial, de acuerdo con la edición escogida, se integra desde la página 109 hasta la 114. Tenemos una extensión de cinco páginas, compuestas por 25 líneas con un promedio de siete palabras por línea. Por otro lado, a la duración temporal de la historia nos podemos acercar mediante la deducción del paso del tiempo sobre Elisa, de niña a vieja. Ese transcurso temporal se desarrolla en el espacio de cinco páginas. Pero este paso del tiempo no es suficiente para determina ninguna duración específica en el tiempo de la historia. El conjunto de relatos: la inauguración, la visita del pintor, de la pareja de novios, del hombre que se suicidó, el suceso del incendio, el ladrón huyendo y finalmente el duelo; no tienen un tiempo de duración explícita en el relato. Por

tanto, este relato omite informaciones respecto del tiempo, caracterizándose como un relato acrónico.

Para terminar este acápite, examinaremos la categoría de duración en el relato *Clown*, este texto cuenta con una duración, longitud en el espacio de 23 páginas (9-31), cada página conformada por 32 líneas con un promedio de 11 palabras por línea. Por otra parte, cuando nos proponemos encontrar la duración de la historia, encontramos que el cuento no tiene una duración manifestada. El conjunto de acontecimientos: situación en la estación del tren, evocación de la estancia con el mulero, rememoración de que fue comprado, cuando fue testigo de un crimen, encarcelado, subastado, llevado a un río para el suicidio de un poeta. Posteriormente su encuentro con Adriana, la muerte de Adriana, su llegada hasta las manos de Celestino; finalmente, volvemos a casa del mulero para ser devuelto a la estación. Estos sucesos no tienen una duración temporal medida en: años, días, semanas, meses, horas. El traje perteneció a tantas personas y todos los acontecimientos de los que fue protagonista el traje de clown no tienen una duración como conjunto. En el primer párrafo encontramos:

¿Cuántos años llevo aquí adentro? Ni yo mismo lo sé, solamente recuerdo que he viajado leguas, cruzado fronteras, cada vez con la angustia de que los guardias de las adunas me sacaran a la luz, me hurgaran por todos lados buscando algo anormal en mí. (Velasco, 2004, p. 9)

Encontramos aquí una medida de tiempo, los años, pero el personaje principal, menciona no recordar la cantidad de años. Esto nos lleva a indeterminar la duración del relato en conjunto, sin embargo, los pequeños segmentos de acción que son presentados en el relato siempre contarán con un tiempo implícito, que se verá, por ejemplo, en las expresiones: al atardecer, una noche, o en este enunciado: “por más que me esfuerzo no logro precisar cuántos días

pasé en las alturas donde la mujer del mulero me abandono” (Velasco, 2004, p. 28). Esto nos lleva a concluir que todo relato tiene una duración de tiempo, pues, el simple hecho de redactar los acontecimientos constituye un trayecto progresivo en el tiempo de la historia y en la longitud del espacio del relato. Finalmente añadiremos, que la dimensión espacial de un relato, sus páginas, su número de palabras, pueden variar por muchos factores por ejemplo la edición, la traducción o inclusive la impresión.

3.1.3 Análisis de la frecuencia en los textos: El Poder del Gran Señor, Clown y Puente.

Ahora, para finalizar lo que corresponde al tiempo, aplicaremos la caracterización de *frecuencia*, de las relaciones entre las veces que se cuentan los acontecimientos y de las veces que suceden los acontecimientos. Iniciemos con la novela *El Poder del Gran Señor*, donde encontramos la característica de relación de un texto *singulativo*. La mayoría de acontecimientos que se desenvuelven y ocupan espacio en el relato, se narran una sola vez. Desde: el desarrollo del árbol, su traslado al taller para ser tallado como una representación de Cristo, el hallazgo por las cuatro personas (después del encierro), su promoción para fines políticos; además, la historia del retocador, y su hijo, que es uno de los integrantes de la pareja. Todos estos acontecimientos suceden y se cuentan una sola vez, por esto la caracterización a *El Poder del Gran Señor* como un texto *singulativo*.

Encontramos un suceso que se repite en dos enunciados, este suceso expuesto en dos párrafos separados de la novela sería *repetitivo*. Sin embargo, estos dos párrafos no alteran la forma preponderante del relato, esto es *singulativo*. Más bien, sirven para señalar un fenómeno de orden en el relato, como veremos a continuación. El primer párrafo, donde se cita el encierro, es el párrafo de apertura de la novela: “Como si hubiera sido ayer nomás, me acuerdo clarito

del día en que me llevaron a la bodega de los cachivaches, allá por 1910. Cincuenta años pase encerrado ahí” (Egüez, 2010, p. 9). Esta entrada nos ayuda ubicar el tiempo de la historia (después del encierro). Desde el segundo párrafo, según lo trabajado en el apartado 2.4.1, tenemos una analepsis con una amplitud de páginas: 10-19. Después, se vuelve a mencionar por segunda vez el encierro con el objetivo de traer la historia al presente y terminar la analepsis, este es el enunciado:

Al fin, incrédulo, después de cincuenta años que me parecieron veinte siglos de encierro, escuche raros ruidos en la bodega, patas de mesas que chirriaban como si las estuvieran llevando al matadero, quejidos de tereques que caían o se hacían a un lado. Y escuche también voces extrañas. (Egüez, 2010, p. 19)

A continuación, vamos a repasar la categoría de *frecuencia* en el relato *Puente*, ese relato concuerda con el tipo de relación que se presenta como relato singulativo. En esta forma de relato se narra, se escribe en el relato, una sola ocasión, los sucesos que ocurrieron igualmente una sola vez. Señalamos aquí en sintagmas, los grandes acontecimientos protagonizados por el puente: fue utilizado como camino de segunda importancia, lo visitó un pintor, una pareja de enamorados, un hombre que se suicidó; por ahí pasaron los conquistadores, un ladrón seguido por policías; ocurrió un incendio y también un duelo. Esta serie de acontecimientos que suceden una vez en la historia se representan una vez en forma de enunciados. En el principio del texto, se ubica a Elisa como una niña que inaugura el puente con una fotografía; en el final, encontramos otra vez a Elisa, esta vez vieja y con su foto de niña. Estos sucesos diferentes, son descritos en dos enunciados diferentes, cumpliéndose así, la caracterización de singulativo para el texto.

Para finalizar este apartado, aplicaremos la categoría de *frecuencia* al relato *Clown*, este relato cumple con su modo de frecuencia como *singulativo*. Los acontecimientos suceden una sola vez y son contados una sola vez. Primero, se sitúa al traje dentro de la maleta, y ésta en la estación, por tanto, se ubica la historia en un tiempo. Después, según lo establecido en el acápite 2.4.1 encontramos una analepsis (páginas 9-11) que nos traía al presente los sucesos acontecidos en el pasado, en torno a la llegada de la maleta con el clown hasta las manos del mulero: “He descubierto que cuando uno está encerrado la vida se le vuelve un puro recuerdo, por eso ahora pienso en la primera vez que me extraviaron”. (Velasco, 2004, p. 9).

Mientras nos encontramos en la casa del mulero, se nos presenta otra analepsis (páginas 11-28), que narra los sucesos correspondientes al pasado: cómo llegó el traje de clown y la maleta hasta la casa del mulero; rememoración de cuando fue comprado, cuando fue testigo de un crimen, encarcelado, subastado, llevado a un río para el suicidio de un poeta. Posteriormente su encuentro con Adriana, la muerte de éstas, su llegada hasta las manos de Celestino; y finalmente, volvemos a casa del mulero para ser devuelto a la estación. En la página 28, termina la analepsis, para que la maleta sea devuelta desde la casa del mulero a la estación ferroviaria y que el relato finalice. El texto muestra: “por más que me esfuerzo no logro precisar cuántos días pasé en las alturas donde la mujer del mulero me abandono” (Velasco, 2004, p. 28). Los acontecimientos suceden una sola vez en la historia y se enuncian una sola vez en el relato, haciendo a este cuento *singulativo*, según su frecuencia de relación entre historia y relato. Finalmente, concluimos este capítulo recordando que las categorías de: *orden*, *duración* y *frecuencia* pertenecen al tiempo del relato. Estas categorías no

funcionan de forma aislada, sino que se superponen, se relacionan y operan juntas el tiempo del relato.

3.2 Comparación del *modo* utilizado en cada uno de los relatos: *El poder del Gran Señor, Clown y Puente*.

La categoría modo está emparentada con la pregunta ¿quién ve el relato?, el consumidor final de una obra, el destinatario, verá y asimilará la obra. Pero, entre el relato y el destinatario, existe un mediador que podemos llamar narrador, en sus múltiples modos. Esta entidad que ve el relato es nuestro mediador, es quien nos muestra lo que ve. El modo está cimentado en los pilares de distancia y perspectiva. Primero aplicaremos el concepto de distancia, y su clasificación de los relatos en: el discurso narrativizado, el discurso transpuesto y el discurso restituído o dramático. Para esto caracterizaremos cada uno de estos discursos y veremos dentro del cual estatuto se ubican nuestros textos. Genette (1989, pp. 228-229) señala que el discurso narrativizado o contado es aquel en el que sentimos claramente la percepción del narrador por sobre los personajes y los acontecimientos. En el discurso transpuesto el narrador asume el discurso del personaje, mientras que, en el discurso restituído el narrador se desvaneces hasta ser sustituido por el personaje.

En los textos: *El poder del gran señor, Clown y Puente*, los sucesos son vistos desde objetos, la estatua de cristo, el traje de clown y el puente, respectivamente. Estos relatos se ubican bajo la distancia del discurso restituído, pues son los personajes, en el caso de los tres relatos, los objetos como personajes principales, quienes asumen la narración apartándose de todo amparo narrativo exterior. Respecto de esta forma de distancia narrativa, Genette (1989), añade:

El lector se encontraría instalado desde las primeras líneas en el pensamiento del personaje principal y el desarrollo ininterrumpido de ese pensamiento sería el que, substituyendo completamente a la forma usual del relato, nos informaría de lo que hace el personaje y ocurre. (p. 230).

Estos relatos pueden ser visto en forma de monologo, pero no es esto lo que determina su condición de relato restituido o dramático sino la independencia de entidad narrativa exterior y la distancia inmediata en la escena. En nuestros relatos, la historia se cuenta en forma de monologo y de reminiscencia. Observamos estas características en los relatos, a través de los siguientes párrafos, primero en *Clown*, luego en *El poder del gran señor*, y por último en *Puente*:

Al atardecer fueron llegando los invitados, nuevamente secándome en el balcón, pude verlos, la mayoría llevaba disfraces de animales, algunos tigres y leones feroces; otros eran mansos conejos y ovejas lanudas; un enano se había disfrazado de gnomo para disimular, aunque fuera por esa única vez, su cómico defecto, pero no descubrí ningún traje de Clown. (Velasco, 2004, p. 9).

Me dejo nuevecito el retocador. El gringo, muy cortésmente, dijo que antes de trasladarme a la iglesia le diera el gusto de tenerme guan momen en su jom. No entendí hostia. De todos modos fue un gesto gentil, pues había organizado una comilona en su casa, para lo cual tuvo la ocurrencia de invitarme en calidad de convidado de piedra, de palo para ser exacto. (Egüez, 2010, p. 65).

Recuerdo una noche estrepitosa, sonaron pisadas fuertes, disparos; gritos de alto. Era un ladrón que fugaba perseguido por gendarmes, al final, después de cortos silencios, sonaron arriba cadenas, grilletos y golpes secos. (Velasco, 2014, p. 110).

Ahora pasemos a analizar las especificaciones del segundo componente del modo, la perspectiva, que abarca: *el relato con narrador omnisciente*, *el relato con punto de vista* y el *relato objetivo*. Suponíamos que, en nuestra perspectiva, también llamada focalización, existe el intermediario del narrador. En el punto de vista nos encontramos con la relación del campo de visión de los personajes y del narrador, trabajado cada uno acorde a las formas presentadas por el autor. Genette (1989, p. 244), menciona: en el relato con narrador omnisciente, el narrador observa y sabe más que los personajes; en el relato con punto de vista, el narrador mira los mismo que uno o varios de sus personajes, pudiendo cambiar el enfoque según su impronta; por último, el relato objetivo, donde el narrador sabe menos que los personajes, y no es él quien mira.

Los relatos seleccionados, *El poder del gran señor*, *Clown* y *Puente*, se ubican bajo la perspectiva del relato con punto de vista. El narrador, en los tres relatos, tiene el mismo campo de visión que el personaje principal, quien desencadena en forma de monólogo los acontecimientos de la historia. Además, en tanto a nuestros objetos de estudio, podemos afirmar con Genette (1989), que: “la focalización interna no se realiza plenamente sino en el relato en monólogo interior” (p. 247). Esta característica especial es la que encontramos en nuestros tres relatos. En el caso de los cuentos *Clown* y *Puente*, se cumple un monólogo interior completamente, pues los dos objetos, personajes principales, siempre se mantienen en calidad de narrador: observando nosotros como destinatarios totalmente a través de ellos. Por otro lado, en la novela también se cumple este monólogo, aunque aquí el personaje principal, la efigie de Cristo, hace hablar también a los demás personajes, pero sin perder en ningún momento su perspectiva o punto de vista. El Cristo siempre cuenta los acontecimientos, su historia y la de los demás personajes. Con esto damos conclusión al

apartado en el que hemos examinado la categoría de modo en los textos escogidos. Exponemos este párrafo de la novela donde observamos como un personaje de la novela habla y nosotros percibimos mediante, o desde, la efigie:

—Tenemos que hacer muchos milagros, por eso he invitado aquí al Señor para quien pido aplausos —dijo el gringo al momento de alzar la copa, señalándome con su barbilla, presentándose como a un perro de indio—. El problema es que nos equivocamos acerca de los barbudos de Paradisla —continúo poniéndose circunspecto—. Creímos que se trataba de unos románticos aventureros, unos boy Scouts, unos robinhoods si ustedes quieren, pero nada más. (Egüez, 2010, p. 67)

3.3 Comparación de la voz utilizada en cada uno de los relatos: *El poder del Gran Señor, Clown y Puente*.

Para terminar el análisis estructural, aplicaremos la categoría voz a los relatos que hemos tomado como objeto de estudio. Rememoremos, que la voz estaba emparentada con la pregunta quién habla en el relato. Responder este cuestionamiento nos llevará hacia las relaciones entre la producción del relato, que llamamos enunciación, y su vínculo con la historia y con el relato. Esta categoría presenta tres líneas de análisis, Genette (1989, p. 273), que son: *el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona*.

Iniciaremos nuestro estudio a partir del tiempo de la narración que muestra cuatro formas de concreción en los relatos: ulterior, anterior, simultánea e intercalada. Revisaremos estos estadios para determinar su correspondencia con los textos: *El poder del Gran Señor, Clown y Puente*. Un relato literario puede carecer de lugar. En nuestro relato *Puente*, no se especifica un lugar, se menciona la cercanía de una ciudad, que puede ser cualquier ciudad existente o inexistente. Igualmente, la narración puede no especificar su modo, o sea su distancia y

perspectiva. No sucede lo mismo con el tiempo de la historia, del relato y de la narración.²⁴

Partiendo del punto de vista gramatical, los tiempos del verbo, las acciones o acontecimientos, solo pueden ser redactados o manifestados en: pasado, presente y futuro.

Confrontaremos el tiempo de la historia con el tiempo de producción de la narración. Genette (1989), señala: “La principal determinación de la instancia narrativa es, evidentemente, su posición relativa respecto de la historia” (p. 274). A primera vista, es indudable que toda narración es posterior a los hechos que cuenta, pero desde hace siglos encontramos textos proféticos, como el oráculo en Grecia, las profecías de Nostradamus, también en la Biblia se narra que hechos que sucederían en el futuro: el apocalipsis.

Ahora sintetizaremos, acompañados de Genette (1989, p. 275-277) los tiempos de la narración así: el relato intercalado, utiliza, y puede llegar a confundir, el momento de la enunciación narrativa y el momento de la historia, la enunciación narrativa cuenta con varios niveles y depende de los acontecimientos que se vayan presentando en la historia, se presentan en forma intercalada. La narración anterior presenta un relato de carácter profético, donde implícitamente la narración es anterior a los acontecimientos del relato, aquí vemos ciertos textos que intentan anticiparse a los hechos que acontecerán en un futuro hipotético; la ciencia ficción ha trabajado esto en forma de utopías y distopías. Así mismo, el último libro de la Biblia, el apocalipsis, es un relato profético del fin de los días.

El relato ulterior es el que proyecta los acontecimientos que ya han sucedido, sin la necesidad de especificar un lapso específico, los hechos han ocurrido antes que la enunciación narrativa, este tipo de relato suele ser el más común. Por último, el relato simultáneo es la forma de

²⁴ Aquí nos circunscribimos al tiempo de la narración pues el de la historia y del relato ya fueron trabajados en la categoría tiempo

relato donde coinciden la historia y la narración, un relato en tiempo presente, que se puede presentar en forma de escena, o dialogada; también, puede presentarse el relato simultáneo en forma de monólogo interior. Genette (1989) agrega: “si se subraya la narración misma como en los relatos en monólogo interior, la coincidencia juega a favor del discurso y entonces es la acción la que parece reducirse al estado de simple pretexto y por último abolirse” (p. 276). En el monólogo interior la narración y la historia pueden cruzarse pues la frontera puede desvanecerse debido a que el narrador es a la vez personaje. Los textos: *El poder del Gran Señor* y *Clown* se narran en forma de monólogo interior, el uso del pretérito desaparece para dar espacio a la narración realizada desde el personaje en presente progresivo. Las acciones de la historia se desenvuelven a medida que el personaje/narrador los presenta. Observemos en los siguientes enunciados:

Hay gentes sencillas que vienen a confiarme todo lo que tienen que hacer para sobrevivir. Son gentes que nacen de milagro, crecen, aprenden, subsisten, se curan de milagro; cuando la pesquiza les toma presos, cantan milagros colgados de los pulgares; cuando necesitan algo, cuentan milagros, hacen alcanzar la comida de milagro; me dicen ¡qué milagro, te has acordado de nosotros! (Egüez, 2010, p. 115).

¿Quién era ella? Qué hacía caminando sola bajo el muelle de piedras: Un grito vino a responder mis eternas preguntas. Adriana, la nombraron desde arriba. Adriana, volvieron a repetir y la niña tosió desgarradoramente. Con pavor pude explicar la razón de su voz ahogada. (Velasco, 2004, p. 17).

Por otro lado, el texto *Puente* se ubica en la forma del relato ulterior, presenta hechos acontecidos en el pasado tomado como referencia el momento de enunciación narrativa. Observemos el inicio del relato: “Recuerdo que fue una niña, Elisa; la primera mujer que cruzó por aquí. El piso era nuevo, de maderas crudas secadas al sol” (Velasco, 2014, p. 109).

El conjunto de acontecimientos que se narra ha sucedido antes del momento en que se los cuenta. Ubiquemos el siguiente hecho: “Una temporada fresca y florida de mayo, era frecuentado por una pareja de amantes que miraban abrazados la puesta del sol, después, despacio, muy despacio, él se recostaba para que ella lo cubriera.” (Velasco, 2014, p. 110). Finalizamos así, lo concerniente a la categoría tiempo de la narración.

Los otros dos componentes de la categoría voz son el nivel narrativo y la persona. Repasemos cada unidad, planteada en el anterior capítulo, para explicar la estrecha relación que presentan. El nivel narrativo corresponde a la posición de la narración dentro o fuera de la historia. Los acontecimientos que suceden dentro de la historia y su acción narrativa son intradieгéticos, mientras que lo correspondiente a la enunciación narrativa, desde fuera de la historia, es el nivel extradieгético. La noción de persona: distingue la ubicación del narrador cuando está ausente de la historia y cuando se encuentra presente, designaremos a estas condiciones como narrador heterodieгético y narrador homodieгético, respectivamente. Como podemos ver, el nivel narrativo y la persona tienen un vínculo bastante cercano, pues los dos presentan una frontera de separación entre el interior y el exterior. Para esto, Genette (1989, p. 303), elabora en un cuadro de doble entrada, presentado en el acápite 2.6. Aquí encontramos cuatro tipos de relaciones que son las que examinaremos en los relatos, estas son: intradieгéticos - heterodieгético, intradieгético - homodieгético, extradieгético - heterodieгético, extradieгético - homodieгético.

Las dos primeras formas presentadas corresponden a un nivel intradieгético, que propone un narrador en segundo grado. La característica de heterodieгético del primero hace referencia a un narrador que cuenta historias de las que está ausente. Podemos citar como ejemplo al Dr. Watson, quien narra historias de las que no es el protagonista central. La forma de

narración intradiegética- homodiegética, plantea un narrador en segundo grado que cuenta su propia historia. Encontramos como ejemplo a Ulises en los Cantos IX al XII de la Odisea, él se encarga de narrar esta parte de la historia, pero no es la voz narrativa principal.

Las siguientes dos relaciones toman como punto de partida lo extradiegético; la forma extradiegética-heterodiegética, nos muestra como ejemplo a Homero en la Ilíada, quien cuenta, desde afuera, la historia de la que se encuentra ausente. Otro ejemplo sería la forma de narración utilizada en el *Almohadón de plumas*²⁵ de Horacio Quiroga, donde el narrador cuenta una historia de la que está alejado. Ninguno de nuestros textos presenta estas características. El último paradigma, extradiegético-homodiegético, donde el narrador en primer grado cuenta su propia historia. A esta categoría pertenecen nuestros relatos, observemos los siguientes párrafos:

Lo único que faltaba: vino el empresario y me llevo a la plaza de toros. Me traslado enjaulado en una de esas camionetas que tiene la policía para llevar a los presos al Retén Sur. En el trayecto quiso que me disfrazara de fanático taurino. Me colocó un sombrero cordobés, pero felizmente los baches hicieron que se desacomodara y corriera hasta caerse. Lo mismo sucedió con una bota de vino que intento colgarme en el astil de la cruz. (Egüez, 2010, p. 177)

La oí quejarse, al principio pensé que como todas las mujeres le temían a las tormentas, después noté que le temía al deseo. Su cuerpo se arquea con cada relámpago y con sus propias manos se acariciaba los pechos y las piernas, buscaba el sexo, ese pozo agitado y hundía sus dedos allí. Pude sentir su respiración jadeante cuando sonó el trueno, asustada volteó la cara

²⁵ Este cuento pertenece al libro *Cuentos de amor de locura y de muerte*, del escritor uruguayo Horacio Quiroga, publicado en la ciudad de Buenos Aires en el año 1917.

en la almohada y me descubrió, doblado cuidadosamente y reposando a su lado. Aquí estás tú, dijo y pregunto después: ¿Serás como un hombre? (Velasco, 2004, p. 22)

Durante un lujurioso carnaval, fui enarbolado con guirnaldas, jubones y máscaras, tuve salvos y fuegos pirotécnicos, un baile donde me acariciaron los pies más tiernos y más bellos, al compás de la música donde celebraban la vida del ser no del morir. (Velasco, 2014, p. 111)

Estos párrafos muestran como el narrador está en el interior del relato, además, cuenta su propia historia convirtiéndose en personaje. En tanto a la enunciación narrativa, añadiremos una última caracterización que presentan todos los textos escogidos. Esta particularidad surge de la intensificación de la dependencia homodiegética del relato, Genette (1989: p.300) llama a este tipo de relatos autodiegéticos. El personaje, desde el interior de la historia, se convierte en narrador y desencadena los acontecimientos. En este tipo de relatos vemos marcados espacios que desarrollan el monólogo interior. Con esto terminamos la categoría voz y concluimos nuestro análisis estructural del relato a los textos seleccionados.

Consideraciones Finales

Una vez finalizado el análisis estructural a los relatos, a manera de conclusión, expondremos consideraciones finales que han surgido después del estudio. Hemos aplicado la estructura propuesta, las categorías de tiempo, modo y voz, a: *El poder del gran señor*, *Clown* y *Puente*. Este modelo que hemos desplegado transmite la creación de sentidos en un acto comunicativo, la producción y el consumo de un discurso literario. Nos situamos en la calidad de consumidores de estos discursos literarios, somos los lectores. Sin embargo, en este trabajo nos hemos situado más allá de la instancia lectora para ubicarnos desde la arista del estudio de los textos literarios. Ahora, ubicaremos todas las categorías, ya analizadas y aplicadas, en cada relato por separado y de forma sintética.

Empezaremos por la novela *El poder del gran señor*. En la primera categoría, *tiempo*, encontramos: en cuanto al *orden* temporal dos analepsis y una prolepsis a lo largo del relato. En tanto, *duración* del texto, la historia no especifica su tiempo de duración. Se explica dentro de una analepsis el encierro durante cincuenta años de la efigie de Cristo, pero esto solamente constituye una analepsis dentro de la historia principal. En cambio, la duración del relato, la extensión física de la obra (su parte material) dependerá de la edición del libro. Esto es, tamaño y tipo de letra, interlineado, márgenes; y otros componentes, como el enorme abismo que se genera por la traducción de un idioma a otro. La *frecuencia* temporal que presenta esta novela es singulativa, es decir, los sucesos de la historia se repiten una sola vez en el relato. La categoría *modo*, que contiene la *distancia* y la *perspectiva*, muestra los siguientes resultados: la distancia en *El poder del gran señor* es la del *discurso restituido*, el narrador se ubica desde el personaje; mientras que, la perspectiva de la novela responde a un *relato con punto de vista*, donde el lector mira desde el personaje.

Por último, la categoría voz, compuesta por: *tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona*. En el *tiempo de la narración* la novela cumple la cualidad de relato simultáneo, pues el monólogo interior puede desvanecer la frontera entre la historia y la narración. En cuanto al *nivel narrativo y la persona*, niveles que se entrelazaban, la novela cumple una característica de un relato *extradiegético-homodiegético*, la novela es contada en forma de monólogo interior desde el personaje principal. El análisis estructural en *El poder del gran señor* transmite la intención de presentar una novela que es narrada desde la figura de Cristo, a partir del monólogo interior de este personaje accedemos a los demás personajes. La narración avanza a medida que el personaje habla, constituyéndose en un relato con punto de vista. Encontramos un discurso que presenta la mayor parte de los hechos en Villaltar, los hechos suceden y son narrados una sola vez.

En este momento, continuaremos con las categorías del análisis estructural en el relato *Clown*. En el cuento el estrato *tiempo* se presenta de la siguiente manera: en el *orden* entre la historia y el relato se presenta dos analepsis; la *duración* de la historia no se indica, mientras que la duración del relato como ya hemos visto es contingente a su formato de edición; la *frecuencia* del cuento es la del relato singulativo, se cuenta una sola vez los sucesos de la historia en el relato. La categoría *modo* señala, al igual que en la novela: una *distancia de discurso restituido*, así como una *perspectiva de relato con punto de vista*.

Consiguientemente, la categoría voz evidencia: un *tiempo de la narración*, igual que en la novela, de *relato simultáneo*, la historia y la narración se desencadenan juntas. En el ámbito del *nivel narrativo y la persona Clown* se ubica bajo la relación *extradiegética-homodiegética*, dónde el personaje cuenta su historia convirtiéndose en narrador. Este relato nos comunica la intención de Jorge Velasco Mackenzie de presentar un cuento en donde la

enunciación narrativa se sitúa desde el traje de clown, este es el personaje principal convirtiéndose en un relato con monólogo interior. El traje de clown se encuentra olvidado dentro de una maleta en una estación de tren, el relato es una remembranza de los sucesos que le acontecen al traje. Llamamos a este tipo de relatos autodiegéticos por su característica del personaje como narrador situado en el interior del relato.

En este momento, nos corresponde repasar el análisis estructural realizado al relato *Puente*, último de los relatos escogidos como objeto de estudio. Este relato es el más corto de los seleccionados, la categoría *tiempo* expone: un *orden* cronológico sin alteraciones, es decir sin analepsis ni prolepsis. Una *duración* de la historia indefinida, pues no encontramos un tiempo explícito en el texto, se marca una cierta duración, a través de una analogía: el paso del tiempo sobre la niña hasta convertirse en una viejita. En cuanto a la *frecuencia* temporal del relato, *Puente* se adhiere, al igual que los anteriores textos, al *relato singulativo*, donde los acontecimientos se describen una sola vez en el relato.

La categoría *modo*, advierte: en tanto a la *distancia* un *discurso restituído*, el discurso es colocado en los personajes; y en torno a la perspectiva, el *relato con punto de vista*, donde percibimos desde el punto de vista de los personajes. En el cuento *Puente*, la categoría *voz*, en su componente *tiempo de la narración*, cumple con las cualidades del *relato ulterior*, los hechos son anteriores al momento de la enunciación narrativa. Pese a ser ficción, ya han sucedido, son hechos pasados que no interfieren con el acto narrativo. Por otra parte, el *nivel narrativo* y la *persona* en el cuento presentan una relación *extradiegética-homodiegética*. Este relato nos comunica la intención de Velasco Mackenzie de presentar un microcuento con un objeto como narrador, en este caso el puente. Vemos aquí otra vez las condiciones del relato con punto de vista, así como el monólogo interior, convirtiendo también este relato en

autodiegético. La enunciación narrativa es ulterior al tiempo de los acontecimientos y no se altera el orden cronológico de los acontecimientos.

Todos nuestros objetos de estudio presentan esta característica y otras en común. El interés de esta investigación partió, principalmente, de las inquietudes acerca de la enunciación narrativa y las diferentes características que pueden mostrar las historias al ser contadas. Hemos visto que los relatos presentan formas estructurales que se asemejan pero que no llegan a ser idénticas. Esto se debe a que cada relato es un microcosmos con sus particularidades de constitución. Por otra parte, es importante tomar en cuenta que los autores no piensan en las categorías del análisis estructural de los relatos al momento de bosquejar y producir sus relatos.

Para terminar, mencionaremos que en este estudio hemos expuesto niveles y categorías que intentan fijar sistemas estructurales universales, es decir, un esquema que pueda ser aplicable a todas las obras literarias. Hemos hecho un estudio intrínseco de los textos. No hemos analizado: el contexto de producción social, la ideología, postura de los autores, su repercusión social. Debido a que consideramos estos aspectos como extrínsecos a los textos literarios. Es importante señalar que estos sistemas no pueden abarcar todas las obras literarias que se han producido, mucho menos pueden fijar una estructura rígida a las nacientes obras literarias, que intentan innovar siempre el discurso narrativo.