

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA DE EL SALVADOR
FACULTAD DE EDUCACIÓN



TESIS PRESENTADA POR:
MARÍA IRMA CRUZ HERNÁNDEZ
OSCAR ORLANDO MOLINA GONZÁLEZ
MARÍA INÉS SURIO RAMÍREZ

TEMA:
ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO LITERARIO EN EL
CUENTO “DÉCIMO PISO” DE ABEL GARACHE, 2007

PARA OPTAR AL GRADO DE:
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CON
ESPECIALIDAD EN LENGUAJE Y LITERATURA

SAN SALVADOR, EL SALVADOR CENTROAMÉRICA, 2008

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA DE EL SALVADOR
FACULTAD DE EDUCACIÓN



AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD.

Ing. Luís Mario Aparicio
RECTOR

Licda. Catalina Machuca de Merino
VICERRECTORA ACADÉMICA

Licda. Fiana Ligia Corpeño
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA

Licda. Roxana Ruano
DIRECTORA ACADÉMICA

Lic. Jorge Alberto Escobar
DECANO DE EDUCACIÓN

SAN SALVADOR, EL SALVADOR CENTROAMÉRICA, 2008

Agradecimientos

En primer lugar agradezco a ***Dios*** quien me brindó la oportunidad de vencer todo obstáculo para llegar a culminar mi carrera.

Todo ser humano tiene sueños que desea hacer realidad, y esto no hubiera sido posible sin el apoyo de mis padres: ***Josefa Esperanza Ramírez y Julio Adalberto Surio***, quienes con su paciencia y sencillez me ayudaron a mantenerme de pie en esta dura jornada.

De una manera muy especial agradezco a mi esposo: ***Norman Oldemar García de Paúl***, quien con su comprensión me dirigió al éxito, orientándome a ser constante para lograrlo.

Muchas gracias a todos mis hermanos por su consejo y ayuda en el momento indicado.

Y a todos aquellos que hicieron posible la realización de mis objetivos gracias.

María Inés Surio Ramírez

Agradecimientos.

Agradecer en primer lugar a ***Dios todopoderoso*** quien me brindó sabiduría y fortaleza, y siempre estuvo presente aún en momentos difíciles y decisivos de mi vida.

Este triunfo esta marcado por el esfuerzo, comprensión y amor de dos seres a quien debo mi existencia, mis padres: ***Gerardo Cruz Flores y María Teresa Hernández***, a quienes agradezco infinitamente su apoyo y dedicación en toda mi vida educativa.

Agradezco a ***mis hermanos*** por su apoyo y consejos en momentos oportunos.

A mi esposo ***Rogelio Adilio Morales*** quien con su amor, comprensión y apoyo contribuyó a la realización de mis metas.

Agradezco además a las personas que contribuyeron de alguna u otra manera a la realización de este sueño.

María Irma Cruz Hernández

Agradecimientos

Por haber culminado una etapa más en mi formación académica,
agradezco a ***Dios*** primero
por haberme dado sabiduría y entendimiento en el camino
para lograr este gran sueño;

y a mis padres ***Ana Estelí González y Orlando Molina***
por ser oportunos en su apoyo, consejos y cariño
inculcándome valores, buenas bases, desde niño
y así terminar esta carrera con gran esfuerzo y empeño.

A mis hermanos y abuelos que de una o de otra forma me brindaron su apoyo.

Y a todos ***los catedráticos*** que con su enseñanza contribuyeron a que lograra
este triunfo en mi vida.

A mis compañeras, pues juntos logramos vencer todo obstáculo presentado para
terminar esta tesis; en fin a todas las personas que me ofrecieron su colaboración
cuando más lo necesite.

Oscar Orlando Molina González

ÍNDICE

CAPÍTULO I. MARCO CONCEPTUAL

| | |
|---|----|
| 1.1 INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| 1.2 OBJETIVOS..... | 2 |
| 1.3 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA..... | 3 |
| 1.4 JUSTIFICACIÓN..... | 6 |
| 1.5 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA..... | 8 |
| 1.6. ALCANCES Y LIMITACIONES..... | 9 |
| 1.7 RECUENTO DE CONCEPTOS Y CATEGORÍAS A UTILIZAR.. | 11 |

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

| | |
|---|----|
| 2.1 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA-METODOLÓGICA..... | 16 |
| 2.1.1 La narración..... | 19 |
| 2.1.2 El cuento..... | 21 |
| 2.1.3 Interpretación literaria..... | 22 |
| 2.1.4 Los métodos de análisis..... | 24 |
| 2.1.5 Análisis Estructural del Relato Literario | 31 |
| 2.1.5.1 Plano de la historia..... | 32 |
| 2.1.5.1.1 <i>Primer nivel: de las funciones</i> | 32 |
| 2.1.5.1.2 <i>Segundo nivel: de las acciones</i> | 38 |
| 2.1.5.2 Plano del discurso..... | 40 |
| 2.1.5.2.1 <i>Tercer nivel. Espacialidad, temporalidad, estrategias de presentación del discurso, e isotropías</i> | 41 |
| 2.2 CONSTRUCCIÓN DEL MARCO EMPÍRICO..... | 52 |
| 2.3 FORMULACIÓN TEÓRICA-METODOLÓGICA DE LO INVESTIGADO..... | 53 |
| 2.3.1 Plano de la historia (aplicación)..... | 55 |
| 2.3.1.1 <i>Primer Nivel: de las funciones (aplicación)</i> | 55 |

| | |
|--|-----------|
| 2.3.1.2 Segundo nivel: acciones (aplicación)..... | 61 |
| 2.3.2 Plano del discurso (aplicación) | 64 |
| 2.3.2.1 Tercer nivel. Espacialidad, temporalidad, estrategias de presentación del discurso e isotopías..... | 64 |
| 2.4 DESARROLLO Y DEFINICIÓN TEÓRICA..... | 80 |

CAPÍTULO III. MARCO OPERATIVO

| | |
|--|-----------|
| 3.1 DESCRIPCIÓN DE LOS SUJETOS DE INVESTIGACIÓN..... | 81 |
| 3.2 PROCEDIMIENTO PARA LA RECOPIACIÓN DE DATOS.... | 83 |
| 3.3 ESPECIFICACIÓN DE LA TÉCNICA PARA EL ANÁLISIS DE DATOS..... | 84 |
| 3.4 CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES..... | 85 |
| 3.5 RECURSOS..... | 87 |
| 3.6 ÍNDICE PRELIMINAR SOBRE INFORME FINAL..... | 88 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 90 |
| ANEXOS..... | 92 |

CAPÍTULO I. MARCO CONCEPTUAL

1.1 INTRODUCCIÓN

Los lectores competentes de textos literarios son capaces de identificar la trama, de comprender e interpretar los elementos que lo constituyen, capacidad que forma parte de la competencia literaria y lo hace a través de la aplicación de determinados métodos de análisis en los que se aborden los relatos desde diversos puntos de vista.

Por lo tanto los objetivos que se proponen en este estudio es revisar la fundamentación teórica del Análisis Estructural del Relato Literario para identificar los elementos que están presentes en el cuento “Décimo Piso” de Abel Garache.

En el primer capítulo, que en este estudio se presenta son los aportes de los teóricos estructuralistas como: Todorov, Barthes, Benveniste, Bremond, Greimas, Propp, Jakobson, Grupo “M”, Saussure, entre otros, quienes representan las bases para la elaboración de un método eficaz en la aplicabilidad a diferentes muestras literarias, como el método en estudio de Helena Beristáin.

Además la problemática que se verifica es la búsqueda de un método que permita conocer de forma holística las estructuras características de un relato.

En el segundo capítulo se incluye la fundamentación teórica del estructuralismo y la aplicación del plano de la historia y del discurso contemplado en el Análisis Estructural del Relato Literario de Beristáin al cuento “Décimo Piso” de Abel Garache. Con lo que se cumplen los objetivos de esta investigación.

En el tercer capítulo que corresponde al Marco Operativo se hace una descripción de los sujetos de investigación, señalando las particularidades del sujeto en estudio y que no necesariamente, en la muestra, se encuentran en su totalidad los elementos del método que se ha utilizado.

Además se da a conocer el procedimiento para la recopilación de datos y se enfatiza que la técnica que se utilizó para el análisis es analítica y descriptiva por la naturaleza del método; también se presenta un panorama general sobre el informe final y los medios que hicieron posible la realización de la investigación; asimismo contiene la bibliografía que respalda el estudio desarrollado.

1.2 OBJETIVOS

General:

Estudiar la fundamentación teórica del Análisis Estructural del Relato Literario para aplicarlo al cuento “Décimo Piso” de Abel Garache.

Específico:

Identificar que elementos o componentes del Análisis Estructural del Relato Literario están presentes en el cuento “Décimo Piso” de Abel Garache para determinar su estructura.

1.3 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA.

La palabra estructuralismo se fundamenta en la obra de Ferdinand de Saussure "Curso de Lingüística General" en 1915, que además de ser un aporte decisivo en el campo de los fenómenos lingüísticos es también un aporte en el lenguaje literario, pues Jakobson parte de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas para formular que estas relaciones van también unidas en el lenguaje literario.

La concepción de estructura en el pensamiento occidental no es tan nueva como suele creerse. Desde inicios del siglo XX se comenzaron a plantear elementos del pensamiento estructural en la ciencias sociales, especialmente en la Lingüística; que como se ha mencionado antes su principal exponente es Saussure. Más tarde estas ideas junto con aquellas provenientes del Formalismo ruso se conformaron y consolidaron con mayor firmeza en la Lingüística y posteriormente en crítica estética y literaria sobre todo alrededor del llamado Circulo de Praga.

Durante la segunda guerra mundial en los años siguientes, el lingüista ruso Román Jakobson antiguo integrante de la escuela de Praga, trabajó en Estados Unidos en estas áreas sin que la influencia de sus ideas llegara a incidir en otros campos de las ciencias sociales.

"Más que una definición a priori del método llamado estructural para llegar a su aplicación insipiente aquí o allá cada uno de los teóricos estructuralistas partió de su disciplina de estudio para buscar sin preconcepción, en qué éste había cambiado y de qué manera ese cambio ponía de manifiesto algo que tenía que llamarse estructuralismo"¹.

En 1966 "Barthes distingue dos enfoques dentro de los estudios literarios: el de la crítica y el de la ciencia de la literatura"².

El de la crítica es el discurso que asume abiertamente la intención de dar un sentido particular a la obra, el de la ciencia de la literatura es el discurso general cuyo objeto es la pluralidad misma de los sentidos de la obra.

¹ Tzvetan Todorov, ¿Qué es estructuralismo? Poética 1ª ed., Editorial Losada S.A., Buenos Aires Argentina, 1975. Pág. 11.

² González César, Función de la teoría en los estudios literarios. Editorial Limusa. México, 1977 Pág. 18

Barthes reconoce que la ciencia literaria todavía no existe, pues no se ha podido reconocer plenamente la naturaleza del objeto literario, aún cuando sigue sosteniendo que su modelo es la lingüística.

Todorov: distingue dos actitudes respecto a los estudios literarios: el texto literario mismo, es un objeto de conocimiento, en la segunda cada texto es considerado como la manifestación de una estructura abstracta.

La primera también la llama, interpretación o crítica que consiste en alcanzar el sentido de la obra; aunque sólo puede alcanzar uno de sus sentidos, en el segundo el sentido ya no es la descripción de la obra singular, sino el establecimiento de leyes generales de los que ese texto particular es producto. En fin el objeto de la ciencia literaria es la literariedad y su objetivo es proponer una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario.

En los años 60 “Barthes afirmaba que teoría literaria es una ciencia futura, pues su objeto no se ha determinado todavía. Para Todorov, es una ciencia actual con su objeto definido, la literariedad”³, ya que tiene que desarrollarse tomando en consideración la totalidad del universo verbal del discurso.

Barthes (1970) ya no cree en una ciencia de la literatura presente o futura.

En 1972 Todorov insiste en que la crítica no es científica porque persigue la interpretación de la obra.

Barthes y Todorov a pesar de sus declaraciones a favor de la ciencia y en contra de la crítica, todos sus análisis intentan descubrir las estructuras particulares analizadas; al igual que lo hace Jakobson.

Se considera al Grupo “M” de la Universidad de Lieja como estructuralistas que han realizado una labor de sistematización a favor de la retórica. Su punto de vista consiste en que la poesía se caracteriza por poseer una determinada estructura semántica.

En 1975 “Kuhn afirmaba que las nuevas teorías surgen en época de crisis en las ciencias, una crisis hace que sea rechazada una cierta teoría por una comunidad científica para aceptar una nueva”⁴.

³ Ibidem, Pág. 19

⁴ Ibidem. Pág. 24

Helena Beristáin basándose en la teoría y metodología estructuralista y en los textos y ejemplos de Hjelmslev, Benveniste, Jakobson, Barthes, Bremond, Greimas, Todorov, Genette y el Grupo M de la Universidad de Lieja, en el que presentan las ideas en lo referente a los planos que abarcan la historia y el discurso, propone el método de Análisis Estructural del Relato Literario que consiste en describir un relato, partiendo de la premisa de que “todo texto se puede descomponer en partes mínimas”⁵.

Cabe mencionar que Emile Benveniste se le considera el creador de los conceptos de historia y discurso. Los Formalistas rusos llamaron a la historia, fábula o trama; Gómez Redondo llama a la historia, argumento y los formalistas rusos llamaron al discurso, argumento.

⁵ Beristáin, Helena, Análisis Estructural del Relato Literario, 9 ed. Ediciones Limusa. México 2002, Pág. 23

1.4 JUSTIFICACIÓN.

Uno de los propósitos del análisis de textos literarios es acercar la literatura al lector, pues da pautas para comprender lo que el autor desea comunicar con su obra, así, se parte del texto para llegar a la obra literaria y su contexto.

En la actualidad, son muchos los profesores que encuentran en el análisis, comentario, e interpretación de un texto, los cimientos de una significativa educación lingüística y literaria, a fin de que “el análisis que se haga llegue a la estructura profunda, a la realidad social”⁶ y con las habilidades lectoras se puede llegar a la construcción del significado del texto a través de la integración significativa del contenido, en una última síntesis personal que es la interpretación.

Para cumplir con este cometido, existe en el ámbito literario una diversidad de métodos y / o modelos de análisis de texto que se han desarrollado desde que la vertiente de la literatura se explica no sólo desde lo biográfico (“métodos creadores”⁷) sino también desde los críticos. Pero los que más han significado hasta hoy son los estructuralistas, los estilísticos y los hermenéuticos.

Para este estudio se ha optado aplicar la fundamentación teórica del “Análisis Estructural del Relato Literario” de Helena Beristáin que está basado en la teoría de autores estructuralistas. Este método permite que los estudiosos de la literatura se apropien en un primer momento de dichas teoría para luego aplicarlas de forma consciente en el análisis e interpretación de textos, siendo este el objeto de estudio en esta investigación y la muestra literaria en que se aplicará es el cuento “Décimo Piso” del escritor nicaragüense Abel Garache, la selección de este cuento obedece a la brevedad del mismo, y al hecho en que siendo aún un cuento corto están presente en su estructura elementos del plano de la historia y del discurso que la autora Helena Beristáin propone para el análisis de textos literarios.

Con este trabajo se pretende aportar una teoría básica con la que se pueda analizar los elementos de un texto narrativo a partir del método estructural, a la

⁶ Rebollo Sánchez, Félix, *Análisis de Textos Literarios y Periodísticos*, Ediciones de Laberinto 2001, pág. 11.

⁷ *Ibidem*, pág. 31.

vez que será de utilidad a los alumnos y alumnas que cursan asignaturas como Métodos y Prácticas Literarias, Literatura III Narrativa y otras en las que se estudien a los teóricos estructuralistas y se aborde el análisis de textos literarios.

1.5 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Aplicar un método de estudio literario, no representa en si un problema como cualquier investigación donde el objeto a trabajar esta explícito, pero sí cuando éste está en forma implícita.

Ahora bien la problemática que se verifica en un análisis literario es la aplicabilidad de determinado método que permita conocer de forma holística las estructuras características de un relato literario, pues se han venido aplicando métodos que sólo abarcan partes de ellos, así el método **psicológico** que analiza el comportamiento de los personajes y la forma de pensar del autor; el **sociológico** referido al estudio de los elementos característicos de una sociedad determinada en un texto literario y cómo ha influido en los hechos o éstos sobre la obra; el **actancial** basado en el análisis de los personajes a través de las acciones, entre otros.

Considerando lo anterior, en este trabajo se propone el Análisis Estructural del Relato Literario que sugiere Helena Beristáin ya que es un método que permite analizar de manera global un relato; pues incluye elementos de otros métodos mencionados anteriormente, y como consecuencia potencia las habilidades de análisis, interpretación y comprensión del texto.

El método que Beristáin propone se fundamenta en los aportes y metodologías de los estructuralistas como: Todorov, Barthes, Benveniste, Bremond, Greimas, Propp, Jakobson, Grupo "M", Saussure, entre otros. Estas teorías han servido de base para la aplicación eficaz del método, facilitando así la comprensión de los relatos literarios.

1.6 ALCANCES Y LIMITACIONES.

En este estudio se aplicará la fundamentación teórica del Análisis Estructural del Relato Literario de Helena Beristáin al cuento Décimo Piso de Abel Garache, se identificarán en dicha muestra literaria los elementos del plano de la historia y del plano del discurso que estén presentes y serán sustentados con los aportes de los teóricos estructuralistas como: Propp, Todorov, Greimas, Jakobson Genette, Benveniste, Tomachevski, Barthes, Grupo "M" de la Universidad de Lieja Saussure entre otros.

El método que Beristáin propone representa un alcance, pues ha retomado las propuestas de los teóricos ya mencionados anteriormente, los ha sistematizado, organizándolos de forma tal, los elementos del método, haciendo así más práctico su estudio y por lo tanto su aplicación en determinado texto literario.

Ahora bien, los estructuralistas en los que Beristáin se apoya, hoy no son más que grandes teóricos cuyas elocuentes ideas contribuyeron y confluyeron en el método llamado Estructural.

Así a Benveniste se le considera el creador de los conceptos de historia y de discurso, además propuso que para poder describir la estructura del texto es necesario segmentarlo: conforme a un criterio lingüístico y retórico, por niveles de análisis, identificando las figuras en los distintos niveles de la lengua"⁸.

Para Todorov el método consiste en describir partiendo de la premisa de que todo texto se deja descomponer en unidades mínimas y llama al discurso proceso de enunciación, se refiere a la historia como una ficción, una abstracción, una convención distinta de la realidad.

Propp, "fundador de la metodología del análisis del relato, al estudiar el concepto de función, lo consideró como el elemento fundamental y el mínimo de la estructura de la narración desde el punto de vista morfológico, y entendió como acción de un personaje definida por su situación en el curso del relato"⁹.

⁸ Beristáin, Helena, Op Cit, Pág. 23

⁹ Ibidem. Pág. 33

La matriz actancial fue elaborada por Greimas a partir de los trabajos de Tesniere, Propp, Souriau, matriz que consta de seis actantes que los agrupa en parejas: sujeto-objeto, destinador-destinatario, oponente-ayudante.

Jakobson hace referencia a los actantes: el destinador y el destinatario como los factores que dan lugar a las funciones de la comunicación.

Basándose en la teoría de Benveniste, el grupo “M” “ha establecido una tipología de las figuras retóricas, de tal modo que los tipos corresponden a los niveles de articulación y forman cuatro familias relacionadas con una doble dicotomía: Significado-significante, palabra – frase; aunque la segunda es arbitraria”¹⁰.

Genette “señala en la historia o diégesis tres niveles relativos unos con otros cuya determinación esta dada con la ubicación de narrador y con el juego entre la temporalidad de la historia y la del discurso”¹¹.

Bremond y Barthes “establecieron los nombres de las funciones refiriéndose a las oraciones simples o proposiciones clasificándose de acuerdo a su operatividad en motivos dinámicos, estáticos y desde el punto e vista de las relaciones que establecen entre sí, en motivos asociados y motivos libres.”¹².

Con los aportes de Saussure en su obra “Curso de la Lingüística General” en la que distingue lengua y habla, considerando la lengua como un sistema de signos, sustentando así las bases del estructuralismo, con esto logró ser el punto de referencia para los posteriores teóricos.

Todas estas ideas que esbozan las teorías del estructuralismo se analizan a partir del texto Análisis Estructural del Relato Literario de Helena Beristáin en el cuento “Décimo Piso” de Abel Garache.

¹⁰ Beristáin, Helena, Análisis estructural del relato literario, 9 ed. Ediciones Limusa. México 2002, Pág. 156

¹¹ Ibidem, Pág. 31

¹² Ibidem, Pág. 33

1.7 RECUENTO DE CONCEPTOS Y CATEGORÍAS A UTILIZAR.

Para entender en su totalidad un texto literario es necesario hacer un **análisis**, entendiendo a éste como “descomposición de cualquier conjunto de unidades lingüísticas en sus elementos constituyentes”¹³. Dentro del análisis podemos emplear un **método**, el cual “es un procedimiento sistemático empleado para abordar el hecho literario”¹⁴. Los métodos son múltiples y varían según el punto de vista con que se pretenda estudiar; los más comunes son: histórico, psicoanalítico, hermenéutica, semiótico y estructural.

Se define primero estructura para abordar el concepto de estructuralismo.

Estructura, “sistema organizado de elementos y exigencias que se establecen entre los diversos elementos integrantes de un texto, cada uno de ellos posee una función jerárquica relacionada con la totalidad”¹⁵. Con Ferdinand de Saussure se da el **Formalismo**, “reciben este nombre a los estudios lingüísticos y literarios llevados a cabo en Rusia a principios del siglo XX. A los Formalistas no les interesaba el contenido ideológico de las obras literarias, aunque si la significación de las formas. Concretaron importantes aportaciones al ofrecer una teoría del lenguaje poético del verso y la prosa, de la historia literaria y de los géneros”¹⁶. Esta orientación fue continuada por el **Estructuralismo**, que es el método de análisis según el cual la lengua constituye un sistema, esto es, un conjunto de elementos en que el valor de cada uno está dado en relación con los demás y con el todo, en el sentido de unidad solidaria.

Así, el **método estructural**, será aquel que permite “describir un relato partiendo de la premisa de que todo texto se puede descomponer en partes mínimas”¹⁷. Uno de los principales exponentes del estructuralismo es Ferninand de Saussure quien distinguió entre lengua y habla, considerando la **lengua**, como un sistema de signos que puede expresarse por pensamientos, emociones y deseos.

¹³ Cerda Massó, Ramón. Ietal. Diccionario de Lingüística, Editorial Iberoamericana, México, S.A. de CV. 1991. Pág. 19

¹⁴ González de Gambier, Emma, Diccionario de Terminología Literaria, Editorial Síntesis, Madrid España, 2002. Pág. 256

¹⁵ Cerda Massó, Ramón. Op, Cit, Pág. 108

¹⁶ Reyzaal María Victoria, Diccionario de términos literarios I (A-N), Acento editorial, 2da edición. Pág. 40 1998

¹⁷ Beristáin, Helena, Op Cit, Pág. 23

La realidad básica y determinante de una literatura es la lengua. **Literatura**, sería la designación genérica que abarca todas las manifestaciones del arte de escribir; también se define como el conjunto de obras literarias de un país, de una época y de un género.

Según Todorov el objeto de la ciencia de la literatura es la **literariedad**, la cual es la “transformación del habla en una obra poética y el sistema de procedimientos que efectúan esa transformación”¹⁸.

A inicios del siglo XX se plantean elementos del pensamiento estructural en las ciencias sociales, específicamente en la **lingüística**, “ciencia que estudia el lenguaje en general y las lenguas en particular”. La **estilística**, es la parte de la lingüística que se enfoca en el estudio científico de los hechos expresivos del lenguaje, sus posibilidades y matices, es decir, el **estilo**, se define como conjunto de rasgos particulares, un complejo de realidades espirituales intuitivamente seleccionadas, que constituye la marca individual y personal de un autor.

El Análisis Estructural del Relato Literario que Helena Beristáin propone, para analizar un texto literario, parte de que un relato se debe abordar desde dos planos: la historia y el discurso, siendo la “**historia**, fábula o trama, como la llaman los formalistas rusos, lo que efectivamente ocurrió (o lo que pudo haber ocurrido o podría ocurrir), y el **discurso**, según los formalistas rusos, es la forma en la que el autor toma conocimiento de la historia”¹⁹. En los hechos que el autor presenta se llama **intriga**, “referido a conflictos u obstáculos que se producen en el desarrollo de la acción y con los que el o los protagonistas deben enfrentarse logrando así, despertar el interés pues crean tensión hasta llegar al desenlace”²⁰.

Una de las estrategias de cómo representar el discurso es el **tiempo**, y se le llama así a uno de los elementos que integran la estructura de una obra literaria, por lo que todo hecho literario presenta una secuencia de acciones que se desarrollan en un tiempo, en el cual se producen cambios y situaciones de personajes.

Según Propp una **secuencia**, “es el desarrollo de la acción que cubre desde el momento de la “fechoría” o “carencia” inicial hasta su desenlace, por eso, un

¹⁸ González, César, Op. Cit, Pág. 51

¹⁹ Beristáin, Helena, Op. Cit, Pág. 30

²⁰ González de Gambier, Emma, Op.Cit, pag. 208

relato debe constar de varias secuencias. Según Todorov la secuencia es un conjunto de funciones que dan lugar al lector la impresión de un todo acabado”²¹. Estudiados estos dos planos podemos analizar un **relato**, los cuales son “textos literarios: incluyen los dramas (obras de teatro) y las narraciones (novela, mitos, epopeyas y cuentos), es decir son obras que relatan historias de acciones ligadas temporal y causalmente y ejecutadas por personajes, es lo que tienen en común los relatos”²².

Una de las formas de manifestar sentimientos, acciones, modos de vida ha sido a través de las narraciones. Para Bremond, la **narración**, consiste en un acto del lenguaje por el que una sucesión de acontecimientos con interés humano se integra en la unidad de este mismo acto. Por consiguiente **narrar**, en sentido estricto, es contar, exponer hechos dignos de mención, ya sean reales o ficticios. En el hecho literario el **narrador**, “es un componente fundamental, ya que es quien relata o cuenta una historia; así se desglosa el narrador real, autor, creador del relato y el narrador literario”²³. En toda narración se toma en cuenta la **objetividad**, “característica atribuida a ciertos discursos literarios, especialmente narrativos y cinematográficos en los que el autor o el narrador presenta los hechos sin valorarlos”²⁴. En todo argumento presentado en una obra o texto literario se dan **acciones**, que son hechos, eventos, actos realizados por un sujeto agente.

En semiótica narrativa, conjunto de los actos encadenados en los nudos, no ejecutados sino descritas que en el relato se organizan sintagmáticamente conforme al programa de una intriga o argumento preordenado.

.De acuerdo a las características que presente un relato este se clasifica en **géneros literarios**, “los cuales serían cada uno de las tres categorías más amplias de la creación literaria: épica, lírica y dramática”²⁵.

Dentro del género narrativo se encuentra el subgénero **cuento**, el cual en sus inicios eran populares y anónimos, narraciones breves o cerradas de hechos

²¹ Reyzabal Maria Victoria, Diccionario de términos literarios II (O-Z), 2da edición, Acento Editorial, pag. 58, 1998.

²² Ibidem, Pág. 20

²³ González de Gambier, Emma, Op. Cit, Pág. 267-268

²⁴ Ibidem, pag. 5

²⁵ Ibidem, pag. 179

ficticios, la brevedad exige una trama sencilla intensa y un número reducido de personajes, razón por la cual la acción cobra fuerza tensión que es absorbida por los protagonistas, intensificados por la escasez o ausencia de diálogos.

En toda narración es indispensable los personajes o **actantes**, los que pueden ser “animados o inanimados que participan en la acción verbal, realizando cada actante diversas funciones dentro del enunciado”²⁶.

Barthes y Bremond se refiere a las **funciones**, como oraciones simples o proposiciones, Propp, las consideró el elemento fundamental y el mínimo de las estructuras de la narración y la entendió como “acción de un personaje definida por la situación en el discurso del relato y desde el punto de vista de su significación”²⁷. Según Benveniste las unidades de sentido se clasifican en: unidades distribucionales: **nudos**, (motivos asociados) lo constituyen los verbos de acción, (Todorov 1971) los llama “modos de lo real”, acciones que verdaderamente han tenido lugar; las **catálisis**, son unidades que ocupan un lugar narrativo entre nudos, se componen de verbos que significan cualidad o estado, verbos de acción de carácter discursivo que detallan otra acción: las unidades integrativas la componen, índices e informaciones. Los **índices**, son unidades que remiten a una funcionalidad del ser a un carácter, un sentimiento, a una atmósfera psicológica, (de temor, de sospecha, de alegría): las **informaciones**, sirven para identificar los objetos y a los seres en el tiempo y en el espacio, para autenticar la realidad del referente para enraizar la ficción en lo real. En la actualidad, la literatura sigue siendo orientada a la creación de tipo espacial y temporal. La **especialidad**, es una instancia que puede ocurrir, en el caso del discurso o la historia que son hechos evocados.

Los elementos de la lengua construyen el discurso al ser dispuestos conforme a un ordenamiento espacial.

La **temporalidad**, se relaciona con el tiempo en el discurso, por lo que también es una instancia en que se desarrolla el proceso discursivo, es por eso que en el relato se puede encontrar:

²⁶ Ibidem, Pág. 33

²⁷ Ibidem, Pág. 33-34

Anisocronía, que es un desfase de la duración dada entre la temporalidad de la historia relatada y la temporalidad del discurso y en ella la **anacronía**, (analepsis o retrospección), orden canónico del relato. Consiste en un desplazamiento dada en la relación entre la disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación

En un texto se da la interacción organizada de elementos lingüísticos formando las **isotopías**, “dichos elementos se encuentran copresentes en virtud de un plan textual que confiere a los elementos lingüísticos la coherencia referencial necesaria”²⁸. De manera implícita se encuentran en las isotopías los **sememas y semas**, que son unidades mínimas para producir un efecto de sentido a un conjunto de rasgos semánticos.

La disposición sistemática de semas y sememas determina el campo semántico, propio de la **semántica**, que “es la ciencia que se encarga del análisis y el estudio de la sustancia del significado, éste análisis debe atender no solo al significado de los signos, sino también las interrelaciones que el léxico guarda con las demás unidades lingüísticas que presentan los signos que forman la lengua”²⁹.

Para dar mayor énfasis connotativo, el discurso narrativo se apoya en la **retórica**, la cual “es una disciplina antigua que se propone estudiar los recursos expresivos de la persuasión y con ellos establecer las reglas y preceptos para la articulación correcta de las partes esenciales del discurso”³⁰ analizando los estilos y figuras presentes en el relato. Para dar belleza al lenguaje literario se emplean las **figuras**, se le llama así a los procedimientos lingüísticos que permite alejar el discurso de su significación directa, denotativa, transparente, para proyectar la atención hacia el plano connotativo.

²⁸ Cerda Massó, Ramón. Op. Cit. Pág. 163

²⁹ Lloréns Camp, María José, Gramática Española, ediciones libertarias Prodhufi, S. A, Madrid, España, 1999, Pág. 163- 164

³⁰ Ibidem, Pág. 254

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

2.1 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA-METODOLÓGICA

Diversos medios son los que el hombre ha utilizado para dar a conocer sus formas de vida, cosmovisión, hechos históricos, creencias y costumbres que ha considerado dignos de ser transmitidos, ya sea por el valor histórico y cultural que representan o simplemente porque se desea mantener vivo en el recuerdo.

Es así como en los últimos tiempos y con el auge y el desarrollo de la literatura, siendo ésta la vía utilizada para dar a conocer la realidad objetiva y subjetiva; y para descubrir tales aspectos es necesario tomar en cuenta que no se puede comprender un texto literario, sino se profundiza en su contexto porque éste y el texto son inherentes, aunque para ellos se deben considerar los contextos del autor y del lector como las referencias culturales, ideológicas, filosóficas, sociales, literarias, lingüísticas, etc. En fin para interpretar se debe tomar en cuenta las referencias intertextuales que atañen al contexto cultural y las referencias extratextuales que integran los contextos históricos, ideológicos y sociales.

En este sentido, es de mucha importancia comprender el término literatura, el cual se puede definir desde varias concepciones: **Posibilidad de la realidad, modo de conocimiento de la realidad, forma del lenguaje y como estilo de vida.**

“En el siglo XVII o en la primera mitad del siglo XVIII, para definir a la literatura se utiliza la palabra “poesía”, o si se quiere mencionar cierta forma de prosa, se emplea el vocablo elocuencia”³¹

“Robert Escarpit ha intentado precisar el término de literatura. En la segunda mitad del siglo XVIII; se produjo un cambio semántico decisivo: La palabra hacía referencia a una actividad de sujeto y de ahí a un conjunto de objetos; ya a fines del siglo XVIII, hizo referencia al fenómeno literario en general, y ya no circunscrito a una literatura nacional en particular: literatura llega así a ser la designación genérica que abarca todas las manifestaciones del arte de escribir. Actualmente

³¹De Aguilar E. Silva, Víctor Manuel, Teoría de la Literatura, Editorial Gredos, Madrid España 1972.

se conoce como literatura al conjunto de obras literarias de un país, de una época y de un género”³²

Rafael Lapesa define “obra literaria como la creación artística expresada en palabras aún cuando no se haya escrito, sino propagada de boca en boca”³³

Lo que indica que no necesariamente el arte escrito es literatura, sino, también lo transmitido en forma oral, ya que ahí radica su origen.

La literatura se diferencia de las demás artes por utilizar como medio de expresión la palabra sin que esté sujeto a normas estéticas ya establecidas.

Gonzalo Sobejano define la obra literaria como “el resultado artístico que desde una actitud revela un contenido en una estructura a través del lenguaje, los elementos integrantes de toda obra literaria serán dada la suficiencia estética: actitud, contenido, estructura y lenguaje”³⁴.

Actitud: nos llevará a hablar de literatura o el mito.

Contenido: relación de lo literario con lo moral y con la sociedad, el problema del compromiso del escritor y los límites de la literatura.

Estructura y lenguaje: el arte tiene una base técnica, que, ésa sí, se puede describir y enseñar.

Félix Rebollo Sánchez concibe la literatura como la portadora del bagaje cultural y espiritual de la humanidad, pues plasma los valores y la vida de un pueblo con todos sus problemas y vicisitudes, además es vehículo de arte y belleza, siendo uno de los medios de influencia más directa y rápida sobre la vida de los ciudadanos.

También Charles du Bos 1938 define literatura como “la vida que toma conciencia de ella misma cuando en el alma de un hombre de genio alcanza su plenitud de expresión”³⁵.

Por otra parte se deben tomar en cuenta las funciones que desempeña la literatura como son:

³² Amorós Andrés, Introducción a la Literatura, Editorial Castalia, Madrid, España, 2 ed, Pág.16

³³ Ibídem., Pág.16

³⁴ Amorós, Andrés, Ibíd., Pág. 20

³⁵ Ibídem. Pág. 21

- Función de evasión: aquí el receptor, al adentrarse en una realidad creada por el escritor evade la suya, que por lo común parece dura y cruel.
- Función de catarsis: el lector se vuelve empático con las acciones que realizan los personajes de esta manera tomándolos como si fuesen propios.
- Función de compromiso: el lector al pasar el proceso de catarsis adquiere cierto grado de conciencia que lo lleva a comprometerse con la realidad.

Tomando en cuenta la función de la literatura desde Aristóteles hasta el siglo XX las obras literarias se clasificaron dando lugar a los géneros literarios con cánones fijos y se buscaban explicaciones racionales para justificar las leyes literarias. Después de la rebelión romántica contra las normas, la estética alemana del siglo XIX, intentó hallar razón de ser filosófica para los géneros. Tradicionalmente dentro de la poesía se distinguen la épica, la lírica y la dramática. La poesía épica puede ser: heroica, caballeresca, religiosa, filosófica, alegórica... Los subgéneros líricos son: el himno, la oda, la canción, la elegía, el soneto, el madrigal, la anacreóntica... y dentro de la poesía dramática es tradicional distinguir tragedia, comedia, y drama.

Posteriormente aparecen nuevos géneros siendo los más recientes el ensayo y el testimonio.

El ensayo es un discurso literario escrito en prosa breve y con un lenguaje comprensible, cuya finalidad es argumentar, exponiendo ideas, hipótesis y reflexiones en estudios humanísticos como: historia, literatura, filosofía, política, etc.

Según Víctor Casaus el testimonio es una variante del relato, en donde los hechos narrados surgen de una fuente directa, el testimonio se ha caracterizado por su capacidad orgánica para abordar los hechos más inmediatos y para combinar lo narrativo con lo analítico: para que acuse a la voz y a la palabra del pueblo, y para fundir muchas veces vida e historia, letras y acción de personajes y aún de sus autores.

Para que un nuevo género literario sea aceptado debe cumplir ciertas características.

- poseer la voluntad innovadora de un autor;

- se debe proyectar en la creación de una estructura (formal y temática) que se produzca los cambios de carácter contextual;
- la obra debe someterse a un proceso de aceptación social de adecuación de criterios, en fin a los planteamientos intratextuales que lo hicieron surgir;
- sirve como modelo para ser imitada, tanto en su procedimiento temático como formal;
- en las obras creadas se verifica los planteamientos del modelo tomado.

2.1.1 La narración

Uno de los géneros que cumple ampliamente con las funciones de la literatura es el narrativo, entendiéndose como la expresión literaria en la que se manifiesta la necesidad de contar, ya sea en verso (epopeya) o en prosa (novela, cuento, fábula y leyenda).

Narrar, en sentido estricto es contar hechos dignos de mención ya sean reales o ficticios para comunicarlo a otras personas por medio de la lengua hablada o escrita.

La necesidad de contar siempre ha sido prioridad del ser humano, surge por el deseo de divertirse así mismo y divertir a los demás a través de la invención, la fantasía, el terror y la historia fascinante.

Pues bien, una de las formas de manifestar los sentimientos, acciones, modos de vida y cosmovisión ha sido a través de las narraciones que en un principio se transmitían de forma oral en las que se contaban hazañas de héroes, creencias en lo sobrenatural (dioses), hechos fantásticos, etc.

Luego con la aparición de la escritura, el hombre obtuvo una forma diferente de manifestar su realidad, presentando diversas temáticas que lo hacen un ser más sensible y humano; aunque ya en el siglo XX, el hombre se centra en el materialismo y hace a un lado sus principios de sensibilidad y es así como se vuelve un ser individual.

Por consiguiente, narratología comprende el estudio del conjunto de ideas generales referidas a una parte de la realidad presente en los textos narrativos.

De esta forma la narratología busca poner en práctica todos los elementos constituyentes del relato, pues se reconoce que son necesarios tanto para un estudioso de las letras como para cualquier persona que lee un texto narrativo.

El texto narrativo es un signo lingüístico complejo como todo signo consta de significado y significante, términos iniciados por Saussure y los estructuralistas Barthes, Todorov, Greimas y Genette los pasan a la poética como forma y fondo.

Al fondo también se le llama tesis, moraleja.

El texto narrativo no es el significante de una tesis, sino que debe desglosarse a varios niveles antes de clarificar esta cuestión. Para Barthes los niveles son operaciones.

Este tipo de texto es considerado un conjunto finito y estructurado de signos lingüísticos en el cual una instancia cuenta un relato. Este relato es el significado del texto narrativo. El relato, significado del texto narrativo es el significante de la historia.

Por lo que Mieke Bal afirma que “un texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración”³⁶; es una historia que se cuenta como lenguaje.

A consecuencia de esto dice Barthes “el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relato. El relato esta ahí, como la vida”³⁷.

También Helena Beristáin define “los relatos son textos literarios que incluyen dramas (obras de teatro) y las narraciones (novelas, mitos, epopeyas, cuentos) es decir son obras que relatan historias de acciones ligadas temporal y causalmente y ejecutadas por personajes, es lo que tienen en común los relatos”³⁸.

“Un relato es un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en una unidad de la misma acción” (Bremond 1970)³⁹.

³⁶ Mieke Bal, Teoría de la narrativa, 6 ed.; Editorial Cátedra, Madrid España, 2001

³⁷ Barthes Roland. Et. Al, Análisis Estructural del Relato, 6 ed; México D.F. Editorial Limusa, S. A de C.V 2002. Pág. 7

³⁸ Beristáin Helena, Análisis estructural del relato literario, 9 ed. Ediciones Limusa. México 2002, Pág. 20

³⁹ Ibidem. pag, 22

2.1.2 El cuento

En los cuentos de la tradición oral más que narrar acontecimientos reales de una época y de un contexto determinado son producto de la imaginación del hombre primitivo.

Al continente asiático se le conoce como la cuna de la cultura, y el origen del cuento se localiza en la India, de ahí provienen las más famosas colecciones de cuentos, los cuales en sus inicios eran populares y anónimos, se transmitían fácilmente de padres a hijos por ser narraciones cortas.

La India y Persia fueron los primeros en utilizar los cuentos, luego los imitaron los árabes y lo llevaron a Grecia.

En el año 2000 antes de Cristo aparecen en Egipto los primeros cuentos, posteriormente los cuentos griegos y orientales sirvieron de base a las fábulas de Esopo, retomando elementos fantásticos y transformaciones mágicas.

Después junto a la colección de cuentos Pachatandra (siglo IV después de Cristo) aparece uno de los principales cuentos orientales: **Las mil y una noche**, siendo decisivo para el desarrollo del cuento europeo.

Ya en la Edad Media se escriben en Europa occidental diversidad de cuentos con variadas temáticas y estilos, se utiliza como inspiración **Las mil y una noche**; además se encuentra **El Decameron** de Giovanni Bocaccio como una de los grandes aportes en este subgénero narrativo.

El cuento alcanzó su madurez en el siglo XIX con las publicaciones en periódicos y revistas literarias en las que se reflejan las peculiaridades de la época: las costumbres, aspiraciones, formas de vida, etc.; además los escritores se centran más en las motivaciones de los personajes y no en los propios sucesos.

Muchos literatos han definido la palabra cuento, entre ellos tenemos a Juan Valera que lo define, en general, como narración de lo sucedido o lo que se supone sucedió, es decir, cuento sería la narración de algo acontecido o imaginado ya sea expuesto de forma oral o por escrito, puede ser en verso o en prosa.

Liliana Oberti habla de cuento como un “relato breve de intensidad interna, encaminado a obtener un efecto único o principal caracterizado por su brevedad”⁴⁰.

De esta forma cuento es una narración de trama sencilla y lineal, caracterizada por una fuerte concentración de la acción del tiempo y del espacio, puede constituir el contenido del cuento: un breve episodio, un caso humano interesante, un recuerdo, etc.

Este subgénero de la narrativa posee características que lo diferencia de la novela.

- brevedad: son narraciones cortas;
- unidad: hay un sólo tema central, los personajes, ambiente y acciones tienen que estar en función de dicho tema;
- intensidad: las acciones tienen mucha fuerza que aumenta durante el relato;
- predomina la fantasía, presenta hechos inverosímiles;
- sus protagonistas son absorbentes;
- el argumento es sencillo;
- tiene un final expresivo;

Antiguamente la estructura del cuento llevaba un orden cronológico basado en: introducción, nudo y desenlace.

Edgar Allam Poe rompe con el esquema tradicional y el inicio del cuento varía en el orden de la estructura.

2.1.3 Interpretación literaria

Cuando se desea analizar un texto literario se tiene como propósito acercarse a la literatura, adentrarse en ella e identificarse con lo que ahí se manifiesta; a buscar las pautas por donde debe discurrir lo que un escritor quiere comunicar en su obra y así descubrir la estructura profunda y el contenido reflejado en la obra literaria.

Es de suma importancia que en cualquier nivel formativo predomine la reflexión y la comprensión, pues representa lo primordial al estudiar un texto.

⁴⁰ Oberti, Liliana, Géneros Literarios composición, estilo y contextos, 1ed, Buenos Aires Argentina, 2002, pág. 55

Como dice Félix Rebollo Sánchez (2001) sin duda la lengua es el soporte de la literatura, pero para analizar la obra literaria, hay que abandonar lo lingüístico y centrarse en lo semiótico.

Al analizar una obra literaria se descubren nuevas ideas que ocupan un lugar específico, en fin una relación interdependiente en el texto literario, pretendiendo con esto llegar a una posición dinámica y creadora.

Antonio Machado en el periódico la voz de Soria insistió en que “lo importante es crear hondos estados de conciencia, no imágenes por imágenes. De ahí nuestra insistencia de que hay que hablar de textos, no sobre textos, porque explicar un texto literario consiste, fundamentalmente, en identificar en él ciertas constantes retóricas ya codificadas y en valorar su rendimiento y acierto expresivo para fomentar el amor a la palabra creadora.”⁴¹.

Por otra parte la lectura es el proceso que concluye en la interpretación y a su vez la interpretación enlaza con la acción de valorar, ya que ésta es la actividad más compleja de la competencia literaria pues requiere comprender, integrar e interpretar los componentes del discurso literario, es por ello que la interpretación es el elemento fundamental en el análisis de un texto, en ella la comprensión y valoración se fusionan y así formar una unidad en el comentario para llegar a la especificidad del texto analizado. De tal manera que cualquier crítico al estudiar una obra puede encontrar tanto elementos como puntos de vista o técnicas que se hayan utilizado en su organización.

En fin, el análisis del relato debe concebir un modelo hipotético, una teoría y a partir de él llegar a los relatos concretos.

Para comprender las estructuras características de las obras literarias, se hace necesario buscar estrategias o metodologías que permitan descomponerlas en partes o segmentos, haciendo más práctico el análisis y de esta forma, al unirlo, obtener un resultado completo de la descripción de un texto literario.

Así mismo, en la obra literaria, considerada como una totalidad, prevalece constantemente la función poética, y entre los factores, el mensaje de acuerdo a

⁴¹ Rebollo Sánchez Félix, Análisis de textos literarios y periodísticos Ediciones Laberinto, S. L., España, 2001 Pág. 17

su estilo propio que lo caracteriza (el escritor) en el que utiliza particularidades de un modelo literario según lo considere.

2.1.4 Los métodos de análisis

Para analizar un texto hay que seleccionar una teoría que sea adecuada y eficaz para el propósito que se persigue; para ello existe una diversidad de métodos o modelos de análisis en cuyas primeras propuestas se perseguía estudiar la literatura desde lo biográfico, como lo manifiestan los métodos histórico y filológico; enfocados en la fecha de redacción y publicación de la obra, biografía del autor, génesis de la obra, influencia recibida por el autor, fuentes utilizadas, y las afinidades de la obra con otras obras contemporáneas, verificar la autenticidad del texto, finalmente edición y crítica del texto.

También está el método psicológico, basado en la biografía, ideología y afines del autor; y los métodos críticos, enfocados en el texto literario, tales como: el estilístico, estructuralista, el new criticism y el hermenéutico.

El método que se abordará en este estudio es el estructuralista. En un primer momento se presenta teoría referida a otros métodos de análisis, para luego retomar los aportes de otros estructuralistas, y por último el método que propone Helena Beristáin basado en las teorías y metodologías estructuralistas.

El new criticism, que surge en los años 30'S con el cual J. E. Ramson, analiza la obra de T. S Eliot. I.A Richard. Este movimiento pretende que la crítica debe basarse no en el autor, sino en la obra misma.

La estilística aparece en la primera década del siglo XX. Estudia los valores afectivos del lenguaje. La lengua de alguna manera expresa emoción y afecto con signos que pueden analizarse desde los tres niveles: fónico, gramatical y léxico. La afectividad manifiesta la subjetividad que se transmite a la lengua expresiva y secunda una emoción, de tal modo que la lengua poética puede producir asociaciones en las que se basan las figuras poéticas, también ha de atender tanto a lo externo como a lo interno, la base estaría en la intuición y el análisis sería eminentemente poético.

El estructuralismo es una corriente de la crítica literaria, cuya principal figura es Roman Jakobson. Aquí los formalistas rusos se dedicaron a buscar la literariedad de la obra, comparaban el lenguaje poético con el lenguaje cotidiano.

De acuerdo con Levere, (1977) los formalistas rusos constituyen “el único grupo de teóricos que han tratado de construir una teoría evolucionista de la literatura”⁴².

Ellos mismos consideraron como científicos sus trabajos y utilizaron la palabra teoría en los títulos de ensayos (Teoría del método formal, Teoría de la prosa, etc.)

El formalismo ruso, el new criticism norteamericano y la estilística constituyen los tres grandes movimientos de crítica literaria que en el curso de la primera mitad del siglo XX, mejor y más sistemáticamente representaron la reacción contra los métodos de la historia literaria positivista. Ligeramente distanciados en el tiempo.

El formalismo ruso se desarrolla entre 1915 y 1930 y el New criticism cobra cuerpo entre 1930 y 1950. Estos movimientos críticos representan innegables parentescos en cuanto al modo de concebir la obra literaria y de entender las funciones y los procesos de la crítica.

Tanto el formalismo ruso, la estilística y New criticism se proponen estudiar la obra literaria como entidad artística, reaccionan contra el historicismo y la erudición; aproximan medularmente estudios literarios y la lingüística, pues la obra literaria es un artefacto verbal; transforman la crítica literaria en una disciplina rigurosa que exige preparación científica adecuada y es inconciliable con el impresionismo o el fácil aficionismo. A la autonomía de la literatura debe corresponder la autonomía de la crítica y de la ciencia de la literatura. Revisando el método histórico se puede notar que el impresionismo representa un factor importante como base (Gustave Lamson).

El new criticism (años 30'S) en Estados Unidos lo incluyen Ramson Tate, Brocas, Blackmur, Kenneth Burke, Yuor Wenters y la escuela del sur. Surgen como reacción contra la erudición académica y el impresionismo. Difunden una poesía antiromántica y antiexpresiva, purificada de las escoreas del subjetivismo y de la emoción.

⁴² González, César, Función de la teoría en los estudios literarios. Noriega Editores, Pág. 11

Para Ramson, las reacciones personales que sólo constituyen declaraciones del efecto de la obra de arte sobre el crítico considerado como lector deben ser excluidos de la crítica rechazando así el impresionismo; pues de acuerdo a una crítica objetiva es como debe valorarse la importancia y el significado del concepto de estructura en el new criticism. Ellos definen obra literaria como una estructura y la consideran el estudio de ésta, como tarea esencial de la crítica.

Los críticos estructuralistas conciben la obra literaria como un acto particular del habla y su labor crítica consiste en descubrir su particular funcionamiento.

La crítica semiológica concibe la obra literaria como un sistema de signos con una finalidad estética.

y la crítica marxista basada en el contexto entre, otros.

La crítica literaria del siglo XVIII Crítica Clásica con Giuseppe A. Boorgese, es una crítica dogmática basada sobre el conjunto de principios y axiomas estéticos que constituían el núcleo del neoclacisismo y se basaba en los preceptos de Aristóteles, Horacio, Boileau y otros, realizando una crítica deductiva fundada en un cuerpo de reglas intangibles, en el respeto a los modelos y el concepto de una belleza intemporal y atópica.

La crítica clásica no se proponía explicar y analizar rigurosamente una obra, ni tenía instrumentos adecuados.

Franz Schultz afirma que todas las posiciones y tendencias experimentadas por la ciencia literaria durante los siglos XIX y XX se encuentran en Herder, por lo menos en germen; pues el dice: es necesario estudiar el fenómeno literario desde el punto de vistas histórico-genético de modo que se comprenda lo que exista de individual tanto en un autor como en una obra o en una época.

En el siglo XIX la historia literaria se relaciona con la filología y la crítica literaria se asoció con la poesía y a la creación literaria en general, y heredó de la poética no sólo muchos de sus conceptos, sino también su orientación sistemática.

Por otro lado en el siglo XX, Ferdinand de Saussure con su obra "Curso de Lingüística General", en 1915, que aparte de ser un aporte decisivo para la fundamentación de la lingüística moderna, introduce el método estructural en el campo de los fenómenos lingüísticos en la que hace una distinción entre lengua y

habla, considera la lengua como un sistema de signos independiente del uso que de él haga el individuo y así propuso la creación de una nueva ciencia, siendo ésta la lingüística.

En los primeros años del siglo XX, tanto en Rusia como en Europa, se presentaba un mismo síntoma. Por un lado una historia literaria académica, de origen positivista, dominada por la erudición y poca atenta a los valores estéticos; por otro lado, una crítica impresionista, poco rigurosa y poco seria (en periódicos y revistas). Las nuevas generaciones de estudiantes, en las Universidades, estaban insatisfechas con los procedimientos trasnochados de la historia literaria académica y en la ligereza dilatante de la crítica impresionista. A consecuencia de esto buscaron nuevas orientaciones formando así el Círculo Lingüístico de Moscú (1914–1915), quienes estudiaron la lingüística y la poética, uno de sus principales integrantes es Jakobson.

En 1916 se funda el Opojaz (Sociedad para el estudio del lenguaje poético). Sus principales integrantes eran: Shklovskij y Boris Eichenbaum, con ellos nace el llamado Formalismo Ruso.

El formalismo ruso en un inicio se interesó por la poesía, luego se volvió hacia el estudio del relato, con la obra de Vladimir Propp “La morfología del cuento”. Ellos crearon el principio de la especificación de la ciencia literaria, es decir su objeto: la literariedad, lo que hace de una obra dada, una obra literaria. Además no trata de responder a la pregunta, qué es literatura, o qué debe ser; trata más bien de buscar qué es lo específico de la literatura. Esa pregunta es el punto de arranque de toda la teoría formalista. Así mismo no formulaban sus proposiciones como verdaderas indiscutibles sino como hipótesis de trabajo, algo que caracterizó en su constante disposición para corregir sus hipótesis, cuando demostraban no ser consecuentes con los hechos. También confieren a la crítica literaria un carácter bien definido, atribuyéndole un objeto de estudio claramente especificado y un método propio en relación a la crítica impresionista, subjetiva y tendenciosa, también contra la crítica académica de tipo erudito.

Así Jakobson trata de establecer la esencia de la literariedad distinguir entre lenguaje informativo y emotivo; el rasgo distintivo de la poesía reside en el hecho

de que, en ella una palabra es percibida como una palabra y no meramente, un mandatario de los objetos denotados, ni como la explosión de una emoción; reside en el hecho de que en ella las palabras y su disposición, su significado, su forma externa e interna adquieren peso y valor por si misma.

De manera semejante lo hizo Tomachevski “La función informativa queda relegada a un plano secundario y donde las estructuras verbales adquieren valor autónomo”⁴³.

Boris Eichenbaum, se sitúa en la semántica y señala que en el lenguaje poético, la palabra se traslada a una nueva atmósfera pues está sobre el lenguaje general.

El método del formalismo ruso es descriptivo y morfológico. Boris Eichenbaum dice preferiría llamarlo morfológico para diferenciarlo de otros métodos como el Psicológico y el Sociológico y otros en los que el objeto de estudio no es la obra en si misma sino que, según la opinión del crítico, se refleja en la obra.

A través de este método, se busca conocer una obra como organización artística, mediante una descripción exhaustiva de los elementos que la componen y de sus respectivas funciones.

Los formalistas rusos estudian la semántica del lenguaje literario, sobre las metáforas, y las imágenes, la fraseología y los procedimientos técnicos utilizados por un escritor. Establecieron una importante distinción entre el argumento como el conjunto de acontecimientos que figuran en la obra de ficción, como los materiales de construcción que, una vez dispuestos en la trama, quedan formando parte de una estructura artística y trama esta indisolublemente ligada a los procedimientos artísticos utilizados por el narrador, a la, manera de presentar los personajes, al modo de describir los acontecimientos, al tratamiento del espacio y del tiempo., etc.

Propp analiza la morfología del cuento popular ruso, siendo de gran importancia en el desarrollo de los modernos procedimientos estructuralistas del análisis del mensaje narrativo, con su trabajo “morfología del cuento popular”, 1928 influyó en etnólogos como en críticos literarios interesados por el estudio estructural de los géneros narrativos.

⁴³ De Aguilar E. Silva, Víctor Manuel, Op. Cit., pág.402.

Propp analiza el cuento popular centrado en la función que constituye el elemento nuclear a partir del cual se estructura la narración, llamando a las secuencias de funciones, ejes sintagmáticos.

Otro punto de las teorías formalistas en el estudio morfológico de las obras literarias es la dicotomía fondo-forma, rechazando unánimemente esta correlación, pues implica un concepto de forma como algo externo, una especie de recipiente o envoltura en que se mete después el contenido. A consecuencia de esto dicen: los elementos cognitivos emocionales o de otra índole que aparecen en una obra literaria están encarnados en una forma y no pueden ser analizados ni valorados más que a través de su corporización artística.

De 1924-1925 los opositores al formalismo ruso, como los intelectuales y marxistas consideraban las doctrinas formalistas como herejías, frente a la pura ortodoxia marxista –leninista, con esto sufrieron dificultades para sobrevivir.

El 6 de octubre de 1926 Jakobson se reunió por primera vez en el Círculo Lingüístico de Praga.

Ya en 1930 el formalismo ruso se extinguía, pero dejaba su simiente.

Según Tynjanov: el estudio aislado de una obra no nos da seguridad de hablar correctamente de su construcción, ni siquiera hablar de la construcción misma de la obra.

Jan Mukarovsky autor de importantes estudios sobre crítica literaria, N.S. Trubetzkoy uno de los creadores de la fonología etc. Publicaron acerca del estructuralismo y sobre las relaciones entre poética y semiótica.

En 1939 con la marcha de Jakobson entró en declive el Círculo.

En 1949 Wellek y Warren en “Teoría literaria” dicen que literatura y estudios literarios son dos cosas: los estudios literarios no son concretamente una ciencia, son una especie de conocimiento. Aquí la meta, objetivo o propósito es el conocimiento, esclarecimiento y valoración de las estructuras dinámicas que se ocupan de las obras de arte literario y giran en torno de ellas.

También Wellek y Warren dicen que estudios literarios y teoría literaria son un conjunto de métodos.

En 1958 se celebró el congreso interdisciplinar en Bloomington en la que Jakobson habla sobre lingüística y poética y dice que el origen de la poética ha de responder a la pregunta ¿Qué convierte a un mensaje verbal en una obra de arte? Parte de la teoría de Saussure sobre las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas; también se hallan en el lenguaje literario y que van unidas, existe un engarce entre las diversas estructuras semánticas, fónicas, morfológicas y sintácticas.

De aquí surge el análisis estructural de Roland Barthes en el que distingue tres niveles en la obra narrativa: el de las funciones, el de las acciones y el de la narración; según los métodos, Propp y Bremond para el de las funciones, Greimas para el de las acciones y Todorov para la narración. Los tres niveles, resalta Barthes, están unidos entre sí.

La función tiene sentido si está ligada a una acción de un actante y esta acción se desarrolla en la narración según un código.

Barthes distingue cuatro funciones:

Cardinales (nudos del relato)

Catálisis (acciones secundarias)

Indicios (determinada forma)

Informantes (tiempo y espacio concretos)

La suma de todas las funciones nos conducirían a las secuencias de un texto narrativo.

Se considera al grupo "M" de la Universidad de Lieja como estructuralista pues ha enfocado su estudio en cuanto a la sistematización a favor de la retórica.

La preocupación de este grupo es el tema de la especificidad de lo poético. La poesía se caracteriza por tener una determinada estructura semántica.

Jonathan Culler ve el estructuralismo como una nueva definición de la empresa total del estudio literario y considera la literatura como un todo y como un sistema.

Así la poética moderna en que su contenido concreto es el análisis de la estructura del texto de las obras literarias y con esto la incipiente poética de los formalistas rusos proclamaba el anquilosamiento insatisfactorio del análisis retórico, casi reducido ya a la identificación automática de trazos y figuras.

Así Barthes en 1966 distingue dos enfoques dentro de los estudios literarios: el de la crítica y el de la ciencia, aunque reconoce que la ciencia literaria todavía no existe.

También Todorov distingue dos aspectos, el de la interpretación o crítica, y el de la ciencia. Dice que teoría literaria es una ciencia actual con su objeto definido, la literariedad. Ya en los 70'S Barthes ya no cree en una ciencia de la literatura presente o futura.

En 1972 Todorov insiste en que la crítica no es científica porque persigue la interpretación de la obra.

El nuevo formalismo crítico estructuralista adquirió un desarrollo doctrinal tan completo hacia finales de los años 70'S, que se puede decir que la analítica formal de textos literarios clásicos y modernos es ya un logro metodológico estabilizado.

2.1.5 Análisis Estructural del Relato Literario

El método estructuralista consiste en describir, partiendo de la premisa de que todo texto se deja descomponer en unidades mínimas (Todorov 1971) y de que el procedimiento de análisis tiende a delimitar a través de las relaciones que los unen (Benveniste 1976); es decir, un estudio deductivo de un texto narrativo, iniciando por sus partes y separando sus partes para luego poderlo integrar para su comprensión completa.

El análisis que se utiliza como referencia es el que propone Helena Beristáin, que esta basado en la teoría y en la metodología estructuralista, en los textos y ejemplos de Hjelmslev, Benveniste, Jakobson, Barthes, Bremond, Greimas, Todorov, Genette y el grupo "M" de la universidad de Lieja, en él se incluyen las ideas referidas a los planos que abarcan la historia y el discurso: el primero presenta el plano de la forma, el del contenido, el cual analiza el enunciado estructura profunda, hechos relatados, analiza las funciones de los personajes; el segundo plano analiza el significado de lo enunciado y su relación de todos los elementos en el relato.

Emile Benveniste, dio un gran aporte al método estructural pues es considerado el creador de los conceptos de historia y discurso. La historia es lo que los formalistas rusos llamaron fábula o trama “lo que efectivamente ocurrió”(o lo que pudo haber ocurrido o podría ocurrir); también Gómez Redondo se refiere a la historia como argumento, pues representa el factor mas sujeto variaciones históricas y culturales, y Mieke Bal, (en Teoría de la narrativa, 2001) dice que la historia es una fábula presentada de cierta manera, de aquí se parte para decir que una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan.

Beristáin explica que los sucesos diegético-ficticio de un relato constituye la historia de la narración o lo relatado que se presenta en el discurso.

De esta forma la historia es pues, una ficción, una abstracción, una convención distinta de la realidad in vivo.

Por otro lado el formalismo ruso se refiere a plano del discurso como argumento, así Tomachevski dice que es lo que el lector tiene conocimiento de la historia; Todorov afirma que es el proceso de la enunciación a la que Barthes llama forma del discurso o nivel de la narración o de la narratividad, es mas Jakobson habla del discurso como el que comunica los hechos relatados o hechos de la historia.

2.1.5.1 Plano de la historia

Hecho relatado o proceso de lo enunciado cuyo protagonistas son los dramatis personae.

2.1.5.1.1 Primer nivel: de las funciones

Los analistas se refieren a la realidad de la historia narrada, Greimas dice, el efecto de sentido no es la verdad, pues se construye un discurso cuya “función no es decir la verdad sino lo que parece verdad”⁴⁴.

Literatura es realidad, no representa una relación de verdad, pues el propósito no es el de reproducir la realidad con veracidad (Todorov 1971), el objeto del autor es que su obra sea considerada como verosímil (Jakobson 1973).

⁴⁴ Beristáin Helena, Op. Cit, Pág. 29

Genette, “señala en la historia tres grandes niveles, relativos unos con otros cuya determinación está determinada con la ubicación del narrador y con el juego entre la temporalidad de la historia y el discurso”⁴⁵.

a) nivel “diegético”. Para Aristóteles “es uno de los dos muros de imitación poética”.

Helena Beristáin dice que el nivel diegético corresponde a las acciones ficcionales primarias, pues sirve como punto de partida para los otros dos niveles.

b) nivel extradiegético: corresponde a las acciones del nivel diegético y es exterior a los hechos que en éste ocurren pues el narrador no participa en ella.

c) nivel metadiegético: referida a una historia dentro de otra historia y está a cargo de un personaje que irrumpe en la historia representando un segundo grado de ficcionalidad.

Determinación de las unidades funcionales.

Hay una relación existente entre las acciones y las funciones, pues vamos a considerar la acción como una oración y el yo en el relato narrativo representa una de las funciones según Bremond.

Bremond y Barthes establecieron el nombre de funciones, refiriéndose a las oraciones simples o proposiciones, clasificándose de acuerdo a su operatividad en *motivos dinámicos* que actúan cambiando la situación y *motivos estáticos* que no la modifican y los *motivos asociados* en dependencia de las relaciones que establecen entre sí, Barthes los llamó unidades distribucionales: **nudos y catálisis** y *motivos libres* que incluyen informaciones e índices o indicios.

Propp consideró la función como un elemento fundamental y el mínimo de las estructuras de la narración y la entendió como “acción de un personaje definida por su situación en el curso del relato y desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”⁴⁶

A partir de los formalistas rusos se constituyen como unidad todo segmento de la historia que se presenta como el término de una correlación

⁴⁵ Ibidem, pag. 31

⁴⁶ Beristáin, Helena, Ibidem., Pág. 33-34

Identificación y clasificación de las funciones.

Según Benveniste las unidades de sentido se clasifican en:

➤ **Unidades distribucionales:** son encadenamientos que crean el hilo de la narración, son de carácter sintagmáticos pues se relacionan con otros de igual categoría

La componen los nudos y catálisis o núcleos o funciones cardinales.

Los nudos (motivos asociados) lo constituyen los verbos de acción, (Todorov 1971) los llama “modos de lo real” acciones que verdaderamente han tenido lugar.

Según los estructuralistas para que una función sea cardinal basta que la acción a la que se refiere abra una alternativa consecuente para la continuación de la historia.

Catálisis: unidades que ocupan un lugar narrativo entre nudos, se componen de verbos que significan cualidad o estado, verbos de acción de carácter discursivo que detallan otra acción.

Según Jakobson las catálisis mantienen contacto entre el narrador y el lector, se puede decir que no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero que tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso.

➤ **Unidades integrativas:**

Pueden ser índices e informaciones

Los índices: son unidades semánticas que remiten a una funcionalidad del ser a un carácter, un sentimiento, una atmósfera psicológica (de temor, de alegría, de sospecha, etc.) o a una filosofía.

Tienden a describir, a definir tanto a las personas como a los objetos (Barthes1970)

Las informaciones: sirven para identificar los objetos y a los seres en el tiempo y en el espacio para autentificar la realidad del referente para enraizar la ficción en lo real (Barthes 1970).

Para Barthes y el grupo “M” las informaciones procuran los datos con los que organiza la realidad del referente y que al parecer dentro del discurso conforme a otra organización que en él es propia, ofrecen al lector la ilusión de verdad y le permite evocar seres, espacios y objetos posibles.

Lugares y objetos cumplen una función cultural y social determinada (Grupo "M" 1970) y añaden una significación al relato.

Además los objetos pueden cumplir una función dramática cuando son utilizados como agentes, pueden cumplir otra función como la de poblar el espacio en que transcurre la acción.

Los gestos poseen un estatuto ambiguo ya que tienen lugar en un espacio, estos se unen a los objetos y por otro lado contribuyen a la definición de los personajes como tales.

Combinatoria de las unidades funcionales

En este primer nivel hay ciertas reglas que rigen la combinación de las unidades entre sí de manera organizada.

Los nudos son interdependientes.

Los nudos y catálisis establecen una relación de integración simple, no recíproca.

Los índices e informaciones se combinan libremente.

Algunas unidades pueden ser mixtas, por ejemplo: catálisis e índices, aunque Barthes dice que las catálisis, indicios y las informaciones son de carácter común a diferencia de los nudos.

Lógica y tiempo

La lógica y el tiempo son esenciales en la sintaxis funcional narrativa, se manifiesta en la doble relación necesaria y simultánea consecutiva casual, que gobierna en forma constante solamente el relato.

Función y secuencia

"La lógica que preside la relación entre las funciones constituyen la sintaxis de las acciones, es decir, de los comportamientos humanos (Barthes), que también ha sido estudiada sobre todo por Claude Bremond, cuyos trabajos toman en cuenta tanto a Barthes como a Todorov en sus respectivas investigaciones sobre el relato"⁴⁷. Tales observaciones afirmadas por los autores se basan en que las acciones no son arbitrarias, sino que obedecen a la lógica, a los cuales están sometidos los personajes de la historia.

⁴⁷ Ibidem, Pág. 54-55

Por esto dice Barthes: “se trata de una lógica energética que logra unir el momento en que el protagonista decide aceptar el comportamiento seleccionado”⁴⁸.

Se define función como la mínima unidad narrativa la cual se va a referir a acciones y acontecimientos dentro del texto narrativo.

Además hay otras unidades superiores a las funciones llamadas “secuencias” las cuales son una sucesión lógica de nudos enlazados entre si por una relación de solidaridad o doble implicación y que corresponde a la forma general del comportamiento humano.

Secuencia elemental

La cobertura funcional del relato impone una organización de pausas, cuya unidad de bases no pueden ser más que un pequeño grupo de funciones de acuerdo a lo que Bremond llama “secuencia”.

Ya anteriormente se mencionó que secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad.

En conclusión una secuencia elemental es una macroestructura o microrrelato constituido al menos por tres macroposiciones: tríada que corresponde a la inauguración, realización y clausura que se encuentra en todo proceso.

Secuencias complejas

Están constituidas del resultado de combinar las secuencias elementales de acuerdo a configuraciones variables de las cuales tienen relación; así podemos encontrar que una secuencia de mejoramiento, se da cuando el proceso narrativo opera en un sentido positivo, hacia su culminación y realización que permite a los personajes pasar de un estado de insatisfacción a un estado de satisfacción y secuencia de degradación si se presenta un proceso degenerativo permitiendo los personajes de un estado de satisfacción a insatisfacción.

En las estructuras de las secuencias cabe mencionar que dependiendo del mejoramiento o degradación se va a distinguir su estructura, ahora bien, Bremond expresa los tipos de proceso según el beneficiario de la mejoría.

- a) el cumplimiento de una tarea.

⁴⁸ Ibidem, Pág. 55

- b) Intervención de coadyuvantes de la realización de la mejoría.
- c) deshacerse de oponentes que obstruyen a lo que desean alcanzar
- d) obtener recompensa o venganza

Tipos según beneficiario de degradación.

- a) error o tarea cumplida al revés (objeto)
- b) la obligación que significa degradación y que ocurre cuando se obtiene un mejoramiento proveniente de un aliado y como consecuencia crearse una obligación penosa que lleva a la degradación
- c) el sacrificio, que de las formas de degradación es la única no pasiva ya que la víctima es voluntaria convirtiéndose en acreedora que requiere reparación en forma de recompensa
- d) agresión sufrida como consecuencia de daños
- e) el castigo: el que sanciona, el que agrede y amenaza con provocar degradación, viéndolo desde el punto de vista del delincuente castigador; pero pueden ser en inverso si se cambian los papeles desempeñados por los objetos.

Todorov y la sintaxis de las acciones

Basándose en las nociones de Bremond, Todorov presenta el personaje caracterizado exhaustivamente por sus relaciones con otros personajes.

A partir de los personajes se organizan otros elementos del relato partiendo de los "indicios".

Todorov basándose en Barthes y Greimas propone la teoría de los actantes en tres tipos de relación en que la cotidianidad de los personajes se involucre deseo, comunicación y participación.

También Todorov en los tipos de relación se representan en tres tipos de predicados (noción formal) de base ya que las demás relaciones pueden ser derivadas mediante dos reglas de derivación que son:

1) de oposición: engendra una proposición opuesta.

Predicado de base

predicado de derivación

Amar

odiar

Hacer confidencia

revelar las confidencias

Ayudar

oponerse u obstaculizar

2) regla de la voz pasiva: se refiere al parentesco entre dos relaciones ya existentes y que algunos predicados se derivan de los de base, sustituyendo la voz activa por la pasiva.

Ejemplo

A desea a B

A es deseado por B

A odia B

A es odiado por D

A se confía de E

A es confidente de F

A revela las confidencias de F

E revela las confidencias de A

A ayuda a B

A es ayudado por B

A se opone a C

A sufre la oposición de D Y E

Llegamos a encontrar 12 relaciones diferentes.

Pero Todorov señala otro predicado: **advertir** (tomar conciencia, darse cuenta) como producto de dos niveles: **el nivel del ser y el nivel del parecer.**

En fin Todorov apoyándose en las nociones de Bremond, completa el cuadro de los elementos que según él intervienen en la sintaxis de la narración que permite descubrir las reglas de su acción que gobiernan la vida de los personajes en la ficcionalidad del relato, reglas que corresponden al plano de la historia.

2.1.5.1.2 Segundo nivel: de las acciones

Tipología de los actantes

Las acciones están vistas desde la perspectiva de los actores y los actantes. Además aparecen los personajes, definidos por “un conjunto de atributos predicados del sujeto en el transcurso del relato” (Ducrot y Todorov 1974).

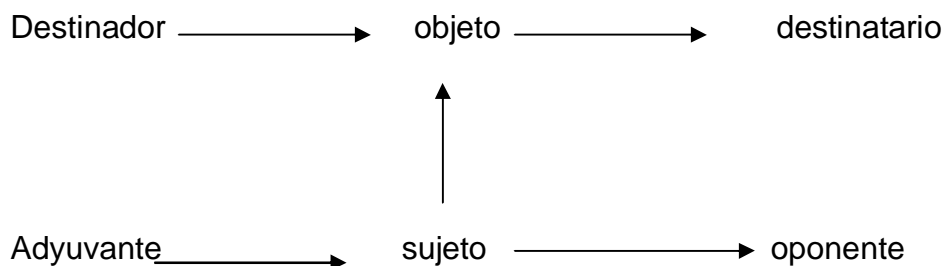
La matriz del sistema actancial fue elaborada por Greimas a partir de la comparación de los trabajos de Tesniere, Propp y Souriau.

La matriz actancial consta de seis actantes o actores y que se agrupan en parejas y conforme a tres ejes semánticos relacionados con el deseo la comunicación y lucha.

Greimas realiza una clasificación que recurre a principios, lingüísticos y filosóficos (ya que son unidades semánticas)

- sujeto: es el centro de las relaciones argumentales y de acción, lo caracteriza el deseo de búsqueda.
- objeto: es lo buscado y lo deseado por el sujeto (puede ser personaje o valor)
- oponente: es el que se opone a la acción, se enfrenta al sujeto.
- adyuvante: colabora para que el objeto logre alcanzar su objetivo (lo deseado) lo que persigue en su trayectoria funcional.
- destinador: puede influir sobre el destino que le espera al sujeto.
- destinatario: quien sale beneficiado o perjudicado con la acción del sujeto.

Los seis actantes, Greimas, los distribuye así:



Según Todorov “los actantes son unidades con dos caras, por una parte permiten identificar elementos discontinuos, situados con precisión en el espacio y en el tiempo. Se trata de una función referencial, es decir a los nombres les podríamos asignar letras o referentes; por otra parte ocupan una cierta posición en relación con el verbo”⁴⁹.

⁴⁹ Tzvetan Todorov ¿Qué es estructuralismo? Poética, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, Argentina, 1975., Pág. 92

Configuración espacio – temporal de la diégesis

Jakobson en su análisis de poesía mostró que todos los estratos de lo enunciado, desde el fonema y sus rasgos distintivos, hasta las categorías gramaticales y los tropos, pueden entrar dentro de una organización compleja en simetrías gradaciones, antítesis, paralelismo. Todo ello forma un conjunto de estructura espacial.

Hoy en la actualidad la literatura es orientada a la creación de tipo espacial y temporal.

No se da necesariamente dentro del discurso el espacio y el tiempo, ya que los hechos son evocados de forma imaginaria por el narrador.

Los nuevos tratadistas del “Grupo M” han analizado con detalle la significación retórica de los datos aportados por las “informaciones” respecto de los espacios y lugares: los que se oponen o comparan unos con otros porque son cerrados o abiertos, semejantes o distintos, oscuros o iluminados.

2.1.5.2 Plano del discurso

Se puede llegar a la conclusión de que al leer un libro, la historia que presenta no pertenece a la vida (hechos reales) ocurridos, sino a un universo imaginado que sólo conocemos a través de un cierto punto de vista de quien recrea la realidad. Pues bien, se concibe el relato como discurso, palabra real dirigida por el narrador al lector (Barthes)

Todorov llama al discurso “proceso de la enunciación”⁵⁰.

Es decir la forma peculiar de comunicar la historia en el relato constituye el nivel del discurso así se puede o no apegar a los lineamientos de la historia.

Se puede encontrar una conformidad entre historia y discurso en lo referente a: espacialidad, temporalidad, perspectiva del narrador, estrategias de presentación del discurso, isotopías: análisis semántico; en la retórica encontramos figuras de los hechos de los niveles de la lengua y figuras de las estructuras del relato.

⁵⁰ Beristáin Helena Op. Cit, Pág. 89

2.1.5.2.1 Tercer nivel. Espacialidad, temporalidad, estrategias de presentación del discurso e isotopías

Espacialidad

Representación del espacio en el discurso

Para Helena Beristáin el espacio en el discurso se presenta como la ubicación de los protagonistas y en el que se desarrollan las acciones de la historia a través del discurso. Nos permite evocar la escena de los acontecimientos, escena que está ligada a la perspectiva de los personajes o al narrador.

Según Gómez Redondo “los actores viven, el acto los manipula y hace hablar al narrador”⁵¹.

El espacio desde la perspectiva del narrador manifiesta la visión de acuerdo al estilo del autor con el fin de determinar acciones.

Distribución del discurso en el espacio

El orden espacial de los elementos del discurso está constituido por la relación que existe entre proposiciones. Relación que no es lógica ni temporal sino de semejanza en el discurso creando así una compleja estructura espacial; la distribución de los elementos del discurso afecta la puntuación, alternancia de la narración, descripción y diálogo, a la singular disposición espacial de los parlamentos a este último, a la separación de párrafos y capítulos.

Temporalidad.

Estrategias para presentar la temporalidad de los personajes

La temporalidad no tiene las mismas características en todos los tipos de relato.

En las narraciones (cuento y novela) hay dualidad temporal, pues el narrador sirve de intermediario entre la historia y el lector.

Kayser 1970 “el efecto de que el acto de narración es contemporáneo, del presente de la acción narrada como en el monólogo y en las novelas epistolares”⁵².

⁵¹ Gómez Redondo, Fernando, El lenguaje literario, 4 ed, Editorial ADAF, S. A., España, 2001, Pág. 223-224

En un relato es indispensable definir la experiencia de los personajes como historias individuales que son parte del hilo de la historia. Combinándola de la siguiente manera.

- a) coordinación: se yuxtaponen diferentes historias que no dependen de otras (independientes);
- b) subordinación: se introduce dentro de una historia otra;
- c) alternancia o contrapunto: hay dos historias alternadas dentro de la misma, el discurso va interrumpiéndose y da paso a otra historia.

Correspondencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso

El tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso.

El tiempo del discurso es en cierto sentido un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional.

Es decir, en la historia se dan varios acontecimientos a un mismo tiempo, pero en el discurso se deben presentar obligadamente uno tras otro porque el autor utiliza la deformación temporal con fines estéticos.

Así mismo Helena Beristáin expresa: “la historia y el discurso se desarrollan progresiva y paralelamente”⁵³. Esta similitud es de naturaleza cronológica y en ella reside la relación de consecutividad que paralelamente a la de causalidad, son características exclusivas del relato, no de la realidad cotidiana.

Como elemento esencial se tiene al narrador, ya que es el intermediario entre historia y lector, pues toma elementos de la historia y los cuenta a disposición en un “presente” pues el narrar se efectúa en presente, a partir de aquí se delimita el pretérito de la historia.

La temporalidad de la historia es doble: por una parte presenta la sucesión de acciones narradas según la fábula y por otro confronta (coincidiendo o no) con el orden en que el discurso enuncia los hechos.

⁵² Beristáin, Helena Op. Cit, Pág. 97

⁵³ Ibidem., Pág. 100

Sólo podría existir la dimensión temporal en la historia como un producto de la temporalidad propia del discurso con elementos que caracterizan una narración: los verbos.

Así pues el lector puede encontrar un problema en la duración del discurso: igualdad, resumen, pausa, elipsis del tiempo. En la secuencia, prolepsis, analepsis, etc.

Ahora bien, en la modalidad temporal de la narración referida a las relaciones de frecuencia de hechos en la historia y frecuencia de los enunciados narrativos de esos hechos, se pueden encontrar:

- a) relato singulativo: se cuenta una vez lo que ha pasado una vez (1R/1H);
- b) relato anafórico: se cuenta ene veces lo que ha pasado ene veces (NR/NH);
- c) relato repetitivo o competitivo: se cuenta ene veces lo que ha pasado una vez (NR/1H);
- d) relato iterativo: se cuenta una vez lo que ha pasado ene veces (1R/NH)

Temporalidad de la enunciación

Enunciación es la forma o estilo en el que se presentan los hechos.

El autor alude de alguna manera al tiempo que transcurre dentro de la obra y que puede convertirse en un elemento dentro de la estructura del relato. Convirtiéndose en un elemento central y capital del mismo.

En toda obra hay indicadores relativos al tiempo de su enunciación: lo que se ha dicho (pasado), lo que se esta diciendo (presente) y lo que se dirá después (futuro). Estas marcas temporales influyen en la temporalidad del proceso de percepción.

Temporalidad de la lectura

Al leer hay una interpretación del texto, hace sentir al lector que su entorno o situación ha sido tomada en cuenta, de tal manera que se motive con la lectura, para ello el autor utiliza técnicas que atrapan al lector.

Todorov dice que en ciertas obras literarias hay una indicación de no alterar el orden normal de la lectura; es decir de leer el principio hasta el final para poder

describir, por ejemplo un misterio, o para mantener en suspenso, o para tropezar oportunamente con una sorpresa que no sería más que un caso particular de la temporalidad irreversible.

Perspectiva del narrador

El narrador es el sujeto de la enunciación del discurso en el que el personaje dice “yo”, es el “yo”, en torno al cual se organizan todas las instancias discursivas.

Por lo tanto a lo que Todorov llama “aspectos” de la narración no son más que las “perspectivas” de Kayser, las “situaciones narrativas” de Stanzel, “las visiones” de Pouillon, “los modos narrativos” de Genette que incluyen las “distancias” (estrategias de presentación del discurso), “focalización” (perspectivas) y “voz” (ubicación del narrador en los niveles de la diégesis).

En la novela y el cuento se comunican acontecimientos en pretérito que se relatan por medio de un mediador que es el narrador el cual establece un “presente” que corresponde al momento en que se efectúa la narración.

Según Gómez Redondo el narrador tiene que existir para que el autor este ausente en las funciones y ponga en boca de él las entregas del relato.

En todo discurso narrativo podemos encontrar tres tipos de narradores.

- protagonista: quien narra, en primera persona de un yo a un yo incluso interno y de un yo en un tú y del yo a él;
- omnisciente u omnipresente: dirige a todos los protagonistas de la historia sabe lo que sienten y piensan, manipula los personajes a su antojo, además emiten juicios de valor;
- testigo: ve de forma externa los acontecimientos, sabe menos que los personajes.

El autor no es más que el narrador, pues su estatus es ficcional como el del lector narratario, que puede estar o no dentro de la diégesis. El narratario representa al lector o receptor al cual se esta refiriendo dentro de la obra y puede ser del yo al yo de forma subjetiva; del yo al tú y del yo a él.

Debemos tomar en cuenta la parte de la **objetividad**, aquí el emisor debe ser objetivo en la realidad que transmite al receptor, se presenta un narrador testigo

quien debe mostrar menos conocimiento que los personajes, esto le permite ser objetivo pues se limita a ofrecer una visión desde fuera de los hechos.

En cambio en el **subjektivismo**, el narrador debe saber igual o más que los personajes de la historia.

El punto de vista subjetivo puede encontrarse en novelas epistolares, en diarios, en monólogos o en otros ejemplos de discurso en “yo”.

Estrategias de presentación del discurso

La forma de presentar el relato se sujeta al modo en que el narrador concibe la historia.

Los modos se refieren al estilo en que un narrador nos expone el relato.

Los aspectos del relato conciernen al modo en que la historia es concebida por el narrador; los modos del relato conciernen a la forma en que el narrador nos la expone.

Uno de los momentos en que el narrador se identifica con el autor es cuando determina la forma en la que nos ofrecerá la historia, es decir el modo en que combinará la narración que corre por su propia cuenta con lo que estará a cargo de los personajes bajo la forma de parlamentos (narración o diálogo); en fin a la disposición que haga de los recursos tradicionalmente llamados estilísticos, siendo el producto de un uso particular de la lengua.

Elementos muy importantes en los aspectos son los llamados estilos, **directo e indirecto**.

El primero referido a la presentación de parlamentos asumidos por los personajes en enunciados que lo reproducen exactamente, que repiten literalmente sus palabras y que los introducen en otros enunciados sin la mediación de términos subordinados (Helena Beristáin)

Mieke Bal habla respecto al estilo indirecto: “el narrador representa las palabras del actor como las ha expresado supuestamente”⁵⁴

También se puede encontrar el **estilo indirecto libre**, es decir, el narrador habla por los personajes, reproduce expresiones propias o ajenas pero que representa

⁵⁴ Bal Mieke, Op. Cit, Pág. 144.

una especie de compromiso entre el estilo directo e indirecto y que es de uso casi exclusivamente literario y carece de verbo introductorio, y se asemeja al estilo indirecto en que varían los modos y los tiempos verbales. Suele escribirse después de dos puntos, se trata, pues, de una interpretación de un diálogo, un parlamento de un diálogo asumido por el narrador y no por el personaje, quien conserva mas o menos las palabras del interlocutor por lo que garantiza una fidelidad literaria.

Isotopías

Análisis semántico

Los significados se organizan en el texto a partir de una configuración, de una red de relaciones que se establecen entre los sememas, que están constituidos por unidades mínimas con significado que puede corresponder en un contexto dado para producir un efecto de sentido a un lexema y morfema.

Al haber una relación de sememas a lo largo del texto se produce la “isosemia”, cuando hay redundancia en un sema en los elementos del enunciado entonces se traza una significación llamada isotopía “sémica” que produce la coherencia de la lectura total “la continuidad temática” (interrelación organizada de elementos lingüísticos).

Figuras retóricas

El Grupo M de la Universidad de Lieja toma en cuenta la retórica tradicional y aplica los aportes de Benveniste, utiliza como criterio la segmentación en unidades desde grafemas y fonemas, sílabas y palabras, sintagmas y oraciones hasta integrar el discurso, para poder comprender las figuras retóricas. De esta forma presentan dos operaciones que originan a las figuras:

- 1) operaciones sustanciales, que pueden ser por supresión y adición o bien por combinación de supresión o adición.
- 2) operaciones relacionales, si altera las posiciones de unidades que se realiza de dos modos permutación o por inversión.

Hay otras figuras retóricas que no solamente se originan en el lenguaje sino en las estructuras de la historia y el discurso.

Pues bien, Todorov afirma que figura no es más que una particular disposición de palabras que sabemos nombrar y describir, pueden ser: por repetición, antitesis, gradación, según la relación entre palabras por identidad.

Los gestos poseen un estatuto ambiguo ya que tiene lugar en un espacio, estos se unen a los objetos y por otro lado contribuyen a la definición de los personajes como tales.

Figuras de los niveles de la lengua

Entre estas figuras se pueden encontrar:

- en las palabras como, por ejemplo las aliteraciones, paronomasias, las aféresis, diéresis, son los “metaplasmos”.
- en las frases, como la elipsis o el hipérbaton; son los “Metaxas”.
- figuras que involucran palabras, pertenecientes al dominio sémico, como la metáfora o la metonimia; son los “metasemas”.
- figuras de frases, que pertenecen al dominio lógico, como la ironía o la lítote; son los “metalogismos”.

Figuras de los elementos estructurales

Plano de la historia

Aquí se han identificado una serie de figuras retóricas que se producen ya no en el nivel del lenguaje sino en el de las funciones en la que se encuentran:

Las figuras de los nudos y catálisis

Pueden aparecer figuras que afectan el número de los nudos y en la extensión de las catálisis sobre la base de una norma fijada para si mismo por cada relato.

Las figuras pueden darse por:

- supresión: encadenamiento rápido de los nudos, predominando los narrativos; el efecto es de dinamismo, velocidad en la sucesión de las acciones.
- adición: encadenamiento pausado de los nudos, predominan los descriptivos.

- supresión-adición: llamada construcción “en abismo”, desarrollo de un argumento dentro de otro, o sea de la metadiégesis dentro de la diégesis.

Figuras de personajes e indicios

Los indicios son numerosos y variados, revelan el carácter, el estado de ánimo, el modo de ser la evolución de los personajes etc. Es muy difícil fijar la norma a partir del cual podría identificarse:

- supresión o limitación numérica o carencia de indicios
- adición: exceso de indicios.
- supresión-adición: contraste en lo que aparenta ser un personaje y lo que es en realidad.

▪ **Figuras de los informantes**

Lugares. La significación del lugar suele influir en la significación de los sucesos que en el se desarrollan. La figura se produce por:

- supresión: total o parcial de lugares en aquellas narraciones donde lo mas importante es lo exterior del personaje cuando la naturaleza no se interrelaciona con los personajes y es un marco para la realización de las acciones.
- adición: la naturaleza se interrelaciona con la acción de los personajes.
- supresión-adición: cambio de los papeles del escenario de los lugares.

Gestos. El papel de los gestos es ambiguo porque definen a los personajes pero se realizan dentro de un espacio donde se ligan a los objetos. Las figuras que con ellos se relacionan se producen por:

- supresión: cuando su número se reduce, se suprimen las manifestaciones emotivas de los personajes.
- adición: multiplicación y enfatización de gestos y actitudes que revelan un modo de ser, estado de ánimo y una modificación del carácter.
- supresión- adición: sustitución constante de unos gestos por otros.

Objetos. Se producen figuras cuando los objetos no se limitan a cumplir la función para la que fueron creados. Estas figuras se dan por:

- supresión: si se omiten, si se reduce exageradamente su número o sustitución simbólica de algún elemento ausente del escenario.
- adición: si su número es excesivo, hay sobrecargo en el escenario.
- supresión-adición: cuando se sustituye la función primaria del objeto por alguna otra.

Figuras del sistema actancial

Tomando en cuenta el trabajo de los autores de la Retoriqué générale se puede elaborar un breve repertorio de las figuras que ellos identifican y describen.

- supresión de personajes: aglomeración de funciones que envisten a un mismo actor aglomeración de personajes.
- adición: disminución de funciones, pues los personajes están investidos de una misma categoría actancial.
- supresión-adición: inversión de funciones por dos procesos, uno de similitud y otro de oposición.

Figuras del plano del discurso

En las relaciones de duración, que involucran la correspondencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso.

- supresión: si hay eliminación del diálogo y resumen de los hechos.
- Adición: extensión del discurso en el monologo, puede ocupar un espacio mucho mayor que el de la historia.
- Supresión – adición: cuando la temporalidad subjetiva (imaginación de un personaje) sustituye completamente la objetiva (lo que ocurre en la escena mientras el personaje imagina)

También se producen figuras en las relaciones de **orden cronológico**

- supresión: el proceso de la enunciación no nos da cuenta de los sucesos que, sin embargo, el lector espera por que ha obtenido ciertos datos con

anticipación (prolepsis), que le permiten inferir su existencia, o bien porque con posterioridad (analepsis)

- adición: cuando el discurso ofrece una gran cantidad de hechos insignificantes o número excesivo de indicaciones cronológicas, (la adición es la catálisis).
- Supresión-adición: alternancia de varias historias que sólo pueden ser contadas sobre la línea de desarrollo de un mismo discurso, provoca rupturas cronológicas.
- permutación: indistinta, si la alteración del orden es cronológica de manera periódica pero irregular; inversión si se produce por inserciones retrospectivas de periodicidad regular.

En el campo de las relaciones de: **Causalidad**

- supresión: se explican las causas de las acciones con posterioridad a la ocurrencia de estas.
- adición: las causas internas se presentan y se analizan abundantemente, o cuando una sola causa se describe sucesivamente de muchas maneras.
- supresión-adición: cuando la relación de causa a efecto es falsa, parece existir, pero no existe.
- permutación: con una inversión causal en la que los efectos engendren las causas.

Figuras de la representación del espacio en el discurso

El espacio de la historia no es en el discurso un dato inmediato por el lector sólo de manera inmediata a través del discurso.

En este campo se producen figuras retóricas por:

- supresión: mediante un procedimiento de reducción en el que la parte implica al todo. Se da cuando la descripción pormenorizada de un detalle ocupa todo el lugar dejando fuera otros rasgos o todo el conjunto.
- adición: operación opuesta a la anterior. En ella el todo incluye la parte, se trata de la descripción de vistas panorámicas que permiten apreciar la organización de los detalles en el conjunto.

- supresión-adición: se trata de la elipsis espacial, de cuya indudable realización el lector, tiene, noticias a través de los indicios, informaciones y nudos (gestos que se producen en el espacio).

Figuras del punto de vista

La perspectiva o punto de vista depende del ángulo de visión del narrador también se presta a juegos que producen figuras retóricas que pueden darse por:

- adición: exagerada intervención del narrador y aunque no sea un verdadero personaje, alterna con los personajes en calidad del narrador.
- supresión: la posición objetiva del narrador, omite sus propias opiniones y reflexiones o comentarios. Actúa como intermediario entre personajes y lector.
- supresión-adición: narración en primera persona, el narrador cede su lugar al personaje. El personaje opaca al narrador.
- permutación: la sustitución puede suscitar la aparición de puntos de vista opuestos entre la primera y tercera persona.

2.2 CONSTRUCCIÓN DEL MARCO EMPÍRICO

Para la realización de esta investigación se parte de la fundamentación teórica del estructuralismo, presentando una importante información de los principales aportes de: Saussure, Barthes, Todorov, Greimas, Bremond, Grupo M, Genette, Benveniste, entre otros.

Posteriormente se hace una apropiación de la teoría básica del Análisis Estructural del Relato Literario de Helena Beristáin, ya que ella retoma los aportes de los primeros estructuralistas del siglo XX.

Para cumplir con los objetivos propuestos en esta investigación se selecciona el cuento “Décimo Piso” de Abel Garache, como muestra literaria sujeta a la aplicación de los fundamentos teóricos del estructuralismo, para ello fue necesario hacer una lectura atenta y comprensiva de dicha muestra para luego aplicar los elementos del plano de la historia y del discurso que constituyen el Análisis del Relato Literario que sugiere Helena Beristáin.

Finalmente se explican los elementos del análisis literario identificado en la muestra presentada de tal forma que se puedan apreciar las estructuras que caracterizan este texto narrativo.

2.3 FORMULACIÓN TEÓRICA METODOLÓGICA DE LO INVESTIGADO

A partir del Análisis Estructural del Relato Literario se identifica en la muestra literaria de Abel Garache los elementos del plano de la historia y del discurso que están presentes.

Por otro lado y para contextualizar dicha muestra se presentan algunos datos importantes a fin que se pueda comprender el por qué de la estructura del mismo.

En los cuentos de Garache se pueden verificar características muy particulares que motivan al lector a disfrutar de ellos. Encontrando entre ellos el elemento inesperado que aparece en el último momento provocando sorpresa en el lector; como en el cuento aquí seleccionado en el que la sorpresa se intensifica por el mismo relato breve.

Garache utiliza un hilo a veces complicado a veces simple llevando al viajero (lector u oyente) a un final que no se imaginaba.

También presenta la crítica social mostrando la vida miserable y angustiosa del hombre a consecuencia de sus actos cometidos.

Particularidades que presenta por el hecho de haber surgido bajo el movimiento modernista.

Movimiento al que pertenece

Modernismo Hispanoamericano.

Movimiento literario comprendido entre 1888 a 1916, nacido en América, encaminado a la reforma estilicista en reacción al realismo, movimiento que fue superado por que sus temas y estilos ya no representaban ninguna novedad.

Estas fronteras se marcan con la aparición de "Azul" de Rubén Darío, en Chile, y la muerte del poeta.

Rubén Darío fundador y maestro del movimiento está precedido por un grupo de poetas como: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián Casal y José Asunción Silva.

La segunda generación de poetas modernistas está constituido por: Rufino Blanco Fondona, Juan Ramón Molina, Francisco Molina, Luís Floreas Torres, Froilan Turcios, Aquiles Echeverría, Darío Herrera, Amado Nervo, Julio Herrera, Reissin José Santos Chocano, Leopoldo Lugones.

El modernismo es la culminación poética de una corriente americanista que ha venido manifestándose en brotes a lo largo de la colonia y que arrastra a las letras españolas, italianas y francesas.

El modernismo influye en los movimientos románticos, parnasiano y simbolista del siglo XIX.

Según Enrique Díaz Canedo el modernismo es más que una escuela, es una época y su influencia sale del campo literario para ejercerse en todos los campos de la vida.

Movimiento que nace en América como resultado de una situación especial de la belle époque; período efímero vivido por la burguesía europea a finales del siglo XIX que caracteriza a esta época y se derrumbó ante una realidad pavorosa la primera guerra mundial.

Hacia 1910 el movimiento había dado la poesía más trascendente por un rechazo por las imágenes y símbolos preciosistas; hacia 1914, ya está concluido, al mismo tiempo que se consumó el derrumbe de la época y el estilo de vida que el modernismo representaba. Sin embargo numerosos poetas posteriores a esta fecha han mantenido los principios modernistas, como es la necesidad de afirmar la identidad americana.

Características del modernismo

- amplia libertad creadora (nuevos metros y ritmos);
- sentido aristocrático del arte (amor a la elegancia);
- exotismo y juego de la fantasía;
- arte puro y desinteresado;
- preciosismo.

El modernismo posee tres direcciones: corriente euperizante, corriente española, corriente americana.

El cuento que se analiza presenta los rasgos modernistas:

- se toma importancia a la pintura de los ambientes en que se describe las impresiones que la producen las cosas y no las cosas mismas, con una abundancia de impresiones sensoriales.

- las descripciones del escenario donde ocurre el crimen y el encuentro de los personajes con abundancia de imágenes sensoriales auditivas.
- al encuentro entre dos desechos de la sociedad, carece de tensión social.

También el cuento de Abel Garache posee elementos románticos, tales como:

- culto a lo intuitivo y lo subconsciente a las fuerzas oscuras que gobierna la realidad;
- el colorido que contribuye a la elasticidad, a la emoción dada por la abundancia de adjetivos;
- el enfoque de una realidad, pero haciendo énfasis en las clases bajas de la sociedad;
- impresionismo.

2.3.1 Plano de la historia (aplicación)

Este plano se divide en dos niveles, uno de las acciones y otro de las funciones.

2.3.1.1 Primer Nivel: de las funciones (aplicación)

Es el que constituye la diégesis, siendo ésta la ficción o la historia de un relato.

Gerard Genette señala en la historia o diégesis tres niveles, relativos unos con otros, cuya determinación está relacionada con la ubicación del narrador y con el juego entre la temporalidad de la historia y la del discurso.

Estos niveles son

a) diegético: que corresponde a las unidades ficcionales primarias.

Este nivel sirve como punto de partida para otros dos niveles.

b) nivel extradiegético: corresponde a las acciones del nivel diegético y es exterior a los hechos que en este ocurren pues el narrador no participa en ella.

c) nivel metadiegético: referido a una historia dentro de otra historia y está a cargo de un personaje que irrumpe en la historia representando un grado de ficcionalidad.

Dentro de esta diégesis que puede ser llamada trama están las funciones y acciones.

A continuación se presenta el cuento “Décimo Piso” de Abel Garache para poder utilizarlo como referencia y para mayor comprensión en el desarrollo de la aplicación del análisis.

DÉCIMO PISO

Han pasado dos años desde aquel robo al Banco.

Por entonces los periódicos hablaron a granel del asalto y la policía siempre anduvo tras nuestras huellas.

Es hoy y aún seguimos libres, pero separados.

Fuimos cuatro los del robo y dos por dos los rumbos que tomamos en la fuga. Puede que el peligro haya pasado, pero como siempre fui nervioso, vivo con el presentimiento de que en cualquier momento entre la policía por esa puerta, y me haga desaparecer del mundo.

Aún recuerdo como si fuera ayer, al bromista de Julián. Era un tipo que nos jugaba bromas de las más pesadas. Cuando el asunto al robo, estando en el Banco, todo lo hacía guasa y hasta se puso a enamorar a una de las temblorosas cajeras. Nunca podré olvidarlo, ya que a pesar de su carácter, era un gran amigo y un buen hombre, pasando de alto lo de ladrón; varias veces lo vi comerse a Cristo y lo misticón era propio de su rostro. Recuerdo que un día antes del asalto, canibaleó sublime para que el robo saliera a las mil maravillas. Creo que el Súper Estrella le escuchó, ya que por el momento todo va bien; pues lo de nosotros para los azules es borrón y cuenta nueva.

De golpe la boca del apartamento retumbó con alma tripartita. El hombre decapitó su dialéctica y con trémula voz dijo aceleradamente:

_ ¿Quién es?

--¡La policía! _se escuchó (enfáticamente)

¡Queda usted arrestado!

La dicción cayó como bomba en el azarado asaltante y asistiendo en parto a una "piccola" alacena extrajo de su labrada matriz una poderosa "Magnum", que en sordo llanto se dio a luz sin umbilical corte. Impetuosamente constató que se encontrada cargada y arrimando al sofá cerca de la puerta se abroqueló tras él, deseando en el lapso haber vivido en el primer piso.

De nuevo, los estruendos secos y bruscos. Rauda, el acosado dedujo que golpeaban con la cacha de una pistola. Atenazó el arma entre su magdalena diestra y con estoicos fonemas que le parió el canguelo alcanzó a sugerir:

--¡Adelante!..., esta sin llave.

En forma intempestiva, caótica y estridente se abrió la puerta, ensordecida por un, dos, tres estampidos de la "Magnum". Ágilmente se arrojó al suelo y cuando iba a realizar el cuarto disparo, vio armisticio en el umbral de la puerta y aun de pie, un cuerpo bañado en sangre.

Con ojos desorbitados y macerada frente, el asaltante reparó en el rostro del agonizante que sonreía...

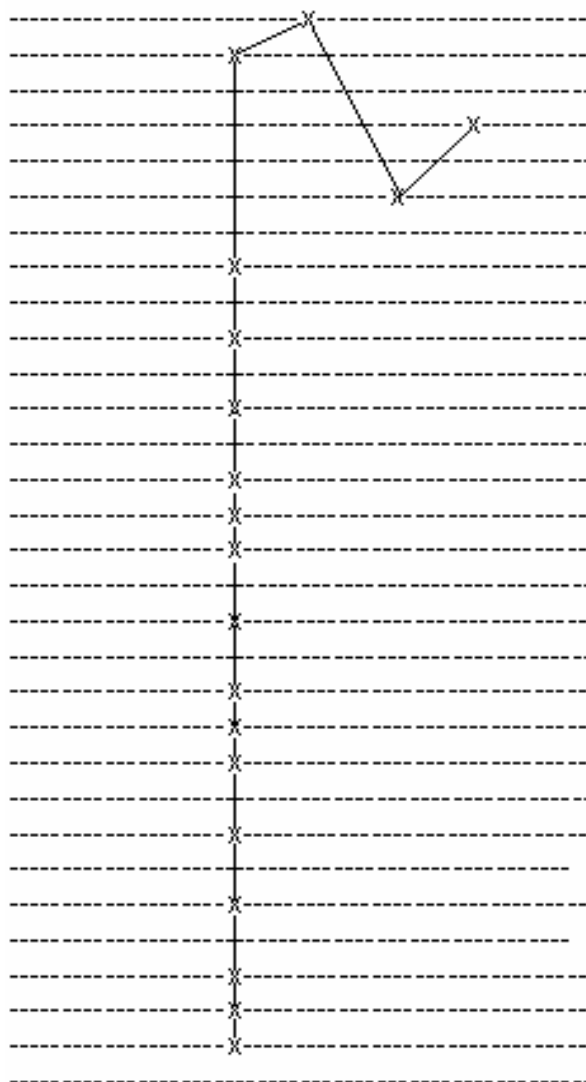
¡Julián, Julián! --le gritó angustiado al tiempo que corría hacia él y arrojaba el arma.

El agónico cayó inerte, resistiendo aún en su estribo una cascada botella de Champaña y sobre su campechana e inmota sonrisa, se posaron las lágrimas de un amigo.

Abel

Garache, nicaragüense (1977)

Intriga



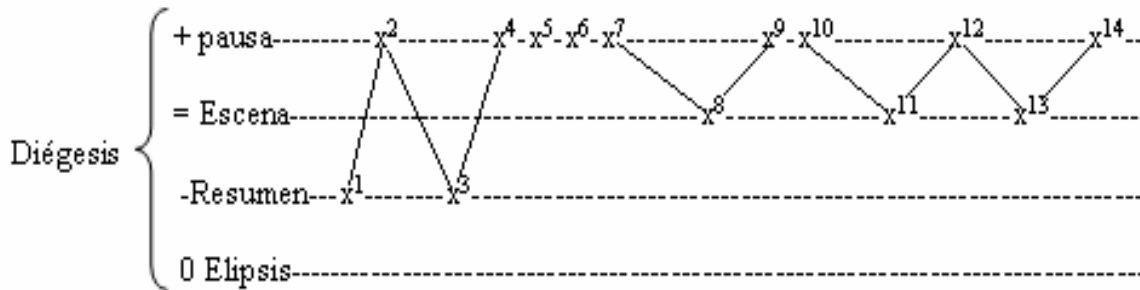
Fábula

- 1- Los asaltantes entran al Banco.
- 2- Julián se puso a enamorarse a una de las temblorosas cajeras.
- 3- Los periódicos hablaron a gran nivel del asalto.
- 4- La Policía siempre anduvo tras nuestras huellas.
- 5- La boca del apartamento retumbó con alma tripartita.
- 6- El hombre dijo aceleradamente:
__ ¿Quién es? __ ¡La policía!
- 7- Extrajo de su labrada matriz una Magnum.
- 8- Constato que se encontraba cargada
- 9- Se abroqueló tras el sofá.
- 10- Atenazó el arma entre su magdalena diestra.
- 11- El ladrón alcanzó a sugerir:
__ ¡Adelante!... , esta sin llave.
- 12- Se abrió la puerta.
- 13- El asaltante se arrojó al suelo.
- 14- Vio, aun de pie, un cuerpo bañado en sangre.
- 15- El asaltante reparó en el rostro del agonizante que sonreía.
- 16- ¡Julián, Julián! _le gritó angustiado al tiempo que corría hacia él.
- 17- El asaltante arroja el arma.
- 18- El agónico cayó inerte.
- 19- Se posaron las lágrimas de un amigo.

Es posible hacer un diagrama de las catálisis en el que los verbos marcan el ritmo producido por la alternancia de la pausa (expansión discursiva) con la escena (identidad convencionalmente aceptada de ambas temporalidades en el momento del diálogo), el resumen (reducción discursiva) y la elipsis (supresión del discurso que se acompaña con la posibilidad de deducir la historia a partir del contexto). Este diagrama puede registrar además, tanto la diégesis como la metadiégesis que suele ser anacrónica (generalmente una analepsis) y que

siempre este efecto anisocrónico puesto que su temporalidad se expande a expensas de la temporalidad de la diégesis y dentro de ella.

Diagrama de las anisocronías



El diagrama presentado se puede explicar de la siguiente manera:

- 1-Hay un resumen en el que se hace referencia del robo al Banco.
- 2-Describe hechos que sucedieron después del robo: la importancia que le dieron los periódicos al robo y la búsqueda por parte de la Policía.
- 3-Luego el asaltante, dentro de la diégesis, con pocas palabras nos dice que siguen libres.
- 4-Se detalla cuantos fueron los del robo.
- 5-Regresa a la diégesis en la que el asaltante describe el estado psicológico (temor).
- 6- Se evoca al bromista de Julián.
- 7-Describe la forma de ser de Julián y su actuar en el robo y ante Dios.
- 8-Se presenta un diálogo entre el asaltante y la supuesta Policía.
- 9-Describe la reacción del asaltante al escuchar que quien tocaba a la puerta era la Policía.
- 10-Se narran acciones del asaltante: cuando deduce que golpean la puerta con la cachapa de una pistola.
- 11-La narración se sitúa en un diálogo.
- 12-Hay una pausa en la que se da a conocer la manera de cómo se abre la puerta y cómo reacciona el asaltante.
- 13-El lector se encuentra con un diálogo, que desatará el nudo.
- 14-Presenta una descripción de un final funesto.

Ejemplos de caracterización de funciones

Unidades distribucionales e integrativas

1- Nudo, información y catálisis: “Fuimos cuatro los del robo y dos por dos los rumbos que tomamos en la fuga”.

Referida al tiempo y al espacio de los personajes, describe una retrospección.

2- Indicios: “siempre fui nervioso, vivo con el presentimiento que en cualquier momento entre la Policía por esa puerta, y me haga desaparecer del mundo”.

Describe el estado psicológico del personaje (de temor y sospecha).

3- Catálisis e indicios: “Aún recuerdo al bromista de Julián, era un tipo que nos jugaba bromas de las más pesadas, estando en el Banco todo lo hacia guasa y se puso a enamorar a una de las temblorosas cajeras. A pesar de su carácter era un gran amigo y un buen hombre”.

Hace referencia al pasado (analepsis) remite a las cualidades emocionales del personaje.

4- Indicios: “deseando en ese lapso haber vivido en el primer piso”.

Muestra el estado psicológico (deseo).

5- Nudo e indicios: “_ ¡Julián, Julián! _le gritó angustiado al tiempo que corría hacia él y arrojaba el arma”.

Presenta tres verbos de acción: gritó, corría, arrojaba. Por el estado emocional de sorpresa y angustia del asaltante.

Esquema de secuencias complejas en todo el relato

Proceso:

1ª función:

Proceso posible: temor
Por huir de la justicia

2ª función:

No realización, pues la conciencia
y el destino conspiran

3ª función:

resultado no
obtenido pues
en su afán obtiene
la muerte de su amigo

Pasa de un estado satisfactorio a otro insatisfactorio es decir de mejoramiento a degradación.

2.3.1.2 Segundo nivel: acciones (aplicación)

Análisis actancial

Personajes

A: asaltante

E: sofá

B': Policía (real)

F: muerte

B'': "Policía"

G: estado psicológico (temor)

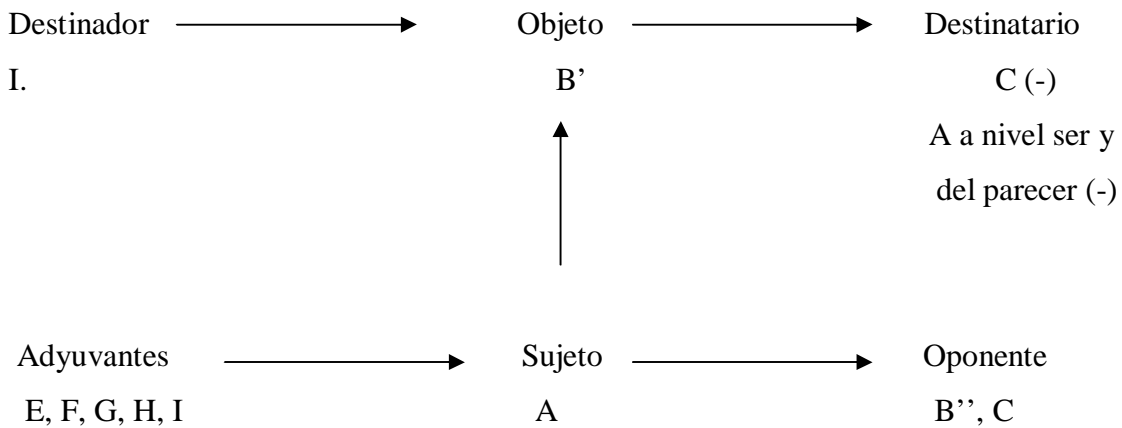
C: Julián

H: puerta cerrada

D: arma

I: temor a la justicia.

Matriz actancial desde la perspectiva del asaltante



Relación entre actores y actantes

Predicados de base, voz activa

Predicado derivación, voz pasiva

A desea B'

A es deseado por B'

A se apoya en E, F, G, H, e I para repeler a B'

A sufre la oposición de B'' y C.

En el cuento Garache nos presenta:

A el asaltante a quien se le opone la Policía (B') que el cree que es, pero que no es, pues su amigo Julián (C) es quien dice ser "la Policía" (B'') lo hace por jugarle una broma.

Advertimos que existe un primer predicado de base:

A desea repeler a B', pero con la insistencia de C, pretendiendo ser B'' que el asaltante cree que es B' de este predicado de base se deriva por oposición.

A advierte que B' lo acosa y que esta armado deduce que golpea con la cacha de una pistola, la puerta con esto sintiéndose acorralado, con el que B'' que es C esta marcando su futuro pues A es ayudado por E, F,G,H, e I para lograr su deseo, aún siendo los que se oponen B'' y C logrando no detener a B' sino que, dándose una gran sorpresa, terminar con la vida de C pretendiendo ser B'' a quien el asaltante consideraba B'. Todo ocurre a nivel del parecer, pues todo parecía que a quien iba a repeler el asaltante, dándole muerte, era a la Policía y no a su amigo que lo visitaba.

Una situación parece ser una cuando resulta ser otra.

A- Eje de la comunicación

El asaltante con el deseo de seguir huyendo de la justicia y la conciencia intranquila que posee, encontrándose frente a la Policía tiene como opción repelerla, pero no resultando ser quien él cree, termina degradándose, pasa de ser ladrón a asesino de su amigo.

B- Eje de la participación

Se vinculan dos fuerzas opuestas hacia el sujeto, asaltante.

Adyuvante

Sobre todo el estado psicológico en que se encuentra el asaltante, el contar con un arma, apoyándose en el sofá y la puerta que se encuentra cerrada son de gran utilidad pues lo que tiene en mente es repeler a la Policía dándole muerte.

Oponente

Julián pretendiendo ser la Policía se opone al asaltante a repeler la Policía que el cree que es, con ello Julián construye su propio fin trágico.

C- Eje del deseo

El asaltante (sujeto) desea repeler a la Policía (objeto) que él cree que es movido por el deseo de huir de la justicia aún oponiéndose Julián, quien dice ser la Policía.

Configuración espacio – temporal de la diégesis

Las informaciones son elementos que presentan aspectos que determinan el espacio y el tiempo en que se desarrolla la historia o diégesis.

Aquí los datos son pocos por la misma brevedad del relato.

Con respecto al espacio

El recuerdo del asaltante nos señala un espacio cerrado: un Banco, haciendo referencia a los acontecimientos ahí acaecidos como cuando nos dice el narrador: “cuando el asunto del robo, estando en el Banco todo lo hacía guasa y hasta se puso a enamorar a una de las temblorosas cajeras”. Desarrollándose todo en un espacio cerrado.

Además el asaltante cuenta que vio a Julián comerse a Cristo y que lo misticón era propio de su rostro. Esto nos da la idea de un hombre que visita la iglesia.

Luego en el relato caemos en un espacio real la habitación del asaltante y en que se puede notar el estado psicológico del personaje (asaltante) y por lo que él nos está dando indicios de cómo él está, contribuyendo a su tensión “de golpe la boca del apartamento retumbó con alma tripartita” dejándonos notar el susto que se llevó el asaltante pues la visita era inesperada y más al escuchar que la Policía era quien lo visitaba. De aquí parten los acontecimientos que en la habitación ocurrirían y con un hilvanamiento fluido de la narración y lo rápido que actuó el asaltante deducimos que es un lugar pequeño “asistiendo en parte a una piccola alacena, extrajo de su labrada matriz una poderosa Magnum que en sordo llanto se dio a luz sin umbilical corte...se arrimó al sofá cerca de la puerta”. Es más desea el asaltante haber vivido en el primer piso, aspecto importante para determinar su estado psicológico y lo más importante la deducción que se puede hacer y partiendo del título, que vivía en el décimo piso, así van pasando los

hechos en aquel lugar, “otra vez los estruendos secos, se abre la puerta y dispara, se arroja al suelo y ve asustado que le había disparado a su amigo.

El tiempo

El estilo de escribir de Garache hace más interesante el desarrollo de la historia.

Inicia presentando a uno de los asaltantes que hace una analepsis de los hechos ocurridos hace dos años, el robo al Banco, y de la importancia que los periódicos le dieron al hecho; además el interés de la Policía por atraparlos.

Luego vuelve la narración al presente “es hoy...” y nuevamente hace referencia a sus cualidades del pasado, “fuimos cuatro los del robo...”, nuevamente se traslada al presente “puede que el peligro haya pasado” y nuevamente hace referencia a las cualidades del pasado que hasta el momento lo tiene en un vilo, “Puede que el peligro haya pasado, pero como siempre fui nervioso, vivo con el presentimiento que en cualquier momento entre la Policía por esa puerta y me haga desaparecer del mundo”,.

Así los hechos se van desarrollando con tal rapidez, volviendo así más interesante la historia que nos predican que pueden tener un final sorprendente de golpe... decapita su dialéctica, con trémula voz dijo aceleradamente... “asiste en parto a una piccola alacena”... “en sordo llanto se dio a luz sin umbilical corte”... “impetuosamente constató”... “deseando en ese lapso haber vivido en el primer piso”... “de nuevo los estruendos secos y bruscos”.

“En forma intempestiva... estampidos... ágilmente...grita angustiado al tiempo que corre hacia él, arroja el arma”.

El tiempo se reduce con la intensidad de los hechos para descubrir al final algo inesperado.

2.3.2 Plano del discurso (aplicación)

2.3.2.1 Tercer nivel. Temporalidad, espacialidad, estrategias de presentación del discurso e isotopías. (aplicación)

Representación del espacio en el discurso y distribución del discurso en el espacio.

Estos dos aspectos no pueden separarse, pues la disposición que el autor hace de

las frases, oraciones, y distribución de párrafos obedecen a la situación en que se enmarcan las acciones de los personajes dentro del relato así:

El asaltante en su habitación hace una retrospectiva sobre el asalto al Banco y la importancia que los periódicos le dieron a tal hecho y de repente esta analepsis se ve cortada dando lugar a una tensión real en aquel lugar; se introduce un narrador omnisciente: “de golpe la boca del apartamento retumbó con alma tripartita. El hombre decapitó su dialéctica...”

A partir del susto que le causó el toque a la puerta se corta la retrospectiva que el asaltante está haciendo y encontramos frases que nos muestran una gradación:

_ “De golpe la boca del apartamento retumbo con alma tripartita”

_ “la voz acelerada con la que él habla”

_ “la dicción cae como bomba”

_ “saca una poderosa Magnum”

_ “con estoicos fonemas que le parió el canguelo”.

_ “en forma intempestiva caótica y estridente se abre la puerta”.

_ “se escucha un, dos, tres estampidos de la Magnum”

Hasta aquí la rapidez con que los hechos y elementos nos dan cuenta sobre lo que en aquel lugar está por pasar, aún sin poderse advertir de una forma segura, en el relato, que quien visita al asaltante es Julián.

Aparecen frases que muestran el miedo del asaltante como: “la dicción cayó como bomba en el azarado asaltante...”

“Atenazó el arma entre su magdalena diestra y con estoicos fonemas que le parió el canguelo alcanzó a sugerir: _ ¡Adelante!..., esta sin llave”.

Estrategias para presentar la temporalidad de los personajes

En el cuento “Décimo Piso” la trayectoria de los personajes se desarrolla por subordinación o intercalación. Pues se inicia presentando una analepsis para luego caer dentro de la diégesis, la analepsis inicia con el recuerdo del asaltante sobre el robo al Banco y descripciones del comportamiento de Julián y luego cae en un presente con una acción inesperada, cuando alguien llama a la puerta,

quien dice que es la Policía, resultando ser una broma de Julián, obteniendo, un final trágico, la muerte de su amigo quien lo visitaba.

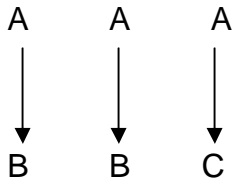
Secuencia

A: Asaltante

B: Julián

C: Policía

Inauguración

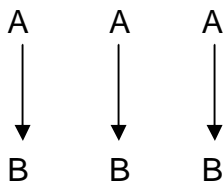


A y B roban al Banco

A huye con B

A teme a C

Realización

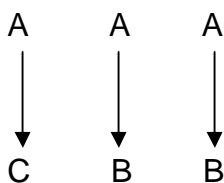


A recuerda y describe a B

A y B siguen prófugos

A es engañado por B

Clausura



A se prepara para disparar a C

A mata inconsciente a B

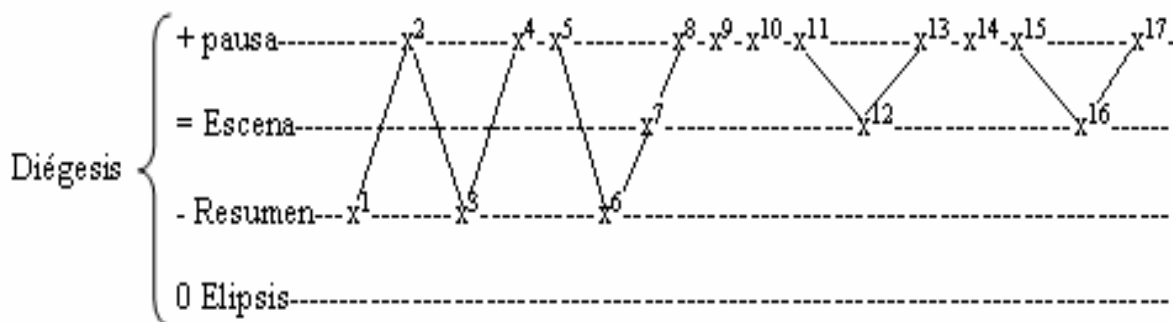
A llora por B

Temporalidad de la historia con relación a la del discurso.

A) Duración. Es la forma como se presenta el discurso, en ella puede haber un desfase entre la temporalidad de la historia y la del discurso que la enuncia.

1. Han pasado dos años desde aquel robo al Banco.
2. Los periódicos hablaron a granel.
3. Es hoy y aún seguimos libres, pero separados.
4. Fuimos cuatro los del robo, pero como siempre fui nervioso vivo con el presentimiento de que en cualquier momento entre la Policía y me haga desaparecer.
5. Descripción de Julián en su actuar ante el robo y ante Dios.
6. La boca del apartamento retumbó con alma tripartita.
7. El hombre dijo aceleradamente: ¿Quién es? --¡La Policía!
8. Extrajo de su labrada matriz una poderosa Magnum.
9. Constató que estaba cargada.
10. Se abroqueló tras el sofá.
11. Atenazó el arma entre su magdalena diestra
12. Con estoicos fonemas alcanzó a sugerir: --¡Adelante!..., esta sin llave.
13. Se abrió la puerta.
14. se arrojó al suelo.
15. Vio aún de pie un cuerpo bañado en sangre y el asaltante reparó en el rostro del agonizante que sonreía.
16. --¡Julián, Julián! --le gritó angustiada al tiempo que corría hacia él
17. El agónico cayó inerte y sobre su campechana e inmota sonrisa se posaron las lágrimas de un amigo.

El siguiente esquema presenta el análisis de las anisocronías



Símbolos que denotan la duración de la historia en el discurso

El signo +, representa el tiempo aumentado, o sea la pausa.

El signo =, representa diálogos y monólogos a la parte dramática del mensaje.

El signo -, resumen de los hechos (puede ser a través de la prolepsis o analepsis).

El número 0, elipsis o supresión del tiempo de la historia, que es inferible y queda implícita.

En la gráfica anterior predomina el número de pausas (descripciones) catálisis extensas abundantes y frecuentes.

B) Frecuencia: es la coincidencia o falta de ella entre el número de ocurrencias de la historia y el número de las ocurrencias discursivas.

La frecuencia ofrece dos variantes en el cuento "Décimo Piso".

a) relato singulativo.

Se cuenta una vez, lo que pasó una vez.

El asesinato inconsciente de Julián.

b) relato iterativo.

Narra una sola vez lo que ocurrió cierto número de veces.

El ejemplo presentado está dentro de la analepsis

-“Varias veces lo vi comerse a Cristo, lo misticón era propio de su rostro”.

Temporalidad de la enunciación.

En el cuento "Décimo Pisó" están presentes los verbos en:

-“Han pasado dos años desde aquel robo al Banco” (**pretérito perfecto**)

-“Fuimos cuatro los del robo” (**pretérito indefinido**)

-“Aún recuerdo como si fuera ayer al bromista de Julián” (**presente del indicativo**)

-“nos jugaba bromas de las más pesadas” (**pretérito imperfecto**)

-“Recuerdo que un día antes del asalto canibaleó el crimen” (**presente del indicativo**)

-“Es hoy y aún seguimos libres” (**pretérito del indicativo**)

-“la boca del apartamento retumbó con alma tripartita” (**pretérito indefinido**)

-“el acosado dedujo que golpeaban con la cachapa de una pistola” **(el primer verbo está en pretérito indefinido y el segundo está en pretérito imperfecto)**

-¡Julián, Julián! – le gritó angustiada al tiempo que corría hacia él **(el primer verbo está en pretérito indefinido y el segundo está en pretérito imperfecto)**

-El agónico cayó inerte **(pretérito imperfecto)**

Temporalidad de la lectura.

El escritor cumple su cometido, sorprender al lector, ya que cualquier lector no esperaba ese final.

El narrador

El autor con elaborada técnica, para comunicar los hechos, utiliza un narrador autodiegético, pues cuenta una narración retrospectiva en primera persona. En el cuento se utiliza un referente que es el asaltante inicia evocando un pasado así: “Han pasado dos años desde aquel robo al Banco ...fuimos cuatro los del robo...” así va describiendo lo que pasó, se advierte algo muy importante, el narrador describe la forma de ser y de actuar de uno de sus acompañantes en dicho hecho, Julián.

El narrador de la analepsis mantiene entretenido al lector, aun él lo parece estar, al menos en cierta forma, pues dice: “siempre fui nervioso, vivo con el presentimiento de que en cualquier momento entre la Policía por esa puerta, y me haga desaparecer del mundo.” sin embargo señala una variante, aún sigue libre. Esto nos da indicios de la conciencia intranquila y el miedo a que la Policía lo pueda tomar preso.

La intensidad aumenta y sin darse cuenta el lector está ante un narrador omnisciente: “la boca del apartamento retumbó con alma tripartita. El hombre decapitó su dialéctica...” “La dicción cayó como bomba en el azarado asaltante”. Este narrador lo encamina con tal habilidad a conocer los hechos desde una perspectiva diferente, ver desde fuera y saber de ellos más que cualquier personaje.

Pues primero desde la perspectiva del narrador autodiegético, que aparte de ser un personaje narra acontecimientos del pasado, que de ellos ha sido parte y luego se incorpora el narrador extradiegético quien será el que llevará al viajero(lector) hasta el desenlace fatal.

De acuerdo a la **objetividad**

Se puede verificar muestras claras dentro de la retrospección que hace el asaltante pues dice que los periódicos hablaron mucho sobre el asalto, fue testigo de eso, es más nos cuenta como actuaba Julián con una de las cajas al momento del robo.

Subjetividad

El punto de vista subjetivo se puede verificar, pues el narrador está integrado en la historia ser en ella y saber de ella

El dice “la Policía anduvo tras nuestras huellas”, “seguimos libres”, “fuimos cuatro los del robo”, “vivo con el presentimiento”, “recuerdo...” etc. Fácilmente se deduce que en la retrospección lo está haciendo desde un punto de vista subjetivo en primera persona.

Aunque al momento de entrar en la historia y saber de ella más que cualquier personaje, ofrece una visión detrás de la escena, este es el narrador omnisciente que la podemos verificar al momento en que tocan al momento del apartamiento

De acuerdo a la posición o distancia del narrador tenemos que en un primer momento cuenta en retrospección hechos que le pasó, se hace de un yo a un tú. Ya al salir de la analepsis se da un él a un tú.

Estrategias de presentación del discurso

En el cuento “Décimo Piso” predomina el discurso indirecto también se presentan muestras de estilo directo e indirecto libre.

Muestra del estilo indirecto

-“Nunca podré olvidarlo, ya que a pesar de su carácter era un gran amigo y un buen hombre”.

-“Canibaleó sublime para que el robo saliera a las mil maravillas. Creo que el Súper Estrella le escuchó, ya que por el momento todo va bien”.

-“Deseando en ese lapso haber vivido en el primer piso” (el asaltante)

“El acosado dedujo que golpeaban con la cachapa de una pistola”

“__ ¡Julián, Julián!—le gritó angustiada al tiempo que corría hacia él y arrojaba el arma.”

“sobre su campechana e inmota sonrisa se posaron las lágrimas de un amigo”.

Muestra del estilo directo

“el hombre decapitó su dialéctica y con trémula voz dijo aceleradamente: --¿Quién es?

--¡la Policía!—se escuchó (enfáticamente) ¡Queda usted arrestado!”

“-Atenazó el arma entre su magdalena diestra y con estoicos fonemas que le parió el canguelo alcanzó a sugerir:

--¡Adelante!..., esta sin llave”.

Muestra del estilo indirecto libre

“Es hoy y aún seguimos libres pero separados”.

Análisis semántico.

Campos semánticos.

Los significados se organizan en el texto a partir de la configuración mediante su decodificación de una red de relaciones que se establecen entre los sememas tanto sintagmáticamente como paradigmáticamente.

Para identificar la isotopía en el cuento “Décimo Piso” se ha dividido el texto en seis fragmentos cada uno de ellos contiene uno o dos párrafos y en ocasiones se incluye un diálogo.

1-El título del cuento “**Décimo Piso**” establece una isotopía que aparece en un fragmento sustentado como un deseo estéril.

2-En el primer párrafo el asaltante evoca el pasado recordando el robo al Banco “ fuimos cuatro los del robo”.

También describe su aspecto psicológico: “siempre fui nervioso, vivo con el presentimiento de que en cualquier momento entre la Policía por esa puerta y me haga desaparecer del mundo”. Presenta catálisis del estado en que se encuentra.

3-Presenta catálisis expresando la personalidad y las cualidades del que más tarde será la víctima; pues recuerda al bromista de Julián “era un tipo que jugaba bromas...en el asalto al Banco todo lo hacía guasa, y hasta se puso a enamorar a una de las temblorosas cajeras”

4-El personaje empieza a degradarse y a sentirse más acosado por su conciencia, pues vive en la expectativa. El protagonista entabla un diálogo corto con la Policía que él cree que es cuando tocan a la puerta dice:“--¿Quién es? --¡La Policía!—se escuchó (enfáticamente) ¡Queda usted arrestado!”.

Se da una connotación que domina el párrafo el cual se refiere a la fuerza o sonido del semema “golpe” refiriéndose al toque de la puerta siendo los semas “retumbó”, “bomba”, sordo llanto”, “estruendos secos y bruscos”, “golpeaban”

La situación se vuelve más crítica, el acosado está a la defensiva y se prepara para recibir a la visita, aquí el lector esta más a la expectativa, pues la acción aumenta su ritmo.

5-Aquí se menciona la forma en que se abre la puerta “en forma intempestiva, caótica y estridente”; además utiliza una enumeración y un apócope “ensordecida por un, dos, tres estampidos de la Magnum”

El estado nervioso en el que se encuentra el asaltante es dominante pero al intentar disparar por cuarta vez “vio aún de pie el cuerpo bañado en sangre”

6- El fragmento abarca desde “ojos desorbitados...” hasta “... lágrimas de un amigo”, aquí se llega al cruel desenlace de Julián, quien sin imaginar su destino se dirigía a visitar a su amigo y compañero de robo.

Entre la víctima y el verdugo se da un último diálogo “el asaltante reparó en el rostro del agonizante que sonreía”...

“--¡Julián, Julián!—le gritó...el agónico cayó inerte y sobre su inmota sonrisa se posaron las lágrimas de un amigo”.

Figuras retóricas.

Figuras de pensamiento.

Exclamación: como figura de pensamiento se utiliza para exaltar lo grande, lo hondo, lo sublime de un pensamiento o sentimiento, de modo que se logre un efecto vivo en oyentes o lectores.

-El hombre dijo aceleradamente:

“ _ ¿Quién es?”

“ _ ¡La Policía! Se escuchó (enfáticamente)”

“ _ ¡Queda usted arrestado!”

“ _ El hombre atenazó el arma y con estoicos fonemas alcanzó a sugerir:

“ _ ¡Adelante!”

“ _ El asaltante reparó en el agonizante que sonreía”...

“¡Julián, Julián! _ Le gritó”...

Hipotiposis: se le denomina también descripción: consiste en pintar con suma vivacidad los objetos, personas, lugares, de tal forma que parece que lo vemos. Entre ellos está. La **etopeya:** descripción de los usos, costumbres y carácter de un personaje.

-“Julián era un tipo que nos jugaba bromas de las más pesadas. Cuando el asunto del robo estando en el Banco, todo lo hacía guasa y hasta se puso a enamorar a una de las temblorosas cajeras. Era un gran amigo y un buen hombre...”

Ironía: significa disimulación, consiste en decir en tono de burla todo lo contrario de la expresión literal y que permite comprender el verdadero sentido de las palabras.

A Julián lo vi comerse varias veces a Cristo y lo misticón era propio de su rostro.

Un día antes del robo canibaleó sublime para que el robo saliera a las mil maravillas. Creo que el Súper Estrella lo escuchó...

Perífrasis: consiste en expresar por medio de un rodeo de palabras y de manera mas elegante lo que podía expresarse con una o pocas palabras.

“Creo que el Súper Estrella lo escuchó...”

Antítesis: figura de pensamiento que contraponen dos ideas, pensamientos, objetos, con paridad y simetría.

“A pesar de su carácter era un gran amigo y un buen hombre, pasando por alto lo de ladrón”.

Figuras del lenguaje.

Metáfora: tropo fundado en la semejanza, consiste en expresar una idea con el signo de otra con la que guarda analogía o semejanza aunque no hace comparación expresa.

“El asaltante asistiendo en parto a una “piccola” alacena extrajo de su labrada matriz una poderosa “Magnum” que en sordo llanto se dio a luz sin umbilical corte”.

Símil: se diferencia de la metáfora en que hace notar expresamente el parecido de dos cosas comparándolas, diciendo esto es como aquello.

“La dicción cayó como bomba en el azarado asaltante”.

Metonimia: tropo de dicción por correlación o correspondencia, consiste en nombrar un objeto con otro distinto del que ha recibido influencia o por la relación causa afecto que entre ellos existe.

De la marca por el objeto

“Extrajo de su labrada matriz una poderosa Magnum” (arma)

Sinécdoque: consiste en designar un objeto físico o metafísico con el nombre de una de sus partes o nombrar una de las partes con el nombre del todo.

De la especie por el individuo

“Pues lo de nosotros para los azules es borrón y cuenta nueva.”

Imagen: representación viva de algo por medio del lenguaje, es la expresión verbal que presta formas sensibles a ideas abstractas.

“Lo vi comerse a Cristo” (imagen visual)

“Vio armisticio en el umbral de la puerta” (imagen visual)

Figuras de dicción

Apócope: supresión de sonidos al final de la palabra.

“Ensofdecida por un, dos, tres estampidos de la Magnum”.

Epéntesis: es adición en medio de la palabra.

_“apartamento”

Figuras de los interlocutores y del relato.

Los interlocutores y las figuras que les concierne pertenecen en cierto modo al sistema de la lengua, porque sólo aparecen en el mensaje, a través de las palabras: el mensaje es el resultado o el lugar de su interacción.

Habrán figuras de los interlocutores cuando se den casos de conmutación. Hay conmutación cuando la tercera persona (él) toma el lugar de la primera (yo)

Ejemplo:”siempre fui nervioso, vivo con el presentimiento de que en cualquier momento entre la Policía y me haga desaparecer”

“Fuimos cuatro los del robo y dos por dos los rumbos que tomamos”

Traslado del estilo directo al indirecto o a la inversa.

Directo.

El hombre decapitó su dialéctica y dijo.”:

“_ ¿Quién es?”

“_¡La Policía!”

Traslado al indirecto.

“La dicción cayó como bomba en el azarado asaltante...”

Estilo directo.

“Atenazó el arma y con estoicos fonemas alcanzó a sugerir: _¡Adelante!..., esta sin llave”.

Estilo indirecto.

“En forma intempestiva caótica y estridente se abrió la puerta ensordecida por un, dos, tres estampidos de la Magnum”.

Figuras de los elementos estructurales.

Plano de la historia .

Figuras de nudos y catálisis.

Adición: encadenamiento pausado de los nudos con predominancia de catálisis.

_“aún recuerdo al bromista de Julián”. “Era un tipo que nos jugaba bromas de las más pesadas, estando en el banco todo lo hacía guasa y se puso a enamorar a una de las temblorosas cajeras”

_“Han pasado dos años desde aquel robo al Banco”

_“Los periódicos hablaron a granel del asalto.”

_“Recuerdo que un día antes del asalto, canibaleó el robo”

Supresión: encadenamiento rápido de nudos con predominancia de los narrativos sobre los catálicos o sin estos.

_“varias veces lo vi comerse a cristo”

_“canibaleó para que el robo saliera a las mil maravillas”

_“la dicción cayó como bomba”

_“Extrajo una Magnum”

_“Constató que se encontraba cargada”

_“arrió el sofá cerca de la puerta se abroqueló tras él”

_“Atenazó el arma sobre su magdalena diestra.

Supresión-adición: la historia del narrador resulta inmersa en la historia de su propia narración, puede ser narrador –autor

_“La Policía siempre anduvo tras nuestras huellas”

_“Aún seguimos libres pero separados”

_“Fuimos cuatro los del robo y dos por dos los rumbos que tomamos en la fuga”

Figuras de los personajes e indicios.

Supresión: imitación o carencia de indicios.

Del verdugo sólo se sabe que es nervioso.

Adición: hay numerosos indicios como en el caso de los personajes principales.

Hay que recordar que los indicios revelan el carácter el estado de ánimo, el modo de ser, fisonomía, costumbres, predilecciones, lenguaje, etc.

“Julián era bromista, todo lo hacía guasa, un gran amigo, un buen hombre, ladrón, misticón e inteligente”.

Figuras del plano del discurso

Figuras en cuanto a las relaciones de duración.

Involucran la correspondencia entre la temporalidad de la historia y el discurso se encuentra por:

Supresión-adición: se da cuando la temporalidad subjetiva (recuerdo de un personaje) sustituye la objetiva (lo que ocurre en la escena mientras el personaje imagina)

Mientras el asaltante está evocando hechos del pasado no se conoce lo que está ocurriendo en realidad sino que hasta que el narrador omnisciente dice “la boca del apartamento retumbó con alma tripartita. El hombre decapitó su dialéctica”.

Figuras en relación con el orden cronológico.

Por supresión: cuando el proceso de enunciación no nos da cuenta de sucesos que, sin embargo el lector espera porque ha obtenido ciertos datos con anticipación.

Aunque de manera inconsciente el asaltante aporta datos que mientras él está recordando afirma: “vivo con el presentimiento que en cualquier momento entre la Policía por esa puerta...”

Se puede notar que ya el narrador está aportando datos de lo que posteriormente pasará.

Figuras en el campo de las relaciones de causalidad .

Supresión-adición: se da cuando las relaciones de causa a efecto es falsa porque aunque parece existir, en el transcurso del relato advertimos que en realidad no existe. Aquí se presentan las reglas de derivación del “ser” y el “parecer”.

Ejemplo:

La causa por la que el asaltante se ve obligado a prepararse, armándose es por defenderse de la Policía (que él cree que es) listo para matar o para morir, con esto obtiene un resultado no esperado: asesinar a su amigo “el bromista” y no a algún Policía.

Figuras de los informantes:

De lugar.

Supresión-adición: se da cuando ocurre la sustitución de la función que natural y previamente desempeña un lugar por otra que se opone.

Muestra de ello es la habitación que servía de guarida al asaltante y en la cual se encontraba recordando pasa a ser escenario de un macabro hecho.

Gestos.

Adición: la multiplicación y enfatización de los gestos y las actitudes que revelan un modo de ser, un estado de ánimo o una modificación del carácter.

Verificamos que el asaltante se siente acorralado hace gestos que nos demuestran el estado psicológico (temor) ante la inesperada visita de la Policía: escucha que tocan a la puerta con una cachapa de pistola, se arma y prepara todo el escenario para defenderse etc. Toda esa tensión que él vive es la que vendrá a desencadenar en un final trágico, es más la forma como el narrador describe al asaltante después de disparar “con ojos desorbitados y macerada frente”.

El lazo de amistad se ve claramente en los gestos: “sobre su campechana e inmota sonrisa se posaron las lágrimas de un amigo” deja ver en ellos la gran sorpresa al ver quien era y la reacción ante tal hecho.

Figuras del punto de vista.

Adición: es una exagerada intervención del narrador que sin llegar a ser un verdadero personaje se inmiscuye en la historia alternando con los personajes precisamente en su papel de personaje.

“Aún recuerdo como si fuera al bromista de Julián...lo de nosotros para los azules es borrón y cuenta nueva”.

Supresión- adición: el narrador en primera persona. El narrador cede su lugar al personaje.

“La Policía siempre anduvo tras nuestras huellas”.

“Es hoy y aún seguimos libres, pero separados”.

“Fuimos cuatro los del robo y dos por dos los rumbos que tomamos en la fuga”.

“Puede que el peligro haya pasado, pero como siempre fui nervioso vivo con el presentimiento de que en cualquier momento entre la Policía por esa puerta y me haga desaparecer del mundo”.

2.4 DESARROLLO Y DEFINICIÓN TEÓRICA

Posterior al estudio de las teorías que sustentan al estructuralismo y al haber aplicado el Análisis Estructural del Relato Literario que propone Helena Beristáin a la muestra literaria como es el cuento “Décimo Piso” del nicaragüense Abel Garache, se puede considerar el análisis como un proceso que conlleva a la comprensión e interpretación global de un texto literario, partiendo de la segmentación en sus estructuras que lo caracterizan. Dicho proceso puede ser llevado a muchas áreas del saber como metodología en la enseñanza-aprendizaje; pues como dice Helena Beristáin: el análisis responde a la preocupación de que el profesor pueda realizar la descripción cabal de un texto en la clase, distribuyendo las distintas tareas a diferentes equipos de trabajo, de modo que la suma de los esfuerzos del grupo, en poco tiempo, ofrezca un análisis completo.

Considerando la facilidad con que se puede trabajar un texto que al igual que desde la lingüística podemos analizar la oración en sus partes, también se puede hacer en un relato pues presenta una estructura semejante, solo que a un nivel superior.

Todas las teorías que vinieron a revolucionar en el siglo XX, aún con precedentes que no iban más allá que revisar solo aspectos biográficos de la obra literaria, vinieron a llenar un vacío que los críticos encontraron al no centrarse en el relato para no conocer las estructuras a cabalidad y así presentar otra visión enmarcado en un método guía entre ellos el estructuralismo, esa forma sistematizada de abordar el texto literario incluyen tanto la forma como el fondo.

CAPÍTULO III. MARCO OPERATIVO

3.1 DESCRIPCIÓN DE LOS SUJETOS DE INVESTIGACIÓN

Para realizar esta investigación se tomó como sujeto de estudio, el cuento “Décimo Piso” de Abel Garache. A éste se le ha aplicado la fundamentación teórica del Análisis Estructural del Relato Literario de Helena Beristáin.

Este análisis es eficaz en su aplicabilidad en determinada muestra literaria, pues permite desarrollar competencias comunicativas, literarias y lingüísticas como bases fundamentales para una objetiva interpretación de un texto literario.

Para comprender las estructuras características de las obras literarias se hace necesario buscar estrategias metodológicas en este caso, el análisis propuesto por Helena Beristáin que consiste en describir partiendo de la premisa de que todo texto se deja descomponer en partes mínimas (ver Pág. 5 Marco Conceptual) siendo un método crítico que surge a inicios del siglo XX encontrando sus bases en el formalismo, siendo su fundador más refutado Ferdinand de Saussure.

Hoy son muchos los profesores que encuentran en el análisis comprensión e interpretación los cimientos de una verdadera educación lingüística y literaria a fin de que el análisis que se haga llegue a la estructura profunda a la realidad social y a la construcción del significado del texto.

Partiendo de esto, el análisis que propone Helena Beristáin está integrado por dos planos el de la historia y el discurso la muestra seleccionada se ha analizado desde estos planos.

En el plano de la historia llamada también fábula, como se ha descrito en el capítulo anterior, encontramos elementos como: las funciones y acciones ambas se relacionan, pues se considera la función como acción de un personaje definida por su situación en el curso del relato y desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.

Acción, se define como una oración dentro del relato.

El cuento de Garache se distribuyó en 19 funciones que representan las acciones, esto siguiendo el orden lógico en que surgieron los hechos. Se presenta también el análisis actancial, es decir el estudio de los personajes a través de sus acciones.

En el plano del discurso, se incluye la espacialidad, temporalidad, estrategias de presentación del discurso e isotropías.

En la aplicación del análisis a la muestra seleccionada se puede verificar que no todas los elementos que integran el plano de la historia y el plano del discurso están presentes, no influyendo esto para la comprensión total del cuento, ya que se puede analizar desde diferentes puntos de vista.

En este cuento el mismo ordenamiento de lo que efectivamente ocurrió tiene variantes, pues en el discurso el protagonista hace una analepsis transgrediendo con ellos el ordenamiento lógico.

En fin la decodificación del sujeto dependerá de la competencia lingüística que posea un estudioso de las letras, pues muchos no encuentran en las Instituciones Educativas una verdadera orientación que los capacite para este tipo de ejercicio.

3.2 PROCEDIMIENTO PARA LA RECOPIACIÓN DE DATOS

El seguimiento empleado para la obtención de información documental de este estudio fue el siguiente:

Revisar la información pertinente respecto a métodos de análisis que cumpliera con la exigencia de considerarse completo para analizar un texto literario, eligiendo el Análisis Estructural del Relato Literario de Helena Beristáin.

Seleccionando dicho análisis y contraponiéndolo con los aportes de otros teóricos estructuralistas.

Se consideró el cuento “Décimo piso” como la muestra literaria que a pesar de ser un texto breve posee los elementos que integran dicho análisis.

Posteriormente, se identificaron los elementos del plano de la historia y del discurso que estaban presentes en la muestra seleccionada

Después de haber aplicado la teoría básica del estructuralismo y del análisis del relato literario se expone una conclusión breve de lo encontrado en el proceso de la investigación.

3.3 ESPECIFICACIÓN DE LA TÉCNICA PARA EL ANÁLISIS DE DATOS

La técnica utilizada en esta investigación es analítica y descriptiva por la naturaleza del método, ya que se presta para una segmentación de la obra en que se aplica y se describe de una forma comprensible para quien desea conocer las estructuras que integran un texto narrativo.

Como ya se mencionó el análisis consta de dos planos la historias y el discurso logrando con esto estudiar de manera global la muestra literaria, ya que el primer plano está constituido por dos niveles uno de las funciones y el otro de acciones y el discurso, integrado por, espacialidad, temporalidad, estrategias de presentación del discurso e isotopías.

3.5 RECURSOS

Recursos humanos:

Investigadores: María Irma Cruz Hernández
Oscar Orlando Molina González
María Inés Surio Ramírez

Asesora: Licda. Elizabeth Villalta

Jurado: Lic. Manuel Antonio Ramírez Suárez
Lic. Walter Andrés Lovo Martínez.
Lic. Ernesto Antonio Esperanza León.

Colaboradores: Lic. Manuel Antonio Ramírez Suárez

Recursos logísticos

Visitas a diferentes bibliotecas de Universidades de El Salvador para recopilar información

Revisión de teoría documental.

Reuniones grupales durante la semana para desarrollar tesis y día martes con asesora.

3.6 INDICE PRELIMINAR SOBRE INFORME FINAL

Los elementos más relevantes de este estudio son:

Marco Conceptual

En este capítulo, los objetivos que se proponen están encaminados a describir los elementos que posee el análisis de Helena Beristáin para su posterior aplicación en el cuento “Décimo Piso” de Abel Garache; en los antecedentes del problema se presentan los principales teóricos en la búsqueda de un método que cumpliera con lo que ellos buscaban, un método diferente a los biográficos, métodos trasnochados, a consecuencia de esto descubrieron el método estructural en las primeras décadas del siglo XX; en la justificación se parte de que un análisis debe llegar a la estructura profunda a la realidad social y a la construcción del significado del texto a través de la integración significativa del contenido; el problema que se verifica es la búsqueda de un método que permita conocer de forma holística las estructuras características de un relato; los alcances y limitaciones están fundamentados con los aportes de los estructuralistas principales del siglo XX y Helena Beristáin quien los retoma y los organiza de manera tal para hacer más comprensible y fácil en la aplicación a diferentes textos narrativos, además se hace un recuento de conceptos y categorías a utilizar en el estudio.

Marco Teórico

Este capítulo se ha ordenado la teoría documental recopilada y el análisis que Helena Beristáin propone, además la construcción del marco empírico en donde se realiza el trabajo de campo y la contraposición con la teoría de la fundamentación teórica metodológica logrando así relacionar la teoría y el de la muestra seleccionada.

Además cabe mencionar que el análisis de Helena Beristáin propicia una metodología didáctica para trabajarlo en las aulas.

Marco Operativo

Descripción de los sujetos de investigación.

En este apartado se incluye las características del sujeto partiendo de información encontrada acerca de él y el estilo propio del autor.

Así se sabe que el cuento posee características como: un final inesperado, en el que la sorpresa hace de él un elemento de atracción para el lector, por su estructura corta.

La decisión de aplicar el Análisis Estructural del Relato Literario, es por considerarlo muy efectivo en su aplicación pues el hecho de poder segmentar el texto ayuda a una interpretación bastante exacta pues abarca las partes del fondo y la forma de un relato descubriendo las estructuras que presenta la muestra.

BIBLIOGRAFÍA.

- Amorós, Andrés, Introducción a la literatura, 2 ed.; Madrid España: Editorial Castalia, 1980.
- Bal, Mieke, Teoría de la narrativa, 6 ed.; Madrid España: Editorial Cátedra, 2001.
- Barthes Roland. Et.al, Análisis Estructural del Relato, 6 ed.; Puebla México: Editorial Premia, 1988.
- Beristáin, Helena, Análisis Estructural del Relato Literario, 9 ed.; México D.F: Editorial Limusa, S. A de C. V, 2002.
- Cerda Massó Ramón. et.al. Diccionario de Lingüística, Editorial Iberoamericana, México, S.A de C.V. 1991.
- De Aguilar E. Silva, Víctor Manuel, Teoría de la Literatura, Editorial Gredos, Madrid, España, 1996.
- Garache Abel, Un Agujero en la Portada, Editorial Copiacos S.A, Farach Editor, Managua Nicaragua 1977
- Gómez Redondo, Fernando, El lenguaje literario. Teoría y práctica, 4 ed; España: Editorial ADAF, S. A 2001
- González, Cesar, Función de la Teoría en los Estudios Literarios, Noriega Editores, Editorial Limusa.
- Lloréns Camp, María José, Gramática Española, ediciones libertarias Prodhufi, S. A, Madrid, España, 1999,
- Mendoza Fillola, Antonio, Didáctica de la Lengua y la Literatura, Editorial Pearson Educación Madrid España.
- Reyzaabal Maria Victoria, Diccionario de términos literarios I (A-N), Acento editorial, 2da edición 1998
- Reyzaabal, Maria Victoria, Diccionario de términos literarios II (O-Z), Acento editorial, 2da edición 1998
- Oberti, Liliana, Géneros Literarios, composición, estilo y contextos, Editoriales Longseller, Buenos Aires, Argentina, 2002

- Rebollo Sánchez, Félix, Análisis de textos literarios y periodísticos, Ediciones Laberinto, S. L., España,2001
- Stubbs, Michael, Análisis del discurso, Madrid España: Editorial Alianza 1987.
- Tzvetan, Todorov, ¿Qué es estructuralismo?, poética, Buenos Aires Argentina: Editorial Losada S. A 1975.

ELEMENTOS Y NIVELES DEL RELATO ⁶

