

APLICACIÓN DEL MODELO NARRATOLÓGICO “ESTRUCTURA DE LA  
NARRACIÓN LITERARIA” ELABORADO POR GÉRARD GENETTE Y  
RETOMADO POR EDUARDO SERRANO OREJUELA, EN LA OBRA LITERARIA  
“*ENSAYO SOBRE LA CEGUERA*” DEL ESCRITOR JOSÉ SARAMAGO.

ADRIANA MARÍA GONZÁLEZ  
MÓNICA MARÍA RIVERA TOVAR  
LEIDY JOHANNA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
LICENCIATURA EN HUMANIDADES LENGUA CASTELLANA  
NEIVA  
2007

APLICACIÓN DEL MODELO NARRATOLÓGICO “ESTRUCTURA DE LA  
NARRACIÓN LITERARIA” ELABORADO POR GÉRARD GENETTE Y  
RETOMADO POR EDUARDO SERRANO OREJUELA, EN LA OBRA LITERARIA  
“ENSAYO SOBRE LA CEGUERA” DEL ESCRITOR JOSÉ SARAMAGO.

ADRIANA MARÍA GONZÁLEZ  
MÓNICA MARÍA RIVERA TOVAR  
LEIDY JOHANNA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Trabajo de grado presentado como requisito para obtener el  
título de Licenciado en Humanidades y Lengua Castellana

Asesor:

BETUEL BONILLA ROJAS  
Especialista en Docencia Universitaria

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
LICENCIATURA EN HUMANIDADES LENGUA CASTELLANA  
NEIVA  
2007

## NOTA DE ACEPTACIÓN

---

---

---

---

Director

---

Segundo Lector

Neiva, Noviembre de 2007

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	11
1. JUSTIFICACIÓN	12
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
3. OBJETIVOS	14
4. MARCO CONTEXTUAL	15
4.1 ANTECEDENTES: ESTADO DEL ARTE	15
4.2 BIOGRAFÍA DEL AUTOR	16
4.3 ESTILO	18
5. MARCO TEÓRICO	19
5.1 ÉPICA Y NOVELA	19
5.1.1 Acerca de la metodología del análisis novelístico	19
5.2 LAS CATEGORIAS DEL RELATO	22
5.2.1 SENTIDO E INTERPRETACIÓN	22
5.2.2 Historia y discurso	23
5.3 EL RELATO COMO HISTORIA	23
5.4 EL RELATO COMO DISCURSO	24
5.4.1 El tiempo del relato	24

5.4.2 Encadenamiento, alternancia, intercalación	24
5.4.3 Tiempo de la escritura, tiempo de la lectura	24
5.5 LOS ASPECTOS DEL RELATO	25
5.5.1 Narrador > personaje (la visión por “detrás”)	25
5.5.2 Narrador = personaje (la visión “con”)	25
5.5.3 Narrador < personaje (la visión “desde afuera”)	26
5.5.4 El ser y el parecer	26
5.5.5 Aspectos y modos	26
5.5.6 Imagen del narrador e imagen del lector	27
5.6 EL NARRADOR	28
5.6.1 Posición del narrador	28
5.6.2 Posición ideológica del narrador	29
5.6.3 El narrador y los personajes	30
5.6.4 El narrador participante	30
5.6.5 El narrador y las personas gramaticales	31
5.6.6 Identificación del narrador	31
5.6.7 El narrador omnisciente	32
5.7 NARRACIÓN, NARRATOLOGÍA: UNA DISTINCIÓN NECESARIA	32

5.7.1 Narración	32
5.7.2 Narratología	33
5.7.3 Algunas técnicas de análisis literario	33
5.7.4 Nivel de la historia	33
5.7.5 Nivel del relato	34
5.7.5.1 Los personajes	36
5.7.5.2 El narrador	37
5.7.5.3 El narrador en cuanto locutor	37
5.8 GLOSARIO DE NARRATOLOGÍA	39
6. METODOLOGÍA	42
6.1 ESTRUCTURA DEL PLANO DE LA NARRACIÓN	42
6.1.1 Instancia narracional	42
6.1.2 Narrador y narratario	43
6.1.3 Estratificación	45
6.1.4 Participación	50
6.1.5 Estratificación y participación	54
7. CONCLUSIONES	57
BIBLIOGRAFÍA	60

## LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Antecedentes de la narratología en tesis elaboradas (2003-2006)	15

## LISTA DE ESQUEMAS

	Pág.
Esquema 1. Estratificación	46
Esquema 2. Extradiegético e intradiegético	49
Esquema 3. Estratificación y participación 1	55
Esquema 4. Estratificación y participación 2	54



## DEDICATORIA

*A mis padres, Luis Eduardo González y María Liliana Álvarez; mis hermanos Carlos Eduardo y Alexánder, por hacer posible la realización de este proyecto.*

*Adriana María González*

*A mi madre Miriam Rodríguez y mis hermanos Jazmín, Danny, Deisy y Nelson, y mis amigos Mayerly y Juan Manuel por su cariño y apoyo, durante mi proceso de formación como profesional.*

*Leidy Johanna Rodríguez*

*A mis padres, Gilberto Rivera y Ercilia Tovar, a mis hermanos, Jorge, Luis, Adriana y sobrina, María José, por su esfuerzo y constante apoyo durante el transcurso de mis estudios universitarios.*

*Mónica Rivera Tovar*

## **AGRADECIMIENTOS**

A **BETUEL BONILLA ROJAS**, director del trabajo de grado, por ser quien guió y orientó de la mejor manera nuestro proyecto de investigación.

## INTRODUCCIÓN

El término de narratología fue utilizado inicialmente por Tzvetan Todorov en su libro ***Gramática del Decamerón*** (1969) para designar una ciencia del relato.

Teniendo en cuenta que el término de relato posee en la actualidad diversas significaciones, es necesario explicitar la que tenía en ese contexto inaugural. Para esto, es necesario saber que algunos años después Gérard Genette retoma los términos de narratología en su libro ***Nuevo discurso del relato*** (1983) y hace referencia en primer lugar, a dos orientaciones actuales de la investigación narratológica: en primer lugar se sabe que el análisis moderno del relato inició con Propp y sus estudios, que se referían a la historia, considerada en sí misma y sin preocuparse mucho por la manera que es relatada. Incluso transmitida por vía extranarrativa, si se define el relato como transmisión verbal.

En segundo lugar, se sabe también que este dominio se encuentra actualmente en plena actividad con (Claude Bremond, Todorov, en ***Gramática del Decamerón*** y muchos otros fuera de Francia).

El objeto de estudio de este trabajo es la aplicación del modelo narratológico (en los niveles de estratificación y participación) elaborado por Gérard Genette en la obra ***Ensayo sobre la ceguera*** del autor José Saramago. Así mismo en el marco conceptual se encontrará la teoría de los autores Mijaíl Bajtin, Tzvetan Todorov, Gustavo Álvarez Gardeazábal y Jairo Alejandro Rodríguez, en lo que respecta a relato, tiempo de la escritura, los personajes, el tipo de narrador, entre otros.

Además, en la Metodología se analizarán los niveles de Estratificación y Participación; del primero, la Instancia narracional (Narrador/Narratario) y el Tipo de narración (Extra – intra - o metadieético), y del segundo, el tipo de narración (hetero u homodieético); también se hará un análisis de la distinción entre Estratificación y Participación.

Finalmente, las conclusiones mostrarán los hallazgos en el análisis de la obra anteriormente mencionada. Con lo anterior se busca que este trabajo no sólo quede como un simple material de investigación, sino como material de consulta para todos aquellos estudiantes y próximos docentes egresados del programa de Lengua Castellana.

## 1. JUSTIFICACIÓN

La apatía por la lectura y la escritura es indudablemente una de las mayores dificultades que enfrenta el docente en las aulas de clase y uno de los grandes retos que debe afrontar el educador de hoy y más, cuando vivimos en una época de competitividad en el mercado laboral y profesional. Por ésta y muchas otras razones es necesario que los docentes consideren indispensable la búsqueda de nuevas estrategias de lectura y análisis de obras literarias para así potenciar la formación de lectores críticos, reflexivos y gustosos de la lectura.

Ante la desidia por la lectura, la escritura y el análisis de textos literarios, se pretende analizar una obra literaria bajo un nuevo modelo narratológico que plantee cambios y goce estético y literario.

La razón principal que nos impulsó a realizar el análisis de una obra literaria bajo este modelo narratológico (nuevo para algunos) de Gérard Genette fue la necesidad de búsqueda de conocimientos para mejorar nuestro análisis de obras literarias y permitir que nuestros compañeros consulten nuestra investigación a partir de este modelo planteado, y lo apliquen tanto a su vida estudiantil como a su futura vida laboral.

Asimismo, ante la evidente escasez de aplicaciones de este tipo de modelos narratológicos en obras literarias realizados por los estudiantes del programa de Lengua Castellana y la comunidad educativa universitaria en general, es importante dar a conocer y proponer nuevas metodologías de análisis literarios que de una u otra manera podría constituirse en una nueva herramienta para descifrar aspectos tales como: el narrador, el narratario, entre otros, subyacentes en una obra.

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Con frecuencia en las instituciones educativas, los estudios y análisis de obras literarias terminan conduciéndose bajo el mismo modelo a seguir: argumento de la obra, caracterización de personajes (primarios, secundarios), cosmovisión (contexto político, social, histórico, cultural), etc.

Es decir, se cae en un paradigma repetitivo y hasta sin sentido, porque en lugar del goce estético y literario, del análisis crítico y la búsqueda del conocimiento, lo que promueve es la compra y consulta de manuales, al parecer de “análisis y crítica literaria” que se consiguen en cualquier papelería, herramientas que no permiten el desarrollo de capacidades en el ser humano.

No obstante, este tipo de características en los análisis narratológicos se debe en parte, a las pocas lecturas que los docentes hacen en su vida laboral, al desinterés por el área, así como a la no búsqueda de nuevos y diferentes materiales que orienten la asignatura de la mejor manera, entre otras.

Razones suficientes para entender hoy por qué muchos de los educandos en las instituciones educativas están cansados de la lectura de obras literarias y por ende de las clases de Lengua Castellana.

En consecuencia, con esto, estudiaremos un nuevo modelo narratológico propuesto por Gérard Genette, que iluminará nuestro proyecto de investigación para así lograr saber:

¿Cuál es la estructura del plano de la narración en la obra literaria ***Ensayo sobre la ceguera***, del autor José Saramago, según el modelo narratológico de Gérard Genette?

### 3. OBJETIVOS

#### 3.1 GENERAL

Aplicar el modelo narratológico elaborado por Gérard Genette, retomado por Eduardo Serrano Orejuela, en la obra literaria ***Ensayo sobre la ceguera***, del premio nobel portugués José Saramago.

#### 3.2 ESPECÍFICOS

Aplicar, con base en el modelo narratológico de Gérard Genette, el criterio de estratificación en la obra literaria ***Ensayo sobre la ceguera***, del nobel portugués José Saramago.

Aplicar con base en el modelo narratológico de Gérard Genette, el criterio de participación en la obra literaria ***Ensayo sobre la ceguera***, del nobel portugués José Saramago.

Fortalecer los procesos de consulta en estudiantes, docentes y comunidad educativa en general, mediante la utilización y reconstrucción de la temática desarrollada.

## 4. MARCO CONTEXTUAL

### 4.1 ANTECEDENTES: ESTADO DEL ARTE

Los antecedentes de la presente investigación corresponden a tesis elaboradas por egresados de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Javeriana, con sede en la ciudad de Bogotá. Son cuatro en su totalidad, las cuales fueron elaboradas durante el periodo comprendido entre los años 2003–2006.

Tabla 1. Antecedentes de la narratología en tesis elaboradas (2003-2006).

NOMBRE DEL TRABAJO DE GRADO	AUTORES	ASESOR	SÍNTESIS
Sobre algunos temas en Saramago el narrador como alquimista, el héroe como mito, el amor narrado como ideología	Martha Patricia Lezema Bustos.	Blanca Inés Gómez de González 2005	La autora de esta tesis aborda el concepto de distancia y la relación autor-narrador-personajes relacionados con los aportes realizados por Gérard Genette en lo concerniente al tema de la narratología.
La ceguera como visión del mundo en Ensayo sobre la ceguera de José Saramago e Informe sobre ciegos de Ernesto Sábato: lo uno y lo diverso	Gregorio Andrés Ríos Montoya,	Cristo Rafael Figueroa Sánchez 2006	Análisis de la obra saramaniaga " <i>Ensayo sobre la ceguera</i> ", y la obra de Ernesto Sábato desde la perspectiva sociológica. El autor de esta tesis aborda el tema de la discapacidad (ceguera) con la que afrontan los personajes que aparecen dentro de las dos obras anteriormente mencionadas.
Hacia una visión de la ceguera: Ensayo sobre la ceguera de José Saramago	Victoria de Hoyos Ríos	Sara de Mojica 2004	Planteamiento sociológico desde la visión de José Saramago con respecto a la sociedad en la que vivimos y su correspondencia con los personajes de la obra.
La ideología en la obra de José Saramago	Hernán Mauricio Fajardo González	Jorge Manuel Pardo Acosta 2003	Planteamiento del autor, basado en el reflejo de la visión del Nóbel portugués en varias de sus obras

Las tesis anteriormente mencionadas corresponden a estudios críticos sobre la visión ideológica del autor con respecto al mundo posmoderno, plasmado en varias de sus obras, como lo son *Manuscritos para caligrafía*, *Memorial del convento*, *Ensayo sobre la lucidez* y *Ensayo sobre la ceguera*. Sobre este último hay una marcada diferencia, ya que dos de ellos tratan los temas anteriormente mencionados y sólo el primero, elaborado por la Mag. Martha Patricia Lezema Bustos, tiene un vital acercamiento y trata lo concerniente a nuestro trabajo de grado, que es el análisis narratológico a partir del enfoque del crítico literario Gérard Genette y su **Nuevo Discurso**, y otros estudiosos de la materia, como Proust, Chatman, Todorov, y Tacca.

Cabe anotar que en la Universidad Surcolombiana, especialmente en el programa de Lengua Castellana, no es posible hallar investigaciones con respecto a enfoques críticos, literarios y narratológicos que fundamentaran nuestro análisis ya mencionado, por lo cual fue necesario acceder a otras fuentes de investigación. A su vez, lo que se pretende no es llenar aquellos vacíos existentes, sino por el contrario, contribuir con aportes que se conviertan en futuras fuentes de información para la comunidad estudiantil y docentes en general.

#### 4.1 BIOGRAFÍA JOSÉ SARAMAGO

José de Sousa Saramago nació el 16 de noviembre de 1922 en el caserío de Azinhaga (municipio de Golegã, en el distrito central del Ribatejo, Portugal), cerca del río Tajo, a 120 Km. al noreste de Lisboa.

Sus padres fueron José de Sousa y María de Piedade, una pareja campesina sin tierras y de escasos recursos económicos. Este origen marcaría profundamente el carácter y la ideología del escritor. El apodo de la familia paterna era Saramago (nombre de una planta herbácea silvestre de la familia de las cruzáceas). El bebé debería haberse llamado José Sousa, pero el funcionario del registro civil cometió un "*lapsus calami*" ('error de pluma') y lo anotó como José «Saramago». El registro oficial menciona el día 18 de noviembre, aunque fue el 16.

En 1924, la familia de Saramago se mudó a Lisboa, donde su padre comenzó a trabajar de policía. Pocos meses después de la mudanza falleció su hermano Francisco, dos años mayor. Saramago nunca perdió su relación con su aldea de nacimiento, donde fueron numerosas sus estancias.

En 1934, a la edad de 12 años, entró en una escuela industrial. En aquellos años incluso los estudios técnicos contenían asignaturas humanísticas. En los libros de texto gratuitos de aquellos años Saramago se encontró con los clásicos. Incluso hoy en día puede recitar de memoria algunos de esos textos.

Aunque Saramago era buen alumno, no pudo finalizar sus estudios porque sus padres ya no pudieron pagarle la escuela, por lo que para mantener a su familia, Saramago trabajó durante dos años en una herrería mecánica. Mientras tanto, sin guía alguna, leyó toda la biblioteca pública de su barrio.

Pronto cambió de trabajo y comenzó a trabajar de administrativo en la Seguridad Social. Tras casarse en 1944 con Ilda Reis, Saramago comenzó a escribir la que terminaría siendo su primera novela: ***Terra de pecado*** (*Tierra de Pecado*), que se publicó en 1947 pero no tuvo éxito. Ese año nació su primera hija, Violante. Saramago escribió una segunda novela, ***Claraboya***, pero directamente nunca fue publicada. Por espacio de veinte años no se volvió a dedicar a la literatura. «Sencillamente no tenía nada que decir y cuando no se tiene nada que decir lo mejor es callar».



Entró a trabajar en una compañía de seguros. Simultáneamente colaboró como periodista en *Diário de Notícias* (*Diario de Noticias*), un periódico de alcance nacional, pero por razones políticas pronto fue expulsado. Luego colaboró como crítico literario de la revista *Seara Nova* (Nueva cosecha) y fue comentarista cultural. Formó parte de la primera dirección de la Asociación Portuguesa de Escritores, y también desempeñó la subdirección del *Diário de Notícias* (*Diario de Noticias*). Desde 1976 se dedicó exclusivamente a su trabajo literario.

Sufrió censura y persecución durante los años de la dictadura de Salazar. Consiguió trabajo en una editorial (donde trabajó durante doce años). En su tiempo libre traducía a Maupassant, Tolstoi, Baudelaire, Colette...

En 1966 publicó ***Os poemas possíveis*** (*Los poemas posibles*).

En 1969 se hizo miembro del Partido Comunista Portugués (cuando éste todavía era clandestino). Ese mismo año se divorció de Ilda y abandonó su trabajo en la editorial para dedicarse plenamente a vivir de la escritura, bien como articulista, bien como novelista. En 1970 publicó ***Probavelmente alegria*** (*Probablemente alegría*) (Entre 1972 y 1973 fue redactor del *Diário de Lisboa*. En 1974 se sumó a la llamada "Revolución de los Claveles", que llevó la democracia a Portugal. En 1975 publica ***O Ano de 1993*** (*El año de 1993*).

Su primera gran novela fue ***Levantado do chão*** (1980), un retrato fresco y vívido de las condiciones de vida de los trabajadores de Lavre, en la provincia de Alentejo. Con este libro Saramago consiguió encontrar su voz propia, ese estilo inconfundible, límpido y casi poético que lo distingue. En los siguientes años, Saramago publicó casi sin descanso: ***Memorial do convento*** (*Memorial del convento*) (1982), donde cuenta las más duras condiciones de vida del pueblo llano en el oscuro mundo medieval, en épocas de guerra, hambre y supersticiones.

Este libro fue adaptado como ópera por Azio Corghi, y estrenado en el Teatro de la Scala de Milán, con el título de ***Blimunda*** (el inolvidable personaje femenino de la novela). También Corghi adaptó su obra teatral *In nómine Dei*, que con el nombre de *Divara* fue estrenada en Munster. De Azio Corghi es también la música de la cantata ***La muerte de Lázaro***, sobre textos de ***Memorial del convento***, ***El Evangelio según Jesucristo*** e ***In nómine Dei***. Fue interpretada por vez primera en la iglesia de San Marco, de Milán. En 1984 Saramago publicó ***O ano da morte de Ricardo Reis*** (*El año de la muerte de Ricardo Reis*) y en 1986 ***A jangada de pedra*** (*La balsa de piedra*), donde cuenta qué sucedería si la península ibérica se desprendiera del continente europeo. Ese año (cuando tenía 63 años) conoció a su actual esposa, la periodista española Pilar del Río, nacida en Castril, Granada quien finalmente decidió convertirse en su traductora oficial de castellano.

Desde 1985 a 1994 fue presidente de la Asociación Portuguesa de Autores.

La novela ***El Evangelio según Jesucristo*** (1991) lo catapultó a la fama a causa de una polémica sin precedentes en Portugal (que se considera una república laica), cuando el gobierno vetó su presentación al Premio Literario Europeo de ese

año, alegando que “ofende a los católicos”. Como acto de protesta, Saramago abandonó Portugal y se instaló en la isla de Lanzarote (Canarias). En 1995 publicó una de sus novelas más conocidas, **Ensayo sobre la ceguera**. En 1997 publicó su novela **Todos los nombres**, que gozó también de gran reconocimiento. En 1998 ganó el premio nobel de literatura, convirtiéndose en el primer escritor de lengua portuguesa en ganar este premio. Desde entonces comparte su residencia entre Lisboa y la isla canaria, participando en la vida social y cultural de ambos países cuyas estrechas relaciones justificó en una entrevista para proponer su idea utópica de creación de una Iberia unida.

#### 4.2.1 Estilo

Saramago es uno de los novelistas actuales más importantes de la literatura contemporánea.

Escéptico e intelectual, mantuvo y mantiene una postura ética y estética por encima de los denominados partidismos políticos.

Saramago tiende a escribir oraciones muy extensas, usando una puntuación que a primera vista puede parecer incorrecta: no delimita los diálogos, crea oraciones de más de una página de longitud, mediante el uso de comas donde otros autores hubiesen usado puntos, y muchos de sus párrafos son tan largos como los capítulos de la mayoría de escritores. Varios críticos han señalado el parecido de este estilo con cierta oratoria religiosa. En sus novelas suele introducir divagaciones y reflexiones personales de muy diverso tipo, donde realiza un análisis crítico de distintos aspectos de la realidad. Sorprendentemente, el lector no tiene muchas dificultades en adaptarse a leer su estilo de prosa único.

Sus novelas denuncian procesos de decadencia en la sociedad actual, pero siempre hay algún personaje que de forma excepcional actúa contra corriente con valentía en aquello que está a su alcance, sin demasiada heroicidad y a veces rozando el patetismo. Según el escritor, son estas excepciones las que hacen que el mundo sea habitable.

## 5. MARCO TEÓRICO

*“La novela es el único género en proceso de formación todavía no cristalizado”  
(Mijaíl Bajtin, **Teoría y estética de la novela**, 1941)*

### 5.1 ÉPICA Y NOVELA

#### MIJAIL BAJTIN

##### 5.1.1 Acerca de la metodología del análisis novelístico

“El estudio de la novela como género, se encuentra con una serie de dificultades especiales, que vienen determinadas por la especificidad misma del objeto: La novela es el único género en proceso de formación todavía no cristalizado. Las fuerzas que constituyen el género novelesco actúan ante nuestros ojos: el nacimiento y el proceso de formación del género novelesco tienen lugar a plena luz del día histórico. Su estructura dista mucho de estar consolidada y aún no podemos prever todas sus posibilidades.

Su antiguo proceso de formación está situado fuera de la observación histórica documentada. La epopeya no sólo aparece como un género acabado desde hace tiempo, sino, a la vez, como un género profundamente envejecido. Su existencia histórica, que conocemos, es la de géneros acabados, con una estructura firme y poco maleable. Al igual que la tragedia, cada uno tiene su modelo que actúa en la literatura como fuerza histórica real. Eso es lo que crea gran dificultad a la teoría novelística, ya que esa teoría, de hecho, tiene como objeto de estudio algo que es completamente diferente al de la teoría de otros géneros. La novela no es simplemente un género entre géneros. Es el único en proceso de formación, es el único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella. Ella aparece como una creación de otra naturaleza, lucha por la supremacía en la literatura y donde vence, se descomponen los demás géneros antiguos.

Posteriormente, el fenómeno del surgimiento de la novelización no puede explicarse tan sólo por la influencia directa y espontánea de la novela misma. Sin duda, es el único género en proceso de transformación, por eso refleja con mayor

profundidad, con mayor sensibilidad, y es más esencial y rápidamente el proceso de formación de la realidad misma. Por eso, al alcanzar la supremacía, contribuye a la renovación de todos los demás géneros, les contagia el proceso de formación y la imperfección... En esto estriba la excepcional importancia de la novela como objeto de estudio de la teoría y la historia literarias.

Los trabajos acerca de la novela se reducen, en la gran mayoría de los casos, a registrar y describir las variantes novelescas lo más ampliamente posible: pero, resultado de tales descripciones nunca se consigue dar una fórmula más o menos definitoria de la novela como género. Es más, los investigadores no logran señalar ningún rasgo preciso y estable de la novela sin ciertas reservas, que de hecho, anulan completamente ese rasgo, como rasgo de género.

He aquí algunos ejemplos de tales rasgos "tomados con ciertas reservas": la novela es un género con multitud de planos, aunque existen también destacadas novelas con un solo plano, la novela es un género con acusada intriga, un género dinámico, aunque existen también novelas donde el descriptivismo puro alcanza la cumbre; la novela es un género con problemática, aunque la producción novelesca en masa es un auténtico modelo de puro entretenimiento y superficialidad, inalcanzable para otros géneros; la novela es una historia de amor, aunque los más importantes modelos de la novela europea carecen por completo del elemento amoroso; la novela es un género en prosa, aunque existen muchas más "particularidades del género" semejantes a las citadas, anuladas por reservas que las acompañan escrupulosamente.

Pero si existe algo que no se debe dejar de lado, son los rasgos estructurales del más plástico de los géneros, rasgos que definen la orientación de su variable carácter y de su influencia sobre el resto de la literatura.

Vemos tres rasgos principales que diferencian radicalmente la novela de todos los demás géneros: 1) la tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella. 2) la transformación radical en la novela, de las coordenadas temporales de la imagen literaria 3) una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto.

Estas tres particularidades de la novela están orgánicamente relacionadas entre sí, y condicionadas todas ellas por un determinado momento crucial en la historia de la sociedad europea: el paso de las condiciones de un estado socialmente cerrado, semipatriarcal y opaco, a las nuevas condiciones de las relaciones interpersonales e intralingüísticas. El primer rasgo estilístico de la novela, ligado al plurilingüismo activo del nuevo mundo, de la nueva cultura, existió siempre (es más antiguo que el monolingüismo canónico y puro), pero no constituía un factor creador del proceso lingüístico literario. El griego clásico percibía «lenguajes», (la tragedia es un género plurilingüe); pero la conciencia creadora se realizó asimismo

en los lenguajes puros y cerrados (aunque fuesen, prácticamente, indiferenciados) lo que organizaron y canonizaron el plurilingüismo fueron los géneros. (...)

La novela se halla en contacto con los elementos del presente imperfecto, lo que impide que el género se petrifique. El novelista tiende siempre hacia lo que todavía no está acabado. Puede aparecer, en el campo de la representación, en distintas actitudes de actor, puede representar los momentos reales de su vida o hacer alusiones a éstos, puede intervenir en la conversación de los personajes, polemizar abiertamente con sus adversarios literarios, etc.

Pero lo importante no es sólo la aparición de la imagen del autor en el campo de la representación, lo es también, el hecho de que el autor mismo, auténtico, formal, primario (autor de la imagen del autor), tenga nuevas relaciones con el mundo representado: ambos se hallan ahora en las mismas coordenadas valorativas y temporales: la palabra del autor que representa, está situada en el mismo plano que la palabra representada del personaje, y puede entrar (más exactamente, no puede dejar de entrar) con él en relaciones dialogísticas y en combinaciones híbridas.

Precisamente, esa nueva posición del autor primario, formal, en la zona de contacto con el mundo representado, hace posible la aparición de la imagen del autor en el campo de la representación. Este nuevo status del autor es uno de los resultados más importantes de la superación de la distancia épica (jerárquica). La enorme importancia formal y estilística que tiene ese status para la especificidad del género novelesco, no tiene necesidad de ser explicada.

En la novela, la representación del pasado no presupone la modernización del mismo. Por el contrario, una representación auténticamente objetiva del pasado, como pasado, sólo es posible en la novela. La contemporaneidad, con su nueva experiencia, permanece en la misma de la visión, en la profundidad, agudeza, amplitud y vivacidad de esa visión, pero en modo alguno ha de incorporarse al contenido representado como fuerza que moderniza y desnaturaliza la especificidad del pasado. Pues toda contemporaneidad importante y seria, necesita de una imagen auténtica del pasado, necesita de un auténtico lenguaje ajeno de otro tiempo.

La revolución jerárquica de los tiempos, que hemos definido, determina también una revolución radical en la estructura de la imagen artística. El presente en su — por decirlo así— “totalidad” (aunque no constituya, precisamente, un todo) imperfecto, por principio y en esencia: el presente requiere continuación con todo su ser, se dirige hacia el futuro, y cuando más activa y conscientemente avanza hacia ese futuro, tanto más perceptible y significativa es su imperfección. Por eso, cuando el presente se convierte en el centro de la orientación humana, en cuanto al tiempo y al mundo, el tiempo y el mundo pierden su perfección, tanto en su conjunto como en cada una de sus partes. Para la conciencia ideológica artística,

el tiempo y el mundo se convierten por primera vez en históricos: se revelan — aunque al principio sin claridad, confusamente— como proceso de formación, como movimiento constante hacia el futuro real, como proceso unitario, completamente abarcador y no terminado. El objeto, mediante el contacto con el presente, es introducido en el proceso no acabado de formación del mundo, cayendo sobre él la marca de la imperfección. En dicho contexto imperfecto se pierde la invariabilidad semántica del objeto: su sentido y significación se renuevan y desarrollan en la medida en que se desarrolla el contexto. Eso conduce a cambios radicales en la estructura de la imagen artística. La imagen artística adquiere una actualidad específica. Se pone en relación —bajo una u otra forma y en mayor o menor medida— con el acontecimiento de la vida en proceso de desarrollo, en el que también nosotros —el autor y los lectores— estamos fundamentalmente implicados. Con esto se crea una zona radicalmente nueva de estructuración de imágenes en la novela, una zona de contacto máximo entre el objeto de la representación y el presente imperfecto y, por lo tanto, con el futuro.

La profecía es característica de la épica; las predicciones, de la novela. La novela busca profetizar, predecir e influenciar el futuro real, el futuro del autor y del lector. El centro de la actividad que interpreta y justifica el pasado se transfiere al futuro.

El “modernismo” de la novela próximo a la valoración justa de las épocas pasadas es imposible de destruir. (...) <sup>1</sup>”

## **5.2 LAS CATEGORÍAS DEL RELATO LITERARIO - TZVETAN TODOROV**

“Esta es la fórmula que cumplirá cincuenta años, señalando la aparición de la primera tendencia moderna en los estudios literarios: el Formalismo” ruso. Esta redefinición pretende sustituir el enfoque trascendente (sociológico, psicológico o filosófico), que reinaba hasta entonces, por un estudio inmanente; en ningún caso uno se limita a la descripción de una obra, la que, por otra parte, no podía ser objetivo de una ciencia. Se estudia no la obra, sino las virtudes del discurso literario que la han hecho posible.

### **5.2.1 Sentido e interpretación**

El sentido o la función de un elemento de la obra, es su posibilidad de entrar en la correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad. El sentido de una metáfora consiste en oponerse a tal otra imagen o en ser más intensa que ésta en uno o varios grados. El sentido de un monólogo puede ser el caracterizar un personaje. Cada elemento de la obra tiene uno o varios sentidos

---

<sup>1</sup> BAJTIN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Carrazca. 2 Ed. Taurus, Madrid, 1991, págs.450, 456, 474, 476.

(salvo que ella sea deficiente) de número limitado y que es posible establecer de una vez para siempre.

La interpretación de un elemento de la obra es diferente según la personalidad del crítico y su posición ideológica y según la época. Para ser interpretado, el elemento es incluido en un sistema que no es el de la obra, sino el del crítico. La interpretación de la metáfora puede ser, por ejemplo, una conclusión sobre la vivencia del poeta acerca de la muerte o sus inclinaciones por tal “elemento” de la naturaleza más bien, que por otro. Este monólogo puede ser interpretado o justificado y es, de todos modos, necesario; son interpretaciones.

### **5.2.2 Historia y discurso**

La obra literaria ofrece dos aspectos: al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia, en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde ese punto de vista, se confunden con la vida real. Esta misma historia podría sernos referida por otros medios: por un film, podríamos haberla conocida por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él, un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador no los hace conocer.

### **5.3 EL RELATO COMO HISTORIA**

No hay que creer que la historia corresponde a un orden cronológico ideal. Basta que haya más de un personaje para que este orden ideal se aleje notablemente de la historia “natural”.

La razón de ello es que, para conservar este orden, deberíamos saltar en cada frase, de un personaje a otro para decir lo que este segundo personaje hacía “durante ese tiempo”. La historia raramente es simple, la mayoría de las veces contiene varios “hilos”, y sólo a partir de cierto momento, estos hilos se entrelazan.

El orden cronológico ideal, es más bien un procedimiento de presentación, intentado en obras recientes, y no es a él al que nos referimos al hablar de la historia. Esta noción corresponde más bien a una exposición pragmática de lo que sucedió. La historia es pues, una conversión, no existe a nivel de los acontecimientos mismos. La historia es una abstracción, pues siempre es percibida y contada por alguien que no existe “en sí”.

## 5.4 EL RELATO COMO DISCURSO

Consideremos el relato únicamente como discurso, palabra real dirigida por el narrador al lector. Los procedimientos del discurso están divididos en tres grupos: *el tiempo del relato*, en el que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el discurso; *los aspectos del relato*, o la manera en que la historia es percibida por el narrador; y *los modos del relato* que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia.

### 5.4.1 El tiempo del relato.

El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo, pero el discurso debe ponerlos obligatoriamente uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta. De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión “natural” de los acontecimientos, incluso si el autor quisiera seguirla con mayor fidelidad. Pero la mayor parte de las veces el autor no trata de recuperar esta sucesión “natural”, porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos.

### 5.4.2 Encadenamiento, alternancia, intercalación.

Las formas complejas del relato literario contienen varias historias. Estas historias pueden leerse de varias formas. El cuento popular y las compilaciones de novelas cortas ya conocen dos: el *encadenamiento* y la *intercalación*. Esta consiste simplemente en yuxtaponer diferentes historias: una vez terminada la primera se comienza la segunda. La unidad es asegurada en este caso por una cierta similitud en la construcción de cada historia: tres hermanos parten sucesivamente en búsqueda de un objeto precioso, cada uno de los viajes proporciona la base a una de las historias.

La intercalación es la inclusión de una historia dentro de otra. Sin embargo, un tercer tipo de combinación que podemos llamar *alternancia*, consiste en contar dos historias simultáneamente, interrumpiendo ya una, ya la otra, para retomarla en la interrupción siguiente. Esta forma caracteriza, evidentemente, a los géneros literarios que han perdido todo nexo con la literatura oral: ésta no puede admitir la alternancia.

### 5.4.3 Tiempo de la escritura, tiempo de la lectura

El tiempo de la enunciación se torna un elemento literario, a partir del momento en que se lo introduce en la historia, por ejemplo, en el caso en que el narrador nos habla de su propio relato, del tiempo que tiene para escribirlo o para contárnoslo.



Este tipo de temporalidad se manifiesta muy a menudo en un relato que se confiesa como tal. Un caso límite, sería aquel que el tiempo de la enunciación es la única temporalidad presente en el relato; sería un relato enteramente vuelto sobre sí mismo, el relato de una narración.

El tiempo de la lectura es un tiempo irreversible que determina nuestra percepción del conjunto, pero también puede tornarse un elemento literario a condición de que el autor lo tenga en cuenta en la historia”.

## **5.5 LOS ASPECTOS DEL RELATO**

Al leer una obra de ficción, no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de una manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta. Es a los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato que nos referiremos con el término de aspectos del relato (“mirada”). Más exactamente, el aspecto refleja la relación entre un *él* (de la historia) y un *yo* (del discurso), entre el personaje y el narrador.

De acuerdo con J. Pouillon esta percepción interna presenta tres tipos principales.

### **5.5.1 Narrador > personaje (la visión por “detrás”).**

En este caso el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento, ve tanto, a través de las paredes de la casa, como a través del cráneo de su héroe.

Sus personajes no tienen secretos para él. Evidentemente, esta forma presenta diferentes grados. La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo los ignora), ya en conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguna de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje. Ninguno de los personajes los ha percibido juntos, estamos pues, en la variante de la “visión por detrás”.

### **5.5.2 Narrador = personaje (la visión “con”).**

Esta segunda forma es también muy difundida en la literatura, especialmente en la época moderna. El narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado. También podemos establecer varias distinciones. Por una parte, el relato puede ser hecho en primera persona (lo que justifica el procedimiento empleado) o en tercera persona, pero siempre, según la visión de

que los acontecimientos tienen un mismo personaje, el resultado evidentemente no es el mismo. Por otra parte, el narrador puede seguir uno solo o varios personajes (pudiendo los cambios ser sistemáticos o no). Para finalizar, puede tratarse de una “disección” de su cerebro, como en muchos relatos de Faulkner.

### **5.5.3 Narrador < personaje (la visión “desde afuera”).**

En este tercer caso, el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que ve, oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia. Por cierto que ese puro “sensualismo” es una convención, pues un relato semejante sería incomprensible, pero existe como modelo de cierta escritura. Los relatos de este tipo son mucho más raros que los otros y el empleo sistemático de este procedimiento sólo se ha dado en el siglo veinte.

El narrador, es pues, un testigo que no sabe nada, y aun más, no quiere saber nada. Sin embargo, la objetividad no es tan absoluta como se pretende (“afectuoso y exasperado”).

### **5.5.4 El ser y el parecer**

Desde el comienzo dos historias nos son presentadas bajo luces diferentes: una de lo que es en sí, y otra, de lo que debe parecer ante los ojos de los demás. Se trata, pues, nuevamente de la oposición entre el nivel aparente y el nivel real o verdadero.

El orden de aparición de las versiones no es obligatorio, pero es utilizado con fines diferentes. En el caso inverso, un relato sobre las apariencias, despierta nuestra curiosidad y esperamos una interpretación más profunda.

De esta forma vemos, pues, que el aspecto del relato que depende del “ser” se acerca a una visión “por detrás” (caso “narrador > personaje”). Por más que el relato sea narrado por personajes, algunos de ellos pueden, como el autor, revelarnos lo que otros piensan o sienten.

### **5.5.5 Aspectos y modos.**

Los aspectos y los modos del relato, son dos categorías que entran en relaciones muy estrechas y que conciernen, ambas, a la imagen del narrador. Esto ha sido motivo de confusión entre los críticos literarios. Henry James, y posteriormente Percy Lubbock, distinguieron dos estilos principales en el relato: el estilo “panorámico” y el estilo “escénico”. Cada uno implica dos nociones: el escénico es al mismo tiempo, la representación y la visión “con” (narrador = personaje); el “panorámico” es la narración y la visión “por detrás” (narrador > personaje). Las

dos categorías deben, pues, ser bien distinguidas para que luego podamos comprender sus relaciones mutuas.

Esta confusión aparece si recordamos que detrás de todos estos procedimientos, se dibuja la imagen del narrador, imagen que es tomada a veces por la del autor del mismo.

### **5.5.6 Imagen del narrador e imagen del lector.**

El narrador es el sujeto de esa enunciación que representa un libro. Es él quien dispone ciertas descripciones antes de otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien, por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es quien elige contarnos las peripecias a través del diálogo de dos personajes, o bien mediante una descripción “objetiva”. Tenemos una cantidad de informaciones sobre él que deberían permitir captarlo y situarlo con precisión, pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo desde la del autor de carne y hueso, hasta la de un personaje cualquiera.

Hay un lugar donde podemos aproximarnos lo suficiente a esta imagen, podemos llamarlo el nivel apreciativo. La descripción de cada parte de la historia comporta su apariencia moral, la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa. Esta apreciación no forma parte de nuestra experiencia individual de lectores ni de la del autor real, es inherente al libro y no se podría captar correctamente la estructura de éste sin tenerla en cuenta.

Existen dos interpretaciones morales de carácter completamente distinto: una que es interior al libro (a toda obra de arte imitativa), y otra que los lectores dan sin cuidarse de la lógica de la obra, ésta puede variar sensiblemente según las épocas y la personalidad del lector. En el libro, cada acto posee apreciación, aun cuando pueda no ser del autor, ni la nuestra.

Este nivel apreciativo nos acerca a la imagen del narrador. No es necesario que éste nos dirija “directamente” la palabra, se asimilaría por fuerza de la convención literaria, a los personajes. Para adivinar el nivel apreciativo, podemos recurrir a un código de principios y reacciones psicológicas que el narrador postula como común, al lector y a él mismo. Ese código puede ser reducido a algunas máximas bastante triviales: no hagáis mal; debéis ser sinceros; resistid a la pasión, etc. El narrador se apoya en una escala evaluativa de las cualidades psíquicas.

La imagen del narrador no es la imagen solitaria, en cuanto aparece desde la primera página, está acompañada por lo que podemos llamar “la imagen del lector”. Esta imagen tiene poco que ver con un lector concreto, como la imagen del narrador, con el verdadero autor. Ambas se hallan en estrecha dependencia mutua, y en cuanto la imagen del narrador comienza a destacarse más netamente,

también el lector imaginario se dibuja con mayor precisión. Estas dos imágenes son propias de toda obra de ficción: la conciencia de leer una novela y no un documento nos lleva a asumir el rol de ese lector imaginario y, al mismo tiempo, aparece el narrador, el que nos cuenta el relato, puesto que el relato mismo es imaginario. Esta dependencia confirma la ley semiológica general, según la cual “yo” y “tu”, el emisor y el receptor de un enunciado, aparecen siempre juntos.

Estas imágenes se constituyen según las convenciones que transforman la historia del discurso. El hecho mismo de que leamos el libro desde el comienzo hacia el fin, nos obliga a asumir el rol de lector. En el caso de la novela epistolar, estas convenciones están teóricamente reducidas al mínimo, es como si leyéramos una verdadera colección de cartas, el autor no toma la palabra, el estilo es siempre directo”<sup>2</sup>.

## 5.6 EL NARRADOR

### GUSTAVO ÁLVAREZ GARDEAZABAL

“Narrador es aquel que cuenta cómo, cuándo y dónde transcurre una acción, señalando los participantes en ellas y las circunstancias en que se producen.

#### 5.6.1 Posición del Narrador

Lo primero que hay necesidad de analizar en cuanto al narrador es su posición en el tiempo y en el espacio respecto a la acción que está narrando. Para ello, hay necesidad de aclarar antes que nada que el **narrador no es el autor**, salvo en los casos en los que resulte expreso y convincente (Gabriel García Márquez). El narrador es simplemente un elemento más de la obra literaria, una parte vital de su estructura, pero sólo una parte, no el autor. Es la imagen responsable de lo que se está leyendo, de lo que están contando, de lo que están narrando.

Últimamente, la vigencia del autor dentro de la obra se está dando a través de los desdoblamientos que permiten al autor anunciar, corregir o criticar la acción del propio narrador. En este caso, es bueno advertirlo, se hace mucho más notoria la separación entre quién está contando la novela, quién es responsable de la narración y quién es el escritor y, por ende, es la última causa o el promotor primigenio.

Pero indudablemente, lo que primero se identifica como posición expresa del narrador, es la manera como utiliza el tiempo verbal. Puede contarse en pasado, como es generalmente común, o en presente. En futuro resulta mucho más difícil

---

<sup>2</sup> TODOROV, Tzvetan. Análisis estructural del relato. 5 Ed. Niebla, 1976. Págs.156, 157, 174, 175,177, 178, 179, 180, 185, 186.

encontrar un narrador, porque automáticamente, la prosa toma un tono profético y si la estructura de la obra no le permite el uso de tales cualidades o de un realismo mágico proyectante, la misión del narrador, rápidamente, se torna condicionada. Resulta importante establecer el tiempo en que los narradores actúan dentro de la obra, porque ello va ayudando a definir la situación en que la acción se relata, puesto que determina la cobertura temporal que cubre el acto de narrar. Además, porque tiene relación directa con la posición en el espacio que se adopte. Así, quien narre en pasado, obligatoriamente está alejando el foco de la acción, y quien narre en presente está sobre el hecho mismo, sin poder tomar distancia sobre él para realizar algún comentario lógico.

Puede entonces decirse, que la situación espacial del narrador es definitiva para determinar los distintos niveles de puntos de vista que se adopta. Son muchísimas las formas posibles de colocarse el narrador en relación al espacio y al accionar. Si se aleja del hecho relatado, puede hacerlo apoyándose en el tiempo y, como tal, tendría una visión más panorámica del proceso.

Si se acerca al hecho narrado, el ángulo visual se reduciría considerablemente, y esta limitación, que en algunos casos puede dar mayor verosimilitud al evento, impide a su vez el conocimiento de otros personajes o acciones que cubren el hecho.

### **5.6.2 Posición ideológica del narrador**

La definición ideológica que el narrador adopta resulta sumamente importante para poder colegir el desenvolvimiento de la narración y la manera como ese mismo narrador va a observar y contar las actitudes de los personajes y las circunstancias por las que ellos pasan.

Aquí es donde reside el mayor error de los analistas de la literatura contemporánea, sobre todo de aquellos que pretenden analizar novelas desde un ángulo de compromiso ideológico. Hay necesidad de ser muy claros en este punto y ser más previsivos: el narrador dentro de una obra no puede ser juzgado porque adopta esta o aquella posición ideológica para contar. Cada narrador es libre de mantenerla.

Lo que sí hay necesidad de pedir en relación a esa posición ideológica es una actitud constante y consecuente. Una actitud que establezca los parangones necesarios y lógicos, no una actitud contradictoria que a cada página o capítulo cambie como si fuera vela llevada por el viento. Hace parte del equilibrio estético de una obra que satisface esta cualidad de concordancia ideológica.

### 5.6.3. El narrador y los personajes

Por consiguiente, es necesario para situar claramente la obra ante el análisis ver la manera como el narrador se sitúa para contar en relación con los personajes, o cuando él mismo resulta haciendo parte de la acción. En este sentido la comparación del narrador de la literatura con el cine ayuda mucho para comprender la manera de actuación.

El narrador es comparado con un camarógrafo que va detrás del personaje de su película. La misma posición ideológica puede estar profundamente involucrada con la situación del narrador. El irse detrás del personaje crea la posibilidad de que el mundo ficticio de la narración se mire por ese ángulo y sólo por éste, haciendo caer en la vía inequívoca o en la apreciación tendenciosa. Hay casos, sin embargo, en donde la maestría del escritor se sobrepone a este problema y con una buena gama de contrastes o un obligado recorrido del personaje por situaciones y espacios encontrados le permite llenar las visiones que desde otros ángulos podrían hacerse sobre esa realidad.

### 5.6.4. El narrador participante

Se da el caso de que el narrador sea uno de los personajes de la obra. En tal situación, la visión del acontecimiento narrado es mucho más reducida porque obliga a la acción a ser vista solamente por un personaje participante en ella.

Esto lleva a advertir que **el número de narradores no tiene límite** y que un narrador puede contar lo que otro le cuenta, o presentarse varios narradores al tiempo y en las más diversas ocasiones. Hay casos en donde se dan narradores participantes, o narradores personajes y narradores alejados de los hechos al mismo tiempo, quienes entrecruzan una y otra vez las distintas versiones del episodio por quienes ven las cosas como participantes o quienes son sólo testigos a distancia.

A nivel de amplitud de lo narrado, el narrador participante puede dar una sensación de vivencia más fuerte o un estado de tensión enervante. Pero también, es importante advertirlo, la posición ideológica de la narración del hecho que adopte estará condicionada a las circunstancias o espíritu del personaje.

**El caso opuesto, la ausencia de un narrador participante**, apenas está siendo tenido en cuenta por la narrativa contemporánea. La influencia de los medios electrónicos de comunicación, de las grabadoras, el video cassette, el betamax, etc., ha servido para que aparezcan novelas en donde la actuación del narrador se disminuye a niveles inverosímiles o simplemente termine actuando como ordenador de lo transcrito.

### 5.6.5. El narrador y las personas gramaticales

No sólo se puede clasificar el narrador por el punto de vista con que mire la novela o por su situación ante el espacio y el tiempo. Quizá por donde maquinalemente se comienza el análisis es por la clase de persona gramatical que usa el narrador. Aparentemente, la importancia de la persona gramatical no se mide más que para efectos de distinción, pero si se apreciara un poco, puede detectarse cómo todo hace parte de un mismo engranaje y si, por ejemplo, el narrador ha tomado distancia sobre el hecho que narra, generalmente usa la tercera persona gramatical que le garantiza esa distancia. Y si es narrador - personaje, lo más probable sea que use la primera persona gramatical; pero, hay que advertirlo, puede usar indistanciamiento de acuerdo a la distancia y al tiempo que adopte frente el hecho narrado y frente a los personajes, cualquiera de las personas gramaticales para producir efectos diferentes.

### 5.6.6. Identificación del narrador

El número de narradores de un relato puede ser indefinido. Generalmente el uso de más de un narrador, sobre todo en la novela, tiene por objeto la presentación desde distintos ángulos de un hecho para dar mayor información, o mayor penetración o mayor énfasis a la comparación de visiones. La novela tradicional, -la del siglo pasado, y muchas de la época actual que poseen tono épico, solamente tienen un narrador y casi siempre en tercera persona. El narrador también puede ser o no ser identificado, y en la mayoría de las novelas en donde el narrador resulte participante, fácilmente se puede identificar.

Los narradores de tercera persona, los mismos que toman bastante distancia sobre el hecho narrado, tienen la propiedad casi todos de no ser identificados, y entonces se tiene la presencia de un **narrador impersonal**, con tendencia a ser objetivo, pues no se margina ni se clasifica en ningún momento como actuante en el hecho narrado. En cambio, cuando el narrador se identifica, es de lógica que se intente buscarle el compromiso con lo que se cuenta o con algún personaje, es decir, modificarle el punto de vista.

No quiere decir esto que la posición de narrador sea la más importante en el análisis de una novela o de un cuento, importancia que dio origen a una escuela literaria norteamericana, pero no puede despreciarse la posición que el narrador adopte para medir muchos ángulos de la obra, desde el netamente formal que establecían las escuelas críticas del siglo pasado hasta el de interrelación forma - contenido, que exigen los analíticos ahora.

### **5.6.7. El narrador omnisciente**

En cuanto a la clasificación del narrador, sólo restaría una nominación de sus cualidades para efectos de distinción entre géneros. Cuando el narrador es algo así como un dios y él crea y recrea, copia o toma de la realidad, personajes y situaciones y de cada uno de estos elementos, conoce absolutamente todo, se dice que el narrador es **omnisciente**. En caso contrario puede serlo a nivel parcial (lo más frecuente) o simplemente no lo es. Pero es casi una constante en la narrativa contemporánea que el narrador no sea tan excelsa cualidad en ninguno de los géneros, y que su clasificación como tal se quede más bien en el nivel del participante omnisciente”<sup>3</sup>.

## **5.7. NARRACIÓN, NARRATOLOGÍA: UNA DISTINCIÓN NECESARIA**

**JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ**

### **5.7.1 Narración**

“Narración es poner en palabras algo vivido, presenciado, escuchado o imaginado. Narrativa, en cambio, es proponer un pacto de lectura o interpretación de la narración que comprometa la actividad creativa tanto del que narra como de quien lee o escucha.

Narratología, finalmente, es el conjunto de estudios y métodos creados para comprender objetiva y científicamente las narraciones. Ahora, la narración (el hecho de poner/percibir en palabras la experiencia) está presente en prácticamente todos los actos de nuestra cotidianidad; esto es, escuchamos o leemos todos los días historias o relatos de acontecimientos. Desde que nos levantamos y alguien nos cuenta cómo pasó la noche hasta que nos acostamos y hacemos el rápido balance de lo que nos ha sucedido en el día (mental, oralmente o sobre las páginas de un diario), constantemente nos tropezamos con narraciones, algunas banales; otras, que raptan nuestra atención y nos obligan a leer o escuchar con más cuidado. Pero la narración existe también como potencia, es decir, como posibilidad de expresión, en tanto nos ocurran experiencias que quisiéramos comunicar a los demás, ya sea porque nos parece necesario hacerlo o porque nos impelen a esa “búsqueda de contacto”.

---

<sup>3</sup> ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo. Manual de crítica literaria. 3 Ed. Bogotá, Plaza y Janes, 1981, Págs.18, 21,25, 28,30, 32, 35.



### 5.7.2. Narratología

El primer enfoque de la narratología toma por objeto de estudio la narratividad, es decir, una determinada propiedad que caracteriza a cierto tipo de discursos, partiendo de la cual es posible distinguir los discursos narrativos de los no narrativos. Este tipo de estudios enfocan su atención en la organización de los discursos narrativos y en la manera como éstos producen sentido. Este enfoque también dirige sus esfuerzos hacia el reconocimiento de la llamada competencia narrativa, que representa la capacidad del hombre para saber-hacer-percibir estructuras narrativas. Desde esta perspectiva, **la narratología debe entenderse como el conjunto de estudios sobre el relato que ha tenido, sobre todo en las corrientes teórico-literarias, un importante ejercicio teórico orientado a descubrir los secretos de la narración.** En este sentido, la narratología tendría sus orígenes en la *Poética de Aristóteles*, donde se encuentran ya consignados algunos de los elementos básicos de la descripción del discurso narrativo, y que luego tendrían una importante influencia en las propuestas del Estructuralismo, cuando autores como Propp (el precursor), Bremond, Todorov, Genette y Barthes se concentraron en el estudio del relato. Luego vinieron otros enfoques y aportes, como por ejemplo los provenientes de la escuela de la Estética de la Recepción (Jauss, Isser), la Lingüística del Texto (Van Dijk) o la Teoría de los Actos del Habla (Searle).

### 5.7.3 Algunas Técnicas de análisis literario

#### 5.7.4 Nivel de la historia

Desde el punto de vista del lector, la representación de los acontecimientos en un texto narrativo puede ser resuelta al menos de dos formas: como suma ordenada de acontecimientos o como percepción de temas y tópicos. En el primer caso el interés está centrado en lo que sucede: los hechos y las acciones, En el segundo, el interés se desplaza hacia las posiciones y valores que plantea implícitamente el texto. En ambos casos el lector debe realizar una actividad de reconstrucción de ese orden episódico, temático o semántico. Para una recuperación del orden de los acontecimientos se plantean al menos tres posibilidades: la descripción de las escenas del relato, la reconstrucción de la línea accional (recuperación de la fábula) o el análisis funcional (descripción de las funciones de los personajes, ligadas a las acciones).

Para el primer caso resulta útil la propuesta de Bremond, según la cual es posible seguir el texto narrativo por la manera como va configurando escenas; es decir, breves unidades de tiempo y espacio en las que se pueden distinguir tres fases diferentes: una primera que inicia la escena y que corresponde a una situación normal o previsible que se abre a varias posibilidades de desarrollo; luego, una segunda fase que desarrolla una de esas posibilidades, y, finalmente, una fase

que cierra la escena con algún desenlace o resultado. Tres observaciones: Primera, que es de tipo puramente descriptivo, se interesa sólo en la acción narrativa. Segunda, que corre paralelo a la narración misma, es decir, no “ordena la acción como tal”, sino que la sigue, aunque en ocasiones se encuentra con elementos que no caben en la lógica de la escena y entonces debe ignorarlos y suspender la descripción hasta encontrar la estructura tripartita completa. Tercera, desprecia esos elementos no correspondientes a la lógica de la escena y los cataloga como no narrativos. Es decir, no incluye en el análisis ejercicios a veces tan interesantes y esenciales como la descripción (de lugares, personajes, etc.), la deducción o la efusión lírica (metáforas).

En cuanto a la reconstrucción de la línea accional, ésta corre paralela, ya sea a la cronología de los hechos narrados, la cual no necesariamente corresponde a la secuencia de exposición (secuencia de escenas), ya sea a las secuencias de causa-efecto que estén propuestas a lo largo de la historia. Aunque la narración nos proponga un orden expositivo lineal que respetamos, sólo al final de la lectura es posible reconocer el verdadero orden de las acciones.

Éstas generalmente se integran según la clásica estructura comienzo-medio-fin. El comienzo es siempre un punto de partida, un pretexto para desarrollar cosas, para encadenar acontecimientos. Las cosas van sucediendo y tienden a un final, aunque éste no sea el previsto al comienzo. Un relato se puede descomponer en intriga y personajes (lo que sucede y a quienes les sucede). Hay que narrar (acumular acciones) para dar cuenta de la complejidad de los personajes. Pero en todo relato hay un punto de inflexión a partir del cual cambia la suerte del protagonista y se abre el camino hacia el final (nudo + desenlace). La línea accional consiste en armar esta estructura básica (comienzo-nudo-desenlace) y luego detallarla lo más posible. Una vez reconstruida la secuencia de hechos, es posible acompañar la línea accional propiamente dicha con una estructura complementaria que agrupe los acontecimientos según causas y efectos. Esta estructura es aún menos perceptible en una primera lectura, pero resulta importante a la hora de analizar los acontecimientos del relato.

Las acciones de la narración se pueden ordenar también determinando la relación entre acontecimientos y funciones o roles de los personajes. En eso consiste el llamado análisis funcional o, más específicamente, “actancial”. Greimas distribuye los personajes del relato en seis clases de “actantes”, definidos por su hacer o por su papel (también llamado rol) y no por su ser (psicológico). Ahora, en este modelo, el actante puede reunir varios personajes o el personaje puede desempeñar varios roles actantes. Los actantes se distribuyen siguiendo este esquema, llamado **CUADRO ACTANCIAL**:

Destinador -----> Objeto -----> Destinatario

Ayudante -----> Sujeto <----- Oponente

El eje vertical corresponde al eje del deseo. El sujeto protagonista de la acción quiere alcanzar un objeto. Pero ese objeto de su deseo en realidad tiene una motivación más allá de la puramente personal. Por lo general, es una motivación ideológica que se explica por la presencia de un “destinador” de la acción (eje horizontal superior: eje de la comunicación): alguien o algo que está detrás de ese deseo y motiva la acción. Pero ese “programa” que busca el cumplimiento de un objetivo a través de un sujeto tiene beneficiarios o dolientes: alguien se beneficia o alguien sale perjudicado con la acción. Esos son los destinatarios. El eje horizontal inferior (eje de la participación) representa a los actantes que apoyan o bloquean la acción del sujeto protagonista.

En términos metodológicos, lo primero que se debe hacer es identificar los actantes del eje del deseo: sujeto y objeto. Luego se avanza a la identificación de la pareja destinador/destinatario. Y finalmente se completa el esquema con los ayudantes y oponentes de la acción. Para identificar el sujeto de una escena o de la narración hay que tener en cuenta que este actante se caracteriza porque orienta sus acciones hacia la búsqueda de un objeto o el cumplimiento de una meta. Puede ser un personaje individual o colectivo, pero nunca una abstracción; es decir, que hace parte del conjunto de personajes del relato. El objeto por lo general es una abstracción (objetivo o meta), aunque puede llegar a ser un personaje. El destinador es el motivador último de la acción. Puede ser un personaje individual o colectivo o una abstracción. La recomendación aquí, como en el caso del objeto y también del destinatario, es tratar de identificar algún personaje individual o colectivo que cumpla esas funciones. Si no se encuentra, entonces se debe proponer alguna categoría abstracta que lo haga. Los ayudantes y oponentes son por lo general personajes, pero también es posible que se tenga la necesidad de plantear actantes abstractos.

Otra característica de la metodología del ordenamiento de acciones basada en el análisis actancial es que se procede por acumulación. Es decir, se realiza primero una secuencia de cuadros actanciales por escenas, pero estos cuadros actanciales se van agrupando en unidades más englobantes de la historia (macroescenas). En teoría debería ser posible “resumir toda la historia de una narración en un solo cuadro actancial.

## 5.7.5 Nivel del relato

### 5.7.5.1 Los personajes

Podemos distinguir al menos cuatro perspectivas de análisis para el caso de los personajes. En primer lugar, el analista debe estar atento al tipo de concepto que guía la construcción de los personajes de la obra. En segundo lugar, está la manera como los construye. En tercer lugar, debe advertir la funcionalidad de los personajes y, finalmente, debe intentar una tipología de los mismos.

Existen dos posturas tradicionales en relación con la dilucidación de personajes. De un lado, aquella que lo define como *la expresión de la condición humana*. En este caso, el empeño del analista debe orientarse hacia la observación de sus comportamientos. La otra postura asume al personaje como *participante de la acción*. Es la posición que desde la **Poética de Aristóteles** considera la narrativa como mimesis de acciones y de hombres actuantes. En este caso, lo importante es observar la manera como el personaje se va caracterizando a través de la acción.

Otras corrientes teóricas, como la psicológica, consideran al personaje en tanto expresión del “interior humano”, y por tanto observan y analizan su conducta, con el ánimo de aclarar las dimensiones oscuras de su personalidad. Los sociocríticos consideran el personaje como “portavoz ideológico”; es decir, de las estructuras mentales de un grupo social. En particular, Lukács considera que al personaje literario como un “héroe problemático”; es decir como un héroe contradictorio y alejado de los modelos del héroe épico. Bajtin, por su parte, considera que el autor se expresa a través de sus personajes, pero sin confundirse con ellos. Además, advierte un asunto importante que desarrollaremos después, y es que el personaje no sólo se caracteriza por sus acciones y comportamientos, sino por su habla, de modo que además de la relación entre personaje y acción se debe estar atento a su relación con el habla.

La construcción de los personajes se puede advertir por la relación entre los rasgos de presentación (significante) y su dinámica dentro de la narración (significado). Por lo general, el autor “presenta” al personaje ya sea mediante datos directos como el nombre, la descripción física y psicológica, o mediante indicios que nos van formando su imagen. Ese es el nivel formal o significante. Pero un personaje se llena de contenido mediante “signos de ser”; es decir, mediante sus acciones, su habla y sus relaciones o vínculos con otros personajes. Ese es el nivel del significado del personaje. Así que, desde el punto de vista metodológico, el analista debe poder reconstruir el significante y el significado de los personajes de la narración para llevar a cabo su descripción completa.

En cuanto a la funcionalidad y posibles tipologías de los personajes, resulta útil la atención que propone Foster al grado de elaboración del personaje, de modo que los personajes menos elaborados (planos) resultan ser los menos importantes, en contraste con los personajes “redondos” o más elaborados. Todorov, por su parte, propone estar atentos a la inclinación de los personajes por uno de los tres ejes de acción: la participación, la comunicación y el deseo. También podría tomarse como criterio de tipificación la participación en los cuadros actanciales de la acción.

Lo importante es que estos criterios sean aplicados en estrecha relación con las particularidades del texto y no de forma mecánica. Es decir, que en ocasiones resultará más útil la aproximación al personaje por su participación en algunos de los ejes accionales o por su habla o por el grado de su elaboración; todo depende de la motivación del análisis y de la coherencia que se vaya encontrando respecto a los otros elementos analizados.

#### **5.7.5.2 El narrador**

Es el elemento central de todo relato, pues actúa como fuente de información, como ensamblador de los materiales del relato, como observador de hechos y situaciones, como organizador del mensaje y como hablante; es decir, como sujeto de la enunciación y emisor de las relaciones con uno o varios narratarios, asunto este último que detallaremos adelante (el narrador en cuanto locutor).

Es importante diferenciar entre autor y narrador. El narrador es algo así como “la máscara que usa el autor”, quien construye una imagen y delega su voz. Imágenes habituales del narrador son: el testigo ocular de los hechos, el investigador, el historiador, el transcriptor de un testimonio externo, el editor de materiales y el biógrafo (incluida aquí la autobiografía). Sus funciones pueden ir desde la narrativa (narrar los hechos), hasta la ideológica (dar cuenta de una visión de mundo), pasando por la función testimonial y por la comunicativa (de emociones). En todo caso, es la construcción más importante del autor, pues a través de ella vehicula toda la narración y la hace verosímil.

En cuanto preceptor, el narrador es el responsable de informar sobre hechos, asumiendo puntos de vista (tanto gramaticales como de visión de mundo) y es quien a su vez delega la narración a otros narradores o voces para que colaboren en la información necesaria. En tanto perceptor, el narrador es también el responsable de la focalización, es decir, de la estrategia de dosificación de la información de la historia, como veremos enseguida.

### 5.7.5.3 El narrador en cuanto locutor

El narrador del relato es el portador de la primera persona; es decir, es esa voz a la que le podemos achacar el “yo cuento esto” que está detrás de toda relato. Esto quiere decir que toda narración aparece en boca de un “yo”, aunque para efectos del relato se oculte tras una segunda o tercera persona. Con todo, aún el empleo de la primera persona no implica necesariamente una relación automática entre narrador y personaje. El narrador puede usar este recurso manteniéndose fuera de la historia.

La presencia del narrador se puede dar en diversos grados, desde grados bajos hasta presencia ostentosa. Ejemplos de presencia mínima del narrador son: el soliloquio, el monólogo interior, la corriente de conciencia y el diálogo directo, donde la voz predominante es la de los personajes; el narrador apenas si se muestra y lo hace generalmente como presentador o prologuista. Otra forma de ocultamiento del narrador se da cuando este asume “tareas” como la de transcriptor o editor de materiales o, en el caso de la novela testimonio, cuando presta su competencia de escritor para darle la voz al testigo. Los grados máximos se presencia de la voz del narrador se dan en la narración de acontecimientos, la descripción, las evaluaciones y comentarios”<sup>4</sup>.

## 5.8 GLOSARIO DE NARRATOLOGÍA

**AUTOBIOGRAFÍA:** Narración retrospectiva autodiegética que un individuo real hace de su propia existencia, con el propósito de subrayar la constitución y el desarrollo de su personalidad. Una novela autobiográfica se diferencia de la autobiografía propiamente dicha tan sólo por un rasgo pragmático: el carácter ficticio del NARRADOR AUTODIEGÉTICO.

**AUTODIEGÉTICO:** Dícese de aquel narrador que, como el de las AUTOBIOGRAFÍAS, refiere las experiencias de su propia vida.

**DIÁLOGO:** Representación directa en el discurso novelístico del intercambio verbal entre dos o más personajes.

**DISCURSO:** En la obra novelística, el plano de la expresión, de la misma forma que la HISTORIA representa el plano del contenido.

---

<sup>4</sup> WIKIJAVERIANA, Enciclopedia libre. Narración, narrativa, narratología: una distinción necesaria. Jaime Alejandro Rodríguez.

**DISTANCIA:** El espacio metafórico existente entre el NARRADOR y el universo de la HISTORIA que narra. Junto con la PERSPECTIVA es un factor fundamental para la estructuración narrativa. La OBJETIVIDAD en el relato implica una DISTANCIA menor que la perceptible en la narración no objetiva.

**ENUNCIACIÓN:** Las huellas que hay en el DISCURSO del acto que lo genera y las circunstancias del mismo.

**ESTRUCTURA NARRATIVA,** pues, resulta de la transformación de una HISTORIA en un DISCURSO mediante la MODALIZACIÓN, la TEMPORALIZACIÓN y la ESPACIALIZACIÓN.

**EXTRADIEGÉTICO:** Acciones realizadas por un narrador que se sitúa fuera de la diégesis

**FICCIÓN:** Relato de una HISTORIA que no ha sucedido nunca en términos homólogos a aquellos en los que se contaría una historia real.

**HETERODIEGÉTICO:** Aquel discurso cuyo NARRADOR no pertenece como personaje a la HISTORIA (o DIEÉGESIS) que se narra. También se puede, por tanto, atribuir este adjetivo al propio narrador que posee esta característica fundamental.

**HISTORIA:** En la obra novelística, el plano del contenido, de la misma forma que el DISCURSO representa el plano de la forma. Prueba de la indisolubilidad de ambos está en que la HISTORIA sólo existe y es aprehensible a través del DISCURSO.

**HOMODIEGÉTICO:** Narrador que se caracteriza por participar como actor en la historia que relata. Este nivel se divide en dos modos: AUTODIEGÉTICO Y PARADIÉGETICO.

**INTERTEXTUALIDAD.** El conjunto de relaciones que un texto literario puede mantener con otros.

**INTRADIÉGETICO:** Relativo a la historia relatada en el interior del nivel diegético

**LECTOR IMPLÍCITO:** Instancia inmanente de la recepción del mensaje narrativo configurada a partir del conjunto de lagunas, vacíos y lugares de indeterminación que las diferentes técnicas empleadas en la elaboración del DISCURSO van dejando, así como por aquellas otras determinaciones de la lectura posible del mismo que van implícitas en procedimientos como la ironía, la metáfora, la parodia, la elipsis, etc.

**METADIEGÉTICO:** Relativo a la historia relatada mas allá del nivel diegético.

**METALEPSIS:** consiste en relatar como diegético en el mismo nivel narrativo que el contexto como metadiegético en su principio o si se prefiere, en su origen.

**METANARRACIÓN:** Aquel discurso narrativo que trata de sí mismo, que narra cómo se está narrando.

**MÍMESIS:** Principio básico de todas las artes según Aristóteles. En la novela, da lugar al REALISMO.

**NARRACIÓN:** Acto de habla consistente en representar coherentemente una secuencia de acontecimientos real o supuestamente sucedidos. Es también el género literario derivado de ese acto de habla.

**NARRADOR:** Sujeto de la ENUNCIACIÓN narrativa cuya VOZ cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes de la novela y sus acciones.

**NARRATARIO:** Receptor inmanente de un discurso narrativo que justifica la FENOMENICIDAD del mismo.

**NARRATOLOGÍA:** Término propuesto por Tzvetan Todorov para designar la nueva teoría de la narración literaria.

**PARADIEGÉTICO:** El narrador participa como actor testigo observándola. Es una propuesta de Eduardo Serrano Orejuela.

**SEUDODIEGÉTICO:** Tipo de narración donde el narrador relata lo sucedido antes, durante y después.

**TEXTO.** En general, todo enunciado o conjunto de enunciados dotados de coherencia que pueden ser analizados. Más concretamente, fijación verbal de un DISCURSO.

**YO PROTAGONISTA.** Forma de modalización narrativa consistente en que el personaje central de la HISTORIA es a la vez el sujeto de la ENUNCIACIÓN de su DISCURSO.

**YO TESTIGO.** Forma de modalización narrativa por la que un personaje incidental o periférico de la HISTORIA se convierte en el sujeto de la ENUNCIACIÓN de su DISCURSO.



## 6. METODOLOGÍA

El análisis de la estructura del plano de la narración en la obra ***Ensayo sobre la ceguera*** del premio nobel portugués en literatura José Saramago, se hará teniendo en cuenta el análisis narratológico del crítico literario Gérard Genette en su obra denominada ***Nuevo Discurso del Relato***, y retomada por el maestro Eduardo Serrano Orejuela, en su texto titulado ***Estructura de la Narración Literaria***, publicada en 1989.

De la obra anteriormente mencionada sólo se tendrá en cuenta la instancia narracional, y de ésta misma, los niveles de narrador y narratario, estratificación y participación.

### 6.1 ESTRUCTURA DEL PLANO DE LA NARRACIÓN

En relación con el análisis narratológico de una obra literaria, en primer lugar, se debe determinar o tener en cuenta los diferentes niveles que constituyen la estructura global del texto, para así mismo hallar las relaciones existentes, tanto en el interior de cada nivel, como la relación que hay entre todos ellos.

De acuerdo con lo anterior, en el plano de la narración se distinguen dos niveles, articulados entre sí de la siguiente manera: La instancia narracional y las coordenadas narracionales. Vale la pena retomar la aclaración que dentro del análisis que ha de determinar nuestra investigación en la obra ***Ensayo sobre la ceguera***, del nobel portugués en literatura José Saramago, se toma lo estrictamente relacionado con la instancia narracional, siendo éste nuestro punto de partida para darle la significación al texto en sí.

#### 6.1.1 La instancia narracional

La instancia narracional está conformada por la pareja narrador y narratario, entendidos como productor y receptor del discurso narrativo ficticio mediante el cual se relata una historia. De modo que son muy diferentes tanto del escritor como del lector, ya que se constituyen gracias a la articulación de condiciones lingüísticas y discursivas que existe solamente como estructuras textuales. (Serrano, 1989, pág. 13).

### 6.1.2 Narrador y narratario

Al producir un texto estructurado en su base misma por la lengua, el autor constituye, quiéralo o no, sépalo o no, en relación con el fundamento lingüístico de la intersubjetividad, un yo narracional implícito o explícito, que se dirige a un tú así mismo implícito o explícito. Narrador y narratario tienen por lo tanto una existencia semiótica y en esa medida no se confunden con el autor y el lector, que pertenece a una esfera exterior a la textual, aunque en relación necesaria con ella. (Serrano, 1989, pág. 14).

Como ilustración de esto, veamos el siguiente fragmento, tomado de **Ensayo sobre la ceguera**, (1995), del autor y nobel portugués en literatura, José Saramago:

*(...) Verás, eso pasará, no estabas enfermo, nadie se queda ciego así, de un momento para otro, Tal vez, Cuéntame cómo ocurrió todo, qué sentiste, cuándo, dónde, no, aún no, espera, lo primero que hay que hacer es llamar a un médico, a un oculista, conoces alguno, No, ni tú ni yo llevamos gafas, Y si te llevase a un hospital, Para ojos que no ven, seguro que no hay servicio de urgencias, Tienes razón, lo mejor es que vayamos directamente a un médico, voy a buscar uno en el listín, uno que tenga consulta por aquí*<sup>5</sup>. (pág. 19)

Este pasaje muestra claramente cómo se constituyen lingüísticamente los interlocutores discursivos de la narración:

De un lado la esposa del primer ciego, quien se convierte en el narrador; del otro, el primer ciego, considerado como narratario, para quien el primero indaga a su esposo (primer ciego) y propone la mejor e inmediata solución de dicho problema, pues según ellos nadie se queda ciego así de repente. En pocas palabras, la pareja narrador/narratario anteriormente mencionada son diferentes tanto del autor-escritor, como del lector de la obra literaria.

Veamos otro ejemplo en el que se ve claramente la relación narrador/narratario diferentes del autor/lector:

---

<sup>5</sup> Saramago, José. Ensayo sobre la ceguera. Primera edición, Colombia. Punto Lectura 2004. La anterior obra literaria se citara en el transcurso de la aplicación del modelo narratológico, basados en la misma edición y autor, citando sólo el número de páginas.

*(...), si como dice, mis ojos están perfectos, por qué estoy ciego, Por ahora no sé decírselo, vamos a tener que hacer exámenes minuciosos, análisis, ecografía, encefalograma, Cree que esto tiene que ver con el cerebro, Es una posibilidad, pero no lo creo, Sin embargo, doctor, dice usted que en mis ojos no encuentra nada malo, Así es, no veo nada, No entiendo, Lo que quiero decir es que si usted está de hecho ciego, su ceguera, en este momento resulta inexplicable, (...) (págs. 26- 27).*

Es cierto que el texto que leemos aquí fue escrito en 1995 por José Saramago, pero estas son circunstancias ligadas a la lectura y la escritura, no a la narración, que es una instancia construida en el texto mediante recursos ofrecidos por la lengua y manipulada discursivamente por el autor o el narrador. (Serrano, 1989, pág., 15).

En efecto, cada vez que una persona lea dicha obra, cualquiera que sean las circunstancias en que se encuentre, entrará en relación, gracias al poder «constructivo» de la lengua con un universo de ficción (Serrano 1989,pág. 15) en el que un narrador que no es José Saramago, sino la esposa del primer ciego, es quien indaga a su esposo ciego (narratario) sobre la forma como perdió la visión, y a su vez optan por acudir a un médico que solucione pronto su problema. Asimismo, en el transcurso de la obra todos los personajes, y la humanidad en general, empiezan a perder la visión y a reconocer en todo lo que acontece a diario, cómo es realmente el ser humano. Al finalizar la obra todos recuperan la visión, no sin antes pasar por un sinnúmero de incidentes para poder sobrevivir.

Así pues, no en todos los textos el narrador y el narratario son explícitamente claros. Veamos otro ejemplo a continuación:

*El ladrón redobló la atención sobre el tráfico para impedir que pensamientos tan atemorizadores ocuparan por entero su espíritu, sabía bien que no podía permitirse el menor error, la mínima distracción. La policía andaba por allí, bastaba que algún guardia lo mandara parar, A ver, la documentación del coche, el carné, y otra vez a la cárcel, la dureza de la vida. Ponía el mayor cuidado en obedecer los semáforos, nunca pasarse el rojo, respetar el amarillo, esperar con paciencia hasta que aparezca el verde. (...) (págs. 31- 32)*

Otro ejemplo que ilustra de igual forma lo anteriormente mencionado, es el siguiente:

*En el consultorio el último cliente atendido fue el viejo bondadoso, el que había dicho palabras tan llenas de piedad por aquel hombre que se había quedado ciego de repente. Iba sólo para que le dieran la fecha de la operación de catarata en el único ojo que le quedaba, que la venda tapaba una ausencia y no tenía nada que ver con eso ahora. (...) (pág. 33)*

No obstante, el relato en tercera persona desplaza el énfasis hacia los actores y las acciones que realiza, y por consiguiente hacia el plano de la historia, sin

explicitar ni al narrador que lo produce, ni el narratario a quien se dirige. (Serrano, 1989, pág. 16)

En los ejemplos anteriores el relato en tercera persona desplaza el interés hacia el ladrón del coche y el viejo de la venda negra (actores), y por ende a las diferentes acciones que van desencadenando la trama, esto no quiere decir que tanto narrador y narratario no existan, pues están relacionados por la estructura intersubjetiva inscrita en la lengua y mencionada anteriormente.

Atendiendo este punto es necesario detallar lo que al respecto Gérard Genette dice: “En el relato más sobrio, alguien me habla, me relata una historia, me invita a escucharla como él la relata y esta invitación —confianza o presión— constituye una innegable actitud de narración, y en consecuencia de narrador. (...) (**Nuevo discurso del relato**, págs. 69-70).

De ahí que la narratología postula, de una parte la existencia semiótica del narrador y del narratario en el «interior» del texto narrativo literario, formando sistema con los otros elementos constituyentes, y de otra su diferencia con el autor y el lector, que se relacionan con el texto desde su «exterior» a través de la lectura y la escritura. (Serrano 1989, pág.17).

### 6.1.3. Estratificación

Según el modelo narratológico de Gérard Genette, en un texto narrativo literario podemos encontrar uno o varios narradores, que pueden situarse en una misma instancia narracional o, por el contrario, en instancias narracionales diferentes.

La ubicación de los narradores en instancias diferentes permite en el texto narrativo la conformación de varios estratos narracionales y que establecen entre ellos relaciones de orden jerárquico. (Serrano, 1989, pág. 17).

Veamos el siguiente párrafo de la ya mencionada obra, en el que el relato parte de la conversación entre el primer ciego y una mujer que es testigo de lo que le ocurre cuando éste pierde la vista:

*(...) En un movimiento rápido, lo que estaba a la vista desapareció tras los puños cerrados del hombre, como si aún quisiera retener en el interior del cerebro la última imagen recogida, una luz roja, redonda en un semáforo. Estoy ciego, estoy ciego, repetía con desesperación mientras le ayudaban a salir del coche, y las lágrimas, al brotar, tornaron más brillantes los ojos que él decía que estaban muertos. Eso pasa, ya verá, eso se pasa enseguida, a veces son los nervios, dijo una mujer. (...) (Págs.10-11). (...) Llamen a la policía, gritaban, saquen eso de ahí. El ciego imploraba, Por favor, que alguien me lleve a casa. (pág. 11).*

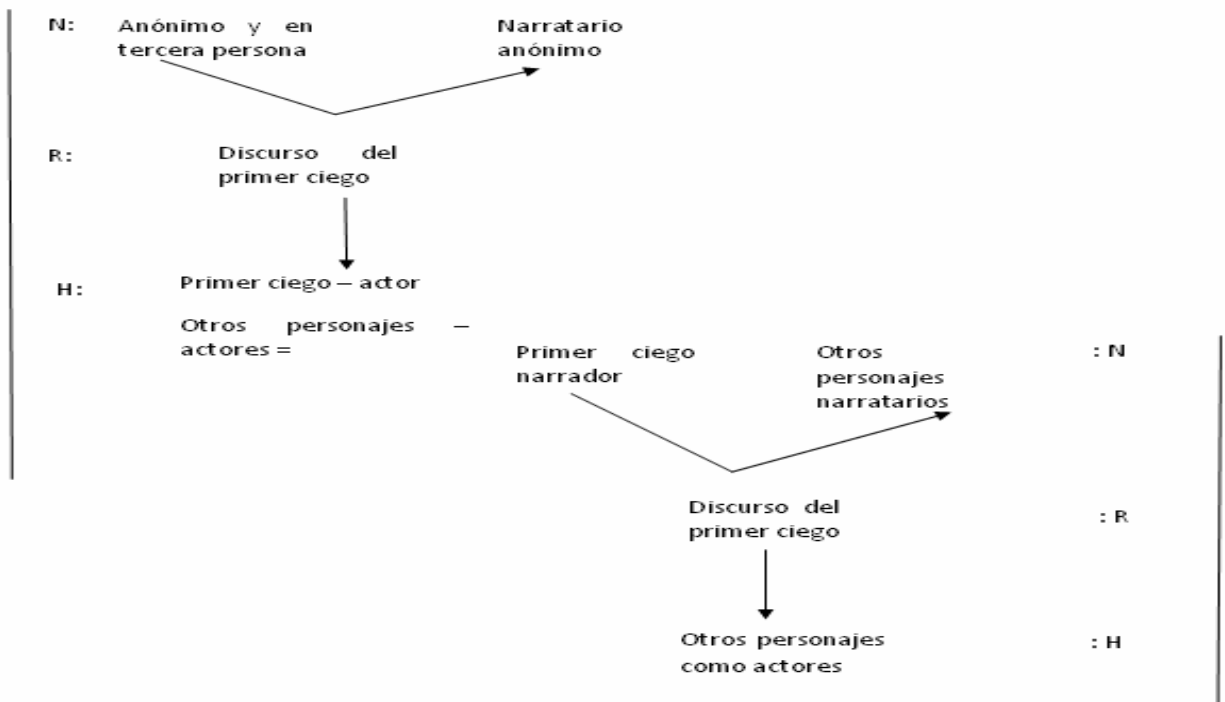
El narrador de este pasaje y de la obra narrativa es un narrador en tercera persona (anónimo), quien relata uno a uno los acontecimientos de los personajes y la forma como van perdiendo la vista. El narratario a quien está dirigido el relato es igualmente anónimo, y no es mencionado en toda la narración. Los actores de la historia son el primer ciego y otros personajes que a su paso se encuentran con él, entre ellas una mujer.

Sin embargo, lo que nos interesa destacar es el hecho de que el primer ciego asume, a partir de determinado momento (cuando pierde la vista y se encuentra conduciendo el automóvil), el rol de narrador de su propia historia, aunque no en el mismo nivel del narrador anónimo de la obra, sino en el nivel que comparte como narrador-actor. Lo que quiere decir que el primer ciego, transformado en primer ciego, abre un plano de la narración en el interior del plano de la historia en el cual se inscribe como actor, dando así lugar a la conformación de dos estratos narracionales, uno primario y secundario.

El esquema uno (1) muestra las relaciones que se establecen entre los dos estratos.

Lo que se puede observar es que el acto narracional del narrador en tercera persona de la obra literaria se desarrolla en un primer nivel, que Genette (1972) propone denominar extradiegético; las acciones del primer ciego como actor en un segundo nivel, denominado diegético o intradiegético, y las acciones de otros actores, en un tercer nivel, llamado metadiegético (págs. 238-239).

Esquema 1. Estratificación



Retomemos el ejemplo anterior: el narrador de la obra, que es anónimo y en tercera persona, es un narrador extradiegético, porque no se inscribe en la diégesis del estrato primario (esto lo hace el primer ciego) sino en la narración. Por su parte, el primer ciego es un narrador intradieгético porque asume dicho rol siendo actor de la diégesis.

Genette (1972) señala la existencia de cierto tipo de transgresiones en las relaciones jerárquicas existentes entre los estratos narracionales.

El paso de un nivel narrativo a otro puede en principio ser asegurado, más que por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda otra forma de tránsito es, si no siempre imposible, por lo menos siempre transgresiva (pág. 243 - 244).

En efecto, el número de estratos narracionales posibles en un texto narrativo no se reduce necesariamente a dos, ya que en el interior del plano de la historia del estrato secundario pueden abrirse otros en el mismo momento que uno de los actores asume el rol de narrador. En este sentido el narrador de un tercer estrato se denomina (metadieгético), lo que nos permite considerar que este caso de triple estratificación no se demuestra en la obra, debido a que no se presentan historias más allá de la diégesis, y por ende no se le da la voz a otros (terceros narradores).

Es importante rescatar el hecho de que se habla de la existencia de varios estratos narracionales en un texto, sólo cuando en el plano de la historia de uno de ellos el actor asume el rol de narrador. Esto no debe confundirse con la presencia de varios narradores sucesivos en el interior de un mismo estrato. Veamos un ejemplo:

En el apartado cuatro de ***Ensayo sobre la ceguera*** de José Saramago, un narrador extradiegético anónimo relata el momento en que son aislados los ciegos y los contagiados del mal blanco en un manicomio, así como el encuentro del médico y su esposa con otros ciegos entre los que se destacan la chica de las gafas oscuras, el niño estrábico, el primer ciego y el ladrón del coche de éste, momento que provoca la aparición de varias intervenciones concernientes al relato del robo del coche del primer ciego. Consideremos el siguiente fragmento:

*(...) Fuera porque se sintió movido por estas palabras, o porque ya no pudo aguantar más la furia, uno de los hombres se puso en pie bruscamente, Este tipo es el que tiene la culpa de nuestra desgracia, si tuviera ojos acababa con él ahora mismo, vociferó apuntando hacia el lugar en que creía que estaba el otro (...). Calma, dijo el médico, en una epidemia no hay culpables, todos son víctimas, Si yo no hubiera sido la persona buena que fui, si no le hubiera ayudado, a llegar a su casa, aún tendría mis benditos ojos, Quién es usted, pregunto el médico, pero el acusador no respondió (...) Entonces se oyó la voz del otro, Me llevó a casa, es verdad, pero luego se aprovechó de*

*mi estado para robarme el coche (...) La discusión no resuelve nada dijo la mujer del médico, el coche está ahí afuera y ustedes están aquí dentro, es mejor que hagan las paces, recuerden que vamos a tener que vivir aquí juntos (pág.69-70).*

Es claro que el médico y su esposa, actores, junto al primer ciego, el ladrón del coche y otros actores de la historia relatada por el narrador extradiegético, se convierten en narradores intradieгéticos sucesivos de una historia en la que ellos mismos figuran como actores. El discurso del narrador extradiegético que enmarca los relatos de los personajes, señala el paso de uno a otro en un mismo estrato intradieгético.

Hay que añadir a esto una regla que podría formularse así:

A un narrador de un estrato narracional determinado le corresponde necesariamente como correlato un narratario situado en el mismo estrato. Lo que quiere decir que es imposible que en principio un narrador extradiegético se dirija a un narratario intradieгético. (Serrano, 1989, pág. 24)

Veamos el siguiente ejemplo:

*(...) Ella se sacudió para escapar del desafuero, pero él la tenía bien agarrada. Entonces, la muchacha soltó una patada hacia atrás como una coz. El tacón del zapato fino como un estilete, se clavó en el muslo desnudo, del ladrón que soltó un grito de sorpresa y de dolor. (pág. 74)*

En este pasaje un narrador extradiegético y anónimo (pues no está inscrito dentro de la diégesis, ni es mencionado) se dirige de manera explícita a un narratario también extradiegético y anónimo y se refiere al momento en que reunidos en el manicomio los ciegos, el ladrón del coche intenta sobrepasarse con la chica de las gafas oscuras y ésta se defiende pateándolo en la pierna.

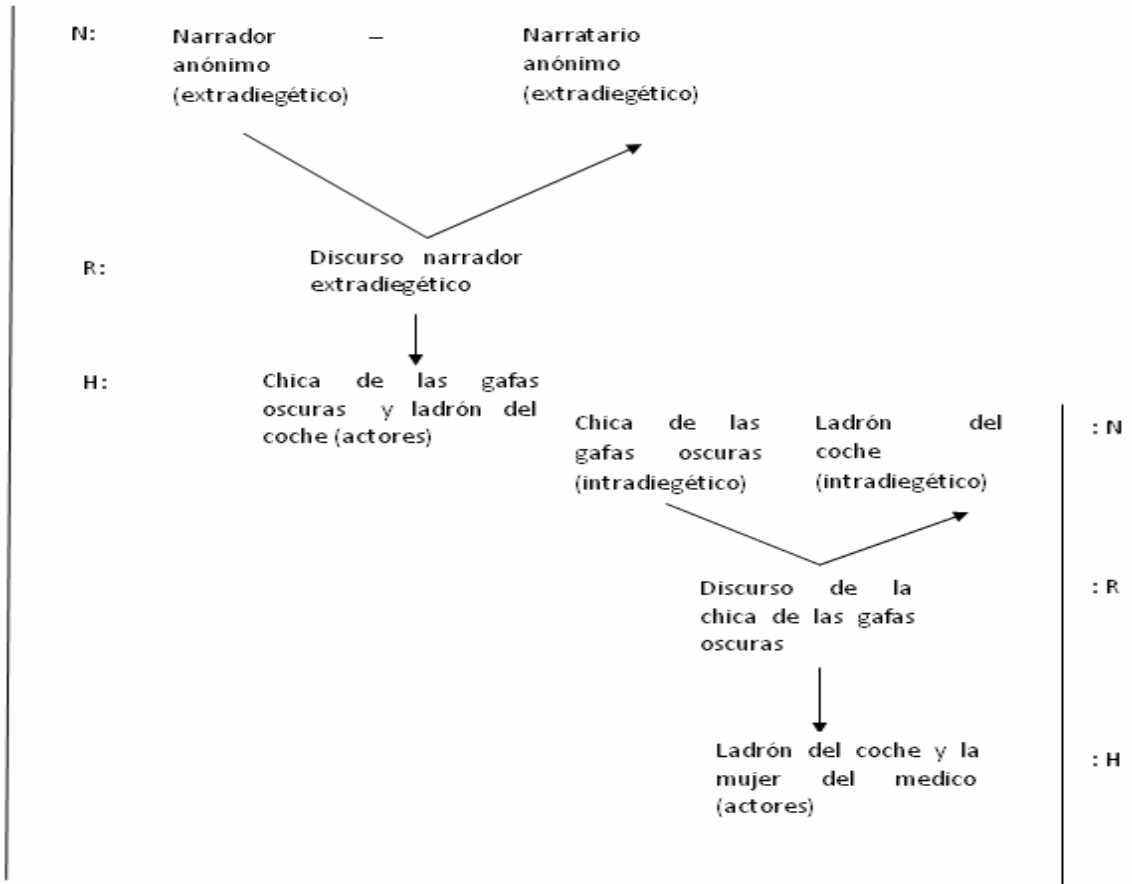
Pero veamos el siguiente ejemplo donde se relaciona un narrador intradieгético con un narratario intradieгético:

*(...) Qué pasa, preguntó la mujer del médico mirando hacia atrás, Fui yo, que tropecé, respondió la chica de las gafas oscuras y parece que le he hecho daño al de atrás.(...) Estoy herido, esta idiota no ve dónde pone los pies, Y usted no ve dónde pone las manos, respondió secamente la chica(...). (págs. 74-75)*

En este ejemplo, a un narrador intradieгético (la chica de las gafas oscuras, que está inscrita dentro de la diégesis) le corresponden narratarios igualmente intradieгéticos (otros personajes que se inscriben dentro del relato de la historia que se narra).

Observemos el siguiente esquema:

Esquema 2. Extradiegético - Intradiegético



Como lo muestra el esquema, es posible reconocer que el narrador extradiegético de la obra en su discurso no se dirige al ladrón del coche como narratario intradieгético.

Acto seguido, Genette (1972) procede a afirmar:

Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo dieгético (o de personajes dieгético en un mundo metadieгético, etc.), produce un efecto de extrañeza ya graciosa, ya fantástica. (pág. 244)

El mismo autor da el nombre de *metalepsis* narrativa a todas estas transgresiones “con el sentido específico de: «tomar» (relatar) cambiando de nivel”. (ibíd.)

*(...) El ciego dijo, Estoy solo, los míos salieron a buscar comida, probablemente debería decir las mías (...), Aunque creo que tengo la obligación de saberlo, Qué quiere decir, preguntó la mujer del médico, Las mías de que hablaba son mi mujer y mis dos hijas, Y por qué debería saber*



*si eso no es propicio usar el posesivo femenino, Soy escritor, se supone que debemos saber estas cosas (...) Fíjense, un escritor instalado en mi casa(...) Cómo se llama, los ciegos no necesitan nombre, yo soy esta voz que tengo, lo demás no es importante (...)Me gustaría que me hablasen de cómo vivieron en la cuarentena, por qué, Soy escritor, (...).*

En el ejemplo citado anteriormente es posible afirmar que existe metalepsis del autor en el sentido en que éste como narrador extradiegético se involucra luego en el universo de la diégesis aunque sin dar su nombre como tal.

De esta manera Genette, (1983) explica:

Lo que más se aproxima a ello en los relatos existentes es, tal vez, esa transgresión deliberada del umbral de inserción que llamamos metalepsis. Cuando el autor (lector) se introduce en la acción ficticia de su relato o un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegética del autor o el lector, dichas intrusiones causan, al menos, un problema en la distinción de los niveles.

Se ha escogido este ejemplo puesto que existen bastantes posibilidades de que el narrador haya pasado a este plano, ya que en términos de Genette esa “ambigüedad” técnica puede ser muestra de lo fantástico a menos que funcione como una figura de la imaginación creadora.

#### **6.1.3.4 Participación**

Narrador y narratario son susceptibles de ser analizados desde un punto de vista diferente al de la estratificación, aunque complementario, en la medida en que la instancia narracional de un texto narrativo literario se especifica con relación a los dos. (Serrano, 1989, pág. 28)

El segundo párrafo del libro analizado, ***Ensayo sobre la ceguera***, ilustra el concepto expuesto:

*Al fin se encendió la señal verde y los coches arrancaron bruscamente, pero enseguida se advirtió que no todos habían arrancado. El primero de la fila de en medio está parado, tendrá un problema mecánico, se le habrá soltado el cable del acelerador o se le agarró la palanca de la caja de velocidades, (...) Algunos conductores han saltado ya a la calzada dispuestos a empujar al automóvil (...) El hombre que está dentro vuelve a ellos la cabeza hacia un lado, hacia el otro, se ve que grita algo (...)* (pág. 9)

En este segundo fragmento el narrador relata en tercera persona y en pasado la ya antes mencionada forma en la que unos personajes empiezan a padecer de ceguera hasta contagiarse toda la humanidad, dejando al descubierto la lucha del ser humano por sobrevivir y mantenerse.

Esta tercera persona, de la manera como se muestra aquí, funciona como índice de que tanto el rol de narrador como el de los actores son asumidos por personas diferentes, lo que significa que el narrador no es actor de la historia que se relata. Se trata de alguien anónimo que habla del instante en el que el primer ciego pierde la vista esperando su paso en el semáforo.

A este tipo de narrador Genette (1972, Pág. 252) lo denomina heterodiegético. Contrario a este tipo de narrador el autor lo llama homodiegético, lo que significa que el papel del narrador y el de actor de la obra son asumidos por un mismo sujeto.

Además, el mismo Genette en su obra **Nuevo discurso del relato** (1993, pág. 67) expresa lo siguiente:

“La distinción habitual entre relatos «en primera» y en «tercera» persona actúa en el interior de ese carácter inevitablemente personal de todo discurso, con arreglo a la relación (presencia o ausencia) del narrador con la historia que cuenta: «primera persona» indica su presencia como personaje mencionado, «tercera persona», su ausencia como tal. Es lo que yo denomino, con términos más técnicos pero, a mi juicio, menos ambiguos, narración hetero u homodiegética”.

Al analizar un texto, (Serrano, 1989) nos aconseja preguntarnos lo siguiente:

¿Participa o no el narrador como actor en la historia que relata? Para responder el anterior cuestionamiento, es necesario hacer un análisis sobre los dos tipos de participación que se muestran a lo largo de la obra ya antes citada, **Ensayo sobre la ceguera**.

Así pues, en esta teoría el narrador homodiegético tiene dos modos diferentes de participar en la historia. Por un lado, el que se caracteriza por ser un actor protagonista, lo que significa que será un actor que, por medio de las acciones que realiza, hace posible que la historia tenga lugar. Por otro, el narrador es un actor testigo, es decir, alguien que participa en la historia, la observa y gira alrededor de otro actor sobre quien recae el papel protagónico o principal.

Veamos el siguiente fragmento:

*Al moverse en dirección a la sala de estar, y pese a la prudente lentitud con que avanzaba, deslizando la mano vacilante a lo largo de la pared, tiró al suelo un jarrón de flores con el que no contaba. (...) (pág. 16)*

Como se ha mencionado aquí, el narrador no es el actor de su propia historia, no son sus acciones las que dan posibilidad y lugar a la misma. Lo que nos permite asegurar que no es un narrador homodiegético.

Ahora veamos el segundo modo de narración homodiegética:

*(...) Algunos conductores han saltado ya a la calzada, dispuestos a empujar al automóvil averiado hacia donde no moleste. Golpean impacientemente los cristales cerrados. El hombre que está dentro vuelve hacia ellos la cabeza, hacia un lado, hacia el otro, se ve que grita algo, por los movimientos de la boca se nota que repite una palabra, una no, dos, así es realmente, como sabremos cuando alguien, al fin, logre abrir una puerta, Estoy ciego.(pág. 10)*

A primera vista podemos notar cómo nuestro narrador extradiegético entabla su narración en tercera persona, lo que significa que es al mismo tiempo heterodiegético, dadas las características por Gérard Genette, pero a su vez se inscribe en la historia como si hiciese parte de ella al utilizar el verbo saber en el modo indicativo del plural, lo que posiblemente podría ubicarlo en el segundo modo de narración homodiegético o “testigo”, aunque durante el resto de la obra se vislumbra su acción como narrador heterodiegético.

Pero no solamente este ejemplo sirve para problematizar si nuestro narrador es homo o heterodiegético, como lo ha planteado Genette a lo largo de su análisis:

*(...) era aún temprano cuando el médico acabó de tomar, imaginemos con qué placer, su taza de café y la tostada que la mujer se empeñó en prepararle, demasiado temprano para encontrar en su sitio de trabajo a las personas que debería informar (...) (pág. 43).*

Genette (1972, pág.253) llama autodiegético al primer modo de la narración homodiegético, quien a su vez protagoniza la historia que relata. Pero es (Eduardo Serrano Orejuela, 1980, pág. 58) quien denomina paradiegético al otro tipo de narrador homodiegético, quien cumple el rol de actor testigo.

Ahora bien, la diferenciación de la narración en dos especies, homodiegético y heterodiegético, no debe entenderse en términos excluyentes, pues hay situaciones en las que la delimitación se hace problemática o, por lo menos controvertida. (Serrano, 1989, pág. 32).

Veamos los siguientes ejemplos:

*Solo cuando estaba cerca de la casa del ciego se le ocurrió la idea con toda naturalidad, exactamente, podríamos decir como si hubiera decidido comprar un billete de lotería por encontrarse el vendedor, no tuvo ningún presentimiento, compró el billete para saber qué pasaba (...) (pág. 29) En cuanto a nosotros, nos permitiremos pensar que si el ciego hubiera aceptado el segundo ofrecimiento del, en definitiva, falso samaritano, en aquel último instante en que la bondad podría haber prevalecido aún (...) (pág. 30)*

Los verbos en primera persona del plural (podríamos, permitiremos) hacen pensar en un narrador homodiegético, pero el verbo en tercera persona del singular (estaba) implica por el contrario un narrador heterodiegético.

Esta alternancia problematiza no solamente la identidad del narrador sino asimismo el de los actores (*Serrano 1989*).

En relación con este punto, (*Genette, 1983*) afirma que la frontera entre narración homodiegética y heterodiegética puede ser atenuada por ciertos usos del presente verbal:

A decir verdad, pienso que todo final (de un relato heterodiegético) en presente (y todo comienzo en presente) introduce una dosis (...) de homodiegeticidad en el relato, puesto que coloca al narrador en posición de contemporáneo, y por consiguiente más o menos de testigo: es esta, una de las transiciones entre los dos tipos de situaciones narrativas (pág. 53).

Según este planteamiento es factible en este sentido considerar que en la obra hasta aquí analizada no se ve la frontera entre narración homodiegética y heterodiegética, ya que el narrador está en tercera persona y utiliza el tiempo pretérito, mas no el tiempo presente.

Orientemos ahora nuestra atención hacia un nuevo aspecto y preguntémonos cómo determina el criterio de la participación al narratario. Tenemos, pues, que el criterio de la participación es aplicable tanto al narrador como al narratario. Por lo que el narratario puede ser considerado homodiegético (actores de la historia) y heterodiegético (no participan como actores, lo que significa que cumplen el papel de destinatario).

Veamos este ejemplo:

*(...), con la tripa en sosiego cualquiera tiene ideas, discute, por ejemplo, si existe una relación directa entre los ojos y los sentimientos o si el sentido de responsabilidad es consecuencia natural de una buena visión, pero cuando aprieta la barriga, cuando el cuerpo se nos desmanda de dolor y de angustias es cuando se ve el animal que somos. El patio trasero, el huerto, exclamó la mujer del medico y tenía razón, si no fuese tan temprano nos encontraríamos a la vecina del piso de abajo, es hora de dejar de llamarla vieja como hemos venido haciendo peyorativamente, allí estaría, decíamos, agachada, rodeada de gallinas porque, quien hizo la pregunta no sabe nada de gallinas. (pág. 338).*

*Hace muchas horas que el mozalbete no pregunta por su madre, pero seguro volverá a echarla de menos después de haber comido, cuando el cuerpo se encuentre liberado de servidumbres brutales y egoístas que resultan de la simple, pero imperiosa necesidad de mantenerse. Sería por causa de lo ocurrido de madrugada o por los motivos ajenos a nuestra voluntad, la verdad es que no habían llegado las cajas con el desayuno. Ahora se aproxima la hora de comer, es ya la una en el reloj que la mujer del médico acaba de consultar a hurtadillas. (pág. 117)*

Los fragmentos que han sido tomados anteriormente, suscriben dentro de sus relatos a un narrador que en apariencia es homodiegético (actor), pero como ya se ha visto, realmente es heterodiegético, esto es posible gracias a la transgresión hablando en términos genettianos.

En relación con la estratificación señalamos que, en principio, el narrador como narratario se inscribe en el mismo estrato narracional. En la participación, la característica que predomina es la flexibilidad. Significa que un narrador —para o heterodiegético— puede dirigirse indiferentemente a un narratario igualmente auto, para o heterodiegético, sin que ello quiera decir que sus rasgos participacionales no tengan ninguna importancia en la significación del texto (Serrano, 1989, pág. 39)

Una aclaración final, pero no por ello menos importante que se impone, es la concerniente a expresiones, muy difundidas en nuestro contexto cultural, del tipo «narrador en primera, segunda o tercera persona». Esto no tiene sentido. Existen relatos, es decir, discursos (verbales) en primera, segunda o tercera persona, del singular o del plural. Los narradores (y los narratarios) son extra, intra o metadiegético; hetero, auto o paradiegético

### 6.1.5 Estratificación y participación

Como ya se mencionó, la instancia narracional de un texto narrativo literario se especifica con relación a la estratificación y la participación. Por lo que se hace necesario referirse a las relaciones que se establecen entre ellas. Comencemos con el llamado de atención que Genette (1983) ha hecho acerca de:

“La confusión que se establece frecuentemente entre la cualidad de extradiegético que es un hecho de nivel, y la de heterodiegético, que es un hecho de relación (de «persona»)”.

El narrador anónimo de la obra literaria hasta aquí analizada es extradiegético porque no está (como narrador) incluido en ninguna diégesis, sino al mismo nivel, con el público (real) extradiegético, y dado que no relata su propia historia, es al mismo tiempo un narrador heterodiegético, aunque pareciera que cumpliera el segundo modo de narración homodiegético, como se vio anteriormente.

Veamos el siguiente fragmento:

*Dijo la mujer del medico, Lo mejor sería que se fueran numerando y diciendo cada uno quién es. Parados, los ciegos vacilaron, pero alguien tenía que empezar, dos hombres hablaron al mismo tiempo, siempre pasa igual, luego los dos se callaron, y fue un tercero quien comenzó, Uno, hizo una pausa, parecía que iba a dar su nombre, pero lo que dijo fue, Soy policía, y la mujer del médico pensó, No ha dicho cómo se llama, seguro que sabe que esto*

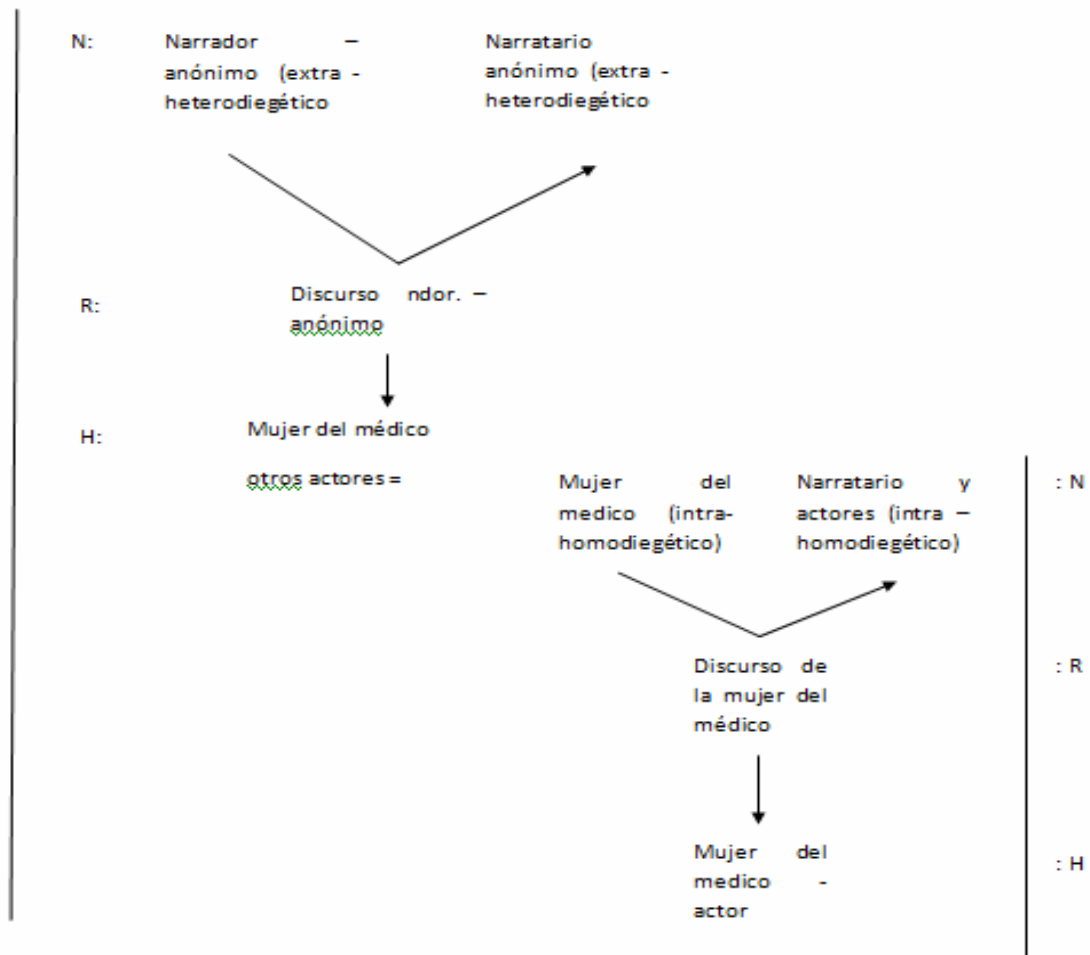
*aquí no tiene importancia. Ya otros se estaban presentando, Dos, y siguió el ejemplo del primero (...)*

*Bajito, como de costumbre, para no descubrir el secreto de su presencia la mujer médico susurro al oído del marido, Quizá haya sido enfermo tuyo, es un hombre ya de edad, calvo, de pelo blanco, y lleva una venda negra en uno de los ojos, recuerdo que me hablaste de él, En qué ojo, En el izquierdo, Tiene que ser el (...)* (pág. 163)

En este pasaje, el narrador anónimo cede el discurso narrativo a la mujer del médico y a otros actores de la historia relatada por él, lo que los convierte a su vez en narradores.

Aquí el narrador es extradiegético (estrato primario) y al mismo tiempo es un narrador heterodiegético, porque no participa en la historia que relata. Por su parte la mujer del médico es un narrador intradiegético, porque se inscribe como tal en el (estrato secundario), y al mismo tiempo es un narrador homodiegético pues participa como actor en la historia que se presenta.

**Esquema 3**



### Esquema 4



Queda claro, en consecuencia, que la distinción entre narrador extra, intra y metadiegético, derivado del criterio de la estratificación, es diferente a la que existe entre narrador homodiegético y heterodiegético, derivada del criterio de la participación. Asimismo, queda claro que el análisis de la instancia narracional pasa por su caracterización en términos de estratificación y participación. (Serrano, 1989, pág. 46)

## 7. CONCLUSIONES

1. Según el modelo narratológico de Gérard Genette, el texto narrativo literario es concebido como una estructura semiótica constituida por la articulación de tres planos: el de la narración, el del relato y el de la historia.
2. En el plano de la narración se distinguen dos niveles, el de la instancia narracional, constituida por las relaciones que el narrador y el narratario establecen entre sí y con el plano de la historia, y el de las coordenadas narracionales, conformado por los contextos temporales y espaciales de la narración.
3. La instancia narracional puede ser analizada según dos criterios diferentes y a la vez complementarios, el de la estratificación y el de la participación. Según el primero, hablamos de narración extradiegética, intradiegética, metadiégética, etc. Según el segundo, de narración homodiegética y heterodiegética; a su vez, la primera puede ser considerada como autodiegética o paradiegética. El narrador y el narratario serán entonces caracterizados según estos dos criterios.
4. En la obra analizada, *Ensayo sobre la ceguera*, del portugués José Saramago, desde el punto de vista de la estratificación, no encontramos la forma de narración metadiégética propuesta por Gérard Genette.
5. Cabe anotar que lo que Eduardo Serrano menciona “estructura de la narración literaria” acerca de la metalepsis, se relaciona con lo que Mario Vargas Llosa apunta en su obra *Cartas a un joven novelista* sobre lo que él suele llamar «*las mudas narracionales y el salto cualitativo*» y que consiste en ciertos tránsitos o alteraciones que experimenta una narración.

Vale la pena decir, que lo que Genette llama «metalepsis narrativa», son aquellas transgresiones que permiten relatar cambiando de nivel, como se ejemplificó en la metodología. Lo que significa que en nuestro caso, un narrador omnisciente y en tercera persona cambia de lugar (en el traslado de la persona gramatical “él” o “ellos” a “nosotros” o viceversa). Lo que hace pensar que el narrador participa como narrador-personaje dentro de la historia. A esto Mario Vargas Llosa llama “las mudas narrativas”, clasificándolas en mudas espaciales, temporales y del plano de la realidad. Nuestro análisis se ubicó en el tipo de muda espacial que, como ya se anotó, consiste en cambiar la perspectiva espacial de relato, haciendo que el narrador se mueva de lugar, lo que en algunos casos lleva al lector a cierto tipo de confusión por estos saltos desde el cual se le cuenta la historia.

Otro recurso o técnica que utilizan los novelistas, y que menciona el mismo autor, es la que tiene que ver con los «vasos comunicantes», que se relaciona con



escenas en las que tienen lugar dos o más sucesos diferentes que, narrados de una manera enlazada, van modificando de cierto modo el relato.

“Debido a esta conformación, los distintos sucesos articulados en un sistema de «vasos comunicantes» intercambian vivencias y se establece entre ellos una interacción gracias a la cual los episodios se funden en una unidad que hace de ellos algo distinto de meras anécdotas y yuxtapuestas”<sup>6</sup>.

Hay vasos comunicantes, cuando la unidad es más que la suma de las partes integradas en ese episodio (págs. 139-140)

En *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, el episodio donde varios ciegos que se conocen en el manicomio (sitio de cuarentena), y que señala cuando cada uno empieza a narrar el momento y las circunstancias en que van perdiendo la vista, ejemplifica lo anterior, ya que allí se encuentran entrelazados por el narrador, la descripción de ese momento en que se establece una relación entre ellos y los distintos incidentes en ese lugar.

En este episodio podemos decir que dentro de los vasos comunicantes generales de esta historia hay encerrados otros más particulares que reproducen la estructura global del episodio

6. Es acertado afirmar que la voz de la mujer del médico se comporta realmente como intradiegética, es decir, en la novela este personaje-narrador abre un segundo plano dentro de la estratificación (teniendo en cuenta que el narrador de la historia es extradiegético); o simplemente la mujer del médico construye sus diálogos en el mismo nivel en el que lo hacen otros de sus personajes de la obra, tales como: el primer ciego, el ciego ladrón, el médico oculista, la chica de las gafas oscuras, el viejo de la venda negra, el niño estrábico y otros.

Tal como aparece en la obra sería posible decirse que la mujer del médico no abre un segundo plano dentro de la historia relatada pues la estructura de la misma (escrita sin puntos y aparte, y además, diálogos separados tan sólo por comas; omitiendo la utilización de la raya para señalar cada una de las intervenciones de un diálogo sin mencionar el nombre de la persona o personaje al que corresponde) permite demostrar que la mujer del médico y los otros personajes que constituyen la novela poseen la misma importancia cuando narran sus historias.

Pero, visto de otro modo debido a circunstancias puramente situacionales, ella (la mujer del médico) a lo largo de la novela es una guía, orientadora o baquiana de los ciegos por tener el don de ver lo que a su alrededor va aconteciendo “la

---

<sup>6</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Cartas a un joven novelista. Planeta S.A. Bogotá, 1997. Pág. 139 - 140.

responsabilidad de tener ojos” “cuando otros los perdieron”. Es decir, que éste personaje se transforma en personaje-narrador por poseer el don de la vista y poder así ir narrando a sus compañeros lo que realmente sucede. Finalmente, es importante concluir que debido a ésta situación (vidente) ella desempeña el rol de narrador en una segunda instancia, superior al de los otros ciegos, pero inferior al del narrador propiamente dicho de la historia.

*“Esta mujer ve, más allá del testimonio físico que le aporta su mirada, a partir de la ceguera de los otros. Además el pequeño grupo de ciegos puede empezar a ver gracias a este lazarillo —físico y moral— que los conduce”.*

7. Al momento de analizar la novela ***Ensayo sobre la Ceguera*** se evidencia que existe una imposibilidad al realizar el análisis narratológico debido a la estructura propiamente dicha de la obra, como ya decíamos anteriormente, que se encuentra escrita (sin puntos y aparte, diálogos separados tan sólo por comas y sobre todo, la no utilización del guión para señalar cada una de las intervenciones de un diálogo sin mencionar el nombre de la persona o personaje que corresponde) además, de la impersonalidad de los personajes por carecer de nombre propio, como por ejemplo: la chica de las gafas oscuras, el policía, el ciego de nacimiento entre otros.

Todos estos factores que hacen parte de la forma de la obra juegan, de algún modo, con el lector para que éste no esclarezca rápidamente asuntos como: la relación *narrador/ narratario*, las relaciones jerárquicas o la estratificación existente entre los distintos narradores que narran la historia quién es el extra, intra y metadieético, y los niveles de participación.

Es por esta razón que es determinante realizar un recorrido exhaustivo a lo largo de la obra para lograr un análisis narratológico que apunte exactamente a lo planteado por el autor.

8. Vale la pena anotar que en la novela se acude por lo general a los refranes, como por ejemplo (*Nada, hombre, no tiene importancia, hoy por ti, mañana por mí, nadie sabe lo que le espera*), la sabiduría popular, las nociones de urbanidad y de humanidad, entre otras, para explicar la condición humana y las reglas de supervivencia que hemos construido.

Finalmente, en cuanto a la estructura de la novela, ésta se encuentra construida por oraciones extensas, sin puntos y aparte, diálogos separados tan sólo por comas y, sobre todo, la no utilización del guión para señalar cada una de las intervenciones de un diálogo, sin mencionar el nombre de la persona o personaje que corresponde, lo que requiere de un análisis más minucioso.

## BIBLIOGRAFÍA

1. ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo. Manual de crítica literaria. 3 Ed. Bogotá, Plaza y Janes, 1981, págs.18, 21,25, 28,30, 32, 35.
2. BAJTIN, Mijaíl. Teoría y estética de la novela. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Carrazca. 2 Ed. Madrid: Taurus, 1991, págs.450, 456, 474, 476.
3. GENETTE, Gérard. Nuevo discurso del relato. Ed. 1.993, Madrid, ediciones cátedra, 1998.
4. SARAMAGO, José. Ensayo sobre la ceguera. 1 Ed. Colombia, Punto lectura, 2.004.
5. SERRANO OREJUELA, Eduardo. Estructura de la narración literaria. C.I.S, Cali, 1.989.
6. TODOROV, Tzvetan. Análisis estructural del relato. 5 Ed. Niebla, 1976, págs.156, 157, 174, 175,177, 178, 179, 180, 185, 186,
7. WIKIJAVERIANA, Enciclopedia libre. Narración, narrativa, narratología: una distinción necesaria. Jaime Alejandro Rodríguez

