

01068
5
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ANALISIS NARRATOLOGICO
DE
"CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA"

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS (Literatura Iberoamericana)

P R E S E N T A

TAE JUNG KIM PARK



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

1990



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE.

INTRODUCCION.

I. LAS ARTICULACIONES DE LAS SECUENCIAS.----- 5

- 1.1. La definición de secuencia.
- 1.2. La lógica de las acciones.
 - 1.2.1. De encadenamiento por continuidad.
 - 1.2.2. De enclave.
 - 1.2.3. De enlace.
- 1.3. El ciclo narrativo.
- 1.4. La aplicación al texto.
 - 1.4.1. El planteamiento general.
 - 1.4.2. El esquema del encadenamiento de las secuencias.
 - 1.4.3. La explicación del esquema.

II. ESTRUCTURA NARRATIVA.----- 33

- 2.0. Propósito.
- 2.1. El concepto de actante
- 2.2. El modelo actancial como sistema.
 - 2.2.1. Sujeto / Objeto.

- 2.2.2. Destinator / Destinatario.
- 2.2.3. Ayudante / Oponente.
- 2.3. El ideologema.
- 2.4. El modelo actancial como proceso.
 - 2.4.1. El esquema narrativo.
 - 2.4.1.1. La sucesión en las pruebas.
 - 2.4.1.2. La confrontación entre el Sujeto y el Anti-Sujeto y la circulación de los objetos.
 - 2.4.2. El programa narrativo.
 - 2.4.3. El recorrido del Sujeto.
 - 2.4.3.1. La competencia del Sujeto.
 - 2.4.3.2. La performance (ejecución) de Sujeto.
 - 2.4.3.3. La sanción.
- 2.5. Observaciones sobre los modelos de Greimas y Bremond.

III. LA LITERATURA Y EL PERIODISMO.----- 84

- 3.1. Una mezcla de dos géneros.
- 3.2. Una homología estructural.

IV. LA TEMPORALIDAD.----- 93

- 4.1. Las relaciones entre el tiempo de la historia y el del discurso.

- 4.1.1. El orden (anacronía).
- 4.1.2. La duración (anisocronía).
- 4.2. Trama y Argumento.
 - 4.2.1. Orden del argumento.
 - 4.2.2. Orden de la trama.
- 4.3. El orden (anacronía) general de la narrativa.
 - 4.3.1. La prolepsis (anticipación).
 - 4.3.2. La analepsis (retrospección).
- 4.4. La duración (anisocronía) general de la narrativa.
 - 4.4.1. La escena.
 - 4.4.2. La elipsis.
 - 4.4.3. El resumen y la pausa.

V. EL NARRADOR.----- 122

- 5.1. El concepto general de narrador.
- 5.2. La propuesta de Genette.
 - 5.2.1. La focalización.
 - 5.2.2. La aplicación al texto.
 - 5.2.3. La voz.
 - 5.2.3.1. El tiempo de la narración.
 - 5.2.3.2. El tiempo narrativo.
 - 5.2.3.3. La persona.

5.3. Una armonía entre la subjetividad
y la objetividad.

VI. CONCLUSION.----- 156

BIBLIOGRAFIA.

INTRODUCCION.

Una obra narrativa está basado en los comportamientos y las experiencias de los seres humanos en este mundo. Una obra narrativa, pues, penetrada en elementos socioculturales y ligada con la sociedad y, por lo tanto, regida por la ley de la vida cotidiana.

Por otra parte, se puede decir que tal obra narrativa es el resultado de la técnica del autor; es decir, el efecto de una obra deriva de cómo nos presenta o expone lo que el autor percibe del mundo. En este sentido, para analizar una obra literaria, se necesita un análisis completo, basado en los métodos de la lingüística moderna y la semiótica, sin ignorar la historia y la sociedad dentro de las cuales la obra se produce y actúa.

Un texto narrativo se puede considerar en dos niveles de acuerdo con Todorov. Un texto narrativo es historia y, al mismo tiempo, discurso; es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad,

acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde el punto de vista, se confunden con los de la vida real. Es un nivel del proceso de lo enunciado, cuyos protagonistas son dramatis personae. Al mismo tiempo, el relato es 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 nos los hace conocer. Es un nivel de proceso de la enunciación, cuyos protagonistas son el locutor y el oyente. Así un texto narrativo se puede dividir en dos niveles. Cada nivel está constituido por varios componentes articulados en un sistema narrativo que constituye un texto narrativo. El estudio de tal sistema narrativo es la narratología. La narratología no es sino la teoría de los textos narrativos, basada en el postulado que un número infinito de textos narrativos puede ser descrito con el número finito de conceptos que contiene el sistema narrativo.

Sin embargo, no puedo menos que confesar que con una sola metodología jamás alcanzaría una lectura perfecta de un texto literario, ya que un texto literario es un conjunto de los signos lingüísticos y

un sistema de un proceso de comunicacion que corresponden a los referentes extratextuales. Por eso, nunca se agotarían las posibilidades de interpretación de un texto literario, porque un texto literario es una entidad autónoma que está construida por su propia estructura.

No obstante, pienso que es evidente que el estructuralismo enriqueció al campo de los estudios literarios y desde el punto de vista pedagógico es útil, puesto que, sobre todo, para la narrativa, intenta buscar una teoría general de un sistema.

Parece que Crónica de una muerte anunciada de García Márquez es un texto bien construido narratológicamente.

Primero, en el nivel de la historia, García Márquez ha plasmado no sólo una imagen precisa y original de la idiosincracia latinoamericana (en cuanto la novela significa la modernización del viejo tema hispánico del honor injuriado), sino también un arquetipo occidental identificable en la polarización dialéctica de la culpa o la inocencia.

Segundo, en el nivel del discurso, esta obra, que el autor mismo considera su libro más logrado, es una

expresión de la nueva estética del autor, caracterizada por una selección de perspectivas y técnicas narrativas que dan a la novela el tono de autenticidad, más o menos objetivo, del reportaje. En cuanto a su novela, García Márquez declaró, "Por primera vez, conseguí una confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura, por eso se llama Crónica de una muerte anunciada...."

Así la novela Crónica de una muerte anunciada es un texto narrativo que puede servir como un corpus excelente para un estudio narratológico, por lo cual siguiendo las teorías de la narratología, produciré un análisis ejemplar pedagógico, porque la narratología es una teoría de los textos narativos y es un término que abarca los estudios estructuralista y semióticos.

1. LAS ARTICULACIONES DE LAS SECUENCIAS.

Cualquier relato está constituido por el encadenamiento de secuencias (micro-relato), y cada una de estas secuencias está compuesta por tres elementos (triada): virtualidad, actualización y resultado. Los relatos además están contruidos por diferentes combinaciones de las secuencias, que corresponden a una forma general del comportamiento humano-una lógica de los comportamientos. Por lo tanto, para poder entender un texto literario, se necesita algún tipo de conexión lógica entre la literatura y la realidad. Por eso, en nuestra novela, Crónica de una muerte anunciada, veamos cómo se encadenan las secuencias y cómo se desarrolla el ciclo narrativo.

1.1. La definición de la secuencia.

Es una unidad narrativa de orden superior al de las funciones. (1) La función es la mínima unidad narrativa,

(1) Respecto al concepto de la función, Propp dice que la función es la acción de un personaje, definida por su

y se refiere a las acciones y a los acontecimientos que agrupados en secuencias, engendran el relato. Bremond introduce la noción de secuencia como un agrupamiento

situación en el curso del relato y desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.

V. Propp, Morfología del cuento, Colofón, México, 1966.

Bremond la define como unidad de base, el átomo narrativo, y se aplica a las acciones y a los acontecimientos.

C. Bremond, "La lógica de los posibles narrativos" en Análisis estructural del relato (No. 8 de la revista Communications), Premiá, México, 1985.

Para R. Barthes, la función es la mínima unidad segmentable de sentido, es todo segmento de historia que constituye el término de una correlación.

Helena Beristáin, Diccionario de Retórica y Poética, Porrúa, México, 1985.

La descomposición sintáctica es un tema frecuente en los trabajos de los formalistas rusos. Tomashevski se consagra al estudio de la unidad sintáctica más pequeña (los motivos) y propone una primera subdivisión de los

de funciones constituido por los tiempos que marcan el desarrollo de un proceso: la virtualidad, la actualización y el resultado. (2) Se puede definir que una secuencia es una sucesión lógica de núcleos (3) unidos entre sí por una relación de solidaridad o doble implicación y que corresponde a una forma general del comportamiento

predicados clasificando los motivos según la acción objetiva que describen. Los motivos que cambian, estáticos, y, según las correlaciones entre sí, motivos asociados y libres. R. Barthes retoma esta oposición dando a los motivos asociados el nombre de funciones y a los motivos libres el de índices: las funciones pueden ser nudos (núcleos) o catálisis; los primeros constituyen verdaderos goznes del relato; los segundos no hacen más que llenar el espacio narrativo que separa las funciones -goznes.

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, México, 1986. pp. 254-258.

(2) Claude Brémont, "La lógica de los posibles narrativos" en Análisis estructural del relato, op. cit. p. 99

(3) Véase nota (1).

humano.(4)

1.2. La lógica de las acciones.

Dice Bremond que el estudio semiológico del relato puede ser dividido en dos sectores: el análisis de las técnicas de la narración y la investigación de las leyes que rigen el universo narrado. Estas leyes se derivan de dos niveles de organización: por un lado reflejan las experiencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe respetar para hacerse inteligible; por otro lado, las convenciones de su universo particular, características de una cultura, de una época, de un género literario, del estilo del narrador y del relato mismo.(5)

Según Bremond, antes de decidirse a trazar la descripción de un género literario definido, hay que

(4) Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Análisis estructural del relato, op. cit. p.20

(5) Bremond, op. cit. p.99

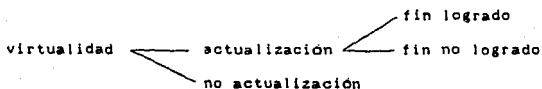
averiguar cuáles son las posibilidades lógicas del mismo. De este modo se hará posible una clasificación basada en características estructurales precisas de los universos de relato.

Para Bremond, la unidad de base, el átomo narrativo sigue siendo la función (definida por Vladimir Propp en su análisis del cuento popular ruso). Esta se define como la acción de un personaje desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.⁽⁶⁾ En el análisis de Propp nos encontramos con una sucesión siempre idéntica de las mismas funciones. Bremond las agrupa en triadas, que tienen un fundamento lógico, por que cada una corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso: 1. La virtualidad, una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever. 2. La actualización, representada por una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto. 3. El resultado, es decir, una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado. Cada una de estas agrupaciones se llama

(6) En esta definición se hace referencia a los personajes;

secuencia. Además, hay que tener en cuenta que en la triada de elementos, el posterior implica necesariamente al anterior; es decir, no puede haber finalización, si no se ha pasado a la acción, pero el antecedente no implica consecuente. Así mismo, después de cada función se abre siempre una alternativa: la virtualidad, tomado el punto de partida del proceso, puede evolucionar y convertirse en paso a la acción o quedarse en estado de virtualidad.

El esquema de la secuencia elemental, tomando en cuenta las dos posibilidades sería:

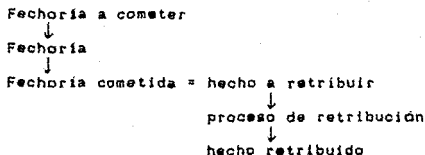


la función de una acción no puede ser definida más que en la perspectiva de los intereses o de las iniciativas de un personaje que es el agente. Define la función no sólo por una acción que llama proceso, sino también por la puesta en relación de un personaje que llama sujeto y un proceso al cual denomina predicado.

Según esto, el narrador tiene toda la libertad de dejar al proceso que llegue hasta su término o detener su curso.

Estas triadas elementales se combinan entre sí, para generar secuencias complejas. Los siguientes tres tipos de relaciones son los más típicos.(7)

1.2.1. De encadenamiento por continuidad; el cierre de la primera secuencia coincide con la apertura de la segunda. Toda fechoría cometida va a implicar una retribución o un castigo.



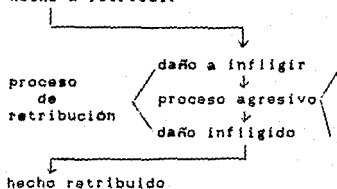
Todorov denomina a este tipo de combinación concatenación: en ella "las secuencias son puestas una después de la otra".(8)

(7) Bremond, op. cit. pp.100-101

(8) Todorov, Poética, Losada, Buenos Aires, 1975, p.98

1.2.2. De enclave: una secuencia elemental se desarrolla en el interior de otra secuencia elemental. Esta disposición aparece cuando un proceso, para alcanzar su fin, debe incluir otro, que le sirve de medio, el cual a su vez puede incluir un tercero. El enclave es un gran resorte de los mecanismos de especificación de las secuencias. (9) Todorov, por su parte, llama a esta forma de encadenamiento imbricación: "una secuencia entera reemplaza a una proposición de la primera secuencia". Según él, existen muchas variedades de imbricación: relación de explicación causal, relación de yuxtaposición temática. (10)

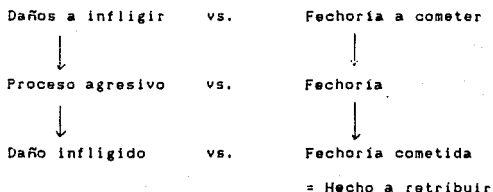
Fechoría cometida = hecho a retribuir



(9) Bremond, op. cit. pp.100-101

(10) Todorov, Poética, op. cit. p.97

1.2.3. De enlace: dos secuencias elementales se desarrollan simultáneamente. Traducen una situación en la que el mismo proceso material, contemplado desde dos puntos de vista diferentes, cumple funciones distintas. Es decir, una misma acción se desarrolla simultáneamente desde dos perspectivas distintas.



La abreviatura vs. (versus), que sirve de lazo a ambas secuencias, significa que el mismo acontecimiento que cumple una función A desde la perspectiva de un agente A, cumple una función B si se pasa a la perspectiva B. (11) Ya mencioné que Bremond define la función no

(11) Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", op. cit. p.101

solamente por una acción o por un proceso, sino también por la puesta en relación de un personaje, sujeto, y de un proceso, predicado. Esto implica que la estructura del relato no repose estrictamente sobre una secuencia de acciones, sino además sobre una asignación de papeles.

Bremond no representa esta estructura por medio de una serie unilineal de funciones, ya que toma en cuenta las perspectivas. Toda evolución de la intriga afecta simultáneamente o al mismo personaje desde distintos puntos de vista, o a muchos personajes diversamente relacionados. Ninguna de estas perspectivas tiene derecho particular a ser elegida en detrimento de otras y por ello la estructura del relato debe ser representada por una serie de papeles que traducen, cada uno en su registro, el desarrollo de una unidad, dentro de la cual ellos cumplen un papel activo o pasivo.

Bremond se pregunta si la disposición de los acontecimientos del relato responden a un principio de organización arbitrario, comparable al de las lenguas naturales, u obedece a una necesidad lógica. Las dos respuestas serían legítimas, si se atiende a los dos

niveles de organización de la intriga: por un lado, el plano de las rutinas culturales y el de las finalidades (históricas, estéticas, edificantes) trascendentes a la intriga, las cuales regulan la elección de ciertas situaciones e imponen la evolución de los papeles de acuerdo con lo verdadero, lo bello; por otro lado, el plano de las necesidades conceptuales inmanentes al desarrollo de los papeles: relación de implicación, exclusión o compatibilidad, por las cuales un acontecimiento b) presupone uno a), que le es anterior y, de otra forma, hace posible un acontecimiento c) que le es posterior. El primero de los dos planos, proporciona el sentido particular de cada relato. El segundo funda su inteligibilidad general: una lógica de la intriga debe preceder según su semiología. esta lógica, verdadera lengua universal del relato, se impone como la primera etapa de un análisis estructural del mismo.

1.3. El ciclo narrativo.

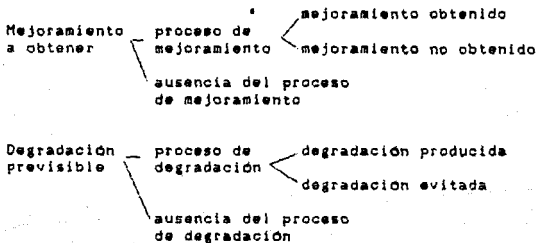
Todo relato, dice Bremond, consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés

humano en la unidad de una misma acción. Sucesión, integración en la unidad de la acción e implicación de interés humano, son los tres elementos imprescindibles en todo relato. Los acontecimientos del relato pueden clasificarse en dos tipos según favorezcan o contraríen el proyecto de un sujeto determinado. (12)

a) Mejoramiento a obtener

b) Degradación previsible

Cada uno de ellos se desarrolla en el relato, según secuencias triádicas que tienen presente en cada fase la posibilidad de adelantar o atrasar el proceso.



(12) Cfr. Bremond, op. cit. p.102

En caso de un proceso de mejoramiento, hay un beneficiario que se aprovecha pasivamente de las felices circunstancias, también puede ocurrir que el mejoramiento obedezca a la intervención de un agente, que lo asume como una tarea a cumplir. Estos casos pueden dar lugar a dos nuevos papeles: el de un aliado, el agente que lleva a cabo la tarea en favor del beneficiario pasivo, y el de un adversario, quien, dotado de iniciativa e intereses propios, actúa en contra del agente aliado y en contra del beneficiario del mejoramiento.

1.4. La aplicación al texto.

Ahora, con las teorías que mencioné anteriormente, analizaré la estructura del cumplimiento de la tarea (en este caso, el asesinato de Santiago Nasar) y las formas que adopta la intervención tanto de los aliados, como de los adversarios.

1.4.1. El planteamiento general.

En Crónica de una muerte anunciada, (13) es el cumplimiento de la tarea lo que el narrador ha decidido desarrollar. Desde el comienzo del relato, sabemos que el fin se ha cumplido. Los lectores asisten al proceso de cumplimiento. Por eso, hay que examinar cómo el interés permanece a lo largo del relato, cómo García Márquez consigue que se mantenga el suspenso, si ya desde el principio se anuncia el desenlace fatal.

Hay otra figura que se debe tener presente en el análisis, me refiero a la del retribuidor, "retribuidor que recompensa" y "retribuidor que castiga". La recompensa de un servicio prestado y la venganza por un perjuicio sufrido son las dos caras que adopta la actividad de la retribución. En el caso de Crónica de una muerte anunciada, como la retribución de un

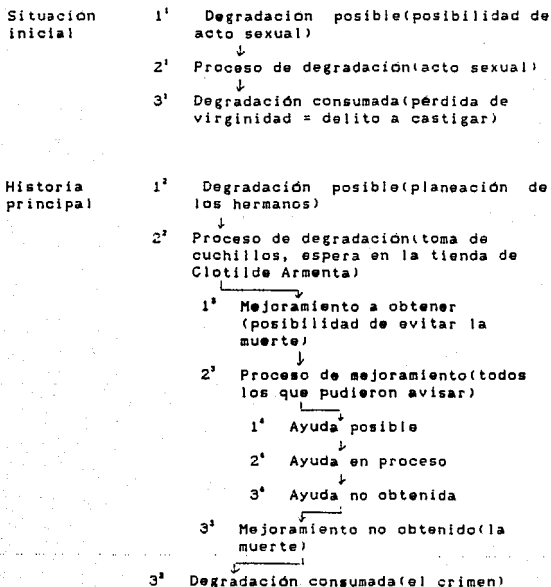
(13) García Márquez, Crónica de una muerte anunciada. La Oveja Negra, Bogotá, 1981.

perjuicio, esta puede ser el resultado de un pacto que permanece implícito en el texto. En nuestro relato, es la transgresión del código del honor lo que motiva el conflicto; el retribuidor es, así, el garante de un contrato social. La transgresión del código del honor se hace por medio de una falta, fruto de la cual es el proceso de degradación que sufre Santiago Nasar. El lector conoce la naturaleza de la falta desde el principio del relato y, desde el principio, asiste también a la reparación de la misma, que toma forma de tarea a cumplir.

1.4.2. El esquema del encadenamiento de las secuencias.

En Crónica de una muerte anunciada hay un proceso de degradación, la pérdida del honor de Angela Vicario provoca que sus hermanos sientan la obligación de reparar la falta cometida por Santiago Nasar.

La forma de lavar el honor de Angela Vicario y de toda la familia se traduce obligatoriamente en la muerte del culpable; en este caso, Angela Vicario delata a Santiago Nasar. El esquema de las secuencias de esta historia principal sería el siguiente:



Además en esa novela hay dos subrelatos: uno es el de la repercusión del crimen de los gemelos; el otro, el

de nueva vida de Angela Vicario. Los esquemas de los dos subrelatos serian los siguientes:

El subrelato de los gemelos.

- 1^a Degradación posible (posibilidad de intervención justiciera)
- ↓
- 2^a Proceso de degradación.
 - 1^a Mejoramiento posible (la vigencia de la norma del honor)
 - ↓
 - 2^a Proceso de mejoramiento (aceptación del crimen como asunto de honor por parte del pueblo)
 - ↓
 - 3^a Mejoramiento no obtenido (intervención justiciera del policía)
- ↓
- 3^a Degradación consumada (castigo a los culpables - tres años de cárcel)

El subrelato de Angela Vicario.

- 1^a Degradación posible (posibilidad de intervención familiar)
- ↓
- 2^a Proceso de degradación (obligación de la costumbre antigua por parte de su madre, Pura Vicario)
 - 1^a Mejoramiento posible
 - ↓
 - 2^a Proceso de mejoramiento (las cartas)
 - ↓
 - 3^a Mejoramiento obtenido (regreso del esposo)
- ↓
- 3^a Degradación no consumada (castigo no consumado de Angela Vicario)

1.4.3. La explicación del esquema

En el esquema anterior se pueden distinguir las tres fases o series de secuencias. La primera de ellas corresponde a una situación inicial de encadenamiento del proceso: la degradación de la familia Vicario. La segunda, provocada por la anterior, constituye la historia principal del relato, es decir, es el proceso de degradación de Santiago Nasar. Finalmente hay una tercera serie que funciona a manera de epílogo: los respectivos castigos a los culpables, los gemelos y Angela Vicario.

La situación inicial que aparece en el esquema no está desarrollada en el texto. Pero se supone como previa al momento en que comienza la Crónica... ; evidentemente, para poder llegar a la necesidad de salvar el honor, éste ha tenido que ser previamente manchado. El narrador de la historia siempre elige y decide qué partes va a desarrollar y cuáles va a dejar omitidas o apenas enunciadas. Pero en la reconstrucción completa de la historia, esa situación debe tener lugar. Es a partir del momento en que se descubre la

falta y en que Angela Vicario delata a Santiago Nasar, cuando comienza la historia que al narrador interesa relatar.

En el relato se nos cuentan más cosas, se nos habla de las familias: la de Santiago Nasar y la llegada de su padre al pueblo, la de los Vicario, la de Bayardo San Román e incluso la del propio narrador. Pero estas son descripciones que no hacen evolucionar la acción, por que no provocan el proceso de degradación ni de mejoramiento.

Aunque la novela está constituida con base en el suspenso (del mismo modo que ocurre en la novela policiaca), no hay enigma a la manera como tienen lugar en este genero: sabemos, por el contrario, que el asesinato ha tenido lugar, cuándo, por quién y porqué.

Desde el momento en que el lector incursiona en la lectura del relato, conoce el desenlace final de la intriga.

Sin embargo, hay un pequeño enigma que no afecta a la historia principal del relato, pero que el narrador va distribuyendo y explota la última de las cinco partes de la novela: este gira en torno a la incertidumbre de si realmente la violación fue cometida por Santiago

Nasar. El narrador de la historia considera que no, pero deja este enigma sin solución definitiva: "mi impresión personal es que murió sin entender su muerte"(14).

El narrador elige desarrollar el proceso de la degradación(el asesinato de Santiago Nasar), de otra forma, el cumplimiento de la tarea: lavar el honor de la familia Vicario, que exige la muerte del culpable. Es en este episodio de preparación del crimen, búsqueda de los cuchillos, donde surgen los oponentes y ayudantes; ahí entra un reflejo de una sociedad, para la cual el código del honor es fundamental. El narrador reserva para el final del relato el efecto escénico del cumplimiento de la tarea, es decir, la muerte de Santiago Nasar, lo que alcanza una forma casi insostenible, de tal manera que de la impresión de que el cuerpo de la víctima no va a caer nunca.

"sin embargo les parecía que Santiago Nasar no

(14) García Márquez, Crónica de una muerte anunciada, op. cit. p.132

se iba a derrumbar nunca Santiago Nasar permaneció todavía un instante apoyado contra la puerta"(15)

En el relato queda expresada la naturaleza de la prueba y los medio que van a ser utilizados para llevarla a cabo. La reacción de los gemelos es intencional y no fortuita, aunque en el desarrollo de la historia, el azar y la casualidad juegan un papel determinante en favor de la degradación: parece actuar una especie de fatalidad o destino, que tampoco podemos considerar como agentes en beneficio de los gemelos o en perjuicio de Santiago Nasar. Sin embargo, en la novela hay oponentes y ayudantes en el proceso de degradación, que son los que en el esquema anterior aparecen tratando de provocar un proceso de mejoramiento que al final falla, con lo que la degradación termina por consumarse. No obstante, es evidente que no hay nadie que ose oponerse directamente a la pretensión de los gemelos; hay una idea

(15) Ibid. p.154

generalizada de que ellos cumplen con su deber, no es el deseo, sino la obligación impuesta por el código del honor lo que los impulsa al homicidio. Por eso, el pueblo, en la comprensión de este código no puede oponerse de manera directa aunque haya tentativas de prevenir a Santiago Nasar: un papel colocado debajo de la puerta de su casa. Esta acción actúa como obstructora de la degradación y en favor de la víctima. Así mismo, Clotilde Armenta consigue al menos que el crimen sea aplazado para más tarde:

" aunque sea por respeto al señor obispo."(16)

" a Clotilde Armenta le parecía imposible que no se supiera en la casa de enfrente. Pensaba que Santiago Nasar no estaba allí, pues no había visto encenderse la luz del dormitorio, y a todo el que pudo le pidió prevenirlo donde lo vieran."(17)

(16) Ibid. p.25

(17) Ibid. p.78

Una acción más directa, pero que tampoco llega a ser definitiva, es la del coronel Lazaro Aponte, quien quita a los gemelos sus cuchillos. Sin embargo, todas estas acciones no logran hacer desistir del proyecto a los gemelos, carecen de fuerza y están condenadas al fracaso. Otros personajes, como el padre Amador, no reaccionan.

Hay otro grupo que cumple el papel de ayudante para el proceso de degradación: en este grupo se encuentra Victoria Guzmán, quien conocía los motivos y el lugar: "se lo había dicho una mujer que pasó después de las cinco a pedir leche"(18) y no lo confesó por que "en el fondo de su alma quería que lo mataran".(19) Su hija, Divina Flor, no habló por miedo. Estas dos, como aliadas de las personas que callan, actúan indirectamente como aliadas de los gemelos y como opositoras de Santiago Nasar. Además, como hemos mencionado, el destino es la fuerza que más favorece a los gemelos:

(18) Ibid. p.21

(19) Ibid. p.21

"la realidad parecía ser que los hermanos Vicario ni hicieron nada de lo que convenia para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público, sino que hicieron mucho más que lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo, y no lo consiguieron."(20)

El destino o la fatalidad obran en favor de una ley no escrita e inherente a los principios consuetudinarios del código del honor.

El asesinato ha sido realizado siguiendo las obligaciones de un código social de un tipo de la moral mediterránea. Es decir, un código de honor de la restitución del honor femenino mediante la muerte del ofensor.

"Pero la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a

(20) Ibid. pp.67-68

los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama." (21)

Esto no impide que, a partir del asesinato, otro código y la moral hagan su aparición interfiriendo en la labor de los hermanos. En efecto, la policía hace su entrada para castigar según un código de la ley burguesa, a los autores del crimen. En este momento, las motivaciones que los salvarían dentro de la moral del pueblo, no están vigentes. El esquema por el que se rige este nuevo grupo, es el de crimen-castigo. Sin embargo, estos modos de comportamiento, estas dos leyes, la del pueblo que sigue la moral mediterránea y la de la justicia, que sigue la moral burguesa, interfieren en determinado momento, atenuando el castigo de los hermanos Vicario. El juez no escapa a la influencia de la ideologías, a ese leyes no escritas pero sí aprendidas. Ley no escrita y ley escrita, ambas tienen vigencias en este momento. Es otro conflicto que

(21) Ibid. p.127

plantea la novela.(22)

En cuanto al castigo de Angela Vicario, el principal agente es la moral popular personificada en la madre:

"una pobre mujer consagrada al culto de sus defectos."(23)

"Pura Vicario le envolvió la cara con un trapo a la hija devuelta para que nadie le viera los golpes, y la vistió de rojo encendido para que no se imaginaran que le iba guardando luto al amante secreto."(24)

Lo que se pretende en este proceso, es anular la vida de Angela Vicario: "Había hecho más que lo posible para

(22) Ana María López, "De la crónica como literatura" en En el punto de Gabriel García Márquez, Pliegos, Madrid, 1985, p.207 y ss.

(23) García Márquez, op. cit. p.121

(24) Ibid. p.108

que Angela Vicario se muriera en vida,"(25). Eso sería su castigo por haber transgredido el código del honor. Sin embargo, hay un final romántico, donde el castigo no solo no se consuma, sino que Angela, finalmente, rehace su vida al lado de su marido por su propia voluntad y no por la imposición familiar.

"Dueña por primera vez de su destino, Angela Vicario descubrió entonces que el odio y el amor son pasiones recíprocas."(26)

A lo largo de toda la novela, su actitud está en proceso de rechazar esa moral popular, la que impone el matrimonio sin amor. Ella rompe con unas normas y asume una ética distinta, no impuesta, más humana.

La teoría de Bremond en torno a la lógica de las secuencias cumple con su utilidad primordial para observar las formas de articulación de relato, lo que, a su vez, permite captar la técnica usada por el autor

(25) *Ibid.* p.117

(26) *Ibid.* p.122

para mantener el interés.

En el caso concreto de la novela, la alternancia de una situación de degradación y la posibilidad de una ayuda constituyen el mecanismo que mantiene vivo el interés. Asimismo, el hecho de que nunca sabemos si fue Santiago Nasar quien deshonró a Angela Vicario, un inocente castigado injustamente, ayuda a la tensión de la historia.

11. ESTRUCTURA NARRATIVA.

2.0. Propósito.

Todos los discursos están compuestos por una serie de enunciados elementales. El enunciado narrativo elemental se define como una relación-función entre, al menos, dos actantes;

$$EN = F (A1, A2, \dots)$$

EN - Enunciado

F - Función

A - Actante

Por eso, para constituir un discurso narrativo el actante(1) es indispensable. Como consecuencia, en

(1) Para describir y clasificar los personajes del relato no según lo que son, sino según lo que hacen (de ahí su nombre de actantes.) Es decir, el actante viene de definir el personaje por su participación en una

todo relato, hay actantes y transformaciones de estado. Si no los hay, no habrá ningún relato. Porque considerado a nivel del componente narrativo (2), un discurso narrativo se presenta como una sucesión de estados y de cambios de esos estados: un estado A se transforma en un estado B. Por eso, el análisis narrativo propone la distinción entre los estados y los cambios, entre lo que depende del hacer y lo que depende del ser. En la narratología, pues, la narración

espera de acciones.

(2) Para analizar un discurso narrativo se suponen dos niveles: Nivel superficial y nivel profundo. El nivel superficial está constituido por dos componentes: un componente narrativo, que regula la sucesión y el encadenamiento de los estados y de los cambios. Otro componente descriptivo, que regula en un texto el encadenamiento de las figuras y de los efectos de sentido.

Grupo de entrevernes, Análisis semiótico de los textos, Cristiandad, Madrid, 1982, p.18

equivale a una acción, y una narración mínima se puede dar desde el momento en que en el enunciado se da la transformación. Entonces, en este capítulo, vamos a ver cómo se relacionan los actantes entre sí paradigmáticamente, y luego cómo se encadena el programa narrativo (PN) sintagmáticamente. (3)

2.1. El concepto de actante.

Antes que nada, es necesario reducir a los actores a la categoría de actores funcionales, porque las funciones son creadoras de actantes, y están vistas

(3) Según Saussure, cada mensaje verbal se construye a partir de dos operaciones fundamentales: la selección (paradigma) y la combinación (sintagma), distinción posteriormente tomada por Jakobson: "La selección opera sobre la base de la equivalencia, de la semejanza y de la desemejanza, de la sinonimia y de la antonimia, en tanto que la combinación se basa en la contigüidad." Roland Barthes et al, La semiología (Communications, No. 4), Tiempo contemporáneo. B. Aires, 1970, p.44 y ss.

desde la perspectiva de los actores y lo actantes en el nivel de las acciones. El actante es una unidad sintáctica, de carácter formal, no investida semánticamente. Antes del análisis estructural, "el agente de una acción tomó una conciencia psicológica y pasó a ser un individuo, una persona, un ser plenamente construido."(4) Es decir, el personaje no estaba marcado por su acción, sino por su esencia psicológica. Pero el análisis estructural se negó a considerar al personaje como una esencia, así como el pionero de la narratología, Propp, redujo a los personajes a una tipología simple, fundada no en la psicología, sino en la unidad de las acciones que el relato distribuye.(5) Después de Propp en el análisis estructural el

(4) Roland Barthes et al, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Análisis estructural del relato, op. cit. p.22

(5) La tipología de los personajes de Propp es la siguiente: 1.Héroe 2.Bien amado o deseado 3.Donador o Proveedor 4.Mandador 5.Ayudante 6.Villano o Agresor 7.Traidor o Falso héroe

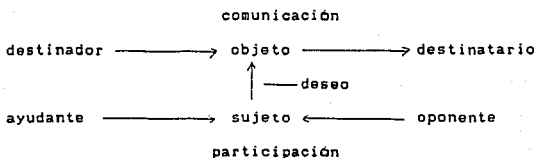
personaje se define no como un ser, sino como un participante. Finalmente, A. J. Greimas describe y clasifica los personajes del relato no según lo que son, sino según lo que hacen, en la medida en que participan de tres grandes ejes semánticos, que son la comunicación (saber), el deseo (querer), y la participación (poder). (6)

Los actores que desempeñan y presentan acciones pertenecientes a una misma clase, se agrupan en clases de actores, y esas clases de actores se han denominado actantes, los cuales se definen por su función y sus cualidades, que son los predicados de los actantes. Además, un mismo actante puede estar investido por varios actores, e inversamente, un actor puede cumplir diversos papeles actanciales (sincretismo). De esta manera, podemos definir los actantes. Así, por medio de Propp, Greimas confirma su interpretación de que un

(6) Roland Barthes, "Introducción..." en Análisis..., op. cit. p.23

(7) Cfr. Greimas, Semántica estructural, Gredos, Madrid, 1976, p.270

número restringido de términos actanciales basta para dar cuenta de la organización de un microuniverso.(7) Desde luego, Greimas presenta el modelo actancial sobre la base de los inventarios de Propp y Souriau.(8)



Este modelo está "construido teniendo en cuenta la estructura sintáctica de las lenguas naturales" y posee un valor operatorio por su simplicidad y, sobre todo,

(8) Al investigar las funciones dramáticas, Souriau presenta un inventario semejante al de Propp. Las funciones de Souriau son: 1.la Fuerza temática orientada 2.el Representante del Bien deseado, del Valor orientante 3.el Obtener Virtual de ese bien 4.el Oponente 5.el Arbitro, atribuidor del bien 6.el Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas

según Greimas, está relacionado con el análisis de las manifestaciones míticas, es decir, con los microuniversos que describen el mundo interior, en contraposición con las manifestaciones prácticas que describen el mundo exterior. (9) El modelo actancial de Greimas está "por entero centrado sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulando en proyecciones de ayudante y oponente". (10)

2.2. El modelo actancial como sistema.

El modelo actancial, desde el punto de vista de las relaciones entre los términos que lo constituyen, está en el plano paradigmático. En este plano el modelo actancial es una organización de conjunto, articulada

precedentes. Ibid. p.269

(9) Luisa Puig, La estructura del relato y los conceptos de actante y función, U.N.A.M. 1978, p.83

(10) Greimas, op. cit. p.276

entres parejas de actantes, cuyo pivote central está constituido por la relación Sujeto/Objeto.

Sujeto-Objeto, relación de deseo.

Destinador-Destinatarario, relación de comunicación.

Ayudante-Oponente, relación de participación en la lucha.

Ahora bien, veamos como se agrupan y se relacionan los actores en Crónica de una muerte anunciada.

2.2.1. Sujeto / Objeto.

Para definir el enunciado de estado(11) se introducen las nociones de Sujeto y Objeto. El enunciado de estado corresponde a la relación entre un sujeto y un Objeto. Esta relación entre el Sujeto y el Objeto, con un investimento semántico, es la de deseo, es decir, se considera la relación activo vs. pasivo (Sujeto = ser que quiere, Objeto = ser querido). La

(11) Un estado se enuncia por medio de un verbo del tipo de 'ser' o 'tener'.

relación Sujeto/Objeto es una relación de junción, que permite considerar este Sujeto y Objeto semióticamente uno en función del otro. (12)

Enunciados conjuntivos : S \cap O

Enunciados disyuntivos : S \cup O

Hemos representado dos tipos de enunciados, respectivamente, el enunciado de lo conjuntivo, en el cual el Sujeto y el Objeto están en una relación de conjunción y el enunciado de lo disyuntivo, en una relación de disyunción. Greimas dice que siendo la disyunción la negación de la conjunción no es la abolición de toda relación entre los dos actantes. La negación mantiene, pues al Objeto y al Sujeto en su condición de entes semióticos y les confiere al mismo tiempo un modo de existencia diferente al estado conjuntivo. En consecuencia,

(12) Joseph Courtes, Introducción a la semiótica narrativa discursiva, Hachette, B.A. 1980, p.62

la disyunción hace virtual la relación entre el Sujeto y el Objeto, manteniéndola como una posibilidad de conjunción. (13) De esta manera, en Crónica de una muerte anunciada, el Sujeto, la familia Vicario esta en una relación de disyunción respecto del Objeto, el honor (a consecuencia de la pérdida), por lo cual esa relación mantiene una posibilidad de la conjunción:

S ∪ O

S - la familia Vicario

O - el honor

∪ - relación disyuntiva

y esa relación disyuntiva perdura en esa forma negativa, hasta cuando el Sujeto transformador, los gemelos Vicario, recuperan el honor perdido.

(13) *ibid.*, p. 64

- Angela Vicario, la hermosa muchacha que se había casado el día anterior, había sido devuelta a casa de sus padres, porque el esposo encontró que no era virgen. (14)

2.2.2. Destinador / Destinatario.

La intención del Sujeto es en sí misma insuficiente para alcanzar el Objeto. Hay siempre poderes que le permiten que alcance su meta o se lo imposibilitan. Esta relación, se puede considerar una forma de comunicación, y se puede, por consiguiente, distinguir una clase de actores a la que llamamos el Destinador(dador), constituida por aquellos que apoyan al Sujeto en la realización de su intención, y proveen el Objeto o permiten que se provea. El agente al que se da el Objeto es el Destinatario(receptor). (15)

(14) García Márquez, op. cit. p. 32

(15) Mieke Bal, Teoría de la narrativa, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 35-36

La introducción de la pareja Destinador / Destinatario en el modelo actancial se justifica en la relación con el Objeto. Este último se coloca en el eje del deseo, pero al mismo tiempo se inscribe en el eje de la comunicación.

Comunicación

Destinador — Objeto — Destinatario

El Destinador no es en la mayoría de los casos, una persona, sino una abstracción, pero el Destinatario suele coincidir con la persona del Sujeto, es decir, este desea para sí algo o a alguien. El Destinador es quien destina, es decir, señala o determina una cosa para algún fin y funciona como un hado, al destinar algo a alguien y poner en ejecución un destino. El destinador incluye, pues, la connotación mítica presente en la narración literaria.

En Crónica de una muerte anunciada, el Destinador funciona como una fuerza incontrolable : la fatalidad y el código del moral mediterráneo. En este ambiente cultural, social, del pueblo, los hermanos Vicario, aunque no quisieran, tenían que cumplir un deber

inevitable.

"la realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago Nasar de inmediato y espectáculo público, sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien las impidiera matarlo, y no lo consiguieron."(16)

"Es para librar a esos pobres muchachos del horrible compromiso que les ha caído encima."(17)

Así el código moral y la fatalidad favorecieron al homicidio de los gemelos. Ellos cumplen con lo que consideran su obligación moral, con una ley arbitraria y anónimamente establecida por la costumbre del pueblo. Es decir, la restitución de la honra femenina mediante la muerte del ofensor se percibe en la novela como una

(16) García Márquez, op. cit. pp. 67-68

(17) Ibid. p.77

barbaridad impuesta por una tradición tiránica a la que sólo se someten quienes se ven obligados a ejecutar el acto de la venganza. Ese mismo código social les obliga a ejecutar el asesinato sin sentirse culpable y a los del pueblo a no intervenir en el acto de honor, a pesar de su voluntad.

"Lo matamos a conciencia, ... pero somos inocentes, ... fue un asunto de honor."(18)

"Pedro Vicario se negó, y convenció al hermano de que no tenían nada de que arrepentirse."(19)

"la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos del honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama".(20)

(18) *Ibid.* p.67

(19) *Ibid.* p.108

(20) *Ibid.* p.127

Como consecuencia, el Destinador son los códigos de honor. Entonces, veamos qué clase de actores desempeñan el papel actancial de destinatario.

Según Souriau, el Destinatario se define como el obtenedor virtual de ese Bien mientras el Destinador, como el Arbitro, es dispensador del Bien.(21) En esta perspectiva, sabemos que la familia Vicario, o más ampliamente el pueblo, es el obtenedor virtual de es Bien. Porque en el pueblo, la norma de honor está vigente. Por ejemplo, la novia de Pablo Vicario, Prudencia Cotes dice,

"Yo sabía en qué andaban y no sólo estaba de acuerdo, sino que nunca me hubiera casado con él si no cumplía como hombre."(22)

Tenemos entonces dos actantes:

Destinador : sistema de normas (códigos de honor)

(21) Greimas, Semántica estructural, op.cit. pp.268-269

(22) Márquez, op. cit. p.84

Destinatario : la familia, representada por los
hermanos o el pueblo.

Por otra parte, Greimas habla de la manipulación como una función de Destinador. Según él, el Destinador es quien comunica al Destinatario no sólo los elementos de la competencia modal, sino también el conjunto de los valores en juego. La acción del Destinador sobre el sujeto operador es un hacer persuasivo, y está en la fase de la manipulación del hacer hacer. (23) Así, la norma de este pueblo (el código del honor) manipula a los sujetos operadores (los hermanos Vicario) para que ejecuten un programa (matar a Santiago Nasar).

(23) Cesar González Ochoa, Imagen y Sentido, elementos para una semiótica de los mensajes visuales, U.N.A.M., México, 1986, p.144

2.2.3. Ayudante / Oponente

La pareja de actantes Ayudante vs. Oponente es homologada por Greimas a las categorías gramaticales que llama circunstantes o participantes circunstanciales. El Ayudante revela voluntad de obrar aportando auxilio en el mismo sentido del deseo del sujeto; el Oponente revela resistencia a obrar y pone obstáculo a la realización del deseo y de la comunicación. (24)

Estos dos actantes están relacionados con la participación en la realización del sujeto. Por lo tanto, en Crónica de una muerte anunciada, y en esta perspectiva se pueden clasificar los actores en dos tipos de actantes.

Como hemos visto antes, la familia Vicario quiere recuperar el honor perdido por culpa de Santiago Nasar. Respecto a estas acciones de la relación Sujeto-Objeto,

(24) Helena Beristáin, Diccionario de Retórica y Poética, Porrúa, México, 1985, p.20

varias acciones intervienen a su favor o en contra del deseo del Sujeto. Así, algunas acciones favorecen a los gemelos o les impiden cumplir su misión obligada (en este caso, la muerte de Santiago Nasar, por que este acto significa la recuperación del honor perdido o el castigo al violador de la norma del pueblo.)

En esa novela, el papel actancial de los Ayudantes casi no está tematizado. Sin embargo, podemos observar una acción de Divina Flor favorable a la misión de los gemelos. Divina Flor dice a Plácida Linero que Santiago ya "subió al cuarto hace un minuto." (25) Divina Flor, provocada por una visión nítida, impide una posible ayuda de su mamá. Excepto ella, ningún actor desempeña ese papel actancial, por lo cual podemos decir que el papel actancial está elidido. En cambio, en el caso del Oponente, hay acciones tentativas a prevenir a Santiago Nasar, aunque el pueblo no puede oponerse de la manera directa, por la comprensión de la norma. Como decimos arriba, hay acciones que quieren poner obstáculos a la

(25) Marquez, op. cit. p. 151

misión de los gemelos. Por ejemplo, un papel colocado debajo de la puerta de su casa, las intenciones de Margot, y el desplazamiento de Clotilde Armenta cuando dice "aunque sea por respeto al señor obispo."(26) Una acción más directa, pero que tampoco llega a ser definitiva, es la del coronel Lázaro Aponte, quien quita a los gemelos sus cuchillos: "sino que les quitó los cuchillos y los mandó a dormir."(27) Como observamos, casi todo el pueblo desempeña virtualmente el papel actancial de oponente. He aquí los dos tipos diferentes de actantes:

Ayudante : se elide (no se tematiza)

Oponente : todo el pueblo, los policías.

Posteriormente, los policías también asumen ese papel actancial porque ellos imponen la ley burguesa.

(26) Ibid. p.25

(27) Ibid. p.76

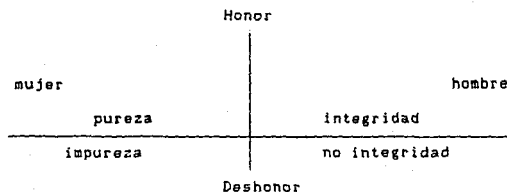
2.3. El ideologema.

Según Kristeva, el ideologema se define como intertextualidad del texto, es decir, es un encuentro de una organización textual dada con lo enunciados que asimila en su espacio, o a los que remite en el espacio de los textos exteriores. El ideologema es aquella función intertextual que puede leerse materializada en los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndose a sus coordenadas históricas y sociales.(28) Así, una novela está relacionada con elementos extratextuales. Como dijo R. Barthes, la posibilidad de la interpretación de una obra literaria existe en la disponibilidad (disponibilité). Por ella, una obra literaria se puede discutir en cualquier momento. En otras palabras, la literatura es como una 'función' matemática que tiene un 'variable' (la obra).

(28) Julia Kristeva, El texto de la novela, versión de Jordi Llovet, Lumen, Barcelona, 1981, p.15 y ss.

y un 'variable' (el mundo, o la época en la que tratan de interpretar la obra). Por eso, la obra, como la pregunta, es siempre la misma, pero la respuesta o interpretación siempre cambia. Por esta razón, ignorando la ideología de una novela, es imposible interpretarla.

En Crónica de una muerte anunciada se percibe la ideología del honor clásico de los países mediterráneos y del machismo donde los hombres son los que custodian la pureza de la familia.



Como el diagrama, en ese mundo la mujer guarda su honor manteniendo su pureza, es decir conservando su cuerpo intacto, en tanto que el hombre guarda su honor manteniendo su integridad, por lo cual está relacionado con el nombre. En la sociedad que tiene tal ideología,

el hombre tiene que obtener una reparación, cuando la mujer es afectada en su integridad. En este sentido, se logra la justificación del homicidio por parte de los hermanos Vicario, o la devolución de la novia que no tiene la virginidad, por parte de Bayardo San Román. Igualmente, el comportamiento de la novia de Pablo Vicario, Prudencia Cotes se sitúa dentro de la norma del pueblo.

2.4. El modelo actancial como proceso.

En este nivel del proceso, los actantes forman más coherentemente una organización sintáctica que constituye un relato como transformación de junciones, sea pasando de la conjunción a la disyunción o a la inversa.

2.4.1. El esquema narrativo.

Con el descubrimiento de las funciones -su número limitado y su modelo invariante de sucesión- V. Propp buscaba desentrañar los constituyentes fundamentales del cuento. (29) Sin embargo, Propp no llegó a encontrar

una estructura profunda, por el carácter figurativo documental y cronológico de sus estudios, sino más bien un artefacto de la estructura de superficie. Pero para el análisis semiótico, se necesita un principio de construcción del modelo en el discurso, más bien, un modelo sintáctico más abstracto, capaz de dar cuenta de cualquier proceso narrativo. Por eso, después de la definición proppiana del cuento, se necesita la sustitución de la noción vaga, función por la fórmula canónica de enunciado narrativo y el reconocimiento de la existencia de unidades narrativas de carácter unas veces paradigmático y otras veces sintagmático, constituidas por las relaciones que mantienen entre sí los enunciados narrativos, y hace interpretar el relato como una estructura narrativa(30), es decir, como una

(29) Propp encontró las 31 funciones y las triplicaciones en los cuentos populares rusos.

(30) Según Greimas, la estructura narrativa realiza la generación de la significación junto con la producción de enunciados y su combinación de discurso. La

vasta red relacional que subyace al discurso de superficie, y que lo manifiesta sólo parcialmente.(31) En una palabra, en el nivel profundo de la narrativa, hay estructura narrativa. Esta toma la forma elemental del conjunto de las funciones propeanas, librándose del modelo etno-literario estrecho que limitaba su alcance. Como unidad sintagmática de base de la narratividad, el enunciado narrativo es definido como una relación-función entre al menos, dos actantes:(32)

$$EN = F (A1, A2, \dots)$$

estructura narrativa, en el nivel fundamental, produce el discurso articulado en enunciados. Así la narratividad es la forma general de articulación de contenidos cualesquiera, anteriormente a su manifestación lingüística o no lingüística.

(31) Cfr. Greimas, "Las adquisiciones y los proyectos" en Introducción a la semiótica... op. cit. p. 9

(32) D. Bertrand, Narratividad y discursividad en Sentido y significación, Premiá, México, 1987, pp.19-20

2.4.1.1. La sucesión de pruebas.

La noción de 'sucesión' considera el dispositivo sintagmático del relato como poseedor de un 'sentido', es decir, una intencionalidad subyacente. La semiótica narrativa que excede la especificidad del cuento maravilloso, amplía y consolida el esquema narrativo canónico. En el caso de las tres pruebas por las que pasa el héroe del cuento maravilloso (la prueba cualificante, la prueba decisiva y la prueba glorificante), estas no se presentan necesariamente de manera lineal, sino que se postula la existencia de un esquema narrativo organizador, la articulación lógica que puede dar imagen de una sucesión en sentido inverso. Las tres pruebas se suceden sobre una línea temporal, pero no existe ninguna necesidad lógica en función de la cual la prueba cualificante sea seguida por la prueba decisiva o que esta sea sancionada.(33)

(33) Cfr. Greimas, Las adquisiciones y op. cit. pp. 9-10

Prueba cualificante : los hermanos de Angela son los asignados para defender el honor de la familia.

Prueba decisiva : los hermanos son enviados por la madre a matar a Santiago Nasar.

Prueba glorificante : no

Sin embargo, después de reducir las funciones de Propp por su aparejamiento (binario), (34) Greimas considera las pruebas en dos funciones insuficientes. Por eso, el propone un cuadro comparativo de las pruebas.(35)

(34) Como asignación vs. afrontamiento, combate vs. victoria, asignación de una tarea vs. logro

(35) Greimas, Semántica estructural, op. cit. p. 301 y ss.

Esquema propuesto	Prueba cualificante	Prueba decisiva	Prueba glorificante
A { orden terminante aceptación	Pura Vicario manda a sus hijos a defender el honor de la familia ellos aceptan	mandamiento deciden matario	la tarea es asignada : matar a Santiago Nasar
F { afrenta - miento logro		enfrentamiento con S. N. lo matan	recuperación del honor
no consecuencia		liquidación de la falta cometida	

Este esquema pone en evidencia el gran número de redundancias que comporta el relato. Es decir, las pruebas, consideradas como esquemas sintagmáticos, se repiten tres veces. Sólo son distintas desde el punto de vista del contenido de su consecuencias. Además el esquema de las pruebas se presenta como una consecución lógica, y no es necesario que tenga siempre una estructura binaria. (36)

2.4.1.2. La confrontación entre el Sujeto y el Anti-sujeto y la circulación de los objetos.

Generalmente, una novela es un relato complejo o, por lo menos, doble, ya que se presenta como una narración de las pruebas cumplidas por el sujeto (héroe) y contiene, al mismo tiempo, otro relato, el de Anti-sujeto. Estos dos relatos no se distinguen uno de otro, al cruzarse y entrelazarse. Por eso, la comprobación de ese desdoblamiento hace considerar el esquema narrativo como constituido por dos itinerarios narrativos, uno de los cuales corresponde al sujeto y otro al Anti-sujeto.(37) En Crónica de una muerte anunciada, el sujeto corresponde a los gemelos Pedro y Pablo Vicario, mientras el Anti-sujeto corresponde a Santiago Nasar. De esta manera, las confrontaciones sin importar si son violentas o específicas, disputan objetos de valor; transferencias de objetos de un sujeto a otro.

(36) Ibid. pp. 301-302

(37) Greimas, Las adquisiciones y..., op. cit. p.10

$S1 \cup O \cap S2$ o $S1 \cap O \cup S2$

S1 - un sujeto

S2 - otro sujeto

La fórmula canónica simple, en donde después de una transacción o enfrentamiento, uno de los sujetos se separa del objeto de valor, mientras que su antagonista entra en conjunción con él, constituyendo ésto la circulación de objetos en donde cada transferencia es un pivote narrativo a partir del cual todo puede volver a empezar. Así el Sujeto es la familia Vicario, que se encuentra en disyunción con el objeto, que es el honor, y sólo a través de la muerte de Santiago Nasar el Objeto y el Sujeto vuelven a estar en conjunción.

$S \cup O$ ----> $S \cap O$

En otra palabra, por medio de los gemelos Vicario, la familia Vicario se vuelve a estar en conjunción. Así, los actores difieren: Pedro Vicario, Pablo Vicario, Angela Vicario, Pura Vicario. Sin embargo, sus papeles actanciales son iguales, es decir, el Sujeto. Por esta

razón, el Sujeto la familia Vicario se atribuye así mismo el Objeto-valor(38). Entonces, el Objeto-valor, el honor, circula entre los dos sujetos, la familia Vicario y Santiago Nasar. Se puede formular así:

$S1 \cup O \cap S2$

$S1 \cap O \cup S2$

S1 - la familia Vicario

S2 - Santiago Nasar

2.4.2. El programa narrativo.

La relación-función puede ser formulada por medio de un predicado del tipo de 'ser' o 'tener' y de su negación 'no ser' o 'no tener', donde los actantes constituyen los términos resultantes: el Sujeto está, entonces, conjunto o disjunto de su objeto. De esta relación de estado, pueden surgir los dos tipos de enunciados de estado.(39)

(38) Es una actuación reflexiva, a la que se llama apropiación. Más detalladamente, véase nota # 44.

$S \cap O$ (el Sujeto está conjunto al Objeto)

$S \cup O$ (el Sujeto está disjunto al Objeto)

El relato, en su desarrollo sintagmático, está hecho de pasajes sucesivos y complejos de estados de conjunción a estados de disyunción o inversamente. Este pasaje está realizado por un Sujeto transformador de un enunciado de hacer, que rige un enunciado de estado.

En el enunciado de hacer, el Sujeto de hacer opera una transformación que se sitúa entre los estados. Esta es su fórmula:

$S \cup O \rightarrow S \cap O$ $S \cap O \rightarrow S \cup O$

A cada enunciado de estado y a cada enunciado de hacer corresponden, en la estructura actancial, un Sujeto de estado(S1) y un sujeto de hacer(S2). Al conjunto de la operación de transformación de un estado a otro se llama Programa Narrativo.(PN)

(39) Denis Bertrand, "Narratividad y Discursividad" en Sentido y significación, op. cit. p.20

PN = F [S2 --> (S1 ∪ 0)] o F [S2 --> (S1 ∩ 0)]

El PN se interpreta como un cambio de estado, efectuado por un Sujeto (S2) que afecta a un Sujeto (S1). Con el concepto de Programa Narrativo (PN) se señala la serie de estados y de transformaciones que se encadenan sobre la base de una relación Sujeto/Objeto y de sus transformaciones.(40) Analicemos otras observaciones respecto a PN. Para los enunciados de hacer, es válido definir como SUJETOS de hacer a diferentes actantes de la narración. Porque el Sujeto de hacer y el Sujeto de estado no son actantes semióticos que participan directamente en el esquema narrativo que organiza el discurso, sino actantes sintácticos, una especie de indicadores sintácticos de los modos operativos y significativos, que permiten calcular las operaciones efectuadas por diferentes actantes y medir su 'ser' en constante aumento o disminución a lo largo del

(40) Jorge Lozano et al. Análisis del discurso, Cátedra, Madrid, 1962. p.71

desarrollo del relato. De allí que los programas narrativos sean unidades narrativas que dependen de una sintaxis actancial aplicable a toda clase de discurso.(41) Así, el PN, estructura constituida por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado, se considera como la unidad elemental de la sintaxis narrativa.

En Crónica de una muerte anunciada, existen dos tipos de sujetos; el Sujeto de estado y el Sujeto de hacer.

Los sujetos de estado, en razón de sus junciones (conjunción y disyunción) con los objetos, como depositarios de los valores, se definen por sus propiedades (cualificaciones y atribuciones).(42)

Angela Vicario como depositaria del Objeto-valor(honor) de la familia : S \cap O

Sin embargo, Angela Vicario se encuentra en la disyunción con el Objeto-valor, que su impureza

(41) César González Ochoa, op. cit. p.139

(pérdida de la virginidad) presupone. Entonces la familia Vicario se encuentra como $S \cup O$. Tal situación obliga a una transformación a estado conjuntivo: $S \cap O$. Así, inmediatamente, la familia Vicario quiere recuperar el honor perdido, y de esta manera, el Sujeto está relacionado con el Objeto en el eje semántico del deseo. Dicho otra vez, tal situación obliga a una transformación mediante un Sujeto operador, para que otra vez la familia Vicario obtenga el honor. Esa misma misión de recuperar el honor perdido se asigna a los gemelos Vicario, como Sujeto operador o transformador. También, como el desposeedor de la virginidad de Angela Vicario, se necesita otro sujeto transformador. Porque esa misma acción hace operar el pivote central de la historia principal. Se supone que Santiago Nasar sea el otro sujeto transformador.

"Anda, niña ... dínos quién fue.

(42) Greimas, "las adquisiciones y los proyectos", op. cit. p. 12

... Santiago Nasar, dijo."(43)

Pero, a lo largo de la novela, nunca se revela quién fue el verdadero ofensor. Puede ser Santiago Nasar o no. Así, la novela mantiene el secreto, por lo cual posibilita una lectura abierta a los lectores.

En este texto narrativo, entonces, hay dos sujetos transformadores. Sus fórmulas son las siguientes :

$S \cap O \rightarrow S \cup O$

performance

por 1^o Sujeto transformador por 2^o Sujeto transformador

hacer transitivo

(desposesión)

$S \cup O \rightarrow S \cap O$

performance

hacer reflexivo

(apropiación)(44)

1^o Sujeto transformador: Santiago Nasar

2^o Sujeto transformador: Los hermanos Pedro y Pablo
Vicario

(43) García Márquez, op. cit. p. 65

(44) a) Dos clases de transformaciones conjuntas: la

2.4.3. El recorrido del Sujeto.

Los programas narrativos se encadenan según un orden sintagmático -es el recorrido narrativo del sujeto - en el cual se ha podido reconocer un ordenamiento ternario.(45) De acuerdo con V. Propp, como hemos visto anteriormente, podemos ver una sucesión de pruebas en todos los relatos(46), es decir, la prueba cualificante, como un recorrido de adquisición de la competencia, o de cualificación del Sujeto, tiene lugar después de un contrato inicial entre Destinador (fuente de valores en el universo de referencia) y Sujeto. Sigue la prueba decisiva o principal, que es un recorrido de performance, relato de la acción y pivote del conjunto, que puede ser el lugar de una confrontación o de una transacción entre el Sujeto y el

apropiación en el caso de un hacer reflexivo, y la atribución en el caso de la acción transitiva. b) Dos formas de transformación disyuntiva: renunciamento, si el hacer es reflexivo; desposesión, si es transitivo. Joseph Courtes, op. cit. p.69

Anti-sujeto. Por último, viene la prueba glorificante, como un recorrido de reconocimiento cognoscitivo y pragmático, marcado positiva o negativamente, según el universo axiológico seleccionado y efectuado por el Destinador-Juez. Así, la serie de las pruebas corresponden a un orden de presuposición lógica. Las tres instancias de este esquema sintagmático pueden ser manifestadas según el orden regular o en un orden diferente, y constituyen en su conjunto el esquema narrativo canónico. Sin embargo, los términos manejados por V. Propp son empíricos y figurativos, tal vez, debido a su investigación limitada de la categoría del cuento popular ruso y por lo tanto insuficientes para aplicarse a todos los tipos de discurso narrativo. Por esta razón, Greimas sustituye los términos de Propp por otros abstractos: la prueba cualificante por la competencia(47), la prueba principal por la performance y la prueba glorificante por la sanción.

(45) D. Bertrand, op. cit. p.21

(46) Véase, capítulo 2.4.1.1.

(47) En cuanto a la competencia del Sujeto, podemos

Como el actuar presupone la existencia de un sujeto, el recorrido narrativo sólo puede corresponder a uno de los sujetos, es decir, los programas narrativos están

clasificaría en tres tipos: lingüística, comunicativa y modal.

a) la competencia lingüística : según la teoría del lenguaje de Chomsky, la competencia lingüística o la capacidad de actuar lingüísticamente, es el objeto de la lingüística generativa y se define como el conocimiento que el hablante tiene de su propia lengua, o más aún, la aptitud para producir y comprender una serie infinita de oraciones. Es el conocimiento intuitivo de la lengua.

b) la competencia comunicativa puede definirse desde el punto de vista sociolingüístico (Dell Hymes) como los conocimientos y aptitudes necesarios a un individuo para que pueda utilizar todos los sistemas semióticos que están a su disposición como miembro de una comunidad sociocultural dada. La adquisición de la competencia comunicativa va a suponer para el hablante la capacidad no sólo de hablar, sino también de

constituidos por los tipos de actantes sintácticos,

comunicar.

c) Derivada de la competencia lingüística tal como la he formulado, la competencia modal introduce una perspectiva accional que proporciona un estatuto dinámico al sujeto, definido precisamente por ella y por su hacer. Greimas propone, en este sentido, la competencia modal, reemplazando el concepto de la competencia comunicativa de Hymes. La competencia modal equivale a un complejo de modalidades compatibles dirigidas al hacer del sujeto. La definición de Greimas es que el querer y/o deber y/o poder y/o saber hacer del Sujeto presupone su hacer operador. Desde esa concepción, la competencia lingüística del Sujeto hablante podría reformarse como el sincretismo de las modalidades de hacer + deber + poder + saber decir.

nivel de gramática narrativa	estructura profunda	estructura semionarrativa	estructura discursiva o de superficie
	modalidad virtualizante	modalidad actualizante	modalidad realizante

Sujetos y Objetos, pero solamente los primeros están dotados de competencia, sólo ellos 'hacen ser'. (48)

2.4.3.1. La competencia del Sujeto.

En el recorrido narrativo del Sujeto, el Sujeto debe adquirir previamente a su hacer la competencia para convertirse en Sujeto operador, es decir, el hacer realizador del Sujeto implica previamente una competencia de hacer. En otras palabras, la competencia aquello que hace ser, pertenece al orden del ser y no al del hacer, o sea, la competencia es un saber hacer, ese algo que posibilita el hacer. Al ser la competencia del orden del ser, el Sujeto competente es un sujeto de

	DEBER	PODER	HACER
	QUERER	SABER	SER
	La competencia del Sujeto		la actuación o performance

(48) César González Ochoa, op. cit. pp.144-141

estado; este Sujeto se define por sus propiedades o por las restricciones que lo especifican y son las siguientes: (49)

a) debe estar en posesión de un PN que eventualmente realizará (el plan de matar a Santiago Nasar).


b) este Sujeto tiene que estar dotado de las marcas de realización de dicho PN, es decir, debe poseer un conjunto de modalidades (las marcas son los cuchillos con los que ejecutan a Nasar).

La etapa de adquisición de la competencia o de los valores modales(50), corresponde a lo que se llama prueba cualificante. Por eso, en la adquisición de la competencia, su producción por las modalidades es lo principal. Así, los gemelos poseen un plan para matar a Santiago Nasar y deben estar dotados del conjunto de modalidades, es decir, antes de ejecutar, previamente, los gemelos tienen que adquirirla competencia. Ellos

(49) Ibid. pp. 140-141

(50) El valor modal no es un objeto buscado en la

quieren y deben recuperar el honor perdido dentro de las normas del pueblo, y también saben cómo pueden planear y realizar el asesinato y pueden hacerlo.

S  O modal (q/d + p/s)

Los hermanos Vicario preparan los cuchillos: "solo venimos a afilar los cuchillos, los afilaron en la piedra giratoria."(51) Y esperan al frente de la casa de Santiago Nasar; "No más que lo andamos buscando para matarlo."(52) También tienen la intención: "vamos a matar a Santiago Nasar"(53) y ya saben cómo matar, por estar capacitados como matarifes:

"El negocio lo había empezado Pedro Vicario, pero cuando éste fue al servicio militar, su hermano

performance principal (PN de base), sino un objeto que representa.

(51) Márquez, op. cit. p.70

(52) Ibid. p. 74

(53) Ibid. pp. 71 y 92

gemelo aprendió también el oficio de matarife."(54)

Por otra parte, no puede faltar la modalidad de 'deber' para cualificar al Sujeto operador.

"De modo que él puso el cuchillo en la mano y se lo llevo casi por la fuerza a buscar la honra perdida de la hermana. - Esto no tiene remedio - le dijo-:es como si ya nos hubiera sucedido."(55)

2.4.3.2. La performance (la ejecución) del Sujeto.

Esta fase de las acciones corresponde, en el modelo proppeano, a la prueba decisiva. En ella ocurre la transformación de estados por la intervención del Sujeto de hacer; después de su búsqueda, puede realizar la misión que ha tomado a su cargo: es el momento del itinerario narrativo que parece estructuralmente más

(54) Ibid. p. 55

(55) Ibid. p. 62

cercano a la definición del PN como acto
ejecutante. (56)

F (S2 ---> (S ∪ O ---> S ∩ O))

En el caso de Crónica de una muerte anunciada, el acto
ejecutante se encuentra cuando los gemelos descuartizan
a Santiago Nasar.

"El cuchillo le atravesó la palma de la mano
derecha, y luego se le hundió hasta el fondo en el
costado Pedro Vicario volvió a retirar el
cuchillo y le dio un tajo extraviado en el
muslo." (57)

En ese momento, la familia Vicario está a punto de
recuperar el honor perdido, es decir, pasa de estado
disyuntivo a estado conjuntivo por medio del sujeto

(56) Greimas, las adquisiciones y op. cit. p.15

(57) Marquez, op. cit. pp. 152-154

operador.

2.4.3.3. La sanción.

Después de efectuada la performance principal, es decir, la transformación de estados por la intervención del sujeto operador, es necesario evaluar el nuevo estado producido y sancionar la operación del Sujeto. Esta fase se llama sanción. La sanción es la última etapa del relato, y es una función del Destinador. En el capítulo anterior, hemos definido la función del Destinador como la manipulación(58), porque el Destinador es quien hacer-hacer, es decir, ejerce un hacer que tiende a provocar el hacer del Sujeto. Después el Destinador vigila todo el recorrido narrativo y juzga el resultado después de la misión cumplida por parte del Sujeto operador manipulado por el mismo. De allí, viene el doble itinerario del Destinador: manipulación y sanción. Según Panier, la sanción es una operación esencialmente cognoscitiva,

(58) Véase capítulo 2.2.1.2

puesto que se trata de hacer saber.(59) Por eso, en la fase de la sanción ocurre el hacer interpretativo, mientras que el hacer persuasivo es el propio de la fase de la manipulación.

Los hermanos Vicario asesinaron a Santiago Nasar, y a consecuencia, recuperaron el honor perdido. Pero desde el punto de vista de la ley burguesa, cometieron delito de homicidio. Según esa ley, hay que castigar a los violadores de la ley. Sin embargo, la norma de este pueblo como hacer factitivo interviene para que no se lleve a cabo ese castigo.

"El abogado sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor, que fue admitida por el tribunal de conciencia, y los gemelos declararon al final del juicio que hubieran vuelto a hacerlo mil veces por los mismos motivos."(60)

(59) César González Ochoa, op. cit. p. 145

(60) García Márquez, op. cit. p. 66

ESTA DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Así otra vez, el Destinador funciona como el juez por medio de saber sobre el nuevo estado de un Sujeto. Esta doble función del Destinador corresponde, en el esquema propuesto, a la expresión de una cierta ideología, como la fuente de los comportamientos humanos. Porque la sanción presupone un sistema de performance sobre la que se encuentra una concepción ideológica que convierte las operaciones en valores de comportamiento. (61)

2.5. Observaciones sobre los modelos de Greimas y Bremond.

En el esquema de Greimas tenemos que observar que hay una relación entre los actantes de acuerdo a una ayuda y a una oposición. Esta relación se puede entender en función de un objeto y, en este caso, podemos enfrentar al Sujeto con el Objeto. Así el Sujeto se refiere a los gemelos Vicario y el Objeto a la venganza.

(61) César González Ochoa, op. cit. p.146

El Objeto tiene valor solo en la medida en que el sujeto manifiesta preocupación por el, es decir, en el momento en que decide buscarlo.

La afrenta hacia la familia Vicario se cifra en la violación de Angela: los hermanos se convierten en destinatarios de la recuperación de la honra perdida.

En el modelo actancial cultural quedaría subordinado a los valores de una cultura para el caso de este modelo que proviene del Mediterraneo y que se establece en América. La cultura y, en particular la familia y el pueblo se plantean como los Destinatadores de un objeto que es la honra perdida y los gemelos actúan como Destinatarios.

Sin embargo, este esquema es ambiguo, por lo menos, en la novela Crónica de una muerte anunciada, porque, si bien el Destinator y el Ayudante son bastante claros como fatalidad o destino (Santiago Nasar debe morir, porque todos piensan que es culpable), en cambio, la personificación del pueblo es ambigua, pues, aún cuando algunos se oponen a que lo maten (de manera consciente), ayudan a que se realice la acción (de manera inconsciente); incluso los gemelos que, como ya se dijo, no quieren ejecutar el

crimen. (62)

Los hombres hacen su contrato social a través del cual se comprometen a respetar y a hacer respetar las leyes del honor. La situación inicial de la novela está dada (porque es una crónica). Pero la novela se eterniza en la prueba a que se somete el héroe, porque toda la crónica apunta a la preocupación de cómo los gemelos escogieron esa prueba y de qué manera alcanzaron la glorificación, es decir, la satisfacción del pueblo se entiende en función de que sabe que la afrenta ha sido vengada. El pueblo aprueba la muerte y los gemelos pasan la prueba.

Evidentemente, en Greimas hay una transformación del actor, porque este necesita escoger las pruebas que la cultura en este caso le impone. El paso a Bremond consiste en que en este último ya no hay una preocupación por los niveles semánticos de los actores como representativos de un valor social, sino un cúmulo de acciones que se van encadenando y constituyen el

(62) Véase el cap. 1.4.3 la explicación del esquema.

discurso narrativo, porque se enfoca a un discurso hecho. En este caso, la historia que ya ocurrió, se subordina a la forma de codificar los sucesos. La reconstrucción del discurso de Bremond nos ubica en el plan narrativo o la forma en que la crónica se convierte en una novela. De ahí se deriva la inversión semántica de una novela policíaca: se conoce al criminal (Santiago), se conoce el crimen, se conocen los detalles del suceso. Entonces, ¿ qué busca descubrir en la novela ?. García Márquez invierte el orden de los acontecimientos para que la preocupación del lector no se centre en descifrar los enigmas, sino en la forma del discurso. Finalmente, es dudoso que Santiago Nasar sea el culpable, pero ya ha sido castigado. Lo que para Propp era una prueba y para Greimas la performance, para Bremond se convierte en una necesidad discursiva, es decir, en un elemento inherente de la preocupación narrativa. Por ello debemos atender en la novela de García Márquez a la visión testimonial del pueblo en el proceso de venganza, porque sólo a través de éste podemos observar cómo se va reconstruyendo toda la historia con sus tintes dramáticos e irónicos, pero al fin y al cabo es

la inversión del cronista que a su vez es la versión del pueblo.

Bremond utiliza muchos elementos figurativos, son necesarios. Sin ellos el discurso solo sería una reproducción testimonial de los acontecimientos y no existiría la tensión novelística.

García Márquez pone una serie de obstáculos en la secuencia de los acontecimientos de los acontecimientos, pero estos sirven para llevar momentáneamente al lector a otra dinámica que no es propiamente la de la novela. Como gemelos, el lector también se distrae, pero finalmente llega al fondo del discurso.

III. LA LITERATURA Y EL PERIODISMO.

3.1. Una mezcla de dos géneros.

En cuanto a la novela Crónica de una muerte anunciada, García Márquez, calificándola como su mejor libro, declaró en Diario 16 de Madrid lo siguiente:

"Por primera vez conseguí una confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura, por eso se llama Crónica de una muerte anunciada... (1)

En esa novela, pues, el tiempo estructural aparece fragmentario y caleidoscópico, como corresponde a la estructura de un reportaje que debe dar cohesión al relato y la explicación racional a 'tantas coincidencias funestas' que habían hecho posible al absurdo. (2) Así

(1) Citado por Adelaida López de Martínez, "El neorrealismo de Gabriel García Márquez" en En el punto de mira, Gabriel García Márquez, Pliegos, Madrid, 1985, p.240

(2) *Ibid.* p.241

escribir una novela como un reportaje impone algunas restricciones tales como informaciones exactas, imparcialidad del narrador y obedece a un propósito inequívoco: el de querer dar la impresión de que están narrándose acontecimientos verdaderamente acaecidos a los que no se ha añadido ningún elemento de ficción, es decir, se pretende crear la ilusión de realismo casi fotográfico. Pero García Márquez considera que "la realidad en la literatura no es fotográfica, sino sintética y que encontrar los elementos esenciales para esa síntesis y en uno de los secretos del arte de narrar".(3) Por eso, al concebir la novela como 'crónica', se enfrentó al conflicto técnico causado por la oposición entre su instinto del novelista y su voluntad de realismo, que exigía fidelidad a los hechos históricos. La solución fue, según declaración propia del autor, "introducir un narrador que estuviera en condiciones en pasearse a su gusto al derecho y al revés

(3)García Márquez, El olor de la guayaba, conversación con Plinio Apuleyo Mendoza, Oveja Negra, Bogotá, 1982, p.131

en el tiempo estructural de la novela".(4) Sin embargo, podemos encontrar una homología estructural entre la novela y el periodismo, ya que la novela se autodefine como crónica en el título y luego en el mismo texto, cuando en dos momentos diferentes el narrador dice: "En el curso de las indagaciones para esta crónica..." y "Años después, cuando volví a buscar los últimos testimonios para esta crónica..."

3.2. Una homología estructural.

El argumento(5) de la novela está integrado por cinco partes de acuerdo con nuestro texto. Vamos a denominar a cada parte A, B, C, D y E respectivamente.(6)

(4)Ibid. p.28

(5)el argumento respeta el orden de aparición de la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan.

cfr.Tomashevski et al, "Temática" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, SigloXXI, México, 1987, pp.202-203

La primera parte, A, está presentada como un resumen anticipatorio, que expone en pocas palabras, la historia entera. Es decir, en la parte A se presenta resumidamente la realización de Programa Narrativo(PN) principal.(7) En las partes B,C,D,E se presentan las explicaciones detalladas del resumen de A. Tal estructura de la novela es homóloga a la del Discurso Periodístico porque la estructura del discurso periodístico es tal como hemos visto en la novela.

Veamos la estructura del discurso periodístico. Este tiene dos partes principales: el resumen y el relato. El resumen expone en pocas palabras el contenido del discurso periodístico. El relato periodístico es la narración ampliada de sucesos actuales.

(6)según el la edición de Oveja Negra, 1981.

La parte A, desde la portada hasta la página 35.

- _____ B, pp.36-65
- _____ C, pp.66-94
- _____ D, pp.95-125
- _____ E, pp.126-156

(7)En la narrativa existen varias jerarquías de PN como PN de base, PN de uso. Véase el capítulo II.

El resumen se divide en encabezamiento, entrada o lead y sumario. El encabezamiento equivale al título de la información. La entrada o lead equivale a un subtítulo y complementa la información del encabezamiento. El sumario sintetiza la información del relato periodístico.

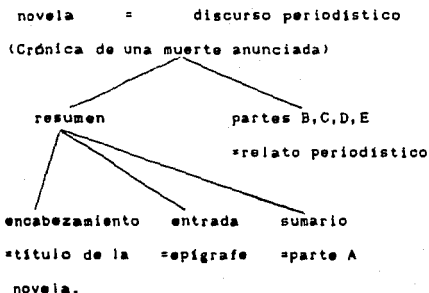
El relato periodístico se divide en sucesos, consecuencias y comentarios. Los sucesos son las acciones que tienen lugar e importancia para el desarrollo del proceso; no obstante, existen acciones anteriores que constituyen los sucesos previos. Las acciones que, por su actualidad, son el centro de la información periodística, se llaman sucesos actuales. Las consecuencias son las acciones o sucesos que se esperan como el resultado de los sucesos actuales: las consecuencias incluyen declaraciones de personajes u organismos sobre sucesos actuales. Los comentarios son las explicaciones de los aspectos oscuros o confusos de los sucesos cuya importancia además valoran y aprecian. (8)

(8) Manuel Medina Carballo, et al, Taller de lectura y redacción, Trillas, México, 1987, pp.25-26

Ahora bien, vamos a ver las correlaciones entre la estructura de la novela y la del periodismo. El título de la novela, Crónica de una muerte anunciada, funciona como el encabezamiento de nota periodística. Y luego, como la entrada del periódico, en la novela sigue un epígrafe: "La caza de amor es de altanería." Este epígrafe anuncia el tema de amor como una batalla entre el halcón y la presa, o entre el agresor y la víctima. Así anticipa la historia. Sin embargo, en el texto, con la otra cita del poema de Gil Vicente, se muestra irónicamente la propia vulnerabilidad del agresor; "Halcón que se atreve con garza guerrera peligros espera." (9) A través de dos citas del poema de Gil Vicente, el autor anuncia un punto de partida y un punto final de la historia. Así como el encabezamiento del periódico, el epígrafe anticipa las informaciones sobre el destino de Santiago Nasar como el halcón. Después del epígrafe, sigue la parte A, como un resumen anticipatorio que corresponde al sumario del periódico. El resto de la parte A como las de B, C, D, y E hacen las funciones del relato periodístico. Así

(9) García Márquez, Crónica..., op. cit. p.87

comprobamos la homología entre la estructura de la novela y la del periodismo. Sus relaciones esquemáticamente se presentan como lo siguiente:



De esta manera, se intenta dar impresiones de 'realidad'(10) y se impone el título de 'crónica' a la novela. Su efecto será dar a los lectores una ilusión realista, como si leyera una historia que ha sucedido

(10)García Márquez, El olor de la guayaba, op. cit. pp.27-28

verdaderamente, porque la moderna acepción periodística del término crónica exige la verdad como condición de existencia, la que corresponde a hechos históricos. La novela Crónica de una muerte anunciada refuerza no sólo desde el título, sino también expresamente en el texto, la cualidad del registro fiel y verdadero de un hecho ocurrido en la juventud del autor. (11)

Sin embargo, Crónica de una muerte anunciada es antes que nada una obra literaria que contiene los factores de la literariedad. Principalmente, esto se debe al modo de la presentación de lo que ha percibido el autor de la realidad. Pero, como dijo García Márquez, esa novela resulta de en la mezcla entre dos géneros, la literatura y el periodismo. Acerca de la confluencia entre la literatura y el periodismo, él dice en Diario 16 de Madrid:

"Ese supuesto mal que le hace el periodismo a la literatura no es cierto. Primero, porque el periodismo ayuda a mantener el contacto con la realidad, lo que es esencial para trabajar en

(11) ibid. pp.27-28

literatura. Y viceversa, la literatura te enseña a escribir, lo que es también esencial para el periodismo. En mi caso, el periodismo fue el trampolín para la literatura y aprendí a hacer periodismo haciendo buena literatura."(12)

Así, por la confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura conseguida por el autor, podemos ver una expresión de la nueva estética del autor, caracterizada por una selección de perspectivas y técnicas narrativas que dan a la novela el tono de autenticidad más o menos objetivo del reportaje.

(12) Citado por Adelaida López, op. cit. p. 240

IV. LA TEMPORALIDAD.

En Crónica de una muerte anunciada se encuentran muchas alteraciones del tiempo. Al evocar un acontecimiento de hace 27 años, el tiempo de la historia está totalmente en la retrospectión. Sin embargo, en el tiempo del discurso, por las relaciones mutuas entre las unidades temporales, se generan anticipaciones y retrospectiones que provocarían un efecto específico de tensión o servirían para expresar una concepción fatalista de la vida.

4.1. Las relaciones entre el tiempo de la historia y el del discurso.

La historia y su discurso se desarrollan

progresiva y paralelamente, la narración se abre y se cierra en el tiempo diegético (de la historia), (1) así como el discurso se abre y se cierra en la instancia enunciativa. (2) Entre los vacíos que los proceden y lo prolongan, desarrolla su duración y en esta homología primera, que esta relacionada con la cronología se inscriben otras semejanzas. (3) Genette en su libro, Figures III, propone estudiar las relaciones entre el tiempo de la historia y el del

(1) El término diegético está relacionado con diégesis, empleado por Aristóteles y tomado por Genette para indicar lo narrativo en sí por oposición al discurso. cfr. Helena Beristáin, Diccionario..., op.cit. pp.148-149

(2) Proceso de los hechos discursivos que dan cuenta de lo enunciado. Se denomina instancias del discurso a los actos de palabras, siempre únicos, por los que el hablante actualiza la lengua (competencia) en habla (actuación, performance) Jean Dubois et al, Diccionario de Lingüística, Alianza, Madrid, 1987, p.358

(3) Grupo M, Retórica General, Paidós Comunicación, Barcelona, 1987, p.278.

discurso. De acuerdo con él vamos a analizar el orden y la duración en nuestro texto narrativo Crónica... Estos desajustes temporales son debidos a que la naturaleza del discurso es unidimensional y la de la historia pluridimensional. Se trata, pues, de recursos para obtener efectos estéticos.

4.1.1. El orden (anacronía).

Las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis (la historia) y el orden pseudo-temporal de su disposición en el discurso. En lo relativo al orden, podemos suponer la existencia de una especie de grado cero, definible como un estado de perfecta coincidencia temporal entre el discurso e historia. Pero en realidad, casi no existe ese tipo de relato. Por eso, Genette lo considera más hipotética que real(4) y denomina anacronías del orden cronológico de

(4)G. Genette, Narrative Discourse, (Discours du récit. en Figures III) trans. by Jane E. Lewin, Cornell Univ. Press, New York, 1980, p.40 y ss.

la historia, producidas en el discurso. Las anacronías pueden ser de retrospectión o de anticipación, que el propone llamar:

- analepsis:** cualquier evocación, a hechos cumplidos, de un evento anterior al punto que se encuentra la historia.
- prolepsis:** cualquier técnica narrativa que consista en contar y evocar anticipadamente un evento ulterior. (5)

El relato principal, en el que se intercalan las anacronías, es denominado por Genette, el relato primero, y es el nivel temporal respecto del cual una anacronía se define como tal. (6)

(5) Ibid. p.40. Utilizando las raíces griegas, Genette quiere evitar el fenómeno subjetivo que puede provocar términos tales como anticipación y retrospectión. 'leipsis' es un hecho de contar, en cambio, 'lipsis' es un hecho de dejar sin contar nada.

(6) Ibid. pp.48-49.

Las analepsis se pueden dividir en externas e internas: son externas cuando se refieren a hechos ocurridos antes del tiempo del relato primero, no interfiere con él y cumplen sólo una función completiva, al suministrar antecedentes. Son internas cuando el hecho ocurrido está comprendido dentro del tiempo del relato primero.

4.1.2. La duración (anisocronías).

Consideremos ahora las relaciones entre la duración variable de tales acontecimientos, o segmentos diegéticos, y la pseudo-duración (en realidad, extensión del texto) en el discurso, relaciones, por lo tanto, de velocidad. La velocidad del relato de definirá mediante la relación entre una duración (la de la historia) medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una extensión (la del texto) medida en líneas y en páginas.(7) También podemos pensar en un relato de grado cero, una coincidencia entre duración de la historia y

(7) Genette, op. cit. pp.87-88

duración del discurso. Pero tal relato no existe, y puede existir sólo como experimento de laboratorio. Para Genette hay cuatro tipos de relación temporal entre la duración de las acciones en lo enunciado, y la extensión del texto en su correspondiente enunciación. la pausa, la escena, el resumen y la elipsis.

La pausa es la forma descriptiva en la que el tiempo del discurso (TD) tiene una determinada duración, mientras el tiempo de la historia (TH) es cero. Por lo tanto, el tiempo del discurso es infinitamente mayor que el de la historia.

En la escena, o segmentos dialogados, en que tiempo del discurso y tiempo de la historia son iguales.

En el resumen, relato sumario o simplemente sumario, el autor sintetiza en el discurso toda una serie de acontecimientos: el tiempo del discurso es menor que el de la historia.

En la elipsis u omisión de hechos, por fin el

tiempo del discurso es cero, mientras que el de la historia tiene una determinada duración. Por lo tanto, el tiempo de la historia es infinitamente mayor que el del discurso.(8)

Podemos esquematizar los valores temporales de estos cuatro movimientos con las siguientes fórmulas, designando al tiempo de la historia como TH y al tiempo del discurso, o pseudo-tiempo de narrativa, como TD:

pausa TD = n, TH = 0. Por lo tanto: $TD \infty > TH$

escena TD = TH

resumen TD < TH

elipsis TD = 0, TH = .n. Por lo tanto: $TD < TH \infty$

> significa mayor que

< significa menor que

∞ significa infinito

= significa más o menos

igual.(9)

(8)Ibid. pp.95-112

(9)Ibid. pp.94-95

4.2. Trama y Argumento.

Un texto, tal como lo ofrece la creación literaria, está constituido por la codificación artística de los acontecimientos que componen la historia. La organización artística es lo que se ha denominado argumento. El argumento no coincide siempre con la trama, disposición de los acontecimientos en el orden de la temporalidad natural del antes y el después. La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos lo representan. En una palabra, la trama es lo que ha ocurrido efectivamente, el argumento es el orden en que el lector se entera de lo sucedido.(10) Una segmentación del argumento permite reconstruir ordenadamente la trama y distinguir la ubicación de

(10) B. Tomashevski, "Temática" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Siglo XXI, 1987, pp. 202-203.

ocurrencias diegéticas y metadiegéticas, así como las diversas técnicas de presentación temporal (retrospección o anticipación).

4.2.1. Orden del argumento.

El argumento está constituido por unidades que son funciones narrativas cardinales (nudos).(11)

Unidades	Lenguaje - Objeto
A. Asesinato.	El día en que lo iban a matar --- Ya lo mataron. (pp.9-35)
B. Causa de asesinato	Bayardo San Román, el hombre que devolvió a la esposa -- Santiago Nasar-dijo. (pp.36-65)
C1. Juicio y su resultado	El abogado sustentó la tesis ---y no lo consiguieron. (pp.66-68)
C2. Proceso detallado de asesinato (preparación, espera)	Según me dijeron años después ---i Mataron a Santiago Nasar! (pp.68-94)
D1. Autopsia (descripciones detalladas)	Los estragos de los cuchillos --- que ya no era soportable dentro de la casa. (pp.95-101)
D2. Actitud posterior de los actores	Despuntaba un martes turbio. ---, y todas sin abrir. (pp.101-125)
E1. Interpretación pos- terior de asesinato	Durante años no pudimos hablar de otra cosa.--- de masticar semillas de cardamina. (pp.126-128)

E2. Juicio de instructor

Doce días despues del crimen
---fue prueba terminante de
su inocencia. (pp. 128-131)

E3. Proceso detallado
de asesinato (mo-
mento culminante)

La mañana de su muerte, en
efecto,---y se derrumbo de
bruces en la boca.(pp.131-156)

Así podemos dividir en nueve fragmentos según su disposición en el argumento y por su función narrativa nuclear, y como hemos visto anteriormente, el fragmento A forma parte del resumen del discurso periodístico, mientras el resto de A forma parte del relato periodístico.

4.2.2. Orden de la trama.

Reubicando los acontecimientos en la cronología de la sucesión natural del tiempo, se obtiene el orden de la trama de la historia que resulta como sigue.

B --- A --- D1 --- C1 --- E2 --- E1 --- D2
|
(C2 --- E3)

Como dijimos antes, el fragmento A es un resumen de la

historia principal, porque hay transformaciones del estado. Los fragmentos C2 y E3 son explicaciones detalladas del fragmento A, pues, se sitúan en la misma temporalidad que A. Así la estructura de estos fragmentos corresponde a la del periodismo: resumen y relato periodístico.

4.3. El orden (anacronía) general de la narrativa.

Para definir anacronías, hay que seleccionar el relato primero, y respecto de cuyo temporal respecto del cual una anacronía se define como tal. Tomaremos el fragmento A como relato primero, porque hay transformación del estado en el fragmento A. Entonces, el tiempo de A es el tiempo primordial que es el tiempo en relación con el cual se pueda llamar a las otras

(11) Los nudos constituyen el resorte de la actividad narrativa, y su sucesión produce el desarrollo del relato. Helena Beristáin, Análisis estructural del relato literario, op. cit. p.31

unidades retrospectiva o anticipación. La temporalidad del fragmento B, la causa del asesinato es una analepsis externa, porque la temporalidad de B es anterior al comienzo y al final del lapso temporal que ocupa el fragmento A.

En cambio, en cuanto a la prolepsis, como hemos dividido anteriormente, no existe un fragmento de anticipación, según el orden de la trama.⁽¹²⁾ Sólo existen muy fragmentariamente frases sueltas, como las de las insinuaciones sobre la muerte de Santiago Nasar, que son muy abundantes. Tales insinuaciones hacen funciones proféticas. Así, en la novela, existen dos tipos de anacronía por las relaciones mutuas con las otras unidades temporales.

No obstante, por la generalidad, la descripción de esa narrativa es fragmentaria como la de cinematografía, y de esta manera, se puede lograr la mayor verosimilitud y el mayor efecto de la simultaneidad. Porque la naturaleza del discurso es unidimensional mientras que

(12) Véase el capítulo 4.2. Trama y Argumento.

la de la historia es pluridimensional. Por lo tanto, lo que puede tener importancia es situar las diversas unidades temporales en sus relaciones mutuas.

4.3.1. La prolepsis (anticipación).

El título, Crónica de una muerte anunciada y el primer enunciado del texto, "El día en que lo iban a matar..." anticipadamente informan de la muerte de Santiago Nasar. Este tipo de anticipaciones puede sugerir un sentimiento de fatalismo o predestinación. Comenzar con este tipo de anticipación hace desaparecer la tensión que se genera con la pregunta: ¿Cómo va a acabar? Al fin y al cabo, ya sabemos cómo va a acabar. Sin embargo, puede sustituirla otro tipo de tensión que incite a preguntas como: ¿Cómo pudo suceder de este modo? o ¿Cómo permite la sociedad que ocurra una cosa así?

La forma de esa narrativa es tradicional, porque según Mieke Bal, una forma tradicional de anticipación es enunciar el resultado al comienzo, el resto de la historia ofrece la explicación del desenlace que se presentó al principio. (13) Pero, como hemos analizado anteriormente, se trata de una narrativa que tiene una estructura singular,

junto con una vista objetiva, que es fiel a lo sucedido. Introduciendo la estructura del periodismo en la narrativa, disminuye la ficticidad, y al mismo tiempo, se incrementa la verosimilitud. De esa manera, se da a la narrativa el matiz de registro fiel de la realidad del propio periodismo y, si se maneja la técnica de la pausa descriptiva, nos deja una impresión vibrante, como si viéramos el acontecimiento en su momento ante nuestros propios ojos.

Se distingue entre las prolepsis cuya realización es segura, y aquella que no lo es: el anuncio y la insinuación. Los anuncios son explícitos y operan contra la tensión. En este relato no hay muchos anuncios, excepto el título, el 1er enunciado y los dichos de los hermanos Vicario: "Vamos a matar a Santiago Nasar" (p.21) En cambio, las insinuaciones son implícitas e incrementan la tensión. En Crónica..., hay abundantes insinuaciones acerca de la muerte de Santiago Nasar. Con tantas insinuaciones, se provoca un ambiente fatalista: Los sueños de Santiago Nasar, "Había soñado que atravesaba

(13) Mieke Bal, Teoría de la narrativa, op. cit. p.71

un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pajaros." (p.9); y "La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño... por entre los almendros."(p.9); "ya parecía un fantasma" de Clotilde Armenta. (p.24); "Estaba descuartizando tres conejos..."(p.16) y "...el horror de Santiago Nasar cuando ella arrancó de cuajo las entrañas de un conejo y les tiro a los perros el tripajo humeante,"(p.18) y el verso de Gil Vicente, "Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera."(p.87). Así las insinuaciones son muy abundantes. Tales insinuaciones prolepticas, imponiendo a los lectores la muerte fatal de Santiago Nasar, podrían ayudar a producir en los lectores hasta un sentimiento de complicidad en el homicidio. Así la función más importante de las anticipaciones es dar un sentido vivo de la unidad y armonía de la acción.

Tomando en cuenta de que en la narrativa de García Márquez, las insinuaciones o las supersticiones son un rasgo de su estilo y forman parte sustantiva de su mundo cotidiano y de su mundo novelesco, tales insinuaciones ayudan a constituir un efecto de predestinación y fatalismo de un personaje, y a nos guían a su modo tan

fantástico. (14)

4.3.2. La analepsis (retrospección).

Como hemos propuesto, el fragmento A es el tiempo primordial del relato primero. (15) Entonces la relación con ese tiempo primordial, las otras unidades pueden calificarse como retrospección o anticipación.

Como hemos visto en el orden de la trama, el fragmento B es una analepsis externa, porque el tiempo del fragmento B es anterior al comienzo y al final del lapso temporal del fragmento A. Como se sabe, el fragmento A nos deja la duda acerca de porqué mataron los gemelos a Santiago Nasar, también de cómo ocurrió ese homicidio. Luego, retrospectivamente, en el fragmento B, se explica la causa de los acontecimientos del fragmento A. Así el fragmento B tiene una función

(14) En el sentido de la historia increíble; lo supersticioso, lo exagerado y lo extraordinario.

(15) Véase el capítulo 4.3.

explicativa. De esta manera, el fragmento B, una retrospectiva externa ofrece, indicaciones sobre los antecedentes. el pasado de los personajes, en cuanto el pasado pueda ser de importancia para la interpretación de los acontecimientos.(16) Además, el comienzo de la narración es del tipo 'in medias res'. es decir, comienza ya avanzado el desarrollo de la historia, para evocar más tarde, en un resumen retrospectivo, las acciones omitidas.(17) Es una estrategia que altera el orden cronológico. Por alterar el orden cronológico, como la disposición de los fragmentos A y B, se mantiene la tensión de los lectores.

En lo que toca a la analepsis interna, los fragmentos C2 y E3 corresponden. Porque el tiempo de los dos fragmentos está dentro del lapso temporal del fragmento A. Estos fragmentos cumplen una función de compensación de una laguna en la historia del fragmento A, porque el contenido de esas analepsis internas

(16) Mieke Bal, op. cit. p.68

(17) Helena Peristáin, Análisis estructural..., op. cit.p.101

coincide con el del fragmento A. En el fragmento A, el proceso detallado del asesinato está omitido, mientras que precisamente en los fragmentos C2 y E3 se desarrolla plenamente el proceso del asesinato. Esto sucede, al ser la información del fragmento A no todavía completa, para mantener el suspenso hasta el final, y terminar con la descripción minuciosa del crimen, lo que viene del instinto del novelista de hacer una obra estética y subjetiva.

Por otro lado, podemos ver muchas analepsis en las relaciones mutuas de los enunciados entre sí. Por ejemplo;

- El viudo de Xius le explicó con una buena educación a la antigua que los objetos de la casa habían sido comprados por la esposa en toda una vida de sacrificios, y que para él seguían como parte de ella. (18)

Esta cita contiene una analepsis. Respecto al tiempo de la historia (pretérito:explicó) es una analepsis externa,

(18)García Márquez, op. cit. pp.49-50

(antecopreterito:habian sido comprados), porque el recuerdo esta, totalmente, fuera del lapso temporal del momento de la explicación del viudo Xius. Asi sea muy corto un enunciado, por sus relaciones mutuas, podemos marcar la alteración del orden cronologico.

El narrador desarrolla la historia de manera insuficiente para que los lectores, en el momento de su lectura, para decodificar el significado, y luego les ofrece explicaciones analepticas. De esta manera, el narrador provoca la tensión de los lectores, y les hace no aburrirse del desenlace revelado.

4.4. La duración (anisocronías) general de la narrativa.

Se puede establecer en principio que la instancia de la narración es una duración inferior al relato narrado. Sólo hay coincidencia entre estas dos duraciones si el discurso reproduce estrictamente los datos temporales del relato. Pero veamos como el discurso comprime la duración narrativa.(19)

Generalmente, Cronica de una muerte anunciada está caracterizada por su ritmo alterado, o sea, una combinación del ritmo acelerado (resumen) y del desacelerado (pausa),

naturalmente causado por la mezcla entre el género periodístico y del literario, aquél, como su característica, presenta las informaciones exactas y resumidas, y éste, una interpretación de los datos desde el punto de vista estético y, precisamente, por ello, juega con la temporalidad. En Cronica..., excepto los fragmentos C2 y E3 predomina el resumen junto con la elipsis. Pero terminando por el comienzo con un ritmo muy desacelerado (de E3), parece que se quita a la narrativa el transcurso del tiempo lo cual le da un ambiente irreal.

4.4.1. La escena.

Es una manera de dar a los lectores la ilusión mimética (de coincidencia). En una escena, la duración de la historia y la del discurso son aproximadamente iguales; generalmente se usa el estilo directo de los diálogos o monólogos.

(19) Grupo M, Retórica General, Paidós Comunicación, Barcelona, 1987.p.278

En la Crónica..., como dijimos antes(20), el diálogo está presentado para comprobar las interpretaciones o las descripciones del narrador. Por su efecto de la ilusión realista y credibilidad de 'crónica', el narrador cumple el diálogo retrospectivo:

"-Dentro de un cuarto hora estoy en tu casa - le dijo a mi hermana. Ella insistió en que se fueran juntos de inmediato porque el desayuno estaba servido. "Era una insistencia rara", me dijo Cristo Bedoya. "Tanto, que a veces he pensado que Margot ya sabía que lo iban a matar y quería esconderlo en tu casa". Sin embargo, Santiago Nasar la convenció...."(21)

Como en la cita anterior, no existe una conversación directamente encadenada entre los interlocutores, sino

(20) Véase Capítulo 4.3.2.

(21) García Márquez, op. cit. p.29.

entre ellos se mete el narrador. Es una contaminación con el punto de vista del narrador en los de los actores. Es decir, es una mezcla entre el discurso directo y el indirecto. Así, saliendo del mero reportaje del periodismo, que es una transmisión informativa, se logra un valor estético con la intervención del narrador.(22)

Por consiguiente, en este relato, la escena sirve para dar una ilusión mimética y, como resultado, cumple la función de reforzar la credibilidad del texto como 'crónica'.

4.4.2. La elipsis.

Como hemos dicho, en la elipsis el tiempo de la historia es infinitamente mayor que el del discurso. Se suprime totalmente una serie de hechos, y se proporciona al lector solamente el resultado final que se deduce de

(22) En el sentido de que la literatura es una re-interpretación del valor del mundo, y en el discurso indirecto hay intervención del narrador.

la necesidad de que hayan ocurrido los mismos.(23) La función de la elipsis es crear una tensión, y, por ello, provoca una mayor participación del lector. Además la elipsis acelera la velocidad de la historia al máximo.

En nuestra novela, la situación inicial no está presentada; cómo perdió la virginidad Angela Vicario y con quien. Sólo cuando Angela había sido devuelta por su esposo por haber perdido previamente la virginidad, podemos deducir cómo ocurrió y con quién. Es una gran parte de la elipsis. Así se necesita una reconstrucción total de la situación inicial a cargo de los lectores. Este tipo de la elipsis, una supresión total, acelera la velocidad de la historia al máximo y obliga a una participación a los lectores, por lo cual éstos pueden gozar, ciertamente, del relato con su libertad.

Por otro lado, se puede lograr el efecto de la elipsis por la alteración del orden argumental. Por ejemplo, en la última parte del fragmento A, Luisa Santiago quería acudir rápidamente al lugar del crimen.

(23) Helena Beristáin, Análisis..., op. cit. p.98.

"hasta que alguien que corría en sentido contrario se compadeció de su desvarío. -No se moleste, Luisa Santiago -le gritó al pasar-. Ya lo mataron".(24)

En la cita, podemos ver una elipsis de la historia, no se ha presentado cómo mataron a Santiago Nasar. Aquí hay una curiosidad para los lectores sobre cómo ocurrió ese homicidio. Pero, a lo largo de la novela, paulatinamente, se disuelve esa curiosidad y disminuye la tensión. Tal elipsis no es una supresión absoluta, sino una supresión temporal, debido a la alteración del orden (anacronía).

4.4.3. El resumen y la pausa.

En Crónica..., los ritmos de resumen y pausa predominan y determinan la velocidad de la historia. el ritmo del resumen acelera el tiempo de la historia, en cambio, el de la pausa detiene o hace parar el tiempo de

(24) García Márquez, op. cit. p.35.

la historia.

El resumen es un instrumento perfecto para presentar las informaciones a fondo, o para conectar varias escenas como de catálisis reductiva.(25) El ritmo del resumen se debe a la estructura homóloga del periodismo, mientras que el de la pausa se debe a la estructura del deseo literario, que tiene que ver con el valor inminente de la literatura.(26)

En la pausa, se presta una gran atención a un elemento, y entretanto la historia permanece estacionaria. Sin embargo, alargar mucho el tiempo de la pausa, provocaría el aburrimiento del lector. Según la duración del tiempo de la historia, la pausa se puede

(25) Las catálisis aparecen como extensiones descriptivas que se efectúan en el desarrollo de los nudos, de los cuales no pueden independizarse. Las catálisis son reductivas, cuando resumen la temporalidad de la historia dentro del discurso. Este caso se llama resumen y afecta a la duración del tiempo. Helena Beristáin, Análisis..., op. cit. pp.35-36

dividir en dos: la pausa descriptiva (paro total del tiempo de la historia) y la pausa del momento (efecto de cámara lenta o desaceleración).

En Crónica de una muerte anunciada, el resumen predomina excepto los fragmentos C2, D1 y E3. El fragmento A es un resumen anticipatorio, como el del discurso periodístico. Como consecuencia, el ritmo es muy rápido y el grado de intensidad de la información es superficial en el caso del resumen. Es una parte de máxima información pero de poco detalle.

Como hemos visto anteriormente, el fragmento B es un resumen retrospectivo. El ritmo va acelerado hasta cuando llegar al fragmento C2. En el C2, podemos ver un cambio de ritmo; la desaceleración predomina. Se describen detalladamente la preparación y el proceso de la espera de los hermanos Vicario. El tiempo del discurso transcurre mucho mientras el de la historia transcurre poco (aproximadamente una noche y la siguiente mañana). (27)

(25) En sentido de que una obra literaria tiene los factores que hacen la literatura. Es la literariedad. Así, cambiando la velocidad es decir, desacelerando el ritmo de

la historia, el narrador llama la atención del lector y de esa manera, se llenan las lagunas que se dejó vacías en el fragmento A.

En el fragmento D1, que nombramos la autopsia, se encuentra una pausa total descriptiva, en la que el tiempo de la historia se para totalmente, mientras el del discurso siga transcurriendo. En esa parte, mientras el del discurso sigue transcurriendo. En esa parte, el proceso de la autopsia se describe muy minuciosamente.

"Siete de las numerosas heridas eran mortales. El hígado estaba casi seccionado por dos perforaciones profundas en la cara anterior.....porque estaba en tal mal estado que ya no era soportable dentro de la casa."(28)

(27) El tiempo del discurso es bastante largo (unas 27 páginas en el texto), pero el de la historia es dentro de unas 3 ó 4 horas.

También, en el fragmento E3, como si se viera en cámara lenta, el momento culminante del homicidio casi se detiene. Es una pausa del momento. En ese tipo de pausa, el tiempo de la historia por lo menos, muy poco transcurre comparado con la pausa descriptiva.

-Santiago Nasar levantó la mano para parar el primer golpe de Pedro Vicario, que lo atacó por el flanco.....y se apoyó de espaldas contra la puerta de su madre..... Caminó más de cien metros para darle la vuelta completa a la casa(29)

Por manejar el momento del asesinato fuera del concepto convencional del tiempo, se da un sentimiento absurdo, y por ello, se deja a los lectores una imagen permanente. Porque el tiempo de la historia no transcurre, sino está

(28)García Márquez, op. cit. pp.98-101

(29)Ibid. op. cit. pp.152-156

estancado como una escena cinematográfica con 'slow motion'. Así se intensifica más la verosimilitud de la literatura copiando más que la realidad, alargando tiempo real, por eso más detalladamente y, paradójicamente, allí mismo entra lo ficticio de la literatura. por esta razón, Crónica de una muerte anunciada puede justificarse como un reportaje de lo que ha pasado realmente, y también como un producto estético literario, si se atiende al modo de presentación de la realidad.

Generalmente, en cuanto al ritmo global, por una combinación entre resumen y pausa, es decir, por medio de cambios de velocidad, se mantiene la tensión del lector, a pesar de que el relato empieza con una anticipación determinada, o mejor dicho, con un resultado ya anunciado.

V. EL NARRADOR.

En Crónica de una muerte anunciada, se encuentra un narrador caracterizado por su limitación de la perspectiva y su ubicación en la historia narrada. Así la novela está caracterizada por una selección de perspectivas y técnicas narrativas que le den el tono de la autenticidad más o menos objetivo del reportaje. Por eso, en la novela se trata de mantener la objetividad del narrador y la focalización(1) externa predomina. Pero tal focalización externa revela los procesos mentales de los personajes como, si fuera la focalización interior. Así, en la novela hay un narrador muy singular, puesto que armoniza las perspectivas subjetivas y objetivas. Por

(1) Genette explica como siguientes al usar el nuevo término 'focalización': "para evitar unos especiales connotaciones visuales de los términos, 'visión', 'campo'(field) y 'punto de vista', adaptaré un término un poco abstracto, 'focalización' que corresponde al foco de narración de la expresión de Brooks y Warren. Genette, Narrative Discourse, op. cit. p.189

eso, el propio narrador dijo sobre el problema del narrador, "es un narrador que estuviera en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela."(2)

5.1. El concepto general de narrador.

La técnica del arte narrativo se deriva de la situación inicial del 'narrar'; existe un acontecimiento que se narra, existe un receptor a quien se narra y existe un narrador que sirve de intermediario entre ambos. Este narrador es el sujeto lingüístico que se expresa en el lenguaje que constituye el texto. Por eso, el narrador es el sujeto de la enunciación del discurso, (3) y un

(2)García Márquez, El olor de la guayaba, op. cit, p.26

(3)Discurso en el sentido de lenguaje en acción, realizado, efectuado, y en el sentido de la actualización concreta de la lengua.

ofr.Diccionario de Lingüística, Alianza, Madrid, 1979, pp.200-202

enunciador(4) de la narración. Así, existe una estrategia a cargo del narrador que le permite manejar el discurso a partir de un ángulo de visión, es decir, desde cierto punto de vista que es la manera como los acontecimientos relatados son percibidos por el narrador y, consecuentemente, por el virtual lector. No obstante, el narrador o el enunciador de la narración no puede considerarse como un autor virtual o un emisor, porque éste es una realidad empírica y aquél una reconstrucción textual, o el autor lógico. Así, pues, el narrador puede ser un personaje más, pero un personaje 'sui genesis' que se mueve en un nivel distinto de los demás personajes. Un observador, pues, nunca es el autor, sino un personaje de ficción en el que el autor se ha metamorfoseado y que representa un papel ideado para él por el autor mismo. Así el narrador no es otra cosa que un locutor

(4)El sujeto del discurso, el sujeto de la enunciación, en una amplia parte del texto se borra tras un discurso despersonalizado que, sin embargo, le pertenece y le define. En este sentido, a ese sujeto delimitado se le llama el enunciador. Jorge Lozano, op. cit. p.112

imaginario, reconstruido a partir de los elementos verbales que se refieren a él. (5) Todorov dice que los hechos que componen el universo ficticio, nunca nos son presentados "en sí mismos" sino de acuerdo con una cierta óptica, desde un cierto punto de vista. (6) Así en todos los textos narrativos, los acontecimientos están limitados por un ángulo de visión de un observador. (7) La organización de los acontecimientos narrados presupone un actante observador que los ordena desde su perspectiva o punto de vista. El punto de vista significa reconocer un actante observador (o focalizador) que se define por una posición y por su hacer. Su hacer es, por lo tanto, de una parte cognoscitivo: lo identifica por lo que sabe y hace saber, por lo que interpreta; y de otra perspectiva: por lo que oye, ve, siente etc. En lo que toca a la posición del observador, los términos más usados son los de exterior vs. interior aplicados al

(5) Helena Beristáin, Análisis..., op. cit., p.110

(6) Todorov, ¿Qué es el estructuralismo?, Losada, Buenos Aires, 1975, p.66

(7) La organización de los acontecimientos narrados

saber del enunciador sobre los personajes.(8) De esta manera, un relato puede presentar los puntos de vista de varios personajes.

5.2. La propuesta de Genette.

Genette, en el subcapítulo de su libro Figures III, 'Perspectiva', discute sobre la confusión entre el modo y la voz, o sea, entre la cuestión de ¿quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? y la cuestión muy diferente de ¿quién es el narrador?(9) Más simplemente, entre quién ve y quién habla.

presupone un actante observador que ordena dichos acontecimientos desde su perspectiva o punto de vista. Con el término de Genette, es la focalización. Sin embargo, el observador puede estar en sincretismo con un actante de la comunicación, narrador, narratario, con algún actor textual, o bien quedar explícito. cfr. Jorge Lozano et al, op. cit. pp.131-134

(8)Ibid. p.131.

(9)Aquí el narrador sólo se refiere al que habla, es decir, la voz.

Genette dice que hay muchos estudios sobre la perspectiva, pero no han logrado explicaciones aceptables de este problema.(10) Por esta razón, Genette propone dividir el narrador en dos aspectos en el que están unidos el que narra (la voz) y el que ve (el foco). El foco determina un cierto ángulo de visión a partir del cual se está narrando. Pero dentro de tal ángulo de la visión, puede variar el narrador o la voz.

5.2.1. La focalización.

La focalización es la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe. esta focalización es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo. Genette divide en tres tipos la categoría de la focalización: la focalización externa, la interna y la focalización zero. Estas divisiones no son nuevas, sino conocidas y rebautizadas con el neologismo. Veamos las relaciones entre los términos tradicionales y los de Genette.

(10) Genette, op. cit. pp.186-189

	Críticos anglo-sajones	Genette	Pouillon	Toporov
	punto de vista	focalización	aspecto o visión	aspecto o visión
subjetividad	narrador omnisciente	focalización zero	visión desde atrás	narrador > personaje
	campo restricto narrador -protagonista	focalización interna	visión con uno o varios	narrador = personaje
objetividad	narración objetiva o behaviorist. narrador -testigo(ii)	focalización externa	visión desde afuera	narrador < personaje

(ii)narrador>personaje: el narrador sabe más que su personaje. Sus personajes no tienen secretos para él.

narrador=personaje: el narrador conoce tanto como los personaje; no puede ofrecernos una explicación de los

Genette, como Todorov, divide la categoría de la focalización interna, más detalladamente y, de esta manera, el punto de vista del observador puede pasar de un personaje a otro. Dentro de la subdivisión de la focalización interna, hay fija, variable y múltiple. En la fija, el foco, como una cámara, se sitúa dentro de un personaje y nunca deja su posición. En la variable, el foco está moviendo de un personaje a otro. Por último, la múltiple ofrece al mismo tiempo los puntos de vista de varios personajes, casi como la visión caleidoscópica. (12) Sin embargo, la fórmula de la focalización no abarca siempre una obra entera, sino más bien un segmento narrativo determinado que puede ser breve.

acontecimientos antes de que los personajes mismos hayan encontrado. El narrador puede seguir a uno solo o varios personajes.

narrador < personaje: el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que se ve, oye, etc. Pero no tiene acceso a ninguna conciencia. El narrador es, pues, un testigo que no sabe nada, y aún más, no quiere saber nada.

En la objetividad, el punto de vista del narrador es la mirada con calidad de testigo; una visión desde afuera de los hechos. El efecto es que el acontecimiento ocurre y se ordena solo sin la participación del narrador. En cambio, en la subjetividad, el narrador ofrece al lector el acontecimiento a través de su sensibilidad y de sus interpretaciones, ya que la subjetividad es la capacidad del locutor de plantearse como sujeto.

5.2.2. Aplicación al texto.

Casi en todos los textos literarios la focalización varía. Asimismo, en Crónica de una muerte anunciada la focalización varía. Sin embargo, se puede decir que la focalización externa predomina. Como consecuencia,

Todorov, "Las categorías del relato literario" en Análisis estructural del relato, op. cit. pp.180-183

(12) Genette, op. cit. pp.189-190

se logra un efecto de objetividad, como en el reportaje. Pero, como una crónica contiene la interpretación y la valorización del escritor, (13) hay interpretaciones subjetivas del narrador, sin que ello obligue a sentir las a los lectores, para que no se reduzca la objetividad del acontecimiento. "Mi impresión personal es que murió sin entender su muerte". (14) Así limitando su interpretación sólo a sí mismo, evita un posible disminución de la objetividad. Además, para mantener la espontaneidad de los acontecimientos, el narrador no penetra directamente en los procesos mentales de los personajes, es decir, el narrador sabe menos que los personajes, y solamente puede observar sus movimientos, oír sus palabras, o hace los contar. Eso es la focalización.

(13) La crónica es una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que juzga lo narrado.

Martín Vivaldi, Gonzalo, Géneros periodísticos, paraninfo, Madrid, 1973, pp.128-129

(14) García Márquez, op. cit. p.132

externa. En Crónica... es abundante; "me dijo", "me confesó", "muchos coincidían", "la mayoría estaba de acuerdo", "decía el sumario", "según me dijeron años después", "veintidós personas declararon", "tres personas confirmaron", y "declaró el instructor" etc.

Sin embargo, el narrador logra revelar los pensamientos y los sentimientos de los personajes sin alterar la focalización externa. Dicho en otras palabras, no penetrando en la mentalidad de los personajes, el narrador los revela como si penetrara, manteniendo la focalización externa.

-El viudo lo miró con ojos llenos de lágrimas. "Lloraba de rabia", me dijo el doctor Dionisio Iguarán...(15)

-Ella me confesó que había logrado impresionarla, pero por razones contrarias del amor. "Yo detestaba a los hombres altaneros, y nunca había visto uno con tantas infuflas", me dijo, evocando aquel día.

(15)Ibid. p.51

"Además, pensé que era un polaco".(16)

Así, un relato puede presentar los puntos de vista de varios personajes y, sin embargo, la focalización no ser interna a estos, mientras el narrador describa sus acciones e incluso sus pensamientos o sensaciones, donde su propio saber sobre los mismos, haciendo saber, por ejemplo, cómo han llegado a su pensamiento; es decir, mientras no haya penetraciones del narrador en los procesos mentales internos y, cuando éstos son penetrados, sea presentada también la fuente que ha proporcionado su conocimiento. Entonces el relato resulta objetivo gracias a la mirada desde afuera, pero a los lectores se da la máxima información como si hubiera focalización interna.

Veamos otro tipo de la focalización en nuestro texto. La focalización cambia en una obra. En Crónica de una muerte anunciada se encuentra el manejo de la focalización interior. La focalización interna y la focalización zero, penetran en la mentalidad de

(16)Ibid. p.41

los personajes, por lo cual las llamamos focalización interior. Según Genette, hay tres tipos de focalización interna: la focalización interna fija, la variable y la múltiple. Sin embargo, excepto la focalización interna fija, es muy ambigua la distinción entre la focalización zero y la focalización interna variable y la múltiple, porque la focalización zero se define como la multifocalización.(17) Por esta razón, en nuestro trabajo, no distinguiremos entre ellas.

En la medida en que denotan experiencias interiores no cognoscibles si no es mediante su verbalización por el personaje, revelarán una intrusión del narrador cuando no haya esa exteriorización por parte del personaje. Así, manifiestan un punto de vista los verbos de sentimiento (apreciar, amar, desear, esperar, detestar, temer...) y de opinión (creer, estimar, considerar, saber, ignorar, imaginar,...).

(17)cfr. Genette, Narrative Discourse, op. cit. p.192

-Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros.(18)

-y despertó con el dolor de cabeza y con un sedimento de estribo de cobre en el paladar, y los interpretó como estragos naturales...(19)

-Pensaba en la ferocidad del destino de Santiago Nasar...Soñé que una mujer entraba...(20)

-La había amado en secreto varios años en los establos de la hacienda, y la llevó a servir en su casa cuando se le acabó el afecto.(21)

(18)García Márquez, op. cit. p.9 la focalización interna variable. Santiago Nasar = narrador

(19)Ibid. p.10 la focalización interna variable Santiago Nasar = narrador

(20)Ibid. p.102. la focalización interna variable. Yo narrador

(21)Ibid. p.17 la focalización zero.

-Flora Miguel, por su parte, gozaba de una cierta condición floral, pero carecía de gracia y de juicio...(22)

Así, el narrador revela los secretos sin dificultades ni explicaciones lógicas, y ofrece a los lectores las mentalidades de los personajes. Evidentemente, ese tipo de focalización ofrece la máxima información al lector, lo que se lo obligaría a participar en la historia. Además por no tener los personajes secretos ante el lector, al lector le es posible imaginar hasta los destinos de cada personaje, y también hacer comentar acerca de la elaboración de su discurso, o participar en la acción. Todo esto provocaría que el lector sintiera un fatalismo, al ocurrir un evento de acuerdo con las informaciones que han acumulado. De esta manera, la focalización interior, junto con la anticipación(23) constituye el ambiente fatal de la obra.

Como hemos visto, en esta obra, la focalización del

(22)Ibid. p.145 la focalización zero.

(23)Véase el capítulo 4.3.1.

narrador es variable. Por la variedad de las focalizaciones, se puede decir que en la obra hay doble efecto: una mezcla entre objetividad y subjetividad; como dijo García Márquez, la confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura, entre la historia y la ficción: la objetividad, por su focalización exterior (por la no intervención del narrador), la subjetividad por la focalización interior (por la intervención del narrador). Aparece aquí una armonía paradójica de la novela, es decir, la paradoja de Crónica de una muerte anunciada consiste en que se trata de una novela titulada y asumida como crónica, en que el narrador unas veces, deja paso en los hechos a la indistinción, otras, a su disponibilidad. Por eso, se puede decir que en la novela, hay un equilibrio entre naturalidad y artificialidad.

5.2.3. La voz.

De acuerdo con la teoría de Genette, la voz es de quien habla, y marca la relación existente el narrador y la historia narrada. Por ejemplo, un relato que tiene varias perspectivas, puede mantener una uniformidad enunciativa en cuanto a la voz. Genette en Figures III,

explica cómo puede introducir el concepto de la enunciación del discurso al momento generativo del discurso narrativo. (24) En el campo lingüístico, el término enunciación -pasar de análisis del enunciado al análisis de las relaciones entre estos enunciados y sus instancias generativas. (25)- puede sustituirse por el de narración en el campo narrativo. La enunciación, según Benveniste, es el acto mismo de producir un enunciado y este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta. (26) Asimismo, en el texto narrativo, lo narrado es un resultado del acto narrativo del narrador. Por lo tanto, podemos establecer una relación entre el narrador y lo narrado, lo que es la voz según Genette. La instancia narrativa, en efecto, deja su huella en el discurso narrativo que la instancia narrativa supuestamente ha producido. Por consiguiente, la voz tiene que ver con las relaciones entre el acto narrativo, personajes en la historia y determinación

(24) Genette, op. cit. p.213 y ss.

(25) Ibid. p.213.

(26) Benveniste, Emile Problema de Lingüística General.
El Siglo XXI, México, 1985, p.83

espacio-temporal.

A veces hay confusiones entre la situación de la narración y la situación de la escritura, pero la situación de la narración puede ser muy diferente del acto de escribir. Márquez, en realidad, escribe su novela, pero sus circunstancias de escribir nunca están registradas en el texto narrativo, en el que sólo puede existir un sujeto textual, un narrador - Yo, en caso de Crónica..., que deja registros como la instancia narrativa, a través de la cual podemos establecer las relaciones entre el narrador y lo narrado. En este sentido, una situación narrativa de cuento ficticio nunca puede reducirse a sus situaciones de escritura.

Por eso, de acuerdo con la propuesta de Genette, vamos a analizar la voz del narrador como la relación del narrador con su enunciado. Dicho en otra palabra, la voz trata de los rasgos definitorios de cada tipo de enunciación. Genette, al estudiar este problema, propone tres categorías de relaciones: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona.

5.2.3.1. El tiempo de la narración.

La determinación temporal de la instancia narrativa es evidentemente su posición relativa a la historia.(27) Según Genette, en la posición del narrador hay cuatro tipos.

- a.ulterior: la posición clásica de la narrativa del tiempo pasado.
- b.anterior: la narrativa predictiva, generalmente en el tiempo futuro.
- c.simultáneo: la narrativa en el presente, contemporáneo a la acción.
- d.intercalado: diversas posiciones en distintos momentos de la acción.(28)

La relación temporal entre la posición del narrador y la historia en Crónica... corresponde al tipo ulterior, porque el sujeto de la enunciación está ubicado en el futuro respecto de los hechos narrados. Como se sabe, el acontecimiento ocurrió antes del tiempo narrativo. A lo mejor podemos decir que el intervalo es de 27 años:

(27)Genette, op. cit. p.216

(28)Ibid. pp.216-227

-me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. (29)

Sin embargo, no se puede determinar exactamente un intervalo temporal que separa el momento de la narración del momento de la historia en la novela. En muchas ocasiones, este intervalo se borra como "años después", "23 años más tarde", "Durante años" y "Años después". Así el intervalo temporal varía, pero de todos modos indica la posición posterior del narrador en relación con la historia narrada. Una marca muestra la posición posterior del narrador, aparte de los indicadores temporales adverbiales, la de los tiempos pasados verbales (pretérito, copretérito, antecopretérito). (30) El empleo de los tiempos pasados verbales y los indicadores, como en las citas anteriores, comprueban la narración en retrospectión.

-cuando volví a este pueblo olvidado tratando de

(29)García Márquez, op. cit. p.9

(30)En el caso de antecopretérito, es un tiempo relativo y perfectivo que expresa una acción pasada realizada en

componer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria.(31)

Esa cita comprueba la posición ulterior del narrador respecto de la historia. De esta manera, el relato logra la irrevocabilidad del evento, la que colabora con la naturalidad de la historia y refuerza el sentido del fatalismo, porque los hechos ya no se pueden anular.

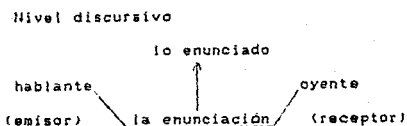
5.2.3.2. El nivel narrativo.

Un narrador cuenta o narra a un narratario.(32); es decir, cualquier relato, o sea, lo narrado presupone previamente un acto narrativo, o una narración. Lingüísticamente, un enunciado es resultado de la enunciación. Puede esquematizarse tales relaciones como sigue;

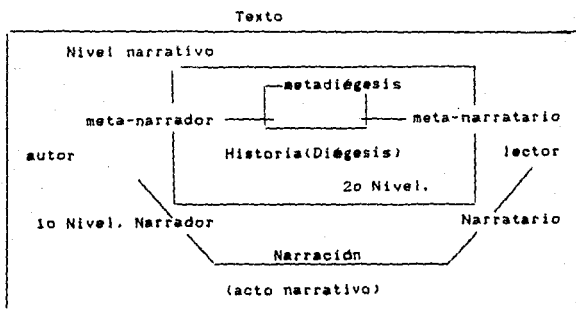
una unidad de tiempo ya terminada.

(31)García Márquez, op. cit. p.13

(32)Receptor de la relación que hace el narrador, sólo



con este esquema, introduzcamos el nivel narrativo.



Como en el esquema, una diégesis puede tener innumerables metadiégesis. Un autor virtual transmite un mensaje a un lector virtual a través de un texto.

tiene existencia instalado en el enunciado. También es el interlocutor durante la comunicación en la situación narrativa.

En el nivel narrativo, un narrador narra una historia a un narratario. Al 1o nivel pertenece el proceso del acto narrativo, y al 2o nivel pertenece la historia, como resultado de la realización del acto narrativo. Por esta razón, Genette dice que todo acontecimiento contado en un relato se encuentra en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel donde se sitúa el acto narrativo productor de tal relato.(33) Genette divide en tres tipos el nivel narrativo;

a.El narrador en el nivel extradiegético: el acto narrativo mismo del narrador no forma parte de la historia.

b.El narrador en el nivel diegético (intradiegético): el acto narrativo forma parte de la historia.

c.El narrador en el nivel metadiegético: cuando un personaje que ha sido presentado por el narrador de primer nivel toma el papel de narrador de otro relato. El narrador metadiegético es un personaje en un relato de primer grado y, consecuentemente, el acto narrativo

(33)Genette, op. cit. p.228

que produce un relato de segundo grado, ya es un evento contado en un relato de primer grado. Entonces, la instancia narrativa del relato de primer grado es extradiegética por definición, así que la del segundo grado es diegética. (34)

En Crónica de una muerte anunciada, el narrador está en el nivel extradiegético, porque en ningún momento, su acto narrativo forma parte de la historia contada por él mismo. Así el narrador se ubica sólo en el nivel extradiegético, que está fuera de los acontecimientos contados.

En el caso del episodio de Angela Vicario, por su diferente tema, que es positivo, parece que hay un narrador de otro nivel, como diegético. Sin embargo, el narrador sigue siendo extradiegético, porque en realidad no hay ningún indicio de un nuevo narrador. Dicho de otra manera, este episodio no está contado por uno de los personajes presentados por el narrador: sigue contando el narrador - Yo, por lo que también en esa parte, se trata de un narrador extradiegético.

(34) Ibid. pp.227-231

Como hemos visto, a lo largo de la historia se mantiene un nivel narrativo-un narrador extradiegético. El autor pudiera introducir un narrador metadieético, que puede ocurrir cuando un personaje de la historia relatada toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro espacio y tiempo, convirtiéndose así en un personaje -narrador. Sin embargo, parece que García Márquez intentó ofrecer una imagen de los acontecimientos relativamente 'fresca' a los lectores, haciéndolos tener contacto con los acontecimientos a través de una sola filtración, la del narrador uniforme, el extradiegético, evitando una posible dilución causada por la doble filtración por medio del narrador metadieético. Además, manteniendo sólo un nivel narrativo, se reduce la posibilidad de ambigüedad narrativa.

Por otro lado, como consecuencia, este tipo del nivel narrativo está relacionado con la veracidad, una de las características del género periodístico y aumenta el efecto de objetividad en la novela.

5.2.3.3. La persona.

Según Genette, la persona se refiere a la presencia del narrador en la historia narrada. La elección del autor no está entre dos formas gramaticales-extradiegético e intradiegético, sino entre dos posturas narrativas- tener la historia contada por uno de sus personajes o tener la historia contada por un narrador exterior de la historia. Así hay dos tipos:

a. El narrador heterodiegético: el narrador ausente de la historia que narra.

b. El narrador homodiegético: el narrador presenta como un personaje en la historia que narra.

Dentro del homodiegético, otra vez, hay otro tipo de narrador. Cuando el narrador homodiegético habla de su propia historia, se denomina autodiegético. Entonces, es un narrador homodiegético cuando el narrador hace un papel secundario, que casi siempre se convierte en el de observador o testigo.

En Crónica de una muerte anunciada, podemos ver una variación de la postura del narrador en lo que toca a la persona. Parece que el narrador estaba presente en la historia narrada.

-cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria.(35)

Por esta cita, podemos confirmar la presencia del narrador en aquel momento, cuando ocurrieron los acontecimientos. Pero, para determinar la actitud narrativa, es necesario verificar la participación del narrador en el acontecimiento mismo, es decir, la participación como un protagonista o como un simple testigo. En nuestra novela, la mayor parte de la historia está contada en tercera persona, por lo que el narrador queda fuera del plano de los acontecimientos.(36) Por lo tanto, el narrador no participa directamente en los acontecimientos, está fuera de ellos.; no es personaje -narrador. Así, su actitud narrativa es heterodiegética.

Sin embargo, en nuestro texto, hay partes en las que el narrador se autodesigna como Yo, primera

(35)García Márquez, op. cit. p.13

(36)Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1985, p.263

persona. Las presencias de los verbos de primera persona muestran esa actitud narrativa.

-Habíamos estado juntos en la casa...(37)

-Me despedí de mi hermano, atravesé el corredor donde dormían.(38)

-Yo estuve con él todo el tiempo, en la iglesia y en la fiesta...(39)

-sin pensar que Yo había de ocuparme al día siguiente de que...(40)

-No tuve valor para dormir solo al término de la jornada opresiva, y empujé la puerta...(41)

En estas citas, la presencia de la primera persona(42) indica una identidad entre el narrador y uno de los personajes, lo que quiere decir una participación del narrador en el acontecimiento como narrador-personaje. Así al homodiegético, como observador o testigo, corresponden las citas #37 y #39, y las citas #38, #40

(37)García Márquez, op. cit. p.86

(38)Ibid. p.91

(39)Ibid. p.57

(40)Ibid. p.58

y #41 corresponden al autodiegético.

Como hemos visto, en la novela hay tres tipos de persona. Sin embargo, a lo largo de la novela, predomina el narrador heterodiegético. Por esta razón, el narrador-reportero tenían que recoger los pedazos de las memorias, sea de sí mismo o de otros personajes para construir la historia completa. De esta manera, la investigación posterior del narrador-reportero sobre el acontecimiento justifica su calidad.

5.3. Una armonía entre la subjetividad y la objetividad.

Como hemos visto, la novela está en equilibrio entre dos géneros, la literatura y el periodismo. Como se sabe, la novela se autodesigna como crónica. Así, la historia como crónica da un cierto tinte objetivo a la novela, mientras que correlativamente la ficción como novela da un cierto tinte subjetivo a la crónica.

(41)Ibid. p.101

(42)La narración en primera persona robustece la impresión de autenticidad, pero desmitifica la perspectiva del narrador.

Primero, a través de la focalización externa, el narrador logra revelar las mentalidades de los personajes por medio de la exteriorización y la verbalización de las experiencias interiores por parte de los personajes. Sin embargo, el narrador mantiene la perspectiva objetiva. Es una estrategia engañosa, porque a pesar de ser externa la focalización, se consigue, sin embargo, el efecto de la focalización interior. Es una mezcla entre la perspectiva subjetiva y la objetiva. Pero, a veces, si necesita una penetración o una interpretación de los procesos mentales de los personajes, el narrador la hace con la focalización interior. Es una aportación subjetiva del narrador.

Segundo, respecto a la voz, el narrador es extradiegético y heterodiegético. Es un narrador de primer nivel⁽⁴³⁾ que cuenta una historia de la que está ausente. El narrador no interviene en el nivel diegético como narrador-personaje. Por lo tanto, se puede decir que el narrador está fuera de la trayectoria de la historia.

(43) Véase capítulo 5.2.3.2.

Esto mantiene la naturalidad de la historia, y es parte de la objetividad del narrador.

Tercero, por medio de los verbos modalizadores(44) reduce la perspectiva subjetiva del narrador. En la novela, el uso del verbo modalizador, 'parecer' es muy abundante.

-Parecía tener hilos de comunicación secreta
... (45)

-me pareció un hombre muy triste. (46)

-Su cautela pareció natural, (47)

-Y parecía muy a gusto en nuestra mesa. (48)

-Le pareció imposible que hubiera llegado a su casa en tan poco tiempo, (49)

(44) Se denomina modalizadores a los medios por los que un locutor manifiesta la manera de enfocar su propio enunciado; por ejemplo, los adverbios, quizá, tal vez, los incisos por lo que creo, según me parece, etc. indican que el enunciado no se asume enteramente o que la aserción está limitada a una cierta relación entre el sujeto y su enunciado.

Jean Dubois et al. Diccionario de Lingüística. Alianza, Madrid, 1979, p. 426

Usando así el verbo modalizador, se ofrece la subjetividad objetivizada, porque los términos modalizadores suspenden la aserción del sujeto enunciador.

Por último, al adaptar la estructura del periodismo a la de narrativa, podemos ver el discurso directo de los personajes, como el de la entrevista del periodismo, cuestionada por el entrevistador Yo.

-Estaba acostumbrado a verlos los viernes, pero un poco más tarde, y con los delantales de cuero que se ponían para la matanza. "Pensé que estaban tan borrachos -me dijo Fausto Santos-, que sólo se habían equivocado de hora sino también de fecha". Les recordó que era lunes. -Quién no lo sabe, pendejo- le contestó de buen modo Pablo Vicario-.

(45)García Márquez, op. cit. p.31

(46)Ibid. p.40

(47)Ibid. p.56

(48)Ibid. p.58

(49)Ibid. p.136

Sólo venimos a afilar los cuchillos. Los afilaron en la piedra giratoria, y como lo hacían siempre... (50)

Alternativamente se presentan un discurso indirecto (por la intervención) y un discurso directo (de los personajes). El discurso directo está presentado por medio de la entrevista de narrador-reportero, y ofrece retrospectivamente una fuente informativa para decodificar el texto. Este tipo de mezcla entre el discurso directo y el indirecto refuerza la credibilidad de la historia, por que, el lector, a pesar del conocimiento que tiene de su carácter ficticio, exige la credibilidad de lo que se le cuenta. El discurso directo es un medio que satisface esa exigencia. Por que, si se pronuncian palabras que no son del narrador, sino del personaje a quien se atribuyen, entonces no hay duda de que este personaje existe y está confirmada su existencia. (51)

De esta manera, la novela Crónica de una muerte anunciada, alcanza un equilibrio entre la historia y la

(50) *ibid.* p. 70

ficción. Porque el texto histórico busca recuperar la verdad de los hechos sucedidos y se prohíbe a sí mismo toda fabulación, mientras que la novela posee su propio estatuto, según el cual tal vez lo más importante es la libertad para imaginar. Por eso, como dijo Márquez, se puede decir que Crónica de una muerte anunciada está en la perfecta confluencia entre el periodismo y la literatura.

(51) Wolfgang, Kayser, op. cit. pp.278-279

VI. CONCLUSION.

A lo largo del análisis, hemos visto cómo se estructura una historia real en un texto literario para mantener el interés y la tensión del lector, y cómo se logra un equilibrio entre la objetividad y la subjetividad.

Un texto narrativo consiste en transformaciones de estados en la historia y la existencia de un narrador que cumple el cargo de la creación estética en una obra literaria. Porque si no hay transformaciones de estados, no habrá relato y este relato presupone un narrador.

En una palabra, en un texto narrativo un narrador comunica a un narratario por medio de signos lingüísticos, los cuales generan significados por oposición y relación. En el texto narrativo, los significados se generan por la diferencia entre estados diversos de personajes. Por eso, el Programa Narrativo, como la sucesión de estados y cambios que se encadena a partir de una relación Sujeto-Objeto y de su transformación, genera los significados en el texto

narrativo. Así, el análisis narrativo tiene por objeto describir la organización de PN y dar cuenta del encadenamiento regulado. De esta manera, en Crónica de una muerte anunciada, hay cambios de estados, que generan los significados en el texto.

En el nivel de la historia, la que constituye el contenido del texto narrativo, hemos analizado cómo se encadenan los acontecimientos(1) y qué papeles desempeñan los actores. Por el encadenamiento de las secuencias del tipo de enclave unos procesos se pueden intercalar en otro; o sea, una posibilidad abre otra posibilidad: Santiago Nasar podría salvarse de la muerte por las intercalaciones de posibilidades. Sin embargo, no podía evitar su muerte por la norma de 'honra' que está vigente en el pueblo. Así los encadenamientos de secuencias por enclave generan una expresión de fatalismo.

Por otro lado, para llevarse a cabo los

(1) Acontecimiento se definen como la transición de un estado a otro. También la secuencia se define como el agrupación de tres funciones. Por eso, se trata el acontecimiento como sinónimo de la secuencia.

acontecimientos, se necesita una acción, y los actores son agentes que lleva a cabo las acciones y se agrupan por su papel actancial. En Crónica de una muerte anunciada, el papel actancial de Oponentes no está tematizado, por lo cual el Sujeto, calificado por la competencia, elimina al Anti-Sujeto, impulsado por el Destinador, el código social de 'honra' de tipo mediterráneo, la norma vigente del pueblo. Además, por las confrontaciones entre el Sujeto y el Anti-Sujeto aumenta el efecto dramático en la novela.

En el nivel de discurso, que corresponde al modo en que el narrador nos hace conocer los acontecimientos, hemos visto cómo se logra una mezcla perfecta entre la 'historia' y la ficción, es decir, una novela titulada como crónica. Es una cuestión de armonía entre la objetividad y la subjetividad. La crónica, como un género periodístico, requiere un registro fiel del suceso real y la objetividad, mientras que la novela, como un género literario, requiere una expresión estética del autor y, por lo tanto, la subjetividad. Crónica... es una novela dentro del esquema estructural del periodismo. Por esta razón, el autor debe combinar su propia visión subjetiva con la objetiva del género periodístico. Tal combinación

rige toda la técnica de esa novela, es decir, manteniendo la objetividad del reportaje - la homología estructural entre novela y crónica, la focalización externa, las informaciones detallada, un narrador extra-heterodieético, se pone la subjetividad del autor en el texto - las alteraciones temporales, los cambios de ritmo (velocidad) y las focalizaciones interiores.

Así, la novela Crónica de una muerte anunciada está en medio de la historia y la ficción. Para poder captar la vida humana contemporánea tan compleja y para dar la vivacidad en el mundo ficticio, sobre todo, a los lectores tan experimentados científicamente, los novelistas tenían que buscar una nueva forma de expresión. Esto es lo que logró García Márquez en su novela Crónica de una muerte anunciada: una mezcla entre la historia y la ficción. Se puede confirmar que Crónica de una muerte anunciada es una expresión de la nueva estética de Gabriel García Márquez, como una confluencia perfecta entre el periodismo y la literatura.

* BIBLIOGRAFIA *

Arango, Manuel Antonio, Gabriel García Márquez y la novela de la violación en Colombia, F.C.E., México, 1985.

Bal, Mieke, Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología), Cátedra, Madrid, 1987.

Barthes, Roland, S/Z, Siglo XXI, México, 1980. (1970)

_____, El grado cero de la escritura, Siglo XXI, México, 1986, 8a Ed. (1972)

_____, et al., La semiología (Recherches sémiologiques, Communications, No 4), Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1976, 4a Ed.

_____, et al., Análisis estructural del Relato (Communications No 8), Premiá, Mexico, 1985.

_____, et al., Lingüística y Literatura, Univ. Veracruzana, Xalapa, 1987.

Benveniste, Emile, Problema de Lingüística General, Siglo XXI, México, 1985, 12a Ed. (1966)

Beristáin, Helena, Análisis estructural del relato literario, U.N.A.M., México, 1984.

_____, Diccionario de Retórica y Poética, Porrúa, México, 1985.

Bettetini, Gianfranco, Cine: lengua y escritura, F.C.E., México, 1975.

Beuchot, Mauricio, Aspectos históricos de la semiótica y la filosofía del lenguaje, U.N.A.M., México, 1987.

Bourneuf, F. y Ouellet, R., La novela, Ariel, Barcelona, 1983, 3a Ed. (1972)

Bubnova, Tatiana, F. Delicado puesto en diálogo, U.N.A.M., México, 1987.

Botton Burlá, Flora, Los juegos fantásticos, U.N.A.M., México, 1983.

Buxó, José Pascual, Las figuraciones del sentido, F.C.E., México, 1984.

Castelli, Eugenio, El texto literario, Castañeda, Buenos Aires, 1978.

Cohen-Séat, G. y Fourcyrollas, P., La influencia del cine y la televisión, F.C.E., México, 1980.

Courtés, Joseph, Introducción a la semiótica narrativa y discursiva, Hachette, Buenos Aires, 1980.

_____, et al., Sentido y Significación: Análisis semiótico de los conjuntos significantes, Premiá, México, 1987.

Cros, Edmond, Literatura, Ideología y Sociedad, Gredos, Madrid, 1986.

Culler, Jonathan, Sobre la deconstrucción, Cátedra, Madrid, 1984.

Dorra, Raúl, La literatura puesta en juego, U.N.A.M., México, 1986.

Dubois, Jean, et al., Diccionario de Lingüística, Alianza, Madrid, 1979.

Ducrot, O. y Todorov, T., Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, México, 1986, 12a Ed. (1972)

Eagleton, Terry, Una introducción a la teoría literaria, F.C.E., México, 1986.

Eco, Umberto, Semiotics and the philosophy of language, Macmillan, London, 1984.

_____, La estructura ausente (Introducción a la semiótica), Lumen, Barcelona, 1986, 3a Ed.

García Márquez, Gabriel, Crónica de una muerte anunciada, Oveja Negra, Bogotá, 1981, 1a Ed.

_____, El olor de la guayaba, Oveja Negra, Bogotá, 1982.

García-Pelayo y Gross, Ramón, Pequeño Larousse ilustrado, Larousse, México, 1985.

Genette, Gerard, Narrative Discourse (Discours du récit, en Figures III), versión de Jane E. Lewin, Cornell Univ., New York, 1980.

González Ochoa, César, Imagen y Sentido. (Elementos para semiótica de los mensajes visuales), U.N.A.M., México, 1986.

_____, Función de la teoría en los estudios literarios, U.N.A.M., México, 1982.

Greimas, A. J., Semántica estructural, Gredos, Madrid, 1976.

- Greimas A. J., La semiótica del texto: ejercicios prácticos. (Análisis de un cuento de Maupassant), Paidós, Barcelona, 1983.
- Grupo de Entrevernes, Análisis semiótico de los textos, Cristiandad, Madrid, 1982. (1979)
- Grupo M, Retórica General, Paidós, Barcelona, 1987.
- Guiraud, Pierre, La semiología, Siglo XXI, México, 1986, 13a Ed.
- Gutiérrez, Raquel, "La focalización. Génesis y desarrollo de un concepto." en Semiosis No. 17, Univ. Veracruzana, Xalapa, 1986.
- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, Univ. of California, Berkeley, 1977.
- Hendricks, William O., Semiología del discurso literario, Catedra, Madrid, 1976.
- Jakobson, Román, Ensayo de Poética, F.C.E. México, 1977.
- _____, Ensayos de lingüística general, Artemisa, Mexico, 1986.
- _____, y Levi-Struss, Los gatos de Baudelaire, Signos, Buenos Aires, 1970.
- _____, et al., Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Siglo XXI, México, 1987, 5a Ed.
- Jauss, Hans Robert, et al., En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, U.N.A.M., México, 1987.
- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1985.
- Kristeva, Julia, Semiótica, Espiral/Fundamentos, Madrid, 1978.
- _____, El texto de la novela, Lumen, Barcelona, 1981, 2a Ed.
- López, Ana María, et al., En el punto de Mira. Gabriel García Márquez, Pliegos, Madrid, 1985.
- Lotman, Yuri, Estructura del texto artístico, Istmo, Madrid, 1983.
- Lozano, Jorge, et al., Análisis del discurso. (Hacia una semiótica de la interacción textual), Catedra, Madrid, 1982.
- Martín Vivaldi, Gonzalo, Generos periodísticos, Paraninfo, Madrid, 1973.
- Medina Carballo, Manuel, et al., Taller de lectura y redacción, Trillas, México, 1987.

Mignolo, Walter, Teoría del texto e interpretación de textos, U.N.A.M. México, 1986.

Mounin, Georges, Saussure (presentación y textos), Anagrama, Barcelona, 1971.

Prada, Renato, "el estatuto semiótico del texto narrativo literario" en Morphé, No.1 (semiótica y lingüística), U.A.P., Puebla, 1986.

Propp, Vladimir, Morfología del cuento, Colofón, México, 1986.

Puig, Luisa, La estructura del relato y los conceptos de actante y función, U.N.A.M., México, 1978.

_____, "En torno a la teoría de la enunciación" en Acta Poética No 1, U.N.A.M., México, 1979.

Reis Carlos, Para una semiótica de la ideología, Taurus, Madrid, 1987.

Sapir, Edward, El lenguaje, F.C.E., México, 1986, 9a Ed.

Scholes, Robert, Semiotics and interpretation, Yale Univ. New York, 1982.

Segre, Cesare, Semiotics and literary criticism, Indiana Univ. (Mouton), The Hague-Paris, 1973.

Mendilow, A. A., Time and the novel, Humanities, New York, 1965.

Todorov, Tzvetan, Qué es el estructuralismo?, Losada, Buenos Aires, 1975.

_____, Introducción a la literatura fantástica, Premiá, México, 1981.

Van Dick, Teun A., Estructuras y funciones del discurso, SigloXXI, 1986, 3a Ed.

Volek, Emil, Cuatro claves para la modernidad: análisis semiótico de textos hispánicos, Gredos, Madrid, 1984.