



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

Los paratextos en *Gabriela, clavo y canela*

Tesis que para obtener el título de licenciado en Lengua y literaturas hispánicas presenta:

Daniel Pérez Rivera

Asesor:

Dr. Armando Octavio Velázquez Soto

Ciudad Universitaria, CD. MX., mayo de 2018



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 esta 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.

Los paratextos en *Gabriela, clavo y canela*

o

A mis padres, Vivian y Juan Manuel,
por la identidad múltiple, la vida, el amor y el mar.

A mi abuela, doña Norma,
por su alegría, su canto, su amor y su fe.

o

La travesía de ocho años que Armando Velázquez supo llevar a buen puerto, con la lectura puntual de mis sinodales: Federico Guzmán, Óscar Luna, Alejandra Amatto y Raffaele Cesana, con gatos adoptados que vuelan por los cielos, con una estadía en São Paulo con visita a Salvador de Bahía de todos los Santos –obrigado Fundação Casa de Jorge Amado–, la conquista de la libertad, un viaje introspectivo de años que algunos llaman terapia, la iniciación en la docencia y el reencuentro con el amor a la literatura –gracias estudiantes monstruosos–, un sismo desgarrador un 19 de septiembre, el regreso y la salida de Saturno a y de Sagitario; la amistad eterna de muchos: Mauricio, Rodrigo, Carlos y Julián, Andrea, Riquelme, y Kin; y la locura del infinito de ser con Marisol, océano inmenso de felicidad, incluso en el fin del mundo. No en ese orden y sin aparición en la investigación, pero ¿qué es el tiempo y el espacio sino una ilusión?

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. LOS PARATEXTOS Y LA OBRA LITERARIA	12
I. LA TRADICIÓN DE LOS PARATEXTOS.....	13
II. LA ENUNCIACIÓN LITERARIA Y LA FICCIONAL.....	27
III. EL SISTEMA DE COMUNICACIÓN ORAL.....	32
IV. LA ORALIDAD EN LA ESCRITURA	39
CAPÍTULO 2. LA FUNCIÓN TRADICIONAL DEL PARATEXTO.....	43
I. LA MANIFESTACIÓN DEL AUTOR EN LOS PARATEXTOS EN <i>GABRIELA, CLAVO Y CANELA</i>	43
II. LA JERARQUÍA DE LOS PARATEXTOS EN <i>GABRIELA, CLAVO Y CANELA</i>	46
III. LA FUNCIÓN DE LOS PARATEXTOS EN <i>GABRIELA, CLAVO Y CANELA</i>	57
IV. LOS PARATEXTOS COMO PARTE DE LA DIÉGESIS	86
CAPÍTULO 3. LOS PARATEXTOS Y SU FUNCIÓN DIEGÉTICA.....	88
I. LA ENUNCIACIÓN FICCIONAL DE LOS PARATEXTOS.....	88
II. LA ORALIDAD EN LA SITUACIÓN NARRATIVA	104
CONSIDERACIONES FINALES	123
BIBLIOGRAFÍA DIRECTA	132
BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA.....	132
REFERENCIAS GENERALES.....	134

INTRODUCCIÓN

En la literatura brasileña encontré un eco del Caribe en el que crecí. Mi acercamiento a los textos de Jorge Amado se dio, como la mayoría de los encuentros que ocurren en mi vida, por casualidad y buena fortuna. La mayor parte de la obra del autor bahiano estaba en la biblioteca de mi papá, quien se había encargado de reunirla. Mis filiaciones me llevaron a encontrar en las novelas de Jorge Amado ciertos colores, sonidos y bullicios que me remitieron a República Dominicana. Esta sensación de familiaridad me acompañó durante mi intercambio en la Universidade de São Paulo y mi breve estadía en Salvador de Bahía donde me dediqué a investigar no sólo los archivos de la Fundação Casa de Jorge Amado, también a experimentar un poco del universo que el autor retrata en su ficción. Esta serie de experiencias despertó algunas de las inquietudes que motiva esta investigación: cómo la ficción encuentra su relación con la experiencia del lector, cómo influye la recreación de la oralidad en la distancia del lector con respecto a la obra.

Jorge Amado se identifica como uno de los grandes referentes de la literatura y cultura brasileñas debido a su gran número de publicaciones, la difusión a nivel mundial, la amplia cantidad de lectores y premios, entre los que destacan el Stalin de la Paz en 1951, el Pablo Neruda en 1989 o el Luis de Camões en 1995 (Fundação Casa Jorge Amado, 17 de marzo de 2018: http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=75). A pesar de esto, ha sido desplazado del sistema literario de Brasil bajo la acusación de un estilo simple, de la ausencia de una experimentación formal radical o una propuesta estética arriesgada, de su amplia recepción que se acusa de populista y su postura política declarada en favor del comunismo: “Para algunos es una fuente fascinante de información sobre la sociedad brasileña, un embajador de la cultura brasileña, pero para otros es

un populista con agenda política, un escritor cuyo texto presenta abundancia de lo sexual y sensual por cómo retrata a la mujer”¹ (Swarnakar, 2013: 9).

La ideología política de Amado se manifiesta en algunas obras explícitamente, sobre todo en los inicios de su carrera: *Cacau*² (1933), novela que relata la lucha social y revolucionaria en una hacienda en donde el héroe rechaza el amor de la hija del hacendado en favor de sus ideales; *Jubiabá* (1934), novela donde Balduino, un héroe afrodescendiente, explora el estado de Bahía y las injusticias sociales que lo rodean hasta que encuentra el ideal de la revolución y se convierte en líder huelguista; o *Suor* (1934), historia que se construye alrededor de un edificio, la precariedad en las que sus habitantes viven en Salvador de Bahía y cómo la desigualdad social los lleva a la acción política.

Estas temáticas, aunadas a su militancia en el Partido Comunista Brasileño, ayudan a entender que la mayoría de los estudios sobre la obra de Jorge Amado se centran en aspectos extradiegéticos, los acercamientos antropológicos, sociales o políticos son más comunes que los literarios. En otros casos se aborda el impacto que tiene en el público en diferentes niveles, sobre todo por el fenómeno que implica la traducción a otros idiomas y otros formatos como el cine, la radio, el teatro o el cómic. Sin embargo, cada vez son más frecuentes los esfuerzos por abordar las obras de Jorge Amado desde la crítica literaria, lo que queda manifiesto en publicaciones como *Nova leitura crítica de Jorge Amado* (2014) y eventos como el *Colóquio de Literatura Brasileira Jorge Amado* que en 2017 celebró su séptima edición.

¹ En el original: “Para alguns ele é uma fonte fascinante de informações sobre a sociedade brasileira, um embaixador da cultura brasileira, mas para outros ele é um populista com a agenda política, um escritor cujo texto apresenta abundância e sensual como ele retrata mulher”. Las traducciones del portugués que no se indican en la bibliografía son mías.

² La primera mención a las novelas de Jorge Amado se hace en portugués; sin embargo, al usarse ediciones al español, uso la traducción para facilitar el acceso a las referencias. Sin embargo, coloco las citas en portugués en nota al pie, en caso de que se desee realizar una comparación; aunque para evitar el exceso de notas, no aparecen en las notas las citas que se usan en más de una ocasión.

La postura de Amado frente a su propia obra ayuda a entender la base estética de su obra y el simplismo del que se le acusa. En una carta a una lectora afirma: “Pero sé, Señora, de un saber sin dudas que de todo lo que escribí, millares de páginas, sólo prevalecerá, sólo perdurará aquello donde exista un soplo de vida vívida, el hálito del pueblo de Bahía. De él obtuve los materiales de mi humanidad, para él cree y construí”³ (Amado, 1972: 36). El autor revela aspectos de su poética, se trata de una búsqueda por reflejar la tradición popular, un sentir de lo colectivo, donde para él reside lo vital. Amado evita el desarrollo de la introspección, un lenguaje rebuscado o una estructura narrativa innovadora; aspectos que se vinculan a una perspectiva de la narración basada en la introspección, quizás porque entiende que el ser humano se construye en relación con los otros. En el discurso de aceptación a un lugar en la Academia Brasileña de las Letras, Jorge Amado afirma que su obra es parte de una tradición volcada hacia el pueblo y sus necesidades en donde su camino adquiere un matiz particular:

En cuanto a mí, busqué el camino nada cómodo del compromiso con los pobres y los oprimidos, con los que nada tienen y luchan por un lugar bajo el sol, con los que no participan de los bienes del mundo, y quise ser, en la medida de mismas fuerzas, voz de sus ansias, dolores y esperanzas. Reflejar el despertar de su conciencia, desee llevar su clamor a todos los oídos, amasar en su barro el humanismo de mis libros, crear sobre ellos y para ellos⁴ (Amado, 1972: 13).

En esta declaración se encuentran elementos que permiten entender el hilo conductor de las temáticas sobre las que gira su obra. Además, esclarece la inclinación por el desarrollo de formas narrativas más cercanas a las que la población conoce y utiliza, es decir, privilegia la oralidad y lo colectivo por encima del discurso interno.

³ En el original: *Mas sei, Senhora, de um saber sem dúvidas que de tudo quanto escrevi, milhares de páginas, só prevalecerá, só perdurará aquilo onde exista um sopro de vida vivida, o hálito do povo da Bahia. Dêle tirei os materiais de minha humanidade, para êle criei e construí.*

⁴ En el original: *Quanto a mim, busquei o caminho nada cómodo de compromisso com os pobres e os oprimidos, com o que nada têm e lutam por um lugar ao sol, com os que não participam dos bens do mundo, e quis ser, na medida de minhas forças, voz de suas ansias, dores e esperanças. Refletindo o despertar de sua consciência, desejei levar seu clamor a todos os ouvidos, amassar em seu barro o humanismo de meus livros, criar sobre eles e para eles.*

Es pertinente considerar *Gabriela, cravo e canela* (1958) como punto de partida para el análisis, por el parteaguas que representa. Es la primera novela que Amado escribe tras distanciarse de la militancia política y del planteamiento estético del realismo socialista. Si bien su trayectoria literaria está centrada en los problemas sociales, en esta novela se enfoca en el pueblo y lo colectivo. Como señala Óscar Luna en su tesis de doctorado, existe una serie de niveles temáticos que permea la obra de Amado como la correlación con el sistema literario brasileño, el sistema de creencias de raíz africana, la literatura de cordel o el papel de la mujer en la diégesis (Luna, 2017: 184-188), por lo que “la obra de este autor es un todo que se eslabona novela a novela” (Luna, 2017: 185). No sólo se construye un discurso en cada una de las publicaciones, sino que en conjunto desarrollan un mensaje complejo que se orienta a manifestar la vida del pueblo de Bahía.

Al elegir como materia de análisis *Gabriela, cravo y canela*, el primer planteamiento para la investigación inició con una serie de preguntas sobre la heroína. Al identificar sus características, observé que los paratextos eran los primeros en presentar al personaje, no se limitaban a señalar que el eje de la historia fuera Gabriela y su historia de amor, sino que al apropiarse de la voz narrativa su función adquiría complejidad con relación a la diégesis y planteaban una estructura jerárquica con la que se construía un mensaje.

A partir del estudio que realiza Gerard Genette de los paratextos, se observa hasta dónde se cumple o no el papel tradicional de dar voz al autor sobre cómo y por qué leer la obra. En *Gabriela, cravo y canela*, los paratextos y su relación con la diégesis no se limita a la función prototípica, no se trata de una mera presentación o de un comentario sobre la novela, sino que el emisor adquiere características del narrador y repercute en la ficción.

La función que adquieren los paratextos con relación a la diégesis se esclarece con el apoyo de la investigación de María Isabel Filinich para abordar las características de la enunciación y la situación comunicativa, identificar las particularidades del emisor y el receptor junto con el proceso

de identificación con el narrador y el narratario, respectivamente. Así, la relación con la diégesis que en primera instancia aparece simple y clara, se desglosa en la medida en que los diferentes paratextos influyen en *Gabriela, clavo y canela* ya sea a partir de la designación genérica, la ficcionalización del autor, la oralidad o la vinculación con una tradición popular.

La presencia de la ficción en los paratextos y cómo éstos inciden en la diégesis representan el tema central de esta investigación. En este sentido, en el primer capítulo se establecen los diferentes conceptos a partir de los que se realizará el análisis, es decir, la clasificación de los paratextos y las funciones que señala Gerard Genette; la enunciación literal y ficcional que identifica María Isabel Filinich en la narración, junto con la situación narrativa; las características de la oralidad a partir del análisis antropológico de Walter Ong; y la forma en que lo oral se manifiesta en la escritura como lo entiende Henri Meschonnic al tratarse de un fenómeno de prosodia que no se limita al habla.

En el segundo capítulo se desarrolla el análisis de los paratextos en *Gabriela, clavo y canela* y lo que aportan desde la enunciación literal, como un mensaje construido por el autor sobre la obra. En este apartado se analiza desde lo que Genette advierte en la tradición, por un lado los paratextos presentan un mensaje desde la estructura de la historia, éstos señalan dos momentos paralelos que contrastan, disponen un orden y una jerarquía de sentido; por otro lado se observa la función que cumplen desde las convergencias y divergencias con el papel usual de cada uno de los tipos de paratexto que Genette identifica.

El tercer capítulo está centrado en el análisis de la enunciación ficcional, es decir, los paratextos como la emisión de un narrador, y el impacto que esto tiene en la diégesis. Esto implica la ficcionalización del autor-narrador y del lector-narratario, con ello el desarrollo de dos niveles de comunicación y su relación con la diégesis como un marco ficcional de la obra desde donde se hace manifiesta la oralidad. A pesar de que los paratextos manifiestan una estructura narrativa

diferente a la que se encuentra en la historia, dialoga con la voz del narrador intradiegético y deriva en diferentes implicaciones, desde la enunciación, con respecto a la obra. Este apartado analiza el principal punto de ruptura con el papel prototípico de los paratextos y destaca la importancia de la prosodia verbal en la literatura en la medida en que este aspecto construye el puente más claro entre la diégesis y los textos extradiegéticos.

Esta investigación tiene por finalidad asomarse a un elemento de la obra literaria que se pasa por alto: los paratextos, los umbrales de la obra que llaman a adentrarse en la historia o realizan comentarios que motivan cierto tipo de lectura, pero que en *Gabriela, clavo y canela* son un espacio desde donde la ficción se manifiesta y, más allá de buscar la distancia con respecto al universo creado, acerca la novela a la realidad del lector y lo invita a unirse a los personajes. Además de aportar a los estudios sobre Jorge Amado una línea de investigación sobre un aspecto poco explorado, desde el cual los paratextos son parte de la poética del autor que expresa la cercanía al pueblo de Bahía y su realidad, desde donde construye su ficción y genera proximidad con la experiencia del lector.

CAPÍTULO 1. LOS PARATEXTOS Y LA OBRA LITERARIA

El proceso de lectura se antecede por una experiencia concreta que no siempre es parte del estudio literario, aquello que influye en la elección de un libro no siempre incide en el proceso de significación. Por una parte el diseño editorial influye en la elección del libro, ciertos tomos llaman la atención por su color o la ilustración de la portada que despierta afinidades o la curiosidad del lector. Por otra parte los diferentes paratextos, los textos alrededor de la obra que están destinados a presentarla (Genette, 2001: 7), despiertan posibilidades en la imaginación, ya sea que el título de la novela sugiere ciertas ideas, que se trate de la nueva publicación de un autor hace pensar en cómo se ubica en relación con el resto de sus obras y un sinfín de combinaciones.

La materia de estudio de esta investigación se centra en los paratextos que se entienden como elementos que rodean la obra, ya sea para llamar la atención del lector, informarlo, señalar momentos o temas. En la medida en que la pertenencia al texto es ambigua y más aún su relación con la diégesis, es necesaria una revisión de ciertos conceptos que permitan identificar los mecanismos por los que se genera la función diegética en los paratextos en *Gabriela, clavo y canela*. Para ello se abordan los diferentes tipos y funciones de los paratextos que Genette estudia en la tradición, la enunciación literal y la ficcional que se presentan en la ficción como lo entiende Filinich, la manera en que la oralidad se manifiesta en la escritura desde Meschonnic y Dorra, y sus implicaciones culturales a partir de Ong. A partir de esta base es posible entender cómo los paratextos, en lugar de construir distancia, generan cercanía entre el lector y la ficción.

I. LA TRADICIÓN DE LOS PARATEXTOS

El libro como objeto concreto y su desarrollo en la historia del ser humano conlleva una serie de adecuaciones con relación a su presentación y la accesibilidad de su contenido al lector. En el curso de este devenir los elementos que rodean a la obra y que tienen por primera finalidad llamar la atención del lector sobre la publicación han desarrollado diversas funciones y han derivado en distintos tipos. Para el estudio de estos textos y la forma en que se presentan en *Gabriela, clavo y canela* me ciño al análisis que realiza Genette.

En primera instancia, un paratexto construye la relación inicial que tenemos con el libro y busca que los lectores nos acerquemos a éste, que realicemos el acto de lectura (Genette, 2001: 7). En *Gabriela, clavo y canela* los paratextos no se limitan a presentar la novela, contribuyen a la creación de una estructura a partir de la cual se genera una interrelación y jerarquía entre los diferentes capítulos, desde donde se generan otras funciones, como la configuración de la narración a partir del desarrollo de la enunciación diegética.

Gerard Genette en *Umbrales* (1987) aborda el papel que desempeñan los paratextos en la obra literaria. Define el paratexto como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral [...] que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (Genette, 2001: 7). De tal forma, se incluye a los elementos que pueden constituir un libro en su aspecto formal y aquellos que indican su contenido en la medida en que son una vía para acceder al texto. El teórico francés clasifica y examina los paratextos más comunes entre la amplia gama de posibilidades.

Sin embargo, no todos se encuentran presentes en *Gabriela, clavo y canela*, por lo que me enfocaré en aquéllos que perduran de una edición a otra y que componen el aparato paratextual imprescindible. A fin de establecer un punto de partida que permita generar un contraste, se

presentan a continuación los diferentes paratextos que integran la novela, es decir, el nombre del autor, el título, la dedicatoria, el epígrafe, el prefacio, el intertítulo y la nota. De tal forma, se señalan las funciones usuales y las que desempeñan en la obra a analizar.

Nombre del autor

Aunque parece que se trata de un paratexto simple, presenta algunas variantes: onimato, cuando el autor firma el texto con su nombre; anonimato, cuando se desconoce el nombre del autor; y seudonimato, cuando el autor emplea un nombre ficticio para firmar su obra (Genette, 2001: 38). En *Gabriela, clavo y canela* se trata de un onimato, aparece el nombre de Jorge Amado, las implicaciones que pueda tener por su impacto en el público varían dependiendo del contexto, suele pensarse como un autor comprometido y de fuerte actividad política, de una trayectoria conocida y una obra de amplia difusión, sobre todo en Brasil, por lo que es capaz de generar diferentes actitudes en el lector antes del acercamiento a la obra, desde la afinidad y el interés, hasta el rechazo inmediato.

Este paratexto plantea la identidad del autor, esto no sólo afecta la recepción de la obra por lo que se pueda conocer de él, sino que establece su figura como referente de algunos paratextos donde se menciona. Sin embargo, el nombre del autor servirá como referente para descifrar la identidad del emisor tanto de los paratextos, que tradicionalmente se adjudican al autor, como de la diégesis, que por la incertidumbre que se desarrolla desde el aparato paratextual vincula al narrador con el autor.

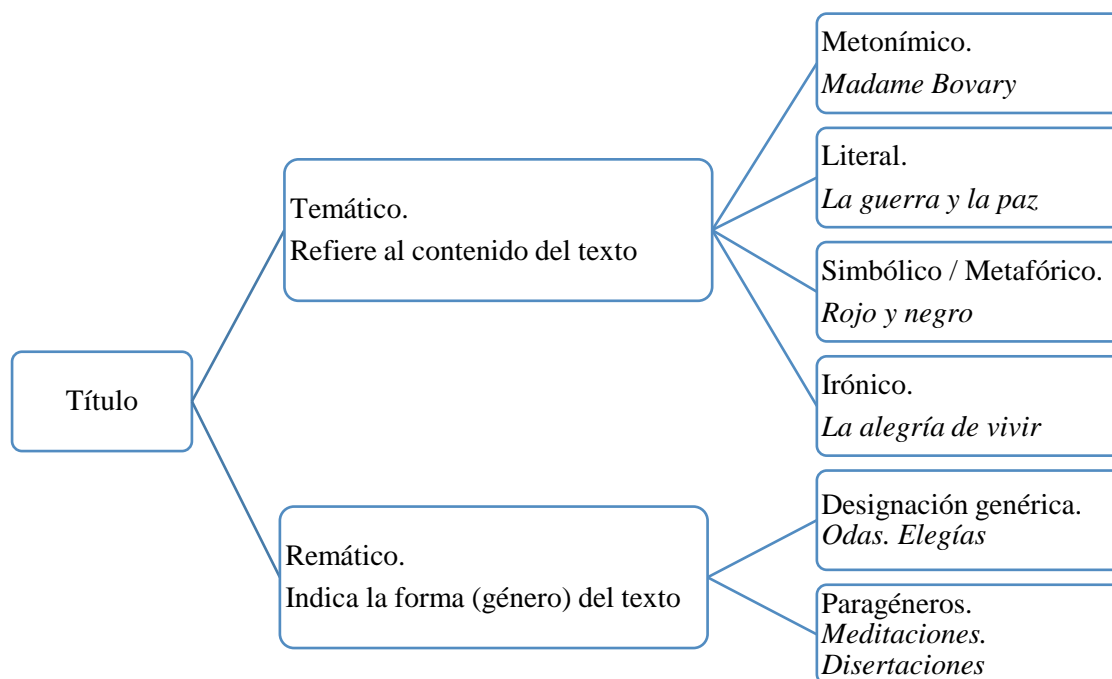
Título

Este paratexto consiste en el aparato titular, se encarga de clasificar la obra y generar una serie de efectos, también es de los primeros al que el posible lector suele enfrentarse. Como ocurre con todo concepto u objeto que lleva el suficiente tiempo acompañando a la humanidad, el título, aunque

entendemos en qué consiste, amplió sus posibilidades y su funcionamiento se tornó aún más complejo. Destaca por contener indicaciones que el autor, el editor y el público no distinguen netamente (Genette, 2001: 51-52). Esta naturaleza difusa de la posibilidad comunicativa del título se explica por ser de los primeros paratextos en interactuar con el público, por lo que ha desarrollado una serie de matices y posibilidades en las que éste se mueve y con las que genera nuevas relaciones de sentido. No puede ser de otra forma, es necesario que sufra transformaciones para captar la atención del siempre esquivo posible receptor.

Este paratexto puede conformarse de tres partes: título, subtítulo e indicación genérica. Las dos primeras se definen de manera formal y la tercera desde un criterio funcional, es decir, mientras que el título y el subtítulo se identifican por la posición y su disposición en la portada y la contraportada antes del inicio de la obra, la indicación genérica cumple con señalar a qué género puede adscribirse la obra, como en los siguientes ejemplos: *Diálogos*, *Ensayos*, *Cuentos reunidos*, *Novelas ejemplares*, etc. (Genette, 2001: 51-53).

Además, para entender el planteamiento del título en la creación de una estructura de significado y la forma en que actúa, el teórico francés plantea las siguientes funciones: 1) designación o identificación; 2) descripción del contenido; 3) connotación; 4) seducción del público (Genette, 2001: 82-83). A su vez, la descripción del contenido se puede generar a partir de dos mecanismos: tema y rema. El tema se entiende como lo que el título designa con relación al contenido temático y el rema aborda la obra en su aspecto formal. Como categorías temáticas los títulos se clasifican en literales, por sinécdoque o metonimia y simbólico o metafórico. Mientras que las categorías remáticas son dos, de designación genérica y de innovación genérica o paragenérica (Genette, 2001: 68-74). A continuación, incluyo una gráfica que muestra la distribución de estas categorías y ejemplos con base en lo que plantea Genette:



En *Gabriela, clavo y canela* el título desempeña diferentes funciones: 1) señala a Gabriela como eje temático de la obra; 2) describe el contenido de la novela a partir de una referencia temática metonímica; 3) la connotación ofrece diversas posibilidades a partir de la relación entre el contexto del lector y su horizonte cultural, de donde se desprende un abanico de diálogos con la tradición donde las mujeres nombran la obra; 4) la seducción del público es algo difícil de evaluar porque implica un proceso de recepción que escapa a las intenciones de esta investigación.

Desde el punto de vista formal, el título no arroja muchas pistas sobre cómo se puede leer; se compone de dos elementos: el título y el subtítulo⁵: *Gabriela, clavo y canela. (Crónica de una ciudad del interior)*. El subtítulo incluye una indicación genérica, presenta la obra como una crónica, aunque nos adentramos en una novela. Esta doble adscripción genérica (novela y crónica) problematiza la recepción, es decir, se producen expectativas al introducirse el texto como una

⁵ En el caso de algunas ediciones del portugués se agrega una indicación general que menciona que se trata de una novela, en portugués *romance*, debido a que forma parte de una colección y es necesario indicar de qué género se trata. Sin embargo, se trata de un paratexto variable, por lo que no lo considero para la investigación. A pesar de esto, hay que tener en claro que el género con que se clasifica es, a partir de la decisión editorial, el de novela.

crónica por parte del autor, lo que provoca una predisposición al género literario, de tal forma que el acercamiento a esta novela se hace a partir de este señalamiento y se reconfiguran ambos discursos al avanzar la lectura. Esto se analizará detenidamente en el segundo capítulo.

Dedicatoria

Este paratexto se define por su función comunicativa; en los orígenes de la dedicatoria, el autor hace un homenaje remunerado para reforzar los vínculos con un benefactor, es decir, rinde honores al mecenas; posteriormente, es un espacio que ofrece múltiples posibilidades, entre ellas fungir como un prefacio (Genette, 2001: 101-109). Las implicaciones que se desarrollan a partir de esto abren una serie de elementos a interpretar con relación al mensaje de la dedicatoria, el papel que tiene el dedicado y la relación con el emisor, entre otros elementos.

La función que subyace en este paratexto es compleja, consiste en: “la exposición (sincera o no) de una relación (de una clase o de otra) entre el autor y alguna persona, grupo o identidad” (Genette, 2001: 116). Queda manifiesto que este paratexto desarrolla una comunicación explícita particular, el autor se manifiesta para llegar a alguien, en el caso más prototípico del paratexto, incluso cuando se plantea una función más cercana al prefacio. También expresa un diálogo implícito desde el cual se expresan ideas con relación a la obra por el valor que tiene de invocación: “El dedicatario es de alguna manera siempre responsable de la obra que le es dedicada y a la cual aporta *volens nolens* un poco de su participación” (Genette, 2001: 117).

En la medida en que se plantea una comunicación es necesario determinar las características del emisor y el receptor. El problema de la identidad se suele solucionar a partir de que el autor es siempre la persona que está detrás de los paratextos; sin embargo, la atribución puede ser a un personaje ficticio como emisor, lo que no es extraño a la tradición literaria:

En un relato de ficción en primera persona, ¿qué prohíbe al héroe narrador escribir una dedicatoria? O, para hablar de manera más precisa y más realista, ¿qué impide al autor (digamos Swift) atribuir

al narrador (Gulliver) la responsabilidad de una dedicatoria? Dedicatoria a otro personaje de la (misma) ficción (Genette, 2001: 112).

En *Gabriela, clavo y canela*, la dedicatoria difumina la línea entre la ficción y lo extraliterario al señalar la amistad entre la heroína y el autor, lo que implica un proceso de ficcionalización. En este paratexto Gabriela se vincula, por medio de su herencia, con personas que existen fuera de la obra:

Para Moacir Werneck de Castro
muchacho bien parecido,
en testamento dejó
sus suspiros Gabriela
ay.
Y para los tres juntos
la amistad del autor.

(del Testamento de Gabriela)⁶ (Amado, 2009: 9).

La amistad que se sugiere entre Jorge Amado y Gabriela inserta al autor y al lector en el universo creado, junto a los personajes que reciben los bienes de la heroína. La función diegética que adquiere este paratexto con relación al emisor de la obra se centra en la posición del lector frente a la ficción, en reducir la distancia y propiciar otra forma de acercamiento.

Epígrafe

Este paratexto se define a partir de su ubicación dentro del texto; consiste en “una cita ubicada *en exergo*, generalmente al frente de la obra o de parte de la obra” (Genette, 2001: 123). *Gabriela, clavo y canela* cuenta con varios, uno para toda la novela y otros que acompañan cada capítulo.

Genette identifica una función principal: “*epigrafiar* siempre es un gesto mudo cuya interpretación estará a cargo del lector” (2001: 133), esto apela al análisis y al diálogo, es decir, se plantea como referencia para el entendimiento de la obra literaria. A partir de esto, Genette

⁶ En el original: Para Moacir Werneck de Castro
moço bem apessoado
em testamento deixou
seus susporos Gabriela
ai.
E para os três reunidos
A amizade do autor (Amado, 1961: 13).

introduce cuatro funciones del epígrafe: 1) realizar un comentario con relación al título; 2) realizar un comentario del texto; 3) plantear la garantía indirecta del autor del epígrafe; y 4) manifestar cultura o intelectualidad (2001: 133-136). El epígrafe de *Gabriela, clavo y canela* cumple con estas funciones, recupera elementos del título, expresa una opinión sobre la historia, apela a la autoría colectiva del epígrafe y a la lírica popular como una manifestación cultural importante:

El perfume del clavo,
El color de la canela
Yo vine de lejos,
Vine a ver a Gabriela
(Copla de la zona del cacao)⁷ (Amado, 2009: 11).

La mención a la copla inserta la historia en relación con un contexto de literatura popular y oral, incluso si los versos tienen su origen en el plano de la ficción.

En el caso de los epígrafes de los capítulos, los hay de dos tipos. Los primeros son fragmentos tomados de los periódicos de Ilhéus o discursos de los personajes en torno al juicio del coronel Jesuíno Mendonça; con esto, al establecer como fuente a la ficción, se señala al universo creado como referente de autoridad. Los segundos son textos líricos o fragmentos donde el tema principal es uno de los personajes femeninos de la trama y en los que se retoman estructuras musicales populares; estos reiteran el contexto de literatura popular y oral, vinculan al personaje femenino al imaginario colectivo y construyen expectativas en el lector.

Prefacio

Este tipo de paratexto se define como un texto previo a la obra, puede ser escrito por el autor o una tercera persona; en ocasiones los dos pueden tomar prestado el modo narrativo con el fin de dar un tono verídico respecto a las circunstancias en las que se realizó la escritura o se descubrió el

⁷ En el original: O cheiro de cravo,
a côr de canela,
eu vim de longe
vim ver Gabriela (Amado, 1961: 15).

documento; otras veces puede contener los elementos narrativos que se presentan al interior del texto (Genette, 2001:137-145). Por esta razón el prefacio es uno de los paratextos que arroja más información sobre la obra, desarrolla un mayor número de posibilidades con relación a su planteamiento, a su escritura y muestra una incidencia profunda en el proceso de interpretación por parte del lector.

Hay diferentes tipos de discurso que el prefacio puede generar frente a la obra; se puede tratar de una historia sobre el origen de la obra, de las instrucciones para la aproximación al texto, de las acotaciones por parte del editor, de los comentarios por parte del autor u otra persona, o de la presentación de la historia por un personaje (Genette, 2001: 138-144). Cada uno de estos casos implica una postura particular tanto del emisor como del receptor.

Genette aborda el prefacio desde sus posibilidades comunicativas en la tradición. El teórico francés desglosa la dinámica de comunicación y las diferentes combinaciones que puede articular desde el emisor, el destinatario y el mensaje. El prefacio puede entenderse desde las siguientes funciones: 1) autoral o autógrafo, donde el prefacio es creado por el autor (real o pretendido); 2) alógrafo, cuando se trata de una tercera persona; 3) actoral, es decir, aquéllos que son atribuidos a uno de los personajes de la acción. También se debe considerar el régimen o naturaleza del autor, que puede ser: 1) auténtico, donde se sabe que una persona real es el emisor y la atribución es legítima; 2) ficticio, en el caso de que la persona a la que se le atribuye el prefacio sea parte del universo de la ficción; 3) apócrifo, cuando se atribuye un carácter real al emisor, pero no se puede sustentar el origen del paratexto en las atribuciones o en alguna otra persona, por lo que se reconoce como falsa (2001: 152-153).

Genette considera posibles combinaciones con esta clasificación planteadas a partir de dos ejes: función y régimen; en el siguiente cuadro se observa una síntesis a partir del esquema que el teórico plantea. Cada letra implica una combinación:

FUNCIÓN

		Autoral	Alógrafo	Actoral
RÉGIMEN	<i>Auténtico</i>	A. El autor de la obra se manifiesta en el prefacio. A1. Asertivo. El autor no necesita afirmar que el texto es suyo, sólo lo asume. A2. Denegativo. El autor señala que la obra no le pertenece, aunque lo hace.	B. Un autor real realiza el prefacio de la obra de otro autor	C. Un autor real realiza el prefacio de una obra donde aparece como personaje
	<i>Ficticio</i>	D. Un personaje ficticio realiza el prefacio y se presenta como el autor de la obra	E. Un personaje ficticio en relación con el autor u otro personaje realiza el prefacio	F. Un personaje ficticio realiza el prefacio desde su condición de personaje ficticio
	<i>Apócrifo</i>	G. El prefacio se atribuye falsamente a un autor real que además es el autor de la obra	H. El prefacio se atribuye falsamente a un autor diferente al autor de la obra	I. Se presenta un autor real que aparece como personaje en la obra, pero resulta ser una atribución falsa

(2001: 152-157).

En el caso de *Gabriela, clavo y canela* se trata de un prefacio autorial y auténtico, el cual cumple dos posibles funciones: 1) el autor busca ser leído; 2) el autor desea que la lectura sea buena (Genette, 2001: 168). A pesar de la simplicidad que éstas aparentan, implican un proceso complejo de donde se desprenden dos categorías o temas, los del porqué y el cómo se debe leer, aunque no establecen una condición excluyente: “El cómo es de alguna manera un modo indirecto del porqué” (Genette, 2001: 178).

Los temas del porqué tienen por finalidad anclar al lector por medio de un prefacio que busca persuadir para que se realice la lectura y suelen centrarse en señalar la importancia del tema (Genette, 2001: 168). El tema del cómo está enfocado en otorgar información que el autor considera necesaria para realizar una interpretación adecuada, suele aparecer en forma de consejos (Genette, 2001: 179). Me parece pertinente considerar que estos temas se pueden extender al resto de los paratextos, en la medida en que su primer papel corresponde a la presentación del texto en sí y esto

implica el tema del porqué, mientras que en el caso del cómo indica una manifestación más explícita por parte del autor, aunque bien podría desarrollarse de manera implícita.

El prefacio, desde su papel original, cumple también la función de realizar una declaración de intención, que consiste en una interpretación del texto por el autor, lo que no implica un sentido verdadero y único de la obra (Genette, 2001: 188). Por esto, es importante observar cómo en *Gabriela, clavo y canela*, Jorge Amado ejerce la figura de autor, que “consiste en imponer al lector una teoría vernácula definida por la intención del autor, presentada como la más segura clave interpretativa, y desde este punto de vista el prefacio es uno de los instrumentos del dominio autoral” (Genette, 2001: 189). Sin embargo, que el autor establezca una manera de acercarse a la narración no implica que sea una única forma de entender la novela, sino que surgen una serie de expectativas a cumplirse o no al momento de realizar la lectura. Esto se hace más evidente al observar que comparte la naturaleza del texto narrativo y por ello está sujeto a la interpretación, diferente a un texto cerrado en el que la voluntad del autor se hace manifiesta, aunque no por ello se debe leer sólo en un sentido.

En *Gabriela, clavo y canela* el prefacio se apropia de la naturaleza narrativa de la novela, desde la que relata el origen y razón de ser de la historia de amor, en concordancia con los temas del cómo y del porqué. El emisor, que se asocia con la figura del autor, adquiere las características de la voz narrativa como consecuencia de la apropiación. Este punto es parte del proceso de ficcionalización de los paratextos, con lo que se desarrolla una función que incide en la diégesis y busca eliminar la distancia que existe con respecto a la ficción.

Intertítulo

Este tipo de paratexto abarca aquellos títulos que se encuentran al interior del texto y nombran los capítulos o las diferentes secciones que conforman un libro (Genette, 2001: 250). En *Gabriela,*

clavo y canela los intertítulos son los paratextos más abundantes; en sus diferentes niveles no sólo existen para nombrar cada capítulo, sino que señalan el tema de cada fragmento de la trama al interior de éstos y les corresponde, principalmente, la construcción de una jerarquía del aparato paratextual. Genette menciona que comparten las funciones de los títulos, pero que a su vez requieren de observaciones particulares al ser internos al texto.

En el caso de las obras de ficción, se plantea una división clásica a partir de diferentes actitudes que contrastan y que poseen connotaciones genéricas muy marcadas: 1) una que corresponde a la ficción seria y consiste en la simple numeración de partes y capítulos; 2) otra que se vincula a la ficción cómica o popular donde aparecen intertítulos desarrollados. A inicios del s. XIX se agrega otro tipo de uso: 3) el uso más sobrio o breve, puramente nominal, reducidos en su mayoría a dos o tres palabras (Genette, 2001: 260).

Los intertítulos en *Gabriela, clavo y canela* forman parte de la norma del relato cómico que identifica Genette; opuesta a la tradición clásica de las divisiones numeradas, la Edad Media desarrolla una tradición popular que consiste en una titulación temática o mixta, son intertítulos descriptivos en forma de proposiciones completivas, frases que inician con «Cómo...», «Dónde se ve...», «De...», donde se sobreentiende al inicio «capítulo...». Este tipo de intertítulos se caracterizan por el uso de la ironía y el carácter lúdico o humorístico; al menos hasta el siglo XIX cuando los intertítulos narrativos tienden a la sobriedad y se limitan a dos o tres palabras, en concordancia con la disminución de la picaresca y el aumento de una perspectiva mimética que privilegia los intertítulos breves o su ausencia (2001: 255-261). Como parte de la tradición cómica o popular, este tipo de paratextos permite un fácil acceso a la temática de cada escena y vincula a

la novela con la tradición popular de Brasil, en particular con la literatura de cordel⁸ por la cercanía que tiene con el contexto del autor.

Los diferentes intertítulos sugieren un acercamiento lúdico a través de su relación con la tradición cómica y la recuperación del tono narrativo, esto implica el desarrollo de un discurso que no se limita a nombrar o diferenciar los momentos de la historia, sino que contribuyen a un posicionamiento particular del lector frente a la ficción.

Nota

Genette define la nota desde un aspecto formal como “un enunciado de extensión variable (una palabra es suficiente) relativo a un segmento más o menos determinado del texto, y dispuesto ya sea junto a ese segmento o en referencia a él” (2001: 272). Las notas pueden clasificarse en originales, ulteriores o tardías; también existe el caso en donde desaparecen de una edición a otra, como es el caso de notas póstumas realizadas por el editor, además de notas insertas en diferentes momentos de la obra (Genette, 2001: 274-275).

Este paratexto comparte características con el prefacio, por lo que los diferentes tipos de emisor y funciones que se presentan en esa instancia también aquí pueden aparecer (Genette, 2001: 275). En esta nota se trata de un caso autoral auténtico asertivo (A1) donde el autor se manifiesta directamente, por lo que no requiere señalar el texto como suyo. Sirve ya sea como complemento, digresión o comentario. Así mismo, Genette señala que la nota es, en primera instancia, una bifurcación momentánea del texto que le pertenece al autor en la medida en que actúa como un

⁸ La literatura de cordel es una poesía folclórica y popular con raíces en el Nordeste de Brasil. Consiste en poemas narrativos largos que se llaman “romances” o “histórias”, se imprimen en folletines o panfletos de 32 o hasta 64 páginas, sobre todo cuando hablan de amores, sufrimientos o aventuras en un discurso heroico de ficción, cuando se trata de poemas circunstanciales o de eventos se suelen presentar en folletos de ocho páginas; también existen algunos que consisten en un cuadro o duelo poético que se conoce como “peleja” o “desafio”. Así, el cordel tiene características tanto populares como folclóricas, es decir, es un medio impreso, con autoría designada, consumido por un amplio número de lectores en un área geográfica amplia, en tanto que exhibe métricas, temas y *performance* de la tradición oral. Además, cuenta con la participación directa del público, como audiencia (Curran, 2009: 17).

paréntesis. De ahí que se distinga entre notas que fungen como parte del texto, cuando lo prolongan, ramifican y modulan, y otras que poseen la naturaleza paratextual, cuando comentan el texto y presentan un tipo de discurso diferente. Esta última función es la más común en los textos de ficción (2001: 280-288).

En *Gabriela, clavo y canela* se encuentra sólo una nota y se ubica al finalizar la novela: “(Petrópolis-Río, mayo de 1958)”⁹ (Amado, 2009: 561). Ésta sirve para fijar la fecha de escritura de la obra que coincide con el año de la primera publicación, de ahí que se perciba como una manifestación plena del autor. Al entenderse como una nota extraliteraria y perteneciente a la realidad del lector, contribuye a revalorar la naturaleza de los demás paratextos; así mismo, la concordancia con el uso previo de los paréntesis en los intertítulos, la dedicatoria o el epígrafe, que señalan las fuentes de los fragmentos, sugiere como veraces los referentes de la ficción.

Cabe señalar, además, que se comporta distinto al resto de los paratextos en donde la voz autoral se apropia de las características del narrador. En este caso establece una temporalidad de enunciación ajena a la diegética, contrasta el año 1958 que fija la escritura de la novela con el de la historia de amor ocurrida en 1925, con ello se establece una distancia con relación a la ficción.

Del desglose de las funciones de los paratextos se entiende que, en términos generales, actúan como espacios de transición y transacción entre el texto y lo que se encuentra fuera de él; permiten construir un puente en el proceso de decisión entre realizar o no la lectura, por lo que se entienden como un intermediario entre el lector y la obra. En palabras del teórico francés:

el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo* en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su «recepción» y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro (Genette, 2001: 7).

⁹ En el original: “(Petrópolis-Río, maio de 1958)” (Amado, 1961: 453).

De modo que hacer presente al libro ante un posible público es el primer papel que cumple el paratexto, es decir, inserta la obra en un proceso concreto de comunicación.

Las reflexiones de Wolfgang Iser alrededor del concepto de estrategias del texto ayudan a entender más de las posibilidades de acción que tienen los paratextos dentro de la obra literaria:

El texto debe fundar relaciones entre el contexto de referencias del repertorio que organizan y el lector del texto que tiene que realizar el sistema de equivalencia. Consecuentemente, las estrategias organizan la previsión del tema del texto, así como sus condiciones de comunicación. [...] en ellas coincide la organización del repertorio inmanente al texto con la iniciación de los actos de comprensión del lector. (Iser, 1987: 143)

De tal forma que los paratextos podrían ayudar a elaborar el repertorio de referencias y un conjunto de expectativas por cumplir antes de la entrada plena a la ficción.

A partir de la teoría de la recepción se puede entender que los paratextos son parte de los elementos que conforman las estrategias verbales de la novela, así como contribuyen a la construcción de la estructura apelativa de la obra literaria. Alberto Vital, en una revisión de los conceptos de la teoría de la recepción, indica que las estrategias verbales del texto son el medio por el cual “es posible activar en los receptores expectativas que son o negativas o positivas: las primeras delatan un fracaso en la comunicación; las segundas se concretan en la lectura del texto siguiendo las pistas que ha dejado el autor con respecto a su posible sentido” (Vital, 2005: 242).

Vital observa relación entre la estructura apelativa y los peritextos –como él los llama–, en la medida en que “pueden ser indicios de la intención del autor, a la vez que factores fundamentales de la estructura apelativa de cada texto, puesto que por el sitio que ocupan son sumamente importantes para este acto comunicativo que es la literatura” (Vital, 2005: 248). En el caso de *Gabriela, clavo y canela* habría que entender los diferentes tipos de paratexto como recursos para la construcción de una estructura apelativa, es decir, además de indicar la intención del autor, quien se reconoce como el emisor del aparato paratextual, su carácter transitorio entre el lector y la obra destaca en el proceso de comunicación.

En esta novela los paratextos se vinculan con las funciones que Vital identifica en las marcas de lectura, es decir, todos los elementos útiles para responder a cualquiera de las siguientes cuestiones: 1) ¿quién habla?, 2) ¿dónde ocurren los hechos?, 3) ¿cuándo ocurren?, y 4) ¿a quién se habla? (Vital, 2005: 248); a lo largo del análisis quedará claro cómo se responde a esto, cómo la dedicatoria identifica la voz narrativa con la persona del autor, que el prólogo establece un lugar y una fecha en la historia del nordeste de Brasil y que, en cierta medida, la estructura de canción que poseen los epígrafes, tanto al inicio de la obra como al empezar cada capítulo, apelan a un lector desde un código particular.

II. LA ENUNCIACIÓN LITERARIA Y LA FICCIONAL

Este apartado presenta los conceptos que María Isabel Filinich identifica en la narración como acto comunicativo. En la medida en que los paratextos desarrollan no sólo la voz del autor, sino también la voz de un narrador, la pertinencia de esta perspectiva permite entender las implicaciones desde el acto comunicativo y desglosar la función diegética que los paratextos poseen en *Gabriela, clavo y canela*.

Existe una característica que permea a todos los paratextos y es un aspecto centrado en la enunciación, usualmente manifiestan la voz del autor y le permiten expresarse sobre la obra ante el lector: ¿cómo nombra la obra?, ¿cómo la divide?, ¿cómo la construyó?, ¿a qué intención creativa responde? En *Gabriela, clavo y canela* la identidad del emisor conlleva un problema porque se desarrolla un nivel narrativo en los paratextos que los vincula con el proceso de interpretación de la diégesis. Lo que no significa que se abandone el papel prototípico, sino que éste se hace complejo; de hecho los paratextos comunican en dos niveles: por un lado se trata de textos emitidos

por el autor que manifiesta los temas del cómo y porqué leer, por otro lado se presenta un autor-narrador que hace de los paratextos una manifestación de la ficción. Este vínculo que se observa entre los paratextos, elementos periféricos de la obra, y la diégesis implica una ruptura con la tradición en la obra de Jorge Amado.

En su análisis del relato literario Filinich analiza que la situación ficcional, donde se comunican un narrador y un narratario –la enunciación ficcional–, implica un proceso real en donde el autor y el lector interactúan, el cual se conoce como enunciación literaria. De tal forma, todo relato literario conlleva un doble proceso de enunciación (Filinich, 1999: 36-37). Sin embargo, los paratextos en su papel prototípico se centran en la comunicación que se lleva a cabo entre el autor y el lector con el fin de presentar el texto.

En la enunciación literaria se entiende al autor como el responsable de la obra, es decir, la composición temática y formal, los acontecimientos y las posturas frente a las convenciones literarias y sus manifestaciones. Este tipo de enunciación puede ser explícita, implícita o ficcionalizada. La explícita se entiende como una intervención donde el autor habla en su propio nombre como creador del universo de ficción y donde reflexiona sobre éste, donde alude a la obra como un mundo ficcional, con un estatuto de existencia diferente al de su creador y señala a los personajes como entes de ficción y no como entidades reales (Filinich, 1999: 38-39), de tal forma que los paratextos suelen ser enunciaciones literarias explícitas.

La manifestación implícita del autor comprende los rasgos de escritura presentes en la configuración del texto, aquello que revela las estrategias de composición, por ejemplo: las elecciones estilísticas, el destino de los personajes, la disposición gráfica o las convenciones del género (Filinich, 1999: 41-42). Los paratextos también expresan este tipo de enunciación literaria en la medida en que expresan rasgos de la escritura.

Mientras que la manifestación ficcionalizada implica que el autor se introduce en el universo creado y asume el mismo estatuto de existencia que los personajes; esto lleva a borrar las fronteras entre la enunciación literaria y la ficticia. Empero, al tratarse de una entidad real, el nombre del autor apela al conocimiento previo que el lector tenga de él (Filinich, 1999: 43-44). Este caso se puede observar este tipo de manifestación en *Gabriela, clavo y canela* a partir de ciertos paratextos donde se desarrolla un proceso de ficcionalización del emisor.

Para Filinich, la apelación al lector siempre es implícita en la medida en que se le coloca como destinatario del texto literario creado; sin embargo, el autor tiene diferentes formas de recurrir a él y depende de la manera en que éste se presenta como emisor; de tal forma, la manifestación explícita instauro también una figura de lector explícita; el autor implícito conlleva un lector implícito; mientras que ante un autor ficcional también el lector se ficcionaliza (Filinich, 1999: 47-48). Este último caso se encuentra en *Gabriela, clavo y canela*, se insinúa desde la indicación genérica y se reafirma en la dedicatoria, en donde se vincula al autor con la diégesis. La mención de Jorge Amado dentro del Testamento de Gabriela con lo que se señala una relación entre ambos es una de las estrategias del texto más claras para eliminar la distancia entre el lector y el universo creado, lo que comprende un cambio en el papel prototípico que involucra la interpretación y la asimilación de la diégesis desde una perspectiva más próxima a la experiencia, como resultado de la cercanía entre la realidad del lector y la ficción.

Así, la presencia de la ficción en los paratextos de *Gabriela, clavo y canela* implica el desarrollo de una situación narrativa, es decir, “el acto por el cual el narrador, en el papel de sujeto de la enunciación se dirige a otro, el narratario, destinatario del discurso del narrador” (Filinich, 1999: 31). Con lo que se entiende que los paratextos funcionan en dos niveles: 1) la enunciación literaria, en la que la situación comunicativa se realiza entre el autor y lector, en este caso se apela a las funciones prototípicas: captar la atención del lector, invitarlo a la lectura y transmitir la

intención del autor (Filinich, 1999: 36-43); y 2) la enunciación ficcional, donde la situación comunicativa se conforma por el narrador, que asume la posición de sujeto de la enunciación para dirigirse a otro, el narratario (Filinich, 1999: 52-53). Este último nivel de los paratextos es el que plantea la relación con la diégesis y, al eliminar la distancia tradicional que existe con la obra, se apropia de elementos narrativos que permiten el diálogo, en ambos niveles, con la historia.

La presencia del carácter narrativo en otros paratextos fuera del prefacio, que tradicionalmente es el más versátil, desarrolla el nivel de enunciación ficcional en una instancia del texto que se caracteriza por expresar la voz del autor fuera de la diégesis. En *Gabriela, clavo y canela*, la enunciación ficcional es distinta a la que se encuentra al interior de la obra, no se trata de una misma narración y el autor-narrador no posee las mismas características que el narrador de la diégesis porque responde a una situación comunicativa distinta. A su vez, la ficcionalización también exige la presencia de un lector-narratario, que si bien ambos, tanto emisor como receptor, son diferentes a los que se construyen al interior de la diégesis, se identifican como parte de una misma situación narrativa, en la medida en que se entiende que son niveles o momentos distintos de la enunciación.

La doble enunciación que se realiza en los paratextos encierra el vínculo por el cual éstos influyen en la obra y configuran elementos de la situación narrativa al interior de la diégesis. Filinich identifica que la doble enunciación está implícita en el relato literario en el que los interlocutores son narrador y narratario, debido a que toda situación ficcional de enunciación refiere al proceso *real* de enunciación entre el autor y el lector (1999: 36). Esto se elabora a partir de las diferentes manifestaciones del autor: 1) explícitas, donde el autor habla en su propio nombre (Filinich, 1999: 39); 2) implícitas, que comprende el conjunto de rasgos de la escritura que permea la configuración de todos los textos (Filinich, 1999: 41); y 3) ficcionales, donde el autor se introduce en el universo creado y borra las fronteras de la enunciación literaria y la ficcional

(Filinich, 1999: 43). En *Gabriela, clavo y canela* los diferentes tipos de manifestación se entrelazan y problematizan la voz del autor y del narrador dentro de la obra.

Respecto a este conflicto con relación al emisor de los paratextos, Filinich menciona que no existe confusión entre el *yo* de la enunciación ficcional y el *yo* de la enunciación literaria, debido a que la función-autor se manifiesta en otro nivel, mientras que el narrador adopta el lugar del sujeto de la enunciación literaria. En el caso del autor ficcionalizado como narrador, las funciones se superponen y al referirse a la historia puede aludir a ella como texto de ficción en algunos casos y en otros como narración verídica. La ambivalencia lleva a la duplicidad de funciones desde la figura del autor-narrador (Filinich, 1999: 62). De esto se entiende que no se trata de un autor que desaparece, sino que se apropia de las funciones del narrador para dotar a la ficción de un carácter supuestamente verídico, sobre todo por la identificación dentro de la diégesis con el autor-narrador de los paratextos. El autor se plantea como parte del universo de la ficción y desde ahí enuncia; su condición de realidad y de ficción permite la ambivalencia del relato para el lector que, al encontrar a su interlocutor dentro de la historia, se adentra a este universo y asume su rol de narratario y receptor.

Para Filinich la enunciación implica dos acciones inherentes: la verbalización, que consiste en el acto de poner en palabras la historia y que puede asumirse por el narrador o algún personaje; y la destinación, que se trata del acto intencional subyacente que le pertenece al narrador donde se busca afectar al destinatario (1999: 111-114). En *Gabriela, clavo y canela* se observa en los paratextos la estructura del relato canónico donde la destinación y la verbalización provienen de la misma fuente, el autor-narrador. La estructura canónica explica la presencia de resonancias de oralidad en el emisor, figura al relator de historias de la cultura oral, aunque estilísticamente se ajusta a las convenciones de la escritura.

De ahí que para entender el impacto que tiene el desarrollo de la enunciación ficcional de los paratextos en la diégesis sea necesario plantear las características de la oralidad y, a su vez, observar de qué forma se manifiesta en la escritura. Al respecto, el trabajo de Walter Ong y su análisis de la cultura oral aportan elementos importantes para la configuración de la situación narrativa de los paratextos y la diégesis.

III. EL SISTEMA DE COMUNICACIÓN ORAL

Este apartado tiene por objetivo señalar las características que implica la comunicación oral desde lo que Walter Ong observa en comunidades verbomotoras, donde se tiene conocimiento de la escritura pero el estilo de vida se fundamenta en una tradición oral donde la palabra recibe mayor atención frente a los objetos que refiere (Ong, 2016: 123). Al destacar los elementos culturales que esto implica, se podrá identificar cuáles de estos puntos se manifiestan en la narración y de qué forma afectan, en primera instancia, a los paratextos y, en segunda instancia, la configuración de la diégesis.

El estudio de Ong en *Oralidad y escritura* permite observar los elementos culturales que implica la apropiación del relato canónico. Es necesario considerar que en *Gabriela, clavo y canela* no se trata de la reconstrucción total de la cultura oral a partir de la narración, sino que se retoman dinámicas culturales en el emisor y el receptor. A partir de que la oralidad se presenta en los paratextos y que estos enmarcan la obra, se percibe un vínculo con la diégesis que afecta el proceso de interpretación de la obra.

Walter Ong en su estudio sostiene que existen nueve características que definen el pensamiento y la expresión en la cultura oral: 1) acumulativas antes que subordinadas, 2)

acumulativas antes que analíticas, 3) redundantes, 4) conservadoras y tradicionalistas, 5) cerca del mundo humano y vital, 6) de matices agonísticos, 7) empáticas y participantes, 8) homeostáticas, y 9) situacionales antes que abstractas (2016: 81-99). En este caso, no todos los elementos que Ong identifica se ponen en juego al momento de recrear la oralidad en la escritura, sólo ciertas características intervienen en la situación comunicativa de la novela. Para dar cuenta de lo que implica en la configuración del discurso, es necesario observar lo que aporta esta recreación de una dinámica cultural distinta a la escrita.

En *Gabriela, clavo y canela* los paratextos establecen un acercamiento previo a la diégesis desde los temas del cómo y el porqué, la enmarcan en elementos que evocan dinámicas de la cultura oral desde la elaboración de mensajes cuyas características intervienen en la configuración del autor-narrador; esto tiene eco en la situación narrativa al interior de la diégesis. Sin embargo, existen rasgos de la tradición oral que la escritura puede adoptar y que influyen en el posicionamiento del autor-narrador y el lector-narratario frente al relato. Esto se observa en los epígrafes y los intertítulos, éstos incorporan elementos de la lírica popular y sus motivos al horizonte de expectativas del receptor.

Que los paratextos apelen a la cultura verbomotora, coloca tanto al emisor como al receptor dentro de esta dinámica de enunciación que se caracteriza por la presencia de un proceso acumulativo, el empleo de la redundancia como elemento retórico, el discurso como un medio para la conservación de valores y tradiciones, la cercanía al mundo humano vital, el uso de matices agonísticos y de empatía, el enfoque en el presente y la preponderancia de lo situacional frente a lo abstracto (Ong, 2016: 81-109). Las características que Ong identifica se desglosan a continuación con la finalidad de establecer los conceptos con los que se realizará el análisis puntual de cómo se presentan en los paratextos de la novela en el tercer capítulo.

1) Acumulativas antes que subordinadas y 2) acumulativas antes que analíticas

Estas características hacen referencia al estilo oral aditivo que simplifica la gramática por la conveniencia que esto tiene para el hablante, en contraste con la gramática elaborada de la escritura que responde a la transmisión de significado sólo desde el lenguaje, sin apoyo del contexto que rodea al discurso oral y ayuda a construir su significación. Esto explica el uso constante de las conjunciones y la ausencia de subordinadas (Ong, 2016: 81-83).

Así mismo, la simplificación gramatical lleva a que la expresión de ideas se realice por medio de grupos de entidades; términos, locuciones u oraciones paralelos o antitéticos; y el uso de epítetos. Como una forma de preservar el conocimiento, se producen expresiones formularias que contribuyen a la construcción de memoria y perspectiva con relación a un hecho u objeto. Esto se contrapone a la división del pensamiento en segmentos de un sistema que la escritura posibilita (Ong, 2016: 84-85).

Estas características se observan, principalmente, en los intertítulos de la primera y la segunda parte, donde se presenta un listado de acciones que refieren a la historia y sus acontecimientos. En este caso la acumulación tiene por objetivo elaborar un contexto de la obra que se presenta al lector como una síntesis de lo que está por contarse. En cierta forma, se busca la construcción de un referente en común entre el emisor y el receptor.

3) Redundancia

Ong explica la redundancia a partir de que el pensamiento requiere cierta continuidad, la oralidad necesita mantener lo que se ha mencionado en el foco de atención cuando aquello que se nombra no es parte del contexto concreto. La repetición ayuda a mantener al hablante y al oyente conscientes de lo que se ha dicho; la escritura sustituye esto con su carácter de permanencia y la capacidad de consulta que ofrece (2016: 85-86).

Esta característica no se observa al interior de los paratextos, por su naturaleza breve, sino en relación con la diégesis. De tal forma, por ejemplo, la imagen de Glória en la ventana se elabora a partir de una constante alusión a las características que se presentan en los paratextos. La redundancia se genera por medio de la recuperación constante de la soledad, la ventana y el deseo. Sin embargo, eventualmente esta condición y la mención de Glória se modifican, con lo que el cambio de paradigma en la historia se refleja en el contraste de las expectativas.

4) Carácter conservador y tradicionalista

El carácter conservador y tradicionalista en las culturas orales da sentido a la repetición; al no existir un sustento físico en el cual registrar la memoria, la reiteración permite resguardar y transmitir el conocimiento. Así, la experimentación intelectual se restringe en favor de la preservación del saber, de forma que son los ancianos y ancianas sabios quienes se especializan en conservarlo (Ong, 2016: 88). Esto se observa en el contenido de los paratextos, en la medida en que transmiten una visión de mundo determinada, sobre todo en la primera parte, donde se enfocan en contar la visión de Ilhéus antes de su transformación, es decir, se privilegia la transmisión de ideas en contraste con la innovación.

Incluso podría pensarse que la estructura de folletín, a partir de la que se construye la novela y que recuerda las formas decimonónicas, corresponde a una búsqueda por establecer como referente cultural la novela de costumbres, con lo que *Gabriela, clavo y canela* apelaría a cierta tradición narrativa que se recupera y con la que se dialoga.

5) Cercanía con el mundo humano y vital

En tanto el pensamiento de la cultura oral no cuenta con categorías analíticas complejas, mismas que se sustentan y desarrollan a partir de la escritura y la distancia de la experiencia vivida que ésta permite, las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal su conocimiento con

referencia a las acciones del ser humano (Ong, 2016: 89). Los conceptos en la cultura verbomotora se relacionan con acciones concretas, así se simplifican su asimilación y transmisión. Por lo tanto, el conocimiento sólo adquiere valor en relación con la experiencia humana.

Estos aspectos se observan en los paratextos de *Gabriela, clavo y canela* desde el tipo de registro que se emplea en la enunciación y la perspectiva desde la que se construye el discurso. En el caso de los intertítulos de la primera y la segunda parte se mencionan acciones que generan un panorama del contenido; a partir del listado, Nacib y Gabriela simbolizan diferentes momentos de la historia al identificarse con las acciones enumeradas en sus respectivos intertítulos.

6) Matices agonísticos

El conocimiento se sitúa en un contexto de lucha o de aplicación, cercano al mundo vital humano; mientras que en la escritura no se presenta por la distancia que implica con relación a las acciones. El matiz agonístico deriva de la comunicación verbal y del uso directo de las palabras que genera el intercambio de sonido, es decir, la interacción con el otro; como consecuencia privilegia la conducta física, por lo que la realidad suele ser dotada de un carácter violento que destaca las relaciones interpersonales en lo referente a la atracción, pero, sobre todo, a los antagonismos (Ong, 2016: 91-92). Esta característica apunta al vínculo del saber con la acción y la comunicación por el intercambio y la interacción con los demás, lo que conlleva que la experiencia humana, los valores sociales y las ideas se entrelazan por medio del diálogo.

En el aparato paratextual de la novela se observa esta propiedad de la tradición oral en la construcción de estructuras que apelan a la comunicación concreta; los intertítulos de las partes y los epígrafes líricos al interior de los capítulos recurren a un público implícito ante el que se presenta la voz del emisor.

7) Carácter empático y participante

Este punto señala el proceso por el cual el receptor se identifica con lo que se dice, esto suscita el aprendizaje y construye la empatía, a partir de que las reacciones se expresan no como limitadas al individuo, sino como parte del sentir comunitario (Ong, 2016: 93-94). Esto se puede analizar en el papel que pueda desempeñar el autor-narrador con relación al lector-narratario en los paratextos y con relación a la obra. En la medida en que los paratextos son un elemento que elimina la distancia prototípica con relación a la obra a partir de diversos mecanismos.

8) Homeóstáticas

Esta característica indica que las sociedades orales viven en el presente al regular, a partir de éste, los recuerdos por su pertinencia. En el caso de la comunicación, se regula durante la emisión de los mensajes; en la medida en que sólo se sustenta en la voz, el significado de las palabras y del mensaje se ratifica por medio del contexto de la enunciación. Contrario a la posibilidad de la cultura escrita que permite la consulta del significado y denota las diversas acepciones de una palabra. (Ong, 2016: 94-95). El hecho de que se trate de una característica derivada del sonido, que sitúa a las acciones en el momento de la enunciación e implica una regulación constante del sentido hace difícil observar su presencia en los paratextos, de ahí que no se recupere en el análisis del tercer capítulo.

9) Carácter situacional

El carácter situacional de la cultura oral consiste en colocar los conceptos en marcos de referencia situacionales y operacionales abstractos para mantenerlos cerca del mundo humano vital, es decir, las ideas se construyen desde la practicidad y la experiencia en lugar de hacerlo a partir de categorías (Ong, 2016: 98). Ong señala el trabajo de Luria realizado con poblaciones con distintos niveles de analfabetismo, a partir de lo cual identifica las diferencias en la construcción de

conocimiento de las culturas orales y de la escritura. De tal forma que la conceptualización: 1) se genera a partir de lo conocido, no se generan categorías; 2) se observa en relación con representaciones reales o situaciones prácticas que destacan el uso y la experiencia por encima del uso de categorías; 3) no se adecua a las formas lógicas puras, ajenas a asuntos prácticos; 4) la experiencia y las relaciones vivenciales son más importantes que la definición, incluso, para llegar a ella, se enfocan en las operaciones o el funcionamiento; 5) existe una dificultad para el autoanálisis y la lejanía de la propia persona, ajeno a una situación concreta, se aborda la reflexión de las características propias a partir de situaciones externas y la autoevaluación se ajusta a la apreciación del grupo y lo que éste espera (Ong, 2016: 100-106). Estos elementos destacan la cercanía entre el discurso y la experiencia, con lo que el mensaje se distingue por un proceso de conceptualización centrado en lo empírico, diferente al que se origina desde la cultura escrita.

El carácter situacional se observa en los paratextos de *Gabriela, clavo y canela* a partir de la perspectiva de la enunciación que alude a la forma de conceptualizar de las culturas orales. En el caso de los epígrafes líricos de los capítulos, las ideas se establecen a partir de la narración de lo que le ocurre a los personajes, es decir, se desarrolla la situación donde se observa la categoría y el concepto por medio de acciones.

Estas nueve características contrastan con la dinámica de pensamiento que implica la escritura, la forma en que el mundo se ordena en la construcción del conocimiento y cómo se asimila la realidad. La recreación literaria de estos aspectos incide en la configuración de la situación narrativa en cómo se coloca el narrador frente a la diégesis, cómo se configura el relato y ante quién lo hace. Así, la presencia de rasgos de la cultura oral en los paratextos genera un proceso de acercamiento particular a la obra que implica diversos fenómenos.

Cabe resaltar que los paratextos establecen un contexto influenciado por las características de la cultura oral en el que se inserta la narración, así el papel de la palabra hablada tiene un peso

mayor al efecto de lo escrito. El retrato que realiza Amado de Ilhéus es la de una cultura verbomotora, que tiene conocimiento de la escritura pero el estilo de vida se fundamenta en una tradición oral donde la palabra recibe mayor atención frente a los objetos que refiere (Ong, 2016: 123). En la situación narrativa, el carácter situacional implica un proceso por el que la verbalización de las acciones y lo que de ellas se comenta adquiere una gran importancia con respecto a lo que realmente se realiza.

Los paratextos de *Gabriela, clavo y canela* destacan en la construcción de una dinámica de comunicación fundamentada en la cultura verbomotora, establecen referentes a los que la diégesis regresa con frecuencia y transmite una serie de elementos que se integran al panorama de interpretación del lector. Sin embargo, para señalar adecuadamente el fenómeno, es necesario considerar cómo se manifiesta la oralidad en la escritura, a lo que responde el siguiente apartado.

IV. LA ORALIDAD EN LA ESCRITURA

En la medida en que la oralidad y la escritura se consideran contrarias, incluso Walter Ong opone las estructuras de pensamiento verbomotoras a las que se sustentan y propician desde el texto, es necesario revisar ciertos conceptos relacionados a la oralidad para entender cómo, a pesar de la supuesta dicotomía, ésta se expresa en la escritura.

Como señala Ong, la estructura de pensamiento en la cultura oral se caracteriza por los siguientes aspectos: el proceso acumulativo, la redundancia en el discurso, la importancia del lenguaje en la transmisión de valores y tradiciones, la construcción de conceptos por medio de la experiencia humana, la relación dialógica del conocimiento que se desarrolla en la interpelación, la relación empática entre el emisor y el receptor, la regulación del significado en el acto

comunicativo y el marco situacional empírico para la construcción de conceptos (2016: 81-99). Concebir estas características como distintivas, pero no exclusivas de la estructura de pensamiento de las sociedades orales, permite aproximarse a éstos como recursos del discurso.

También se había mencionado que Filinich distingue dos acciones en la enunciación: la verbalización y la destinación; a partir de la manera en que se expresa el discurso y se define a quién se destina se puede construir una enunciación oral, escrita o interiorizada, lo que implica colocar al narrador y al narratario en situaciones comunicativas distintas (1999: 117). En *Gabriela, clavo y canela* la enunciación es oral en la medida en que se emite a partir del relato canónico, esto implica el desarrollo de la oralidad dentro de la escritura desde la posición que adquieren el emisor y el receptor del discurso.

Desde una historia de la oralidad, Henri Meschonnic problematiza el concepto al diferenciar entre lo hablado y lo oral. De tal forma, lo hablado se vincula con la falta de un esquema del lenguaje en favor de la comunicación, mientras que lo oral establece ciertos esquemas en función del receptor, se enfoca en el ritmo y el efecto que tiene en el sujeto. Al privilegiarse el impacto en el receptor, el discurso se elabora a partir de la prosodia, un elemento del lenguaje que propicia la continuidad, en contraste con la fragmentación del sentido que se deriva de la dicotomía significado/significante del signo (2009: 297-298). Por lo tanto, la oralidad no se limita al habla, comprende una forma del discurso y revela una forma de pensamiento particular que puede manifestarse en la escritura, donde el objetivo principal está en la construcción de un ritmo para obtener cierto efecto en el receptor.

Por su parte, Raúl Dorra establece: “La oralidad, cuyo destino es *en principio* la comunicación inmediata y en presencia, supone un tratamiento de la materia verbal, una perspectiva de la comunicación, una sintaxis, una forma de la percepción, un tipo de memoria, una manera de situarse ante el mundo y una economía simbólica” (1997: 29-30). A partir de esto se

entiende que ciertos manejos del lenguaje construyen la oralidad, promueven que la comunicación se perciba inmediata y contribuyen al acercamiento del lector con la diégesis.

Sobre la escritura, Dorra señala lo siguiente: “si bien está obligada a simular el circuito de la comunicación hablada, lo hace desde el suspenso de la presencia real y por lo tanto a una distancia que pone en operación otras aptitudes del espíritu” (1997: 30). Esto permite observar en la oralidad una posibilidad de reconstruirse en la escritura a partir de la sintaxis o de la forma de percibir el lenguaje gráficamente. Este proceso no se limita al uso de ciertas figuras retóricas, sino que el ritmo y el papel del sujeto que Meschonnic plantea son medulares para entenderlo, esto lleva a reflexionar acerca de la presencia del ser humano con relación al acto comunicativo. La oralidad presente en la ficción implica un interés por crear un efecto particular en el receptor y la producción de sentido a partir de la continuidad de la prosodia.

Filinich aborda la función que tiene la oralidad en el discurso narrativo:

La comunicación oral evocada por el narrador canónico es también un recurso de verosimilitud: al distanciarse figuradamente de la escritura, el habla del narrador adquiere cierta transparencia y permite reconstruir las imágenes y las acciones de modo semejante como se reconstruyen en la comunicación cotidiana, como si efectivamente hubieran acontecido (1999: 115).

En este sentido, la influencia cultural que Ong observa está presente en este modo de enunciación, en particular el carácter empático y la cercanía con el mundo humano y vital que concuerdan con la verosimilitud asumida por la estructura del relato canónico. Además, Filinich coincide en la diferenciación de la oralidad y el habla que plantea Meschonnic, señala que la oralidad no reside en las marcas coloquiales, sino que se trata de una expresión que tiene como propósito representar la figura del relator oral con ajustes estilísticos de las convenciones de la escritura (Filinich, 1999: 115). Así que, en el caso del relato canónico, uno de los efectos que se persigue es la representación de la dinámica cultural de la oralidad. La configuración de esta situación comunicativa se alcanza por medio de un manejo particular del lenguaje que alude a la estructura del pensamiento de las sociedades verbomotoras.

En *Gabriela, clavo y canela*, los paratextos se enuncian en dos niveles, el literario y el ficcional, los cuales influyen en la diégesis y su interpretación. Para desglosar su funcionamiento, en primera instancia, se realiza en el segundo capítulo un análisis desde el estudio de Gerard Genette para identificar el impacto del diálogo entre el autor y el lector, y la forma en que estructuran el texto, no sólo desde el aspecto apelativo que poseen, sino también desde la relación jerárquica entre sí. En esta investigación el criterio de selección de los paratextos responde a un parámetro editorial, se eligieron aquéllos presentes en todas las publicaciones por lo que pueden considerarse parte esencial de la novela. Así, se excluyen el *prière d'insérer* y el epitexto, además de las imágenes o grabados.

En segunda instancia, el tercer capítulo se centra en analizar el desarrollo de la función diegética en los paratextos en *Gabriela, clavo y canela* y lo que esto implica. Por una parte, la enunciación ficcional que se presenta supone la reconfiguración del emisor y el receptor de los paratextos, paralelo al diálogo entre autor y lector se realiza el de narrador y narratario. Por otra parte, la estructura del relato canónico y la enunciación oral que conlleva influye desde la posición del receptor frente a la obra por el impacto del pensamiento que se gesta en las sociedades verbomotoras y que afecta el acercamiento a la novela.

CAPÍTULO 2. LA FUNCIÓN TRADICIONAL DEL PARATEXTO

El papel de los paratextos en la tradición se centra en un diálogo entre el autor y el lector: se presenta la voz del autor con relación a la obra, ya sea para llamar la atención del receptor o para plantear un acercamiento. Con esto se establece un proceso de comunicación entre estos dos interlocutores donde el lector interactúa con el discurso a partir de la interpretación.

A lo largo de este capítulo se hará un análisis de los paratextos desde el papel prototípico que identifica Genette y desde el que se establece un contraste con lo que ocurre en *Gabriela, clavo y canela*. La perspectiva está centrada en la enunciación literaria como la entiende Filinich, así se evidencian algunos niveles de comunicación que los diferentes paratextos desarrollan con relación a la diégesis. Por un lado, su organización y la estructura desde donde se organiza la historia desde una manifestación implícita del autor; por otro, las funciones que los paratextos desempeñan a partir de las manifestaciones explícitas e implícitas del autor.

Esto denota la necesidad de generar otra perspectiva de acercamiento a los paratextos desde la enunciación ficcional debido a que los límites que establecen al universo creado no son claros, apelan por acercar y disipar las posibles fronteras entre el lector y la ficción.

I. LA MANIFESTACIÓN DEL AUTOR EN LOS PARATEXTOS EN *GABRIELA, CLAVO Y CANELA*

Entender los paratextos desde la enunciación literaria implica enfocar el acercamiento en el autor como emisor. En esta novela la manifestación explícita del autor no se desarrolla en pleno al no siempre adjudicársele la transmisión del mensaje, sino que se le atribuye de forma implícita, lo que

contribuye a la doble identificación en un autor-narrador. La postura explícita frente a la obra se observa en el título y cómo se designa el papel de crónica a la novela, en la aparición del nombre del autor en una dedicatoria donde interviene Gabriela y lo introduce en la ficción, en el prefacio que enmarca la obra en una narración inicial que la contextualiza y desarrolla el aspecto diegético del emisor.

Por su parte, la manifestación implícita del autor está presente en la función de los diferentes paratextos en la novela y cómo se plantea un discurso a partir de los rasgos de la escritura, principalmente la jerarquía del aparato paratextual y, derivada de ésta, la estructura de la diégesis. Ambas afectan el proceso de interpretación de la novela. Mientras que la manifestación ficcional se observa en la problemática del papel del emisor y la distancia que poseen los paratextos con relación a la obra desde la enunciación ficcional.

Los paratextos, en la tradición, no se consideran un elemento central de la obra literaria, se presentan como accesorios o accidentales en función del discurso. En el caso de *Gabriela, clavo y canela*, desde la enunciación literaria los paratextos expresan un mensaje del autor para el lector, señalan los momentos de la historia, funcionan como estrategias del texto y plantean expectativas en el lector. Además, sugieren un acercamiento complejo a la diégesis en la medida en que generan diversas aproximaciones y plantean diferentes facetas del emisor.

Por un lado, el caso más prototípico es el de los intertítulos de las escenas que señalan el contenido de forma clara; en “De la ley para las amantes” (Amado, 2009: 168), la función del paratexto es la de indicar cuáles son las costumbres con relación a las amantes centrado en el caso de Coriolano Ribeiro; el autor expresa claramente al lector el contenido de un determinado fragmento de la historia. Por otro lado, la novela presenta también paratextos que implican un planteamiento más complejo con relación al discurso y la enunciación literal, como ocurre con el

título y la indicación genérica *Gabriela, clavo y canela. (Crónica de una ciudad del interior)*¹⁰ (Amado, 2009: 5); en este caso se problematiza el género literario de la obra y con ello la posición del autor y el lector frente al discurso.

La configuración del emisor en los paratextos influye en la novela, de ahí que convenga analizar de qué forma el autor se manifiesta. Se parte de la idea de que el aparato paratextual en *Gabriela, clavo y canela* cumple con el papel tradicional y es una serie de mensajes del autor que dan constancia de los temas del cómo y el porqué. Sin embargo, cuando el autor se ficcionaliza en la dedicatoria la función adquiere otra dimensión y se percibe un cambio en la naturaleza del discurso como se observa en el siguiente fragmento:

Para Zélia sus celos,
sus cantares, sus penas
el claro de luna de Gabriela
y la cruz de mi amor¹¹ (Amado, 2009: 9).

En este punto el autor se coloca al nivel de los personajes del universo creado y se apropia del papel de autor-narrador. Cabe señalar que, al Jorge Amado y Gabriela declarar desde una misma voz aquello que legan a otros, implica la problematización del emisor y la enunciación en el resto de los paratextos.

La influencia que los paratextos ejercen en la obra obedece todavía a la tradición, la enunciación ficcional no restringe sus funciones, sino que agrega otros niveles de comunicación que deben considerarse como manifestación de la voz autoral. De ahí que sea necesario observar lo que transmiten desde la enunciación literal y la influencia que los paratextos tienen en la obra desde esta perspectiva.

¹⁰ En el original: “*Gabriela, cravo e canela. (Cronica de uma cidade do interior)*” (Amado, 1961: 9)

¹¹ En el original: Para Zélia seus ciúmes
seus cantares suas penas
o luar de Gabriela
e a cruz do meu amor (Amado, 1961: 13)

En *Gabriela, clavo y canela*, el caso del prefacio es una narración sobre la novela, está inserta en el mundo de la ficción que indirectamente establece los temas del cómo y el porqué leer. Difiere de otros prefacios que se construyen desde la narración porque no se ficcionaliza al emisor, como en el caso de Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*, donde relata su visita a Haití y cómo en ese momento encuentra los fundamentos de lo real-maravilloso; o el de Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*, que relata la selección del tema, la perspectiva de la narración y las contradicciones temporales de la obra. En ambos paratextos los autores retratan un episodio desde el cual abordar la obra, no por ello se comprende una inserción del autor en el universo creado, son parte de una historia, en un espacio fuera de la diégesis, que invita a una reflexión particular sobre los temas del cómo y el porqué, generan una distancia crítica en oposición a la cercanía que se encuentra en Amado.

De tal forma, los paratextos en *Gabriela, clavo y canela* construyen un diálogo entre el autor y el lector, realizan una serie de recomendaciones para la lectura, plantean los temas del porqué y el cómo, manifiestan al autor de forma implícita a partir de las decisiones de estilo y los diferentes niveles que se generan de información, es decir, qué parte pertenece a qué capítulo y por qué; de manera explícita el autor expresa su voz aunque al hacerlo trastoca el papel del aparato textual al insertar una manifestación ficcional en el discurso que en la tradición se le adjudica exclusivamente y desde el que acerca la diégesis a la realidad del lector.

II. LA JERARQUÍA DE LOS PARATEXTOS EN *GABRIELA, CLAVO Y CANELA*

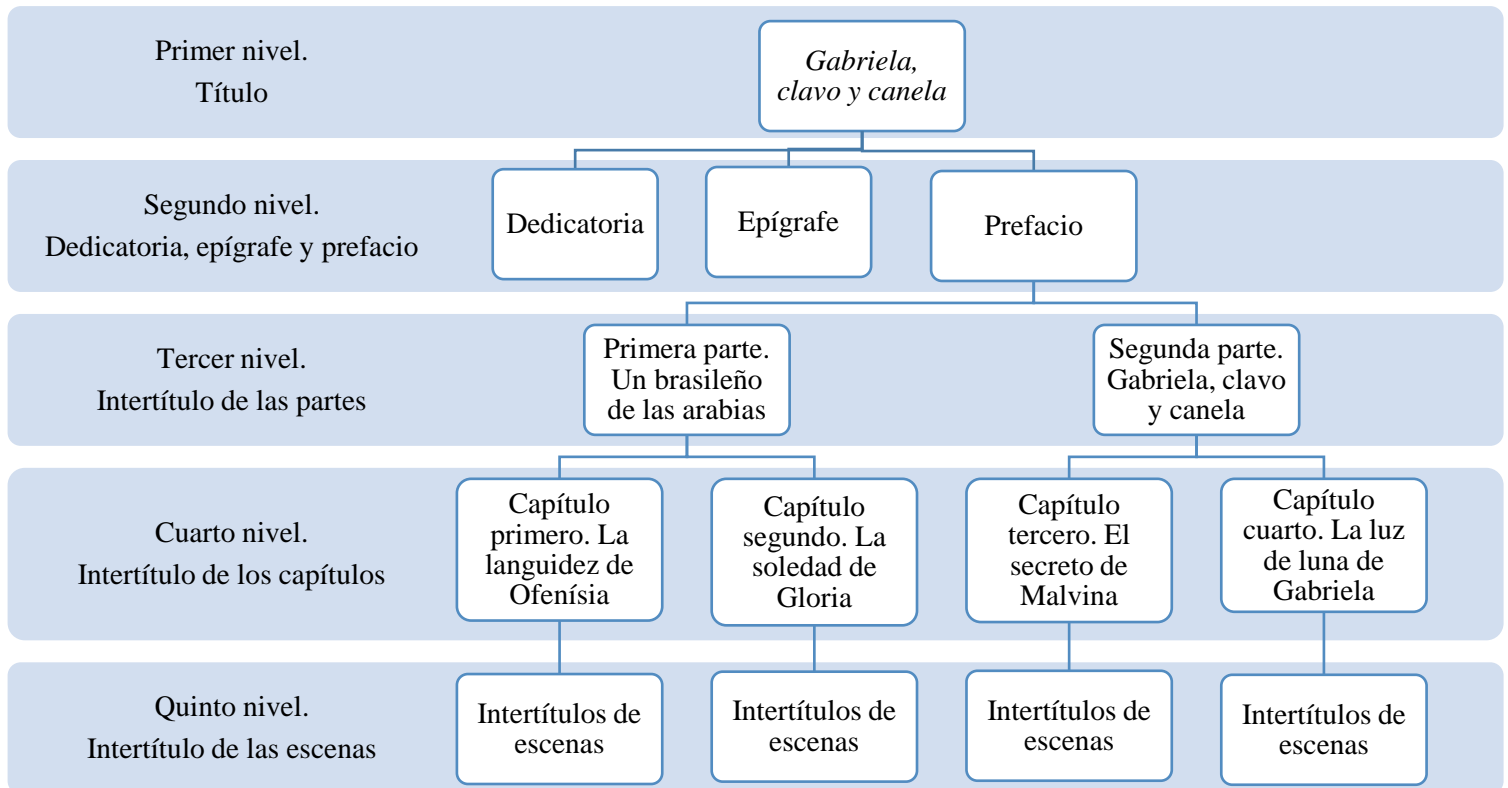
Entre los distintos paratextos de una obra existen unos que están destinados a ser enfrentados al inicio o al final de la obra, otros que son eludibles y algunos que parecen de carácter obligatorio.

Su aparición en uno u otro espacio de la publicación lleva a interactuar con ellos de formas diferentes; el prefacio puede leerse al empezar, durante o al finalizar la lectura, el epígrafe y la dedicatoria se suelen leer antes de profundizar en el universo creado, la solapa puede omitirse, mientras que el título y el nombre del autor son requisitos indispensables para que el libro se entienda como tal ante el público.

En *Gabriela, clavo y canela* los paratextos pueden clasificarse por niveles a partir del proceso lineal de lectura y la correlación de sentido, como consecuencia se desglosa una jerarquía en el que un paratexto rige a otro y se articula un discurso narrativo por medio de la estructura que adquiere la diégesis.

Así, en el primer nivel el título sintetiza el tema de la obra y la presenta a los posibles lectores. En el segundo nivel los paratextos establecen un camino por el cual el lector se acerca a la diégesis; la dedicatoria inicia el proceso de ficcionalización del emisor y con ello del receptor de los paratextos, el epígrafe vincula al título con un fragmento de un texto lírico sobre la ficción y el prefacio introduce, por medio de una narración, la diégesis y los temas del cómo y el porqué leer. En el tercer nivel los intertítulos de las dos partes dividen la historia a partir de los dos personajes principales, Nacib y Gabriela, con lo que se señalan dos momentos en la historia, uno centrado en las costumbres del Ilhéus y el otro enfocado en la transformación de la sociedad. Estos dos momentos se desglosan en el cuarto nivel, los intertítulos de los capítulos elaboran un panorama de los roles femeninos, el primer y el segundo capítulo retratan las tradiciones en Ilhéus, mientras que el tercero y el cuarto cuentan su transformación; cada capítulo cuenta con un intertítulo y dos epígrafes, el fragmento de un discurso de la ficción y un texto lírico que aporta información sobre el personaje que da nombre al capítulo. Finalmente, en el quinto nivel los intertítulos de las escenas permiten al lector identificar las acciones importantes de las escenas que conforman cada capítulo.

A continuación, se puede observar un esquema de la jerarquía de los paratextos. Esclarece la relación de sentido entre los paratextos, permite vislumbrar la estructura de la diégesis que plantean y el discurso que desarrollan:



No se incluyen en el esquema ejemplos de intertítulos de las escenas por su amplio número; sin embargo, se pueden encontrar tres estructuras básicas de este tipo de paratexto: 1) las que se introducen por la preposición ‘de’ y señalan el tema de la escena: “De la tentación en la ventana”¹² (Amado, 2009: 145); 2) las que constituyen una nota con relación a la historia: “Paréntesis de advertencia”¹³ (Amado, 2009: 219); y 3) las que mencionan a Gabriela desde un aspecto metafórico que la caracteriza: “Gabriela con flor”¹⁴ (Amado, 2009: 243).

¹² En el original: “Da tentação na janela” (Amado, 1961: 119).

¹³ En el original: “Paréntesis da advertência” (Amado, 1961: 179).

¹⁴ En el original: “Gabriela com flor” (Amado, 1961: 197).

Como se mencionó anteriormente, la organización de los paratextos permite realizar un proceso de interpretación desde la información que ofrecen de la historia. Todos los paratextos están subordinados al primer nivel, parten de Gabriela como tema central; sin embargo, el subtítulo agrega información acerca de cómo leer la novela. El segundo nivel vincula al lector y a la ficción por diversos medios: la dedicatoria conjunta el plano del universo creado con el del autor, el epígrafe comenta indirectamente la historia desde una voz anónima de la región en la que ocurren las acciones y que podría provenir de la ficción, el prefacio profundiza en la ambigüedad de la naturaleza del emisor y la posición del lector frente a la diégesis. El tercer nivel se centra en la estructura de la obra; los intertítulos la dividen en dos partes y construyen un paralelismo entre éstas, al nombrarse el primer segmento por Nacib y las tradiciones de Ilhéus, y el segundo por Gabriela y el cambio que realiza en la ciudad; la relación entre sí no se basa en la oposición, sino en el contraste. El cuarto nivel es un desglose de la estructura previa, el primer capítulo se dedica a Ofenísia, quien falla en el deseo por rebelarse a la voluntad de la familia para obedecer su pasión; el segundo capítulo recibe su nombre por Glória, en él se relata la condición y las leyes de las amantes de los coroneles y las leyes que existen alrededor de la infidelidad; en paralelo, el tercer capítulo retrata a Malvina y su lucha triunfal contra la voluntad de su padre; y el cuarto capítulo cuenta cómo Gabriela transforma la ciudad y rompe la antigua ley. El quinto nivel se encarga de señalar el tema de las escenas y enfocar la atención del lector en ciertas acciones.

Con respecto a los paratextos a modo de las estrategias de texto, es decir, si se analizan como parte de la estructura que subyace a las diferentes técnicas de escritura que organizan la previsión del tema, así como sus condiciones de comunicación para configurar los objetivos del texto (Iser, 1987: 143-155); cada nivel en la jerarquía paratextual incorpora características o acciones que se disponen frente al lector previas a que se relaten, con ello intervienen en las expectativas del lector frente a la obra.

En el primer nivel el receptor se enfrenta al señalamiento del tema y la indicación genérica que establece una incertidumbre a resolverse acerca del género literario y la aproximación del lector. El segundo nivel lleva a dudar sobre la naturaleza del emisor y la posición a tomar frente a la ficción, desarrolla un punto de incertidumbre. El tercer nivel enlista una serie de acciones por venir, también predispone acerca de la intención del autor sobre la estructura de la novela. El cuarto nivel presenta características de algunos personajes femeninos y sugiere al lector percibirlos desde la historia que el paratexto cuenta. El quinto nivel enfoca la atención del lector en ciertas acciones de la escena. Esta breve revisión ilustra la intervención de los paratextos y su jerarquía en el proceso de interpretación de la obra.

Además, conviene subrayar el paralelismo en los intertítulos del tercer y el cuarto niveles que, considero, establece un parteaguas en la obra. La primera parte desarrolla un reconocimiento de la ciudad y sus costumbres, presenta el antiguo orden regido por la ley sangrienta; mientras que la segunda parte relata la ruptura de la ley y la construcción de una nueva cosmovisión. Los capítulos y sus múltiples componentes están subordinados a la construcción de esta estructura, por lo que los intertítulos de Ofenísia y Glória son paralelos a su vez a los de Malvina y Gabriela, de tal forma que se plantean dos roles de la mujer en Ilhéus, mismos que posteriormente se rompen para la reelaboración de los valores y costumbres de la ciudad. El paralelismo no se extiende a los intertítulos de las escenas.

El contraste que se genera entre el contenido de la primera y el de la segunda parte permite equiparar a Ofenísia, una mujer de la nobleza brasileña, con Malvina, la hija de una de las figuras de poder de Ilhéus. Ambas comparten un destino frente a su realidad, la sociedad y los deberes impuestos las limitan y a esto responden con la rebeldía. Por un lado, en el epígrafe lírico del primer capítulo se canta el amor prohibido de Ofenísia:

Caro hermano, Luíz Antônio,
de la casa ilustre de los Ávila,

escucha, oh, caro hermano:
si concubina no fuera yo
del señor emperador,
en esta hamaca moriría
de desazón¹⁵ (Amado, 2009: 22).

Se retrata al personaje en la rebeldía ante la voluntad de su hermano, quien debe guardar la honra de la familia. Ante la falta de libertad para amar, elige la muerte.

En el caso de Malvina la rebeldía se presenta ante la prisión que implican las costumbres y el rol que la mujer debe cumplir en Ilhéus, pero que el personaje está destinado a romper y el epígrafe lírico del tercer capítulo lo anuncia:

A navegar partiré
sola o acompañada.
Benedicida o condenada
a navegar partiré.
Partiré para casarme,
a navegar partiré.
Partiré para entregarme,
a navegar partiré.
Partiré para alimentarme,
a navegar partiré.
Partiré para encontrarme,
para siempre partiré¹⁶ (Amado, 2009: 240-241).

Malvina alcanza la libertad para sí, aunque implica una acción coherente con su deseo, su efecto no trasciende por completo en la ley y las costumbres de Ilhéus, pero abre una posibilidad.

¹⁵ En el original: Meu irmão, Luís António
da casa ilustre dos Ávilas,
escutai, ó meu irmão:
se concubina não for
do Senho Imperador
nessa rêde vou morrer
de langor (Amado, 1961: 24).

¹⁶ En el original: A navegar partirei
acompanhada ou sòzinha.
Abençoada ou maldita
a navegar partirei.
Partirei pra me casar
a navegar partirei.
Partirei pra trabalhar
a navegar partirei.
Partirei para me encontrar
para jamais partirei (Amado, 1961: 196).

Ambos intertítulos invitan a observar la transgresión del papel de la mujer de clases altas que debe seguir las órdenes de la cabeza de la familia, ya sea para mantener la honra o establecer alianzas políticas, ante lo cual cada una responde. El “Rondó de Ofenísia” expresa el deseo por el emperador y la negación del hermano, ante la prohibición decide la soledad. La “Cantiga para arrullar a Malvina” describe acciones que se solían adjudicar a la mujer como cocinar, administrar el hogar, tocar el piano o ir a misa, y el poder que ejercía el esposo sobre la mujer, ante esto Malvina se va para encontrarse y alcanzar la libertad.

El paralelismo se observa también con los capítulos que corresponden a Glória y Gabriela, ambas son objeto del deseo de los hombres en Ilhéus y en un punto de la historia son amantes, de Coriolano y de Nacib respectivamente. Dentro de la historia, representan un discurso con relación a la infidelidad de la mujer y el castigo que le corresponde, el segundo capítulo relata la ley para las amantes y para las esposas, y el cuarto cuenta cómo ambas leyes se anulan.

El contraste entre estos paratextos lleva a reflexionar alrededor del rol de la amante del coronel y de la mujer casada. El “Lamento de Glória” es un discurso centrado en la prisión que implica ser amante de un coronel, la satisfacción no aparece en los bienes y regalos que tienen por precio la soledad, la pasión que la atormenta y el amor que el personaje desea para sí:

Tengo sombrilla para el sol,
dinero para derrochar.
Compro en la tienda más cara,
mando en la cuenta anotar.
Tengo todo lo que deseo
y un fuego dentro del pecho
¿De qué vale tanto tener
si lo que deseo no tengo? [...]

Quisiera un amor, quisiera
para este fuego apagar,
con la soledad terminar¹⁷ (Amado, 2009: 141-142).

¹⁷ En el original: Tenho sombrinha pro sol
dinheiro para esbanjar.
Compro na loja mais cara
mando na conta botar.

Con este paratexto se expresa la otra prisión de la mujer, la amante que también se ve condenada a la fidelidad como si de mujer casada se tratase.

Así mismo, el “Cantar de amigo de Gabriela” coloca el matrimonio como una sentencia y opone la naturaleza del personaje a las riquezas. Al intentar cambiarla, Nacib la limita y la marchita:

¡Oh!, ¿qué hiciste, Sultán,
de mi alegre chiquilla?

Palacio real le di
Un trono de pedrerías
zapatos bordados de oro
esmeraldas y rubíes
amatistas para los dedos
vestidos de diamante
esclavas para servirla
un lugar en mi dosel
y mi Reina la llamé. [...]

¡Oh!, ¿qué hiciste, Sultán,
de mi alegre chiquilla?

Mándala otra vez a cocinar
a su jardín de guayabos
a sus bailarines marinos
a su vestido sencillo
a sus verdes chinelas
a su inocente pensar
a su risa verdadera
a su infancia perdida
a sus suspiros del lecho
a sus ansias de amar.
¿Por qué la quieres cambiar?¹⁸ (Amado, 2009: 373-374)

Tenho tudo que desejo
e um fogo dentro do peito.
De que vale tanto ter
se o que desejo não tenho? [...]

Quisera um amor, quisera
para êsse fogo apagar
com a solidão acabar (Amado, 1961: 118).

¹⁸ En el original: Oh, que fizeste, Sultão,
de mina alegre menina?

Palácio real lhe dei,
um trono de pedrarias
sapato bordado a ouro
esmeraldas e rubis
ametistas para os dedos

El retrato de Gabriela esboza lo inusual en ella, su lógica está forjada en el interior de la región y responde a prioridades diferentes a las del progreso. El carácter inusitado del personaje es fundamental en la formación del nuevo sistema de valores que desarrolla Ilhéus.

Los epígrafes líricos del segundo y cuarto capítulos refieren otro tipo de transgresión, en estos se coloca las restricciones de las amantes, de las mujeres de estratos bajos, en oposición a los bienes o la opulencia que en el trasfondo expresan el poder que los hombres buscan ejercer sobre ellas. El “Lamento de Glória” bosqueja la vida de la amante del coronel, contribuye a caracterizar este rol rodeado de soledad y la imposibilidad de satisfacer sus deseos. El “Cantar de amigo de Gabriela” retrata a Gabriela como la gran señora que Nacib anhela, que en el lujo y la elegancia no puede ser feliz.

Cabe destacar que todos los epígrafes líricos temáticamente expresan un pesar o un lamento que versa sobre los dos caminos posibles que aparecen para la mujer dentro de la novela. A la vez que caracterizan a su respectivo personaje a través de lo que anhela para sí, también comunican un aspecto de la opresión que sufre y de aquello que desea a pesar de las limitantes de la sociedad que la rodea, sobre todo con relación al amor. Como estrategia de texto, puede disponer frente al lector

vestidos de diamante
escravas para servi-la
um lugar no meu dossel
e a chamei de Rainha. [...]

Oh, que fizeste, Sultão,
de mina alegre menina?

Manda-a de volta ao fogão
a seu quintal de goiabas
a seu dançar marinheiro
a seu vestido de chita
às suas verdes chinelas
a seu inocente pensar
a seu riso verdadeiro
à sua infância perdida
a seus suspiros no leito
à sua ânsia de amar.
Po que a queres mudar?(Amado, 1961: 304).

un sentido de oposición entre lo femenino y las costumbres ilheenses que establecen que la esposa debe estar en la cocina, la iglesia y cuidar de los hijos, mientras que la amante es quien debe satisfacer la sexualidad del hombre.

La relación entre los intertítulos de la primera y la segunda parte marca dos momentos en la vida en Ilhéus: el de la ley sangrienta y su fin, un viejo orden que se transgrede para la instauración de un nuevo sistema de valores. Empero, implica a su vez la conciliación entre ambas perspectivas y se ilustra con la relación amorosa que Nacib y Gabriela sostienen. Las tradiciones que Nacib representa no se eliminan, sino que adquieren otra faceta, de ahí que sea el brasileño nacido en Siria quien ilustra al nuevo ciudadano de Ilhéus. Él aspira a ser un coronel del cacao, a continuar con la tradición de forma ejemplar, pero construye un nuevo camino y pertenece a una clase comerciante en ciernes. Mientras que el papel de Gabriela en la novela es el de la transformación, es un personaje que invierte el sentido de las cosas que le rodean y por ello se transgrede la ley sangrienta que regía en la ciudad. De esta forma, la relación de Nacib y Gabriela lleva a pensar en la transición de las costumbres:

En una primera etapa feliz, ambos satisfacen plenamente las necesidades del otro. Cuando se casan y los dos tienen que jugar sus respectivos roles en la sociedad la relación va encaminada al fracaso.

La solución a esta relación sin futuro se da de manera ingeniosa. Cuando Nacib descubre su esposa en la cama con su amante y renuncia a su derecho a matar a Gabriela y a Tonico por el adulterio, Juan Fulgencio le propone una asombrosa solución: anular su matrimonio. Así, Nacib no está obligado a matar a nadie, mantiene el respeto de sus vecinos y le devuelve su libertad a Gabriela (Navarrete, 2011: 66).

La historia de amor también cuenta la transición que existe entre la civilización y la barbarie:

Durante los meses posteriores al día en el que el «coronel» Mendonça asesinara a su esposa, Ilhéus ha cambiado [...] Las ideas nuevas encuentran, finalmente, cabida en la sociedad. Es en estas condiciones que Nacib puede actuar de manera distinta a Mendonça [...].

El árabe se decide por una medida *política*, es decir, *civilizada*. No mata a Gabriela, sino que se *deshace* de ella por medios legales. [...] Gracias a que la mentalidad de la comunidad ha cambiado, los amigos del agraviado se solidarizan con él y con su actuación. (López, 2011: 74)

Las interpretaciones que realizan tanto Navarrete como López, encuentran pautas en los paratextos y la estructura paralela que poseen y otorga a la narración.

Establecida la importancia de estos paralelismos en el aparato paratextual, es necesario retomar el discurso sobre la mujer en la novela. Éste se advierte desde la manifestación implícita del autor por medio de la correlación de sentido de los diferentes paratextos. El mensaje se elabora desde el contraste con la tradición de los personajes femeninos en la literatura, en concreto con la novela de costumbres con la que se relaciona tanto a partir del subtítulo (*Crónica de una ciudad del interior*), como del prefacio: “Así era en Ilhéus, en aquellos tiempo de 1925 [...] Pero lentamente evolucionaban las costumbres, los hábitos de la gente”¹⁹ (Amado, 2009: 15). Estos paratextos contribuyen a vincular la historia de amor con el retrato de la ciudad y los hábitos alrededor de la mujer.

Además, los paratextos, sobre todo los intertítulos de las escenas, aluden a la tradición popular como la entiende Genette, de tono descriptivo y lúdico que remite al medievo. Este vínculo con la tradición no sólo refiere a cierta usanza, también se vincula con la literatura de cordel que se mencionó anteriormente. Al respecto, Mark Curran señala que no sólo autores como Jorge Amado y João Cabral de Melo Neto escribieron inspirados en la literatura de cordel, sino que su herencia se observa en *Gran Sertón: Veredas* de João Guimarães Rosa (2009: 187). De esta literatura popular, los paratextos no sólo hacen referencia al estilo, también remiten a la dinámica cultural y con ello a la relación particular del emisor y su público. Se genera desde la forma de enunciación y al papel que posee el autor en la literatura de cordel:

afinal, o poeta que o escreve, líder natural da comunidade, está em contato direto com seu público, vive no meio dele, portanto o folhero não é uma coisa distante, fria, estranha, mera forma noticiosa ou emissão passageira. O poeta apreende um acontecimento com sua sensibilidade, empresta-lhe uma perspectiva da sua cosmovisão e o retransmite numa linguagem popular, dentro do campo de referência dos seus leitores ²⁰ (Curran, 2009: 25)

¹⁹ En el original: “Assim era em Ilhéus, naqueles idos de 1925 [...] Mais lentamente porém evoluíam os costumes, os hábitos dos homens” (Amado, 1961: 18-19).

²⁰ En español: al final, el poeta que lo escribe, líder natural de la comunidad, está en contacto directo con su público, vive en medio de él, por lo tanto el folleto no es una cosa distante, fría, extraña, mera forma noticiosa o emisión pasajera. El poeta aprehende un acontecimiento con su sensibilidad, lo dota de la perspectiva de su cosmovisión y lo retransmite en un lenguaje popular, dentro del campo de referencia de sus lectores

La relación que los paratextos en *Gabriela, clavo y canela* tienen con la literatura de cordel, si bien no es tan evidente como en otras de las novelas de Jorge Amado, coloca al emisor en una perspectiva desde la que llama la atención de su receptor a la manera de las dinámicas orales. Esto concuerda con la forma en que los paratextos disipan la distancia con relación a la ficción.

III. LA FUNCIÓN DE LOS PARATEXTOS EN *GABRIELA, CLAVO Y CANELA*

Una vez evidenciada la jerarquía de los paratextos y la estructura de la historia que plantean, conviene realizar un análisis de la función de los paratextos en *Gabriela, clavo y canela* desde el estudio de Genette para identificar sus particularidades.

Si bien la estructura de la narración no presenta una propuesta innovadora; ayuda a entender la relación que existe entre los paratextos, los cuales organizan el discurso y encierran varias intenciones comunicativas; cada uno permite entender los elementos de la diégesis o enfocar nuestra atención en éstos para vincular la información que disponen al lector al proceso de lectura e interpretación.

Por un lado, los paratextos cumplen una función estructuradora con relación a la diégesis en la medida en que la dividen en diferentes momentos narrativos como manifestación implícita del autor; por otro, expresan los temas del cómo y el porqué, aunque la enunciación ficcional que está de por medio hace necesaria una interpretación del mensaje en otro nivel.

A continuación, se analizan los paratextos que integran la novela en cada una de sus ediciones y que conforman los cinco niveles que se plantearon anteriormente. El objetivo es evidenciar su función desde de la enunciación literaria, es decir, qué aportan con base en el análisis que realiza Genette como mensajes del autor hacia el lector.

Título

El título, como mencioné, se conforma de las tres partes que pueden presentarse en este tipo de paratexto. A continuación se observan sus características:

Título	Características
<i>Gabriela, clavo y canela</i>	Título temático metonímico metafórico
<i>(Crónica de una ciudad del interior)</i>	Subtítulo temático literal e indicación genérica

En el cuadro se observa que el título presenta diversas posibilidades de interpretación. La primera parte: *Gabriela, clavo y canela*, es el componente central y se trata de un título temático metonímico y metafórico. Es metonímico en tanto refiere la diégesis por medio de la alusión a la heroína. Simultáneamente, es metafórico por la referencia a una tradición de mujeres infieles como eje narrativo. La segunda parte: *(Crónica de una ciudad del interior)*, es un subtítulo temático de tipo literal y, a su vez, una designación genérica que hace ambigua la recepción del texto al clasificar la novela como una crónica.

En otras de las obras de Jorge Amado el título también posee una indicación genérica que afecta el proceso de lectura, por ejemplo: *Tieta do Agreste, pastora de cabras ou a volta da filha pródiga, melodramático folhetim em cinco sensacionais episódios e comovente epílogo: emoção e suspense!* (1977) o *Farda, fardão camisola de dormir. Fábula para acender uma esperança* (1979); con este recurso el autor genera una predisposición en el lector, desarrolla o provoca expectativas en la forma de abordar la ficción. En *Gabriela, clavo y canela* la denominación de crónica reviste a la historia de cierto carácter histórico, a su vez encubre la propiedad de invención y destaca la perspectiva mimética de la obra.

La parte central del título refiere, por función metonímica, a la historia por medio de la enunciación de Gabriela y, por función metafórica, a la tradición literaria de historias sobre mujeres infieles, la relación con el canon se revela al avanzar en la lectura como una posibilidad.

El subtítulo genera expectativas en el lector, aunque podría pasarse por alto al no incluirse en la portada. Además, el hecho de que se encuentre entre paréntesis supedita el subtítulo a una lectura diferente, como si fuera un texto oculto o apartado del discurso primario. Cabe señalar que en el portugués el uso de este signo ortográfico no difiere del uso en el español: según la *Moderna gramática portuguesa* los paréntesis señalan un aislamiento sintáctico y semántico más completo dentro del enunciado, además de establecer mayor intimidad entre el autor y su lector (Bechara, 2004: 612). De esta forma, su uso proyecta un carácter de intimidad a la enunciación; los paréntesis expresan un comentario sobre el texto que le precede. Podría pensarse que se trata del autor en una manifestación explícita que pide una cierta forma de lectura; sin embargo, en los intertítulos se observa cómo también sirven para señalar el origen intradieгético de algunos fragmentos, por lo que el emisor está situado en la ficción, su identidad es el autor-narrador que refiere como fuente de los textos al universo creado.

Hay que mencionar, además, que el subtítulo consiste en una combinación del tema y el rema. El elemento temático establece que la historia de Gabriela, en realidad, constituye un registro de la vida de la ciudad; mientras que el aspecto remático de la indicación genérica plantea un modo de leer, funge como indicación de lectura, apela a la experiencia cotidiana con el periódico y a la literatura de tintes más populares. La adscripción a la crónica que realiza el paratexto se puede entender como una estrategia textual en la que se sitúa al lector frente a una incertidumbre que debe resolver; se le presenta la obra como crónica, aunque también tiene como información que se encuentra frente a una novela, ya sea por alguna mención editorial, la solapa o un acercamiento al autor y su trayectoria.

Como resultado se genera una predisposición, una actitud con relación a la obra, lo que a partir de Iser se puede entender como un espacio vacío, es decir, “muestran una relación dejada en blanco, liberan el carácter referencial de las posiciones descritas en favor de los actos de

representación del lector” (1987:280). Así, el título genera un diálogo con miras a la interpretación: al momento de acercarse a una novela a que en el subtítulo se denomina crónica, el lector busca responder a la relación entre ambos géneros literarios. El vacío con relación al código de lectura lo predispone a aportar los elementos que puedan resolver esta ambigüedad.

Darío Jaramillo define la crónica como “una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales” (2012: 17); esta definición la realiza a partir de una revisión del género en el siglo XXI.

Susana Rotker, en el análisis que desarrolla en *La invención de la crónica*, plantea que este género es una conjunción del discurso literario y periodístico, es decir, una representación estética en la que se toman de la realidad los siguientes aspectos como recursos de la organización narrativa: los referentes espacio-temporales están anclados en la actualidad relativa del autor; los ejes semánticos se basan en la referencialidad del contexto al momento de escribirse; y se presenta una orientación externa e interna, por un lado, permite observar una utilidad pragmática y verídica al relacionarse con un hecho cercano a la publicación del texto, por otro, recrea estéticamente la realidad y así sobrepasa los límites de sus propios referentes (2005: 129-135). Esta revisión de las características de la crónica evidencia la cercanía con el contexto como una constante en este género literario. En *Gabriela, clavo y canela* implica una postura de la voz narrativa con relación a la historia de Ilhéus y el universo de la ficción a partir de la designación genérica del subtítulo.

La crónica se caracteriza por la forma en que se plasma la realidad y se aborda la escritura a partir de cierta actualidad relativa al momento de la enunciación, esto no necesariamente la opone al discurso de la novela. Es decir, las características que identifican Jaramillo y Rotker: la narración alrededor de un hecho verídico, los referentes de realidad alrededor de la actualidad del autor y su propia participación; podrían retomarse como recursos narrativos dentro de la novela para esbozar

una forma de articular la historia alrededor del cambio de costumbres como referente de actualidad de enunciación del narrador.

Se puede observar que a lo largo de *Gabriela, clavo y canela* la voz narrativa se construye cercana a todo aquello que sucede, sin por esto intervenir en la historia, apenas es un testigo de algo que posteriormente parece ser de dominio público como se puede observar en el siguiente fragmento:

El coronel no pensó más en el asunto. Eso del diario era un peligro. Bastaría con no satisfacer un día una petición de Clóvis para poner el diario del lado de la oposición, metiéndose en los negocios municipales, desmenuzando, arrastrando reputaciones por el barro. Con su negativa sofocaba la idea de una vez por todas. Fue lo que le dijo a Tónico cuando éste, por la noche, fue a hablarle del asunto y contarle las quejas de Clóvis.

–¿Tú necesitas un diario? Yo tampoco. Entonces no lo necesita Ilhéus. –Y cambió de conversación²¹ (Amado, 2009: 105).

Por esto, si bien se trata de una novela, el narrador toma elementos que se asocian a la crónica para generar su relato, es decir, la proximidad a lo narrado y la construcción de una opinión sobre lo que ocurre, con lo que el texto se presenta accesible al lector, incluso lo guía a entender la trama a partir de esta perspectiva.

La novela se identifica por la presencia de un narrador, personajes, acciones y el cronotopo, –una conjunción de tiempo y espacio en donde se desarrolla la diégesis–, junto con un argumento que encierra los motivos que constituyen la historia (Bobes Naves, 1998: 8-10). A partir de un análisis de diferentes perspectivas y definiciones, Bobes Naves concluye que las características de la novela son las siguientes:

- a) su *discurso polifónico*;
- b) la presencia de unas determinadas *unidades sintácticas* (funciones, actantes, cronotopo);
- c) un *esquema* que mantiene en unas determinadas relaciones esas categorías organizándola en torno a la unidad dominante, y que, por tanto, podrá ser de un tropo preferentemente funcional, actancial o cronotópica; y

²¹ En el original: O coronel não pensou mais no assunto. Essa coisa de jornal diário era um perigo. Bastava não satisfazer um dia um pedido de Clóvis e ter o jornal fazendo oposição, metendo-se nos negócios municipais, esmiuçando, arrastando reputações na lama. Com sua recusa botara de vez uma pedra em cima da idéia. Foi o que disse a Tónico quando êste, à noite, veio lhe falar no caso, relatando as queixas de Clóvis:

– Tu precisa de jornal diário? Eu também não. Então Ilhéus não precisa – e falou de outra coisa (Amado, 1961: 91).

- d) un hecho, que genera unos valores semánticos porque orienta todas las unidades sintácticas, sea cual sea la dominante, hacia un sentido: la presencia en toda la novela de un narrador que sirve de centro para establecer un punto de vista, unas voces, unas distancias y un tono narrativo (Bobes Naves, 1998: 25).

La novela tiene la capacidad de incluir otras estructuras literarias y géneros, y de construirse desde diversas perspectivas. Esto permite la ambigüedad que propicia el subtítulo al presentar *Gabriela, clavo y canela* como una crónica sin que por ello se caiga en una contradicción, sino que hace posible la simultaneidad, es decir, ambos géneros se desarrollan en el texto desde el discurso narrativo que es propio tanto de la novela como de la crónica.

El aspecto que permite diferenciar a un género de otro es el carácter ficcional. La crónica exige un trabajo y un acercamiento basado en lo real, mientras que en la novela esta característica no es esencial para el desarrollo estético de la narración. La ambigüedad que suscita el subtítulo apela a los elementos comunes de ambos géneros; se retoma la perspectiva narrativa de la crónica para integrarla a la enunciación de la novela, esto crea un acercamiento particular del lector. Incluso si se omite la lectura del subtítulo, la voz narrativa retoma la crónica desde las particularidades del relato con relación a los hechos y las acciones para hacer el tratamiento de la ficción.

En el siguiente fragmento se relata la procesión en que se pide por el inicio de la temporada de lluvias. El narrador cuenta los pormenores con relación a las creencias, los juicios de los pobladores y los aspectos de la vida privada de los personajes importantes a partir de los recursos narrativos de la crónica:

–La iglesia es cosa de mujeres.

Se contentaban con atender a los pedidos de dinero del obispo y de los curas para destinarlo a obras y esparcimiento: [...]

Aquel año, en lugar de quedarse bebiendo en los bares, estaban todos en la procesión, vela en mano, contritos, prometiendo el oro y el moro a San Jorge a cambio de las preciosas lluvias²² (Amado, 2009: 24).

²² En el original: – Isso de Igreja é coisa para mulheres.

Contentavam-se com atender os pedidos de dinheiro do Bispo e dos padres para obras e folguedos:[...]

Naquele ano, em vez de ficarem nos bares bebericando, estavam todos êles na procissão, de vela em punho, contritos, prometendo mundos e fundos a São Jorge em troca das chuvas preciosas (Amado, 1961: 26).

Este tratamiento de la voz narrativa corresponde al relato de las costumbres que se promete en el subtítulo y que es el punto de partida de la narración.

El diálogo entre ambos géneros esboza la posición del narrador con relación a la novela vinculada a la figura del autor, en tanto la crónica exige al emisor una postura de testigo con relación al hecho verídico que se relata²³. De tal forma, el subtítulo sugiere que se trata de un ejercicio mimético, no simplemente un retrato, sino un panorama amplio que plasma toda una sociedad y no apenas un fragmento de ésta. Cabe señalar al respecto que al asignar a la novela el nombre de crónica se crea una relación doble; por un lado se alude a las relaciones históricas, por el otro a la reflexión alrededor de lo cotidiano y lo verídico. Este planteamiento y este registro se pueden entender como una postura descriptiva del relato con miras a mostrar elementos de la identidad bahiana, que implica la visión de lo brasileño, todo esto insertado dentro del carácter polifacético de la novela.

Con base en estos aspectos, *Gabriela, clavo y canela* abrevia de los elementos narrativos de la crónica: la diégesis alrededor de lo cotidiano, el enfoque en las acciones desde la actualidad del emisor y la postura del emisor frente al relato. La historia da cuenta de un momento en la vida de Ilhéus, se asemeja a las historias fundacionales, presenta a los lectores el nacimiento de una sociedad y un nuevo eje de la existencia, el orden que se inaugura con Gabriela.

El título indica una forma de lectura: esboza las características de la heroína de la novela, así el lector recibe elementos con los cuales relacionar y calificar al personaje; también expresa un vínculo entre Gabriela y la ciudad, la transformación que se gesta. Aunque lo más interesante es la ubicación en la que coloca al lector por medio de la ambigüedad en el subtítulo, lo que sitúa a la

²³ Aunque en la dedicatoria existe un proceso de ficcionalización, el papel de testigo se refuerza a partir de la biografía de Jorge Amado, quien pasó parte de su infancia en Ilhéus alrededor de estos años y fue testigo de la transformación de la ciudad. Esto podría explicar por qué la crítica relaciona la novela con la experiencia del autor, mientras que algunos lectores la abordan como un testimonio y pasan por alto la naturaleza ficcional de la obra.

indicación genérica como un espacio de vacío donde el lector debe resolver la forma de entender la obra y determinar si asignar o no el carácter de verídico a la ficción.

Dedicatoria

En *Gabriela, clavo y canela* la presencia de la preposición ‘para’ permite identificar este paratexto como dedicatoria y no como un epígrafe, ya que se trata de la inserción de un texto y no propiamente de una enunciación del autor. Este paratexto implica un ejercicio metaficcional, Amado introduce un fragmento del testamento de Gabriela desde el que esboza las características de la heroína y las vincula con el autor y con personas que cuentan con su amistad.

A partir de esto se evidencia la enunciación ficcional, lo que es importante para entender los alcances que tiene este paratexto en la construcción de un sentido dentro de la obra en la medida en que refiere información respecto a la identidad del emisor, además se desdibuja la distancia entre ficción y realidad, lo que es una constante en los paratextos de la novela. A continuación se puede leer la dedicatoria:

Para Zélia sus celos,
sus cantares, sus penas
el claro de luna de Gabriela
y la cruz de mi amor.

Para Alberto Cavalcanti
la imagen de Gabriela
bailando, riendo, soñando.
Para el maestro Antônio Bulhões
con toda consideración
su perfume a clavo.
Para Moacir Werneck de Castro
muchacho bien parecido,
en testamento dejó
sus suspiros Gabriela
ay.
Y para los tres juntos
la amistad del autor.

(del Testamento de Gabriela)²⁴ (Amado, 2009: 9)

²⁴ En el original: Para Zélia seus ciúmes
seus cantares suas penas

En este paratexto destaca la relación metaficcional entre Jorge Amado y Gabriela. La dedicatoria enfatiza que ambos se conocen, hay una referencia a la voz que enuncia, que se identifica como la del autor por el carácter de los paratextos, así como por la mención que realiza de sí en relación con su esposa; de tal forma que Jorge Amado pareciera estar en el papel de escriba o ser el encargado de distribuir los bienes de Gabriela. El emisor aparece como una mezcla de voces, por un lado expresa la voluntad de la heroína, por el otro comunica lo que él mismo da a los benefactores. En este proceso el emisor del testamento se hace difuso, se enarbola un espacio vacío que el lector se debe encargar de resolver.

Las características de Gabriela se enuncian desde la ambivalencia del emisor: el personaje y el autor; por ejemplo, Zélia hereda el claro de luna que remite a la primera noche de la heroína con Nacib y recibe el amor del autor. No ocurre lo mismo con la sensualidad que hereda a los demás, primero se hace referencia a su cuerpo y su presencia alegre, después a su aroma a clavo y, enseguida, se señala su deseo, el gusto por los hombres; por último, aparece, nuevamente, el vínculo con el autor de quien dispone su amistad, a través de lo que también se hace constar el carácter afable del personaje.

o luar de Gabriela
e a cruz do meu amor.

Para Alberto Cavalcânti
a imagem de Gabriela
dançanco rindo sonhando.
Pro mestre Antônio Bulhões
com toda consideração
o seu perfume de cravo.
Pra Moacir Werneck de Castro
môço bem apessoado
em testamento deixou
seus suspiros Gabriela
aí.
E para os três reunidos
a amizade do autor.

(Do “Testamento de Gabriela”) (Amado, 1961: 13).

Por ello es necesario observar qué ocurre con la emisión de los paratextos; en este caso el autor se presenta como amigo íntimo del personaje, al punto que ambas voces pueden integrar la voluntad de Gabriela. Por este medio se desdibuja la distancia entre la figura autoral y la voz narrativa en el momento en que se adentra al universo de la ficción. Esto lleva a la ficcionalización del autor, lo dota de las funciones de narrador y lleva a identificar, incluso, al narrador de la diégesis con el autor. Desde este umbral se plantea una cercanía entre el ámbito de lo real y la ficción. En esta dinámica, la proximidad que se construye entre el autor y su personaje desdibuja la distancia entre ambos.

El uso de un personaje ficticio como emisor no es extraño al canon literario, ya lo dice Genette al analizar la dedicatoria como se señaló en el primer capítulo. Jorge Amado, en cierta forma, sigue esta tradición al momento de plantearse como parte del universo creado e integrarse al nivel ficcional de Gabriela por medio de su testamento y dirigirlo a personas que forman parte de la vida del autor, también ficcionalizados. Con ello la distancia entre el relato y la realidad del lector se reduce y hace dudar del carácter histórico del relato, con lo que el matiz verídico de la crónica se reafirma.

Incluso, la presencia de la dedicatoria, ¿no coloca la propia historia como parte de la herencia que Gabriela deja? Al disponer de la amistad del autor pareciera que hace referencia a un contexto que los une y como resultado de esto surge esta novela a manera de registro de lo vivido por la heroína. Esta especulación hace eco, considero, en la designación genérica del subtítulo, la construcción de la crónica, la necesidad de hacer constar cómo se construyó la historia de amor que cambia el panorama cultural de Ilhéus.

La dedicatoria aporta un elemento de incertidumbre con relación a la posición del narrador en la novela, agrega también una breve caracterización de la heroína a partir de su legado; aborda nuevamente la distancia, que se desea cercana, entre lo real y la ficción, al nombrar como herederos

de Gabriela a personas que forman parte del universo del autor, intenciones acordes con la propuesta que el título ya realiza.

Epígrafe

En el caso de *Gabriela, clavo y canela* existen varios epígrafes, en tanto hay algunos que acompañan los intertítulos de los capítulos; sin embargo, en este punto me centraré en el que se presenta al inicio de la novela en la posición prototípica:

El perfume del clavo,
El color de la canela
Yo vine de lejos,
Vine a ver a Gabriela
(Copla de la zona del cacao) (Amado, 2009: 11)

Posteriormente abordaré los epígrafes restantes en el análisis de lo que plantean en conjunto con los intertítulos porque me parece que generan un nivel de sentido particular como entidad.

La primera función que plantea Genette, comentario con relación al título, se desarrolla en la medida en que retoma los elementos que describen a Gabriela y los reafirma. Las características del personaje refieren a su sexualidad en tanto ambos aluden a los sentidos y su estimulación.

Además, de acuerdo con el *Diccionario de la sexualidad sagrada*, la canela es un afrodisíaco:

Canela. Afrodisíaco de fácil obtención que se conoce y utiliza en casi todos los hogares, [...]. La canela es la corteza interna seca de un árbol indio y ya era conocida en tiempos del rey Salomón. En su *Cantar de los Cantares* la menciona entre otros conocidos afrodisíacos y símbolos de la fertilidad (Camphaussen, 1999: 63).

Tanto el clavo como la canela refieren en sentido metafórico a características del cuerpo del personaje, su color y el estímulo que representa para los sentidos, el gusto y el olfato principalmente.

Con esto se anticipa que Gabriela es un personaje aromático y bello, sensual por los elementos de tan fuerte olor, sabor y color, con un carácter sexual que podría deducirse de la connotación de la canela y su propiedad afrodisíaca, pero que también se infiere por la manera en

que se presentan: el perfume y el color como motivo para la travesía. El epígrafe con esto también retrata la influencia del personaje en el imaginario de su entorno, el canto que se le dedica ensalza sus características más allá de la cercanía, por lo que se deja constancia de la forma en que afecta a quien la observa.

En el caso de la segunda función, comentario del texto, se justifica la novela en la medida en que ésta se plantea como una explicación del epígrafe en sí mismo, es decir, si existe una canción sobre este personaje, entonces es tentador conocer la historia que está detrás de éste. Si se canta sobre Gabriela, su vida debe ser extraordinaria, tanto como para realizar una larga travesía, lo que motiva al lector a adentrarse en la diégesis.

El epígrafe plantea razones para leer la obra a partir de la naturaleza del texto. Se trata de un fragmento de una canción, en particular de una *moda*²⁵, una estructura musical perteneciente a la tradición lírica popular propia de la zona del cacao, con lo que se resalta la relación con el entorno. Para Goldstein el epígrafe revela de donde surgió la idea para realizar la novela (2002: 119), aunque no se detiene a pensar si la referencia es real o parte del universo creado. De cualquier forma puede entenderse este paratexto como evidencia de la influencia de la literatura de índole popular, aquella que narra las historias que le pertenecen al pueblo, los relatos que lo conforman, que le ocurren o que reflejan su cosmovisión²⁶.

²⁵ Si se desea revisar la definición y las características de la *moda* se recomienda la revisión de la tesis de maestría de José Fernando Saroba Monteiro, *A modinha brasileira: trajetória e veleidades (séculos XVIII-XX)*, donde se realiza una revisión histórica de las raíces del género musical tanto en Portugal como en Brasil, hasta su disipación.

²⁶ Esta identificación no sólo se ha realizado dentro de la novela, sino también que está presente en la lírica de la música popular brasileña (MPB), en artistas como Milton Nascimento, Gilberto Gil, Djavan y Gal Costa, por mencionar algunos.

No es la primera vez que Jorge Amado realiza aproximaciones a estos elementos de carácter lírico en su obra, tampoco el primero en hacerlo a lo largo de la historia de la literatura brasileña. Destaca, sin embargo, el papel que desempeñan con relación a la trama, donde no sólo son tintes de localidad o nacionalidad, sino que forman parte de la cohesión social de los personajes.

Baste recordar el caso de *Mar muerto* (*Mar morto*) donde existe una canción anónima que acompaña la obra y que adquiere mayor significado conforme la trama avanza: presagio, condición, catarsis, liberación. Esta canción fue musicalizada primero por Dorival Caymmi, después interpretada por una larga serie de músicos bajo el nombre “É doce morrer no mar”, entre ellos Marisa Monte y Césaria Évora. La trascendencia de la canción a un nivel extraliterario me parece que refuerza el carácter popular que posee la literatura de Jorge Amado.

Otro rasgo que se observa con relación a la función de comentar el texto es la presentación de Gabriela, con la que se insiste en la relación que el título ya sugería; se hace referencia a dos de las características de la heroína, se abordan dos elementos sensuales del personaje y la influencia que tienen en la voz que enuncia; esta mención busca llamar la atención sobre sus características y coloca en la voz del emisor anónimo de la lírica popular una opinión sobre Gabriela.

La tercera función, garantía indirecta del autor del epígrafe, deja entrever una relación de autoridad que en este caso alude a la importancia de la tradición popular en la obra de Jorge Amado: en cierta forma el pueblo constituye la autoridad para la novela. En lugar de hacer mención a algún autor consagrado por el canon, decide volcarse por el anonimato de la lírica popular, destaca también su tema, que desde las características de Gabriela podría entenderse como un discurso laudatorio sobre la mulata en Brasil. Además, entra en consonancia con las tendencias por exaltar los valores nacionales y que podemos rastrear desde el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) de Oswald de Andrade y que tiene eco en otros como el *Manifesto regionalista* (1926) de Gilberto Freyre, que si bien se agotaron pronto como movimientos, marcaron una búsqueda por plasmar la identidad brasileña en el arte, misma que perduró en ciertos autores. Además, esta función, se relaciona con la manifestación de la oralidad que se analiza en el siguiente capítulo.

En cuanto a la cuarta función, es decir, la presencia, signo de cultura o intelectualidad, se observa que para Amado el pueblo y sus costumbres, su lírica entre éstas, son un referente cultural importante. Queda claro a partir del discurso que presentó al integrarse a la Academia Brasileña de las Letras: “Del saber del pueblo me alimenté y, si alguna cosa construí, al pueblo lo debo. Mi obra no es más que la pobre recreación de su grandeza” (Amado, 1972: 21)²⁷. Jorge Amado siempre destacó el valor que el pueblo tenía para su obra, constantemente crea para él y desde él, envuelto

²⁷ En el original: *Do saber do povo me alimentei e se alguma coisa construí ao povo o devo. Minha obra não é mais do que pobre recriação de sua grandeza.*

en esta ideología busca declarar su postura; no le basta la trama, sino que en los espacios que suelen ser usados para demostrar las influencias y los homenajes hace referencia al conocimiento popular y con esto refuerza la idea de su importancia para la novela. De esta postura podría entenderse que desde las manifestaciones implícitas se hagan alusiones a lo popular y se retome la oralidad como perspectiva narrativa, así como que los paratextos no establezcan una lejanía crítica, sino que se acerquen la ficción al lector.

Otro punto a considerarse a partir de lo que señala Genette son los elementos del ciclo comunicativo que implica el epígrafe, distingue al epigrafiado, la persona a quien pertenece el texto o mensaje; también identifica al epigrafista, es decir, la persona que elige el texto y lo destina; por último, al destinatario que es, necesariamente, el lector (Genette, 2001: 128). En el caso de *Gabriela, clavo y canela*, el epigrafiado –como ya mencioné– es el pueblo, a partir de la alusión a la tradición lírica popular, mientras que el epigrafista es el autor-narrador que con esta mención al universo creado continua la ficcionalización de sí mismo. Los componentes del sistema comunicativo que se establece sirven para reforzar la importancia del pueblo en la idiosincrasia del autor bahiano como manifestación implícita.

Amado, desde el epígrafe, refuerza su postura con relación al acto creativo, el cual se compone del valor del pueblo, de la importancia de la mujer y de los valores sensuales de la vida con los que caracteriza a Gabriela y que se vinculan a la tradición lírica popular por ser un fragmento de una *moda* de la zona del cacao, las implicaciones que posee y la importancia de plantear una relación entre el personaje y la memoria del pueblo.

Este epígrafe nos presenta una forma de abordar la lectura desde la relación entre Gabriela, el clavo y la canela, desde la explicación de las propiedades que deja y como un antecedente de la *moda* de las tierras del cacao. Los paratextos hasta este punto esbozan quién es Gabriela, por lo

que funcionan como estrategias del texto que ofrecen al lector expectativas sobre la obra, además de desdibujar la línea entre ficción y realidad, autor y narrador.

Prefacio

No tomo en cuenta ciertas consideraciones que realiza Genette con relación a este paratexto debido a que varias de sus observaciones no corresponden a lo que se desarrolla en esta obra, tal como la reflexión profunda sobre el destinatario y su relación con la dinámica de comunicación que el prefacio plantea.

Acerca de la situación comunicativa que se plantea en el prefacio, en el caso de *Gabriela, clavo y canela* se identifica como el destinatario al lector, quien en última instancia siempre es el receptor final del mensaje. Mientras que el emisor asume que es el autor ficcionalizado que se insinuaba en la dedicatoria, quien expresa una voz narrativa que no se presenta bajo un nombre en particular. A partir de la clasificación de emisores que desarrolló Genette se puede ubicar este en un caso autoral y auténtico del tipo asertivo A1, en tanto no señala la obra como el trabajo de alguien más: “el autor no tiene necesidad de afirmar lo que es obvio; basta con que hable implícitamente del texto como suyo” (Genette, 2001: 157); sin embargo, el autor al introducirse en la ficción, agrega a su papel el carácter de narrador, por lo que la clasificación se modifica al agregarse el régimen ficticio en el que un personaje realiza el prefacio y se presenta como autor de la obra (Genette, 2001: 152, 160). Esto clasifica al emisor de la siguiente forma: A1/D, es decir, se le atribuye al autor en tanto no se señala otro sujeto al que se adjudique el mensaje, aunque éste adquiere el estatuto de personaje al introducirse a la ficción, con lo que se trataría de un personaje, el autor-narrador, que emite el paratexto.

En consecuencia, este prefacio no presenta un consejo para el acercamiento a la obra, tampoco una nota previa, sino que se trata de una narración introductoria. Genette identifica en la

tradición tipos narrativos del prefacio en los que se relata de dónde se obtuvo la narración o las condiciones bajo las que se escribió, por lo que es capaz de reflejar la naturaleza del texto y apropiarse del carácter narrativo (Genette, 2001:145). Aunque el prefacio en *Gabriela, clavo y canela* no se entiende como este tipo de narración, el análisis de Genette ayuda a dilucidar cómo este tipo paratexto funge como una anticipación de la ficción y la enmarca en un contexto particular, en este caso el de las costumbres sangrientas y en transformación.

En el proceso de ficcionalización se observan intervenciones en la voz del autor-narrador, como es el caso del comentario de doña Arminda que aparece en un tono de cierta oralidad: “Esta historia de amor –por curiosa coincidencia, como diría doña Arminda– comenzó el mismo día diáfano de sol primaveral, en el que el hacendado Jesuíno Mendonça mató, a tiros de revólver, a doña Sinhazinha Guedes Mendonça, su esposa”²⁸ (Amado, 2009: 13); más adelante aparece la perspectiva de otro personaje como parte de la narración del prefacio que se acompaña de epítetos que lo constituyen como autoridad dentro del universo de la ficción: “Como opinó después João Fulgêncio, hombre de mucho saber, dueño de la Papelería Modelo, dentro de la vida intelectual de Ilhéus, el día fue mal elegido, tan hermoso”²⁹ (Amado, 2009: 13), en este fragmento resalta la falta de concordancia entre la desgracia y el día que por su naturaleza parece rechazar el crimen y que genera expectativas sobre el relato: ¿cómo se relaciona la historia de amor con la tragedia que marca su inicio?, ¿cómo se vincula la belleza del día con la mala elección? Al finalizar la novela y castigarse el crimen, a pesar de la ley sangrienta, los comentarios de los personajes en el paratexto adquieren sentido. También se inserta la voz de un tercer personaje como referente de autoridad al tratarse de una publicación y que posee la función argumentativa de una cita: “Porque, a pesar del

²⁸ En el original: “Essa história de amor – por curiosa coincidência, como diria dona Arminda – começou no mesmo dia claro, de sol primaveril, em que o fazendeiro Jesuíno Mendonça, matou, a tiros de revólver, dona Sinhazinha Guedes Mendonça, sua espôsa” (Amado, 1961: 17).

²⁹ En el original: “Como opinara depois João Fulgêncio, homem de muito saber, dono da Papeleria Modêlo, centro de vida intelectual de Ilhéus, fôra mal escolhido o dia, assim formoso” (Amado, 1961: 17).

difundido y envanecedor progreso de la ciudad («Ilhéus se civiliza a un ritmo impetuoso», había escrito el doctor Ezequiel Prado, gran abogado, en el *Diário de Ilhéus*)”³⁰ (Amado, 2009: 14), esta referencia conlleva una valorización del universo de la ficción como referente de verdad. La inclusión de la voz de los personajes en el paratexto concuerda con la ficcionalización del autor y esclarece la presencia del autor-narrador como emisor de los paratextos.

La ficcionalización y el acercamiento a los personajes concuerda, además, con la problematización del género que se presenta en el título y que pretende hacer ambigua la línea entre realidad y ficción; la relación que el autor-narrador tiene con el universo de la ficción en este paratexto y los elementos de oralidad que se pueden alcanzar a distinguir colocan al lector-narratario en la posición de asumir como verídico aquello que se cuenta.

Además, el prefacio genera expectativas en el lector-narratario, no sólo presenta el problema de la narración y algunos personajes, sino que muestra juicios y comentarios que se deben asimilar y que predisponen de una forma u otra el proceso de interpretación. Estos elementos ayudan a dilucidar cómo se desarrollará la historia, con una serie de opiniones que se entretajan con la voz narrativa y presentan un mundo previo a nuestro conocimiento con lo que se cumple con las funciones del tema del porqué y el cómo.

La justificación de la diégesis –el tema del porqué– se presenta desde la primera enunciación del prefacio:

Esta historia de amor –por curiosa coincidencia, como diría doña Arminda– comenzó el mismo día diáfano, de sol primaveral, en el que el hacendado Jesuíno Mendonça mató, a tiros de revólver, a doña Sinhazinha Guedes Mendonça, su esposa, [...] y al doctor Osmundo Pimentel [...]. Aquella mañana, antes de que la tragedia conmoviera a la ciudad, la vieja Filomena había cumplido su vieja amenaza y abandonado la cocina del árabe Nacib³¹ (Amado, 2009: 13).

³⁰ En el original: “Porque, a pesar do proplado e envaidecedor progresso da cidade, («Ilhéus civiliza-se em ritmo impetuoso», escrevera o dr. Ezequiel Prado, grande advogado, no «Diário de Ilhéus»)” (Amado, 1961: 18).

³¹ En el original: Essa história de amor – por curiosa coincidência, como diria dona Arminda – começou no mesmo dia claro, de sol primaveral, em que o fazendeiro Jesuíno Mendonça, matou, a tiros de revólver, dona Sinhazinha Guedes Mendonça, sua espôsa, [...] e o dr. Osmundo Pimentel [...]. Pois naquela manhã, antes da tragédia abalar a cidade, finalmente a velha Filomena cumprira sua antiga ameaça, abandonara a cozinha do árabe Nacib (Amado, 1961: 17)

Son varios los elementos que otorga este fragmento para el análisis de la función del paratexto. El primer punto que busca atraer al lector es el crimen pasional y su condición de parteaguas, incluso se anticipa el cambio todavía por venir. Estos elementos llaman a la lectura y la dirigen al hacer evidente la relación que existe entre el crimen y la transformación en la vida de Nacib, abandonado por la cocinera, lo que durante la novela genera sentido ante la resolución del crimen en contra de la antigua ley sangrienta. Esto se sabrá después, cuando surge un nuevo camino para la resolución del conflicto, pero motiva a pensar la historia de amor de Gabriela como la vía de transformación.

Con relación a los temas del cómo hay que destacar la mención sobre la ley sangrienta, cómo se justifica la tragedia con que se inicia la novela y, con ello, el prefacio inserta las acciones en un diálogo entre el progreso y la tradición de violencia y sangre que pervive en Ilhéus:

Ciertas leyes también regían sus vidas. Una de ellas, de las más indiscutidas, volvió a cumplirse aquel día: el honor de un marido engañado sólo podía lavarse con la muerte de los culpables. Venía de tiempos antiguos, no estaba escrita en ningún código, sino sólo en la conciencia de los hombres, dejada por los señores de antaño, los primeros que talaron montes para plantar cacao³² (Amado, 2009: 15).

El siguiente punto que ayuda a construir el cómo leer, es la idea que se presenta en el último párrafo del prefacio, aquella que menciona la evolución lenta de las costumbres y que explica que la historia de amor está destinada a modificar aquel aspecto que se presentó inamovible en un inicio y que se presenta al lector como un contraste:

Se modificaba la fisonomía de la ciudad, se abrían calles, se importaban automóviles, se construían palacetes, se cavaban caminos, se publicaban periódicos, se fundaban clubes, se transformaba Ilhéus. Pero lentamente evolucionaban las costumbres, los hábitos de la gente. Así ocurre siempre, en todas las sociedades³³ (Amado, 2009: 15).

³² En el original: Certas lei também a regularem suas vidas. Uma delas, das mais indiscutidas, novamente cumprira-se naquele dia: honra de marido enganado só com a morte dos culpados podia ser lavada. Vinha dos tempos antigos, não estava escrita em nenhum código, estava apenas na consciência dos homens, deixada pelos senhores de antanho, os primeiros a derrubar matas e a plantar cacau (Amado, 1961: 18).

³³ En el original: Modificava-se a fisionomia da cidade, abriam-se ruas, importavam-se automóveis, constuíam-se palacetes, rasgavam-se estradas, publicavam-se jornais, fundavam-se clubes, transformava-se Ilhéus. Mais lentamente porém evoluíam os costumes, os hábitos dos homens. Assim acontece sempre, em tôdas as sociedades (Amado, 1961: 19).

La oposición del avance entre las costumbres – las ideas sobre el amor y los roles de género– y los ideales de modernización positivista, el orden y el progreso, aparecen como los conflictos en los que el autor desea que nos enfoquemos. El prefacio vincula la historia como parte de este contraste entre el progreso y las costumbres, como la solución del conflicto entre éstos para lo que se requiere de una transformación en la mentalidad de la ciudad de Ilhéus, sustentada en lo que se establece en este paratexto: el crimen de amor, la cocina de Nacib, el conflicto de las dragas y detrás de ello el enfrentamiento político, junto con las costumbres todavía sangrientas de Ilhéus. La respuesta a esto le da nombre a la novela: Gabriela; a pesar de que no aparece en el prefacio, genera un contraste con la información que los paratextos anteriores transmiten, esta mujer es un símbolo de la sensualidad desde todos los aspectos sensoriales: vista, tacto, aroma, gusto y oído. A partir de este contraste se integrarán los siguientes paratextos, lo que se puede observar en la jerarquía y los paralelismos que existen entre los diferentes niveles.

La ubicación que tiene el prefacio no es gratuita para el proceso de interpretación. Acompaña la novela desde su primera edición y, al concordar con la narración, puede generar dudas sobre su naturaleza como paratexto; sin embargo, no forma parte de los cuatro capítulos que constituyen la historia, sino que cumple con la característica de texto preliminar. No sólo introduce el tema, sino también a la ciudad de Ilhéus, las noticias previas a la llegada –que anticipan las reglas y tradiciones–, el orden del mundo al que la lectura nos introduce, todo aquello que se transformará a partir del quiebre que representa Gabriela.

Se trata de un exhorto, una narración que motiva a la lectura a partir de una interpretación de la historia de amor, es decir, nos anticipa de qué trata la novela, nos habla de una ruptura del orden a partir del abandono de la vieja Filomena y del sino maligno del asesinato de doña Sinhazinha Guedes Mendonça; en suma de cómo estos elementos son fundamentales para explicar la relación de Nacib y Gabriela, junto con la forma en que dan pie al cambio. Así, el prefacio de

Amado se aproxima a lo que desarrolla Genette cuando establece que la principal función del prólogo es crear un camino de lectura, una vía de interpretación.

El prefacio de la novela plantea un punto de inicio, el del mundo de las tradiciones en el que se enmarca la serie de sucesos que lleva a la eventual aparición de Gabriela, precisamente el caso de Sinhazinha parece anunciar un destino trágico para la heroína. Con esto en cuenta, la importancia del prefacio, como estrategia del texto desde la teoría de la recepción, reside en la construcción de falsas expectativas con las que el lector acompaña el proceso de transformación de Ilhéus.

Intertítulos

En *Gabriela, clavo y canela* se presentan diferentes tipos de intertítulo; estos paratextos son fundamentales para elaborar una estructura de la diégesis, porque la dividen en partes, capítulos y escenas con lo que se generan expectativas que se actualizan o cumplen, es decir, ofrecen información previa que ayuda a plantear preguntas o responderlas en el proceso de interpretación.

Cada intertítulo que aparece al interior de la novela posee características específicas, no sólo en su aspecto formal, sino también a nivel de comunicación. Sus estructuras diferentes permiten distinguirlos entre sí y generan un diálogo a partir del paralelismo presente entre ellos. Para observar claramente esto, sigue a continuación el análisis de estos paratextos a partir de la jerarquía y el orden en que se presentan al realizar la lectura: 1) intertítulos de la primera y segunda parte; 2) intertítulos de los capítulos; 3) intertítulos de escenas al interior de los capítulos.

1) Intertítulos de la primera y segunda parte

Este paratexto también genera una postura sobre la identidad de la voz enunciativa, se trata de la misma voz del autor-narrador que presenta la historia, con conciencia de su relación con el público asume la función de llamar la atención del lector y lo introduce a la novela en la medida en que se

anticipan acciones o elementos importantes: amores, asesinatos, deseo, venganza, milagros, casamientos y descasamientos, celos, entre otros (Amado, 2009: 17, 235). Si bien no se hace constancia específica de la forma en que se enuncia, se puede asociar con la tradición oral en la que se llama al público.

Estos intertítulos consisten en textos largos divididos en dos partes: un título que designa y un subtítulo temático literal y simbólico que hace una descripción del contenido y busca seducir al público. Inicialmente se hace un listado de elementos que contextualizan la acción y generan expectativas en el lector, finaliza con una disyuntiva que pone en tela de juicio la jerarquía del paratexto en la medida en que tiene un carácter simbólico que sintetiza la trama.

La estructura es la siguiente y, dependiendo de la edición, se encuentran disposiciones tipográficas diferentes que destacan uno u otro elemento:

<i>Título</i>	Numeral y parte	Primera parte
<i>Subtítulo</i>	Texto que introduce y contextualiza la trama	Aventuras y desventuras de un buen brasileño (nacido en Siria) en la ciudad de Ilhéus, en 1925, cuando florecía el cacao e imperaba el progreso, con amores, asesinatos, banquetes, pesebres, historias variadas para todos los gustos, un remoto pasado glorioso de nobles soberbios y ordinarios, un pasado reciente de hacendados ricos y famosos <i>jagunços</i> , con soledad y suspiros, deseo, venganza, odio, con lluvias y sol y con claros de luna, leyes inflexibles, maniobras políticas, el apasionante caso del canal del puerto, con prestidigitador, bailarina, milagro y otras magias
	La conjunción disyuntiva 'o'	O
	Frase sintética que engloba la trama	un brasileño de las arabias ³⁴ (Amado, 2009:16)

³⁴ En el original: Primeira parte

Aventuras e desventuras de um bom brasileiro (nascido na Síria) na cidade de Ilhéus, em 1925, quando Florescia o cacau e imperava o progresso – com amóres, assassinatos, banquetes, presépios, histórias variadas para todos os gostos, um remoto passado glorioso de nobres soberbos e salafários, um recente passado de fazendeiros ricos e afamados jagunços, como solidão e suspiros, desejo, vingança, ódio, com chuvas e sol e com luar, leis inflexíveis, manobras políticas, o apaixonante caso da barra, com prestidigitador, dançarina, milagre e outras mágicas ou
Um brasileiro das arábias (Amado, 1961: 21).

Este paratexto destaca por las expectativas y la dinámica de interpretación que genera en la medida en que se cumplen o actualizan durante la lectura. Además, agrega otro nivel de sentido a la interpretación de los capítulos en tanto los relaciona a alguno de los personajes que es referido en el intertítulo; de este modo los paratextos de los capítulos pueden entenderse como parte de las características del personaje, ya sea Nacib o Gabriela.

Estos paratextos establecen dos momentos diferentes en la trama y la vida de Ilhéus. La primera parte hace referencia a Nacib, mientras que la segunda a Gabriela, con lo que se desarrolla un discurso vinculado a sus características y éstas tendrán influencia en la forma en que se entiende la trama, la nombran y con ello la configuran como dos periodos diferentes en la ciudad: por un lado, Nacib se vincula con la tradición y las antiguas costumbres del lugar; por otro lado, Gabriela da a entender el proceso de transformación del que es parte fundamental. En este aspecto, destaca la tardía mención y aparición de Gabriela, no sólo en la historia, sino también en los paratextos, la manera en que desaparece después de que se nos introduce en el título, la dedicatoria y el epígrafe, hasta que se nos presenta casi al terminar el primer capítulo y el modo en que su entorno se transforma como consecuencia de su presencia.

Con relación a la función de los intertítulos, comparten las que posee el título por la naturaleza afín. El caso de la seducción del público podría descartarse en la medida en que el lector no se enfrenta a este paratexto sino durante la lectura o un hojear fortuito. La designación se realiza con el inicio del intertítulo, al momento en que señala la parte de que se trata. Posteriormente se presenta una serie de elementos que anticipan acciones importantes de la historia con lo que se generan expectativas en el lector. En el caso de la connotación, estos intertítulos aluden a la tradición clásica en la que se divide de forma numeral, además refieren a la tradición popular con la descripción lúdica de tipo temática literal y simbólica que aporta al lector elementos que anticipan la historia.

2) Intertítulos de los capítulos

El emisor de estos paratextos también es el autor-narrador, lo que se deja entrever con las anotaciones que aparecen entre paréntesis en cada capítulo, como ocurre en el título y el prefacio. La identificación que se realiza con el autor-narrador refuerza la ficcionalización; además, la inclusión de la voz de un personaje en el intertítulo ayuda a configurar la diégesis a partir de la problemática del género literario de la obra, aunque el carácter polifónico de la novela que identifica Bobes Naves está presente, también existe una cercanía con el universo de la ficción que lleva a pensar en un sentido de experiencia o interacción que recuerda a la crónica.

En este intertítulo se observan otros tipos de paratextos que en conjunto constituyen una unidad de sentido, por lo que no se analizaron anteriormente. Aparece un epígrafe autorreferencial que consiste en un fragmento de la voz de un personaje de la diégesis que hace un comentario sobre la sociedad de Ilhéus; también se encuentra un epígrafe lírico que es una canción de sustrato popular, esto se entiende por la designación genérica de su título. En la siguiente tabla se puede observar la estructura de este nivel de intertítulo:

<i>Título</i>	Capítulo y numeral ordinal.	Capítulo primero.
<i>Subtítulo</i>	Característica de una mujer que tomará un papel importante en el capítulo y su nombre.	La languidez de Ofenísia
<i>Anotación sobre la mujer</i>	(Descripción de esta mujer a partir de su papel o acción dentro de la trama)	(Que aparece muy poco, pero no por eso es menos importante)
<i>Epígrafe autorreferencial</i>	Tomado de uno de los personajes de la novela que manifiesta la opinión del pueblo con relación al tema que se tratará a lo largo del capítulo y revela un sentir vinculado al contexto social.	En este año de impetuoso progreso... (de un periódico de Ilhéus, 1925) ³⁵ (Amado, 2009: 19)
<i>Epígrafe lírico</i>	Texto lírico con relación a la mujer que da nombre el capítulo en el que se plantean.	“Rondó de Ofenísia”

³⁵ En el original: Capítulo primeiro

O langor de Ofenísia

(que muito pouco aparece, mas nem por isso é menos importante)

«Neste ano de impetuoso progresso...» (De um jornal de Ilhéus, em 1925) (Amado, 1961: 23).

Algunos de los paratextos que se incluyen podrían considerarse parte del subtítulo, como ocurre con la anotación que posee una naturaleza oral por el tipo de tono en contraste con la primera parte del subtítulo. Sin embargo, el caso de los epígrafes, aquel que se retoma del universo de la ficción y que denomino autorreferencial, dialoga de otra forma con el título y el subtítulo, mientras que el epígrafe lírico aporta información sobre la mujer que nombra el capítulo, ahonda en la característica que se señala del personaje, con lo que se integran al paralelismo entre la primera y segunda parte que marcan dos momentos de la historia con relación al papel de los personajes femeninos.

Los intertítulos que dan nombre a los capítulos son del tipo temático y metafórico, la función que cumplen es múltiple: designan y describen el contenido, señalan el capítulo del que se trata y crean una relación entre la historia que se presentará con una mujer del universo de la ficción, lo que se acompaña de un comentario de la voz narrativa y otro de un personaje de la diégesis.

Los epígrafes que acompañan estos intertítulos tienen como función principal comentar el texto, aunque las otras funciones también se presentan. El comentario con relación al título del epígrafe autorreferencial vincula al personaje con un elemento del contexto social de la ficción, mientras que el epígrafe lírico desarrolla y justifica –en consonancia con la temática del porqué– las características de la mujer que se presenta en el intertítulo. La segunda función, precisar la significación del texto, es la que se encuentra en el diálogo de lo que transmiten los epígrafes sobre la obra.

La tercera función, la garantía indirecta que los epígrafes dan a la obra, varía entre el caso autorreferencial y el lírico. El primero consiste en un personaje que pertenece a la ficción, con lo que se apunta a la ambigüedad de la división entre realidad y ficción; en el lírico se apela a una tradición oral debido a que la ausencia de un autor plantearía un carácter colectivo y al autor-narrador como recopilador o parte de la tradición de la ficción. La cuarta función, el epígrafe como

un signo de cultura o de intelectualidad, concuerda con la valoración de los referentes de la cultura popular, una de las grandes preocupaciones del autor.

Además, el epígrafe autorreferencial plantea un juego de interpretación de la ficción desde sí misma, es decir, los personajes de la novela emiten opiniones en relación con cómo se debe leer y entender la historia que se cuenta. El epígrafe lírico, por su parte, es un elemento que presenta al lector más información acerca del personaje femenino que nombra el capítulo; sin embargo, se trata de un texto lírico que está sujeto a la interpretación del lector-narratario, los elementos metafóricos que ofrece generan expectativas con las que el sentido del intertítulo del capítulo y ciertas acciones de la diégesis toman un sentido particular por el diálogo que pueden desarrollar con el paratexto.

Cabe destacar cómo este nivel del aparato paratextual se presenta como una unidad de significado que se articula alrededor del intertítulo y con ello el personaje femenino aparece como elemento central de significado, donde el diálogo con la trama a partir de las expectativas que pueda generar en el lector-narratario manifiesta una situación comunicativa compleja.

3) Intertítulos de las escenas al interior del capítulo

Los paratextos para este punto han construido una identidad del emisor con una identificación lúdica de la voz del autor-narrador. Los intertítulos que se ubican dentro de los capítulos y que nombran las escenas presentan el caso de los relatos heterodiegéticos que al elegir redactarlos en tercera persona, se atribuye la enunciación al autor, práctica muy común en la tradición de las novelas picarescas, por ejemplo: “Del nacimiento de Gil Blas y de su educación” (Genette, 2001: 257). En el caso de *Gabriela, clavo y canela* estos intertítulos de escenas presentan esa estructura propia de la novela picaresca con lo que se refuerza el emisor de los anteriores paratextos y la cercanía de la ficción a la realidad.

Sin embargo, no todos los intertítulos siguen la fórmula e inician con la preposición ‘De’. Existen 15 intertítulos que se construyen con otra estructura, la mayoría de ellos están centrados en

Gabriela. Los casos que no la mencionan son tres: “Donde aparece Mundinho Falcão, persona importante, admirando a Ilhéus por un binóculo”³⁶ (Amado, 2009: 68) que funciona como aquellos que inician con la preposición ‘De’, “Paréntesis de advertencia”³⁷ (Amado, 2009: 219) y “Cerrado el paréntesis se llega al banquete”³⁸ (Amado, 2009: 223). Estos últimos dos intertítulos cumplen la función de hacer una nota al lector para que enfrente la narración que se le presenta como la explicación de la soledad de Glória por medio de una analepsis, por lo que el intertítulo parecería buscar evitar la confusión del lector; lo mismo se puede observar con la indicación de que el paréntesis está cerrado y la narración continúa.

Los otros intertítulos de este nivel que no comparten la misma estructura se centran en Gabriela, con excepción de uno que la menciona en relación con Ofenísia: “De la noble Ofenísia a la plebeya Gabriela con variados acontecimientos y engaños”³⁹ (Amado, 2009: 474), donde se realiza dentro de la diégesis un vínculo entre ambas por medio de una actualización de Ofenísia y su carácter romántico y delgado para tener un parecido a Gabriela que enamoró a toda la ciudad. Estos intertítulos que presentan otra estructura plantean al personaje en relación con un elemento que señala sus características: “Gabriela con pájaro preso”⁴⁰ (Amado, 2009: 316), donde se presenta una relación entre Gabriela y la necesidad de libertad del ave; o acciones relevantes para entenderla desde la seducción: “Gabriela en el camino”⁴¹ (Amado, 2009: 129), donde se retrata el efecto que tiene en Clemente, o “Gabriela adormecida”⁴² (Amado, 2009: 197), cuando Nacib la encuentra dormida en una silla y percibe por primera vez su belleza y su perfume. Estos intertítulos

³⁶ En el original: “Onde apace Mundinho Falcão, sujeito importante, olhando Ilhéus por um binóculo” (Amado, 1961: 60)

³⁷ En el original: “Paréntesis da advertência” (Amado, 1961: 179).

³⁸ En el original: “Fechado o paréntesis, chega-se ao banquete” (Amado, 1961: 182).

³⁹ En el original: “Da nobre Ofenísia à plebéia Gabriela com variados acontecimentos e falcatruas” (Amado, 1961: 384).

⁴⁰ En el original: “Gabriela com pássaro prêso” (Amado, 1961: 257).

⁴¹ En el original: “Gabriela no caminho” (Amado, 1961: 110).

⁴² En el original: “Gabriela adormecida” (Amado, 1961: 161).

destacan acciones o elementos que simbolizan características importantes de la heroína y que la sintetizan en una frase, ya sea por su libertad, por su amor o por su dolor como en “Suspiros de Gabriela”⁴³ (Amado, 2009: 450).

Aquellos intertítulos que hacen alusión a Gabriela y siguen la estructura usual de este nivel de los paratextos se enfocan en otras características o señalan un papel distinto al punto en el que se utiliza su nombre de mujer casada: “De los equívocos de la señora Saad”⁴⁴ (Amado, 2009: 385), donde se cuenta el conflicto entre la naturaleza de Gabriela y las funciones que debe cumplir como mujer de sociedad, o “De cómo la señora Saad se metió en política, rompiendo la tradicional neutralidad de su marido, y de los atrevidos y peligrosos paso de esa señora de alta sociedad en su noche militante”⁴⁵ (Amado, 2009: 430), donde se cuenta el encuentro entre Gabriela y el negro Fagundes la noche de su persecución, cuando su papel de mujer de sociedad también presenta ciertos conflictos y se rompen varias de las reglas sociales.

De esto podemos observar que los intertítulos influyen en la forma en que el lector genera expectativas sobre la escena, su atención se enfoca en lo que se le anticipa. Los paratextos que mencionan a Gabriela y rompen la estructura general plantean un proceso de interpretación distinto, llaman la atención sobre la heroína y el aspecto que se destaca en el intertítulo.

Los intertítulos de las escenas son del tipo temático literal/simbólico, es decir, hablan sobre el contenido de la escena y lo hacen por medio de una referencia literal de lo que ocurre, como se alcanza a observar en los ejemplos anteriores; sin embargo, en la literalidad de la referencia se llegan a hacer alusiones simbólicas a lo que acontece o a la forma en que se puede entender la escena.

⁴³ En el original: “Suspiros de Gabriela” (Amado, 1961: 365).

⁴⁴ En el original: “Dos equívocos da senhora Saad” (Amado, 1961: 313).

⁴⁵ En el original: “De como a senhora Saad envolveu-se em política, rompendo a tradicional neutralidade de seu marido, e dos atrevidos e perigosos passos dessa senhora da alta roda em sua noite militante” (Amado, 1961: 349).

Estos paratextos ofrecen información clara sobre la historia, aunque está sujeta a cierta indeterminación, si bien en algunos casos apenas son descriptivos y anticipan las acciones que se realizarán o algunos elementos importantes en la escena, hay algunos metafóricos que poseen un mayor peso en el proceso de interpretación de la diégesis, sobre todo considerando lo que se plantea al lector al momento en que su atención se centra en ciertos elementos que se reconfiguran durante la lectura.

Entre los intertítulos de las escenas destaca el último: “Del post scriptum”⁴⁶ (Amado, 2009: 561) por la señalización que hace sobre el texto, ya finalizada la historia de amor entre Nacib y Gabriela. Este fragmento establece una posición del autor-narrador frente a la acción de escribir la novela, se podría plantear como un posfacio al tratarse de un momento posterior a la escritura que, en cierta medida, implica la enunciación en sí misma y que busca comunicar qué fue lo ocurrido con aquello que se señaló desde el prefacio, el crimen pasional y su castigo. Esta escena, inserta en el cuarto capítulo, implica un proceso por el que el narrador y el autor-narrador se podrían identificar como el mismo, en concordancia con el planteamiento de indeterminación que los paratextos establecen al inicio de la obra.

Sobre el papel del posfacio Genette señala que las funciones del prefacio (establecer cómo y porqué leer la obra) ya no son válidas en tanto la lectura ya se ha realizado, de tal forma que su función es correctiva, buscaría rectificar una lectura mal hecha (2001: 203). El caso de este texto no responde a un elemento correctivo en sí, sino que esclarece el conflicto que se planteó en el prefacio y con el que la historia de amor dialoga para construir un discurso sobre la transformación de las costumbres en Ilhéus. Su posición como parte del cuarto capítulo parece concordar con lo que ocurre en “Paréntesis de advertencia” (Amado, 2009: 219) y “Cerrado el paréntesis, se llega al banquete” (Amado, 2009: 223), a pesar de que estos concuerdan con el estilo del narrador dentro

⁴⁶ En el original: “Do «post-scriptum»” (Amado, 1961: 453).

de la obra, mientras que “Del post scriptum” (Amado, 2009: 561) recupera el estilo del autor-narrador que se encuentra en el prefacio, con lo que la división entre este paratexto y la diégesis se difumina más.

La indeterminación que surge en este último fragmento de la historia con relación a su papel como texto o paratexto, con la identidad de su emisor, contribuye a la que se origina al inicio en el proceso de ficcionalización. Sin embargo, aunque dialoga directamente con el prefacio, me parece que se trata de un fragmento de la historia que establece un cierre desde el universo de la ficción como evidencia de la transformación de las costumbres; al establecer el término de la historia entre Nacib y Gabriela falta por saber de qué forma se han modificado las costumbres, para lo que se refiere lo ocurrido con el coronel Jesuíno Mendonça.

Nota

En el capítulo anterior señalaba la presencia de una nota en la novela: “(Petrópolis-Río, mayo de 1958)” (Amado, 2009: 561), donde el autor comunica la fecha en que terminó de escribir la obra. En este caso se puede entender como una manifestación explícita del autor, ajena al proceso de ficcionalización, que sitúa el texto en una dimensión externa a la ficción.

Su ubicación dentro de la obra lleva a reflexionar sobre la identificación con el narrador de la historia. Se precede de la indicación “FIN”⁴⁷ (Amado, 2009: 561), por lo que se entiende que se encuentra fuera de la obra. Señala la hechura de la obra como objeto al lector, es decir, se manifiesta indirectamente la presencia del autor y el proceso de escritura. Sin embargo, el uso de paréntesis en el resto de los paratextos inclina a pensar que se trata de una señalización del autor-narrador a la manera en que había ocurrido en los paratextos anteriores, tales como los intertítulos de los

⁴⁷ En el original: “FIM” (Amado, 1961: 453).

capítulos o el prefacio. Esto no representa un problema en la identidad del emisor debido a que se trata de un papel ambivalente que le permite apropiarse de ambas formas de discurso.

Por la posición en que se encuentra, no se trata de un nuevo nivel de los paratextos en la medida en que no dialoga con la estructura previa o señala la posición de un fragmento de la historia con respecto al resto, sino que se limita a dar constancia de la obra y su proceso extradiegético como registro de la existencia del autor.

Este paratexto construye una distancia con respecto a la historia porque explícita la existencia de dos tiempos, el de la escritura y el de la enunciación dentro de la diégesis. Además, de manifestar el proceso de la escritura en contraste con la oralidad del relato.

IV. LOS PARATEXTOS COMO PARTE DE LA DIÉGESIS

A manera de conclusión de este primer acercamiento a los paratextos desde la enunciación literal, es evidente que existe un tratamiento diferente en *Gabriela, clavo y canela* a partir del papel del emisor y el proceso de ficcionalización del autor, lo que se manifiesta en la dedicatoria de manera explícita, pero que se reafirma en el prefacio y los intertítulos. Además, los paratextos proponen un acercamiento complejo por medio de la indicación genérica que el título establece y presupone una serie de características del género en las que se ofrece al lector-narratario una idea previa sobre la narración, se le inclina a suponer la veracidad del relato.

La forma en que los paratextos interfieren en la diégesis lleva a pensar que su papel se modifica con relación a los paradigmas usuales, es decir, textos alrededor de la obra que arrojan información sobre ella y, sobre todo, que plantean una distancia crítica con respecto a la diégesis. Al momento en que en *Gabriela, clavo y canela* se desarrolla la enunciación ficcional desde los

paratextos y se sitúa al autor en el mismo nivel que a los personajes, se puede observar cómo la separación que se presupone entre los paratextos y la obra se disipa.

Esto último no sólo se observa a partir de la ficcionalización explícita de la dedicatoria, sino que la adscripción de la novela al género de la crónica y la posición del lector frente a esto lleva a asimilar la diégesis como parte de la experiencia del autor; también la constante referencia a la tradición popular juega un papel importante en este proceso de acercar la ficción, debido a la perspectiva oral que se deriva de los diferentes paratextos que aluden directa e indirectamente a estas dinámicas culturales, como es el caso del epígrafe y los epígrafes líricos en los intertítulos de los capítulos.

Por consiguiente, se entiende que *Gabriela, clavo y canela* es una novela donde se desarrolla un tono que se retoma de la tradición lírica popular, en la que los diferentes tipos de paratextos modifican ciertas funciones prototípicas con respecto a la obra, en la cual fungen como el espacio de diálogo entre el autor y el lector, donde se busca integrar al lector a la trama e influenciar la recepción e interpretación de la obra, esto desde la enunciación literal. Sin embargo, sobre todo a partir del desarrollo de la enunciación ficcional, los paratextos colocan la ficción cercana a la realidad del lector, lo que no se limita a la ficcionalización del autor y el lector, sino que se relaciona con la adopción de rasgos de oralidad.

CAPÍTULO 3. LOS PARATEXTOS Y SU FUNCIÓN DIEGÉTICA

Desde la tradición, los paratextos se entienden como un espacio de enunciación literaria donde el autor señala indicaciones al lector sobre cómo y por qué leer; sin embargo, en *Gabriela, clavo y canela* se desarrolla la enunciación ficcional en algunos tipos de paratextos que no suelen mostrar esta característica. Como resultado, se genera un cambio en su función en la medida en que no buscan establecer una distancia crítica con respecto a la novela, sino que generan la ficcionalización del autor y el lector, por lo que el plano de realidad que comparten se acerca al universo creado.

En este capítulo se desglosan los aspectos que el aparato paratextual presenta en el desarrollo de la enunciación ficcional, como diálogo entre narrador y narratario, con miras a evidenciar cómo adquiere una función diegética, es decir, no sólo comparte características de la narración, sino que influye en la situación narrativa y la aproximación del lector desde las dinámicas de la oralidad con las que se enmarca la obra. Los límites que los paratextos se encargan de establecer entre el mundo extratextual y el intradiegético se desdibujan, el espacio de diálogo entre autor y lector se sumerge en la ficción.

I. LA ENUNCIACIÓN FICCIONAL DE LOS PARATEXTOS

Los paratextos en *Gabriela, clavo y canela* presentan una ruptura en la distancia prototípica que estos recursos suelen ejercer alrededor de la obra literaria. No sólo llaman la atención del lector sobre el libro, incentivan su lectura o evidencian la intención del autor, también forman parte de la construcción de la diégesis. Esto como consecuencia de la apropiación del tono narrativo de la

ficción por la voz que los enuncia. La manifestación del narrador en los paratextos permite entender que actúan de forma distinta a los casos de la situación comunicativa usual que se desarrolla entre el autor y el lector, que suele estar centrada en presentar mensajes extradiegéticos.

En esta novela se presenta un emisor de los paratextos diferente al prototípico: este papel le suele pertenecer a la figura autoral; sin embargo, aquí se asemeja o hace referencia a quien enuncia la diégesis, por lo que es necesario enfocarse en su naturaleza y resolver de quién se trata. La vaguedad que está alrededor de su identidad superpone la figura del autor y del narrador en los paratextos, sobre todo en el caso de la dedicatoria, donde se menciona el nombre del autor y se hace un puente entre la diégesis y la realidad extratextual cuando se enlistan personajes extradiegéticos y se plantea una relación directa con Gabriela.

Por lo tanto, no sólo se trata de presentar la intención autoral, sino que el discurso de la diégesis se ve influenciado por los paratextos. Se puede observar que hay una relación entre sí, obtienen sentido a partir de su relación recíproca. Esta estructuración del sentido de la obra literaria a partir de elementos que se considerarían satelitales permite observar que no se trata de textos que se puedan considerar del todo alejados de la diégesis o limitados sólo a llamar la atención del lector sobre la obra.

En *Gabriela, clavo y canela* se observa que los paratextos retoman elementos de la narración para la configuración de su estructura y sus características. Los aspectos narrativos se manifiestan a partir del tono lúdico de la tradición popular a la que apelan, con lo que se genera la construcción de un espacio oral desde la escritura, a partir de lo que surge un narrador que cuenta la historia a un espectador o un grupo de estos. Esto se observa en el prefacio: “Esta historia de amor –por curiosa coincidencia, como diría doña Arminda– comenzó el mismo día diáfano, de sol primaveral, en el que el hacendado Jesuíno Mendonça mató, a tiros de revólver, a doña Sinhazinha Guedes Mendonça, su esposa” (Amado, 2009: 13). En este fragmento se retoman estructuras

clásicas del relato al momento en el que se hace explícita la acción de enunciar una historia y se presenta su contexto.

Otro aspecto narrativo se manifiesta en los intertítulos de la primera y la segunda parte; en éstos se hace referencia a las acciones de la diégesis, se destacan aquellas que podrían considerarse llamativas: “Con casamientos y descasamientos, suspiros de amor y aullidos de celos, traiciones políticas y conferencias literarias, atentados, fugas, diarios en llamas, lucha electoral y el fin de la soledad” (Amado, 2009: 235). Si bien su función principal es generar expectativas, también se observa el desarrollo de un emisor que apela a recursos orales ante una audiencia y que busca llamar su atención alrededor de momentos específicos de la historia. En general, los paratextos inciden en la diégesis al ser antesala de acciones importantes o describir a algún personaje; de hecho, generan una serie de expectativas que habrán de resolverse, ya sea que se concreten o no.

Todo relato se compone de dos diferentes tipos de enunciación en la medida en que existen dos planos que lo conforman: 1) la literal que hace referencia a la comunicación entre autor y lector; 2) la ficcional que plantea la comunicación entre narrador y narratario. A partir de este segundo tipo de enunciación se desprende el funcionamiento diegético porque es aquí donde reside la ruptura de los paratextos con el uso tradicional, en la medida en que estos suelen centrarse en presentar las intenciones del autor y no afectan directamente el desarrollo de la construcción del discurso de la obra.

A nivel de la enunciación literaria, los paratextos encierran las manifestaciones explícitas e implícitas del autor; sin embargo, en *Gabriela, clavo y canela* hay un tratamiento diferente de esta figura y los textos que emite, se trata de una manifestación ficcionalizada: la introducción del autor dentro del universo creado donde asume el mismo nivel de existencia que los personajes, con lo que se borran las fronteras entre la enunciación literaria y ficticia (Filinich, 1999: 36-40).

La dedicatoria destaca en el proceso de ficcionalización; es el segundo paratexto que se encuentra durante la lectura y desarrolla un vínculo entre la diégesis y lo extratextual, es decir, genera un cambio en la situación comunicativa y señala la relación entre el personaje de Gabriela y el autor, lo cual concuerda con la indicación genérica del subtítulo y el carácter verídico de la crónica. Así, lleva a reinterpretar el título y la identidad del emisor de los paratextos. Desde este punto se plantea de forma implícita la ambigüedad de la enunciación y sus dos niveles, es decir, se presenta un discurso del autor, pero es intervenido por la diégesis; el plano de realidad del lector y la ficción se traslapan, incluso si se trata de un sentido metafórico y se piensa que la herencia consiste en aquello que se recibe de la historia del personaje.

La tradición identifica al autor de la novela como el emisor de los paratextos, la ficcionalización lo caracteriza como quien emite la crónica y lo dota del papel de narrador en función del género literario, con lo que el relato se supone verídico y construido a partir de la experiencia del autor-narrador. Esto se enmarca en el discurso de la enunciación literaria y con ello se evita una diferenciación clara de la función prototípica que distrae de la enunciación ficcional; a su vez, los aspectos narrativos que entran en juego con la enunciación literaria de la crónica se traslapan con la que corresponde a la novela.

Este proceso desarrolla dos facetas de los paratextos, una en la que se genera una enunciación literaria y ficcional que corresponde a la novela, dentro de esta situación comunicativa se plantea a su vez una enunciación literaria que corresponde a la crónica y que conlleva su propia enunciación ficcional. Por lo que se entiende que existe un autor-narrador que emite los paratextos y presenta la novela. Esto conlleva una situación narrativa que responde a esta perspectiva con relación a la obra, en esta antesala se señala en el subtítulo que la historia es una crónica cuya autoría se la adjudica el autor-narrador desde la enunciación ficcional; esto implica una situación narrativa respectiva a este género literario. De manera que la diégesis se aborda desde una doble

adscripción genérica y sus respectivas situaciones narrativas que el lector debe resolver en el transcurso de la lectura. Sin embargo, la situación narrativa de la crónica está subordinada a la de la novela y la ficcionalización que desarrollan los paratextos.

Este planteamiento afecta también al lector. Éste podrá plantearse que quizás se introduce a una novela, pero se encuentra con la indicación genérica y se coloca en otra postura frente a la obra, quizás al avanzar durante la lectura se replantea el carácter del texto o se asimila en términos amplios como una narración, en ambos casos su papel como receptor es ambiguo. No obstante, el cambio de postura del lector se facilita al compartirse entre ambos géneros literarios la narración como característica.

La ficcionalización caracteriza al lector-narratario en función de la crónica, lleva a suponer que se trata de un texto verídico; a su vez la novela presenta la historia como producto de la invención. Esto no sólo repercute en que el lector genere una postura frente a la obra, sino que desde los paratextos se le da un tratamiento de visitante a esta nueva realidad, es decir, llega a Ilhéus, conoce y aprende las costumbres de esta sociedad y es testigo, por medio del narrador, de la transformación de la ciudad.

En el caso de la enunciación ficcional, el narrador y el narratario se pueden manifestar de manera explícita, implícita o virtual en función del grado de presencia que posean en el relato. En *Gabriela, clavo y canela* la manifestación en los paratextos es explícita, el narrador cumple con la función de destinar a otro un discurso en la medida en que se empalma con la función tradicional donde se revela al lector una intención autoral y se muestra un mensaje particular; también posee una voz plena, es decir, es distinta a la de los personajes. Esto se hace evidente en el prefacio y los intertítulos de los capítulos, donde la acción narrativa queda mucho más clara:

Esta historia de amor –por curiosa coincidencia, como diría doña Arminda– comenzó el mismo día diáfano, de sol primaveral, en el que el hacendado Jesuíno Mendonça mató, a tiros de revólver, a doña Sinhazinha Guedes Mendonça, su esposa, exponente de la sociedad local, morena tirando a

gorda, muy dada a las fiestas de iglesia, y al doctor Osmundo Pimentel, dentista cirujano llegado a Ilhéus pocos meses antes, joven elegante, con pretensiones de poeta⁴⁸ (Amado, 2009: 13).

En este caso se inserta el discurso de los personajes de forma indirecta y a partir de ellos se realizan los juicios de valor o los comentarios, mientras que el narrador se encarga de realizar la descripción de los hechos; pero no lo hace a partir de un discurso serio, sino que por la inserción de la voz de los personajes en su discurso se revela la intención autoral, desde el tono confidencial de las afirmaciones que provienen de Doña Arminda o João Fulgêncio, por ejemplo, realizan sobre los elementos de la historia, se presentan juicios de valor sobre la historia que se introduce.

El nivel diegético que presenta el prefacio posee elementos que lo distinguen de la narración de la obra, las características de la voz que enuncia no son las mismas que posee al interior de la diégesis. Esto se observa de forma más clara en los fragmentos que corresponden al asesinato de Sinhazinha por el contraste que se puede realizar con el prefacio:

Por fin el negrito Tuísca se hizo oír:

–El coronel Jesuíno mató a doña Sinhazinha y al doctor Osmundo. Están todos allá, en medio de la sangre... [...]

En forma unánime daban la razón al hacendado, no se elevaba ni una sola voz –ni siquiera de mujer en el atrio de la iglesia– para defender a la pobre y hermosa Sinhazinha. [...]

De pronto, aquel día del sol espléndido, en la hora calma de la siesta, el coronel Jesuíno Mendonça descargó su revólver en la esposa y el amante, con lo que conmocionó a la ciudad, la sumió una vez más en el remoto clima de sangre derramada [...] Porque así era en Ilhéus: el honor de un marido engañado sólo podía lavarse con sangre. [...]

Condena al asesino, ¡eso jamás! Era contra la ley de la tierra, que mandaba lavar con sangre la honra manchada del marido⁴⁹ (Amado, 2009: 151-155).

⁴⁸ En el original: Essa história de amor – por curiosa coincidência, como diria dona Arminda – começou no mesmo dia claro, de sol primaveril, em que o fazendeiro Jesuíno Mendonça, matou, a tiros de revólver, dona Sinhazinha Guedes Mendonça, sua esposa, expoente da sociedade local, morena mais para gorda, muito dada às festas de Igreja, e o dr. Osmundo Pimentel, cirurgião-dentista chegado a Ilhéus há poucos meses, môço elegante, tirado a poeta (Amado, 1961: 17).

⁴⁹ En el original: Finalmente o negrinho Tuísca fêz-se ouvir:

– O coronel Jesuíno matou dona Sinhazinha e o doutor Osmundo. Tá tudo lá no meio do sangue... [...]

Unanimemente davam a razão ao fazendeiro, não se elevava voz – nem mesmo de mulher em átrio de Igreja – para defender a pobre e formosa Sinhazinha. [...]

De súbito, naquele dia de sol espléndido, na hora calma da sesta, o coronel Jesuíno Mendonça descarregara seu revólver na esposa e no amante, emocionando a cidade, trazendo-a mais uma vez para o remoto clima de sangue derramado [...] Porque assim era em Ilhéus: honra de marido enganado só com sangue podia ser lavada. [...]

Condenação do assassino, isso jamais!, era contra a lei da terra mandando lavar com sangue a honra manchada do marido (Amado, 1961: 124-127).

El tratamiento de la acción es diferente, ocurren a partir de cómo se presentan en una linealidad temporal y se conforma de lo que ocurre y se comenta alrededor de ésta. El narrador, a partir del hecho, nos muestra el sistema de valores y el clima de violencia que se manifiesta como un eco histórico del origen de Ilhéus.

Esto implica, a su vez, un cambio en la situación narrativa, en primera instancia no corresponde al diálogo entre el autor y el lector que suele presentarse en los paratextos; sin embargo, en una segunda instancia, no refleja la situación narrativa de la diégesis, sino que desarrolla un planteamiento distinto. La manera en que se presenta la voz de los personajes y las marcas que se usan para diferenciarlas no son las mismas. El narrador de la diégesis asume otra perspectiva para desarrollar la historia, lo que implica que sea necesario observar en dónde reside el cambio y reflexionar sobre la relación que existe entre ambos narradores y lo que plantean.

En el caso de los intertítulos de los capítulos se observa una diferenciación entre las voces del narrador y el personaje, sobre todo a partir de la puntuación y las marcas gráficas:

Capítulo primero. La languidez de Ofenísia.
(Que aparece muy poco, pero no por eso es menos importante)

En este año de impetuoso progreso...
(de un periódico de Ilhéus, 1925) (Amado, 2009: 19)

El uso del paréntesis, en el primer caso, cumple la función de una anotación con la que se hace un comentario alrededor del personaje que nombra el capítulo; mientras que en el segundo caso señala la procedencia del texto que se inserta a manera de epígrafe. Aparentemente, los paratextos no poseen una naturaleza diferente a la tradicional, se podría establecer que el emisor es el autor y que la enunciación ficcional no se presenta en este caso, pero los comentarios sobre el personaje femenino y la referencia de la cita intradieгética del epígrafe autorreferencial aluden al narrador del prefacio, colocan al autor en el universo creado.

Los paréntesis no sólo manifiestan al narrador del prefacio, sino que introducen, a su vez, acotaciones que desempeñan funciones del autor, señalan una forma en la que se debe leer –incluso la indicación genérica del título presenta esto–; también hacen referencia a la fuente de un epígrafe intradiegético, ya sea el texto de un periódico o el fragmento de un discurso, de forma que corresponde a un aparato de referencias. Estos elementos caracterizan al emisor como una figura que sobrepone ambas funciones, la autoral y la narrativa, lo que lleva a pensar que la voz que se encarga de enmarcar la novela con los paratextos es un autor ficticio que funge como cronista de la historia.

La indeterminación del emisor aparece como parte de la presencia de los dos niveles de enunciación del mensaje, al momento en que no sabemos quién nos refiere el discurso, afecta también al cómo entender o asimilar la historia; por un lado se interpreta como una indicación por parte del autor que dirige la significación de la obra, por otro lado se observa el carácter narrativo que pretende la inserción de la diégesis en el nivel de realidad del autor y el lector, la finalidad es múltiple, pero inicia con la ruptura de la distancia entre el receptor y el discurso.

Para observar la presencia del narrador, Filinich señala que los segmentos de su voz manifiestan su estilo, su perspectiva y el grado de información que posee (1999: 63); esto mismo se presenta en la voz que enuncia los paratextos: es más evidente que la intención del autor alrededor de la obra o la forma de leer la novela, por lo que, en este caso, la principal función explícita de los paratextos se encuentra alrededor de la función narrativa, es decir, se nos relatan acciones y detrás de ellas se debe realizar el proceso interpretativo para develar la intención implícita del autor con respecto a la enunciación literaria.

La manera en que se conforma el discurso a partir de un narrador que se confunde con el autor y que remite a la diégesis como un referente de realidad permite entender parte del discurso autoral como derivado de las implicaciones que posee la enunciación ficticia en espacios poco

usuales para su presencia. Al eliminar la distancia tradicional que existe con la obra, los paratextos se apropian de elementos narrativos que les permiten dialogar con la historia (Filinich, 1999: 43). Así, influyen en la configuración del narrador y del narratario, no sólo en la situación narrativa de los paratextos, sino que se relaciona con aquella que se desarrolla en la diégesis.

La función del cómo se debe leer que establece Genette para los paratextos sigue vigente, pero exige un proceso de interpretación donde continuamente se renueva la información que los paratextos arrojan al actualizarse en el diálogo con la diégesis. Por medio del desarrollo de los diferentes niveles de enunciación que se encuentran en los paratextos se genera una serie de implicaciones que se involucran con el proceso de lectura e interpretación, sobre todo en la configuración del narrador y el narratario al interior de la obra.

Como mencioné, por medio de diversos mecanismos, entre ellos el uso de paréntesis, la figura del autor y del narrador se superponen y con eso la naturaleza y el origen del mensaje se hacen complejos. En el caso de la dedicatoria se sugiere un juego que identifica al narrador con la figura del autor, en esta pérdida de certeza sobre la figura que enuncia los paratextos se genera un proceso de alejamiento y de acercamiento a la voz narrativa, a su vez hay un proceso de identificación con la figura autoral por medio de algunas alusiones que configuran al sujeto que los emite y que adquiere mayor peso con la indicación genérica del título y la forma en que se desdibujan los límites entre crónica y novela.

Dentro de la enunciación ficcional se plantea una situación narrativa donde la novela se presenta como crónica, por lo que el autor se desdobra y le corresponde el papel de emisor de ambos textos en el nivel de la enunciación literaria; mientras que en los paratextos aparece como autor-narrador con lo que asimila las funciones de la narración.

La desaparición de las fronteras se plantea desde la mezcla del plano real y ficcional en la dedicatoria que ficcionaliza al autor, coloca al autor como emisor a partir de que en el testamento

de Gabriela se lega la amistad del autor a personas ajenas a la ficción, así se mezclan los diferentes planos de la enunciación donde el autor y sus conocidos se adentran al mundo de la ficción en el acercamiento y supuesta interacción con el personaje.

En la diégesis, el autor-narrador se limita a ser el emisor de los paratextos y la figura del narrador se desarrolla plenamente. Esto no implica que se trate de una misma perspectiva del narrador, se pueden identificar en la figura del autor por la confusión que se genera, pero no comparten características. En ambos casos se trata de un narrador explícito en tanto destina a alguien más su discurso y su voz se diferencia fácilmente de la de los personajes, por lo que sigue el modelo del relato canónico (Filinich, 1999: 63-64). Sin embargo, dentro de los paratextos las voces de los personajes aparecen en un estilo indirecto o por medio de citas:

Porque, a pesar del difundido y envanecedor progreso de la ciudad («Ilhéus se civiliza a un ritmo impetuoso») había escrito el doctor Ezequiel Prado, gran abogado, en el *Diário de Ilhéus*, todavía se comentaban, sobre todas las cosas, en aquellas tierras, las violentas historias de amor, celos y sangre⁵⁰ (Amado, 2009: 14).

La voz de los personajes aparece como un fundamento de lo que menciona el autor-narrador, aunque ayudan a dar ciertos matices a las acciones, las rodean de las opiniones y los juicios de valor. Mientras que la cita del doctor plantea la opinión con relación a su contexto y la situación que vivía Ilhéus. Esto caracteriza al autor-narrador del prólogo como cronista, a diferencia del narrador de la diégesis, donde las voces de los personajes se manifiestan por medio de un discurso directo:

Pero tanto el Doctor como el Capitán parecían distantes de cualquier otro asunto que no fuera el crimen [...] El Doctor, cuyo temperamento arrebatado se solazaba en aquel clima de tragedia, con el pretexto de Sinhazinha hacía revivir a Ofenísia, la del emperador:

–Doña Sinhazinha estaba también emparentada con los Ávila. Familia de mujeres románticas. Debe de haber heredado el destino de la prima, su vocación por la desgracia.

–¿Qué Ofenísia? ¿Y esa quién es? –quiso saber un comerciante de Rio do Braço, venido a Ilhéus para la feria y deseoso de llevar a su pueblo el mayor y más completo surtido de detalles del crimen.

⁵⁰ En el original: Porque, apesar do propalado e envaidecedor progresso da cidade, («Ilhéus civiliza-se em ritmo impetuoso»), escrevera o dr. Ezequiel Prado, grande advogado, no «Diário de Ilhéus») ainda se glosaca acima de tudo, naquela terra, uma história assim violenta de amor, ciúme e sangue (Amado, 1961: 18).

–Una antepasada mía, una belleza fatal que inspiró al poeta Teodoro de Castro y de la que se enamoró Pedro II. Murió de tristeza por no haber podido ir con él.

–¿Adónde?

–Cómo adónde... –bromeó João Fulgêncio–. A la cama, adónde más podía ser...⁵¹ (Amado, 2009: 156).

Al insertar la voz de los personajes sin una mediación explícita del narrador, se genera la impresión de que se enuncia en ese momento. De tal forma, el narrador de la diégesis permite acercar el tema desde las preocupaciones y valores de los personajes, aparece como testigo de lo que ocurre en la ciudad y por medio de esto nos comparte el sentir de los principales actores de Ilhéus.

Por medio de una personificación aparente del narrador se reafirma el carácter de crónica del discurso que posee la novela y explica la selección de los discursos de los personajes, aquellos que resaltan sus valores y opiniones, pero que aparecen frente al narratario mientras se desarrollan las acciones y que no atraviesan un proceso de síntesis como ocurre en el prefacio.

La síntesis se relaciona con la necesidad del autor-narrador de incentivar la lectura, definir el cómo y porqué leer, generar en el lector-narratario elementos de incertidumbre e interpretación para acercarse a la diégesis con elementos que hacen complejo su papel y que lo llevan a enfrentar la narración como novela y crónica.

Las diferencias que existen entre la forma de narrar en los paratextos y la diégesis ponen de relieve el problema de la identidad del emisor porque éste toma dos papeles diferentes frente a la ficción, por un lado aparece como autor de la crónica y la introduce desde los paratextos, por otro

⁵¹ En el original: Mas tanto o Doutor quanto o Capitão pareciam distantes de qualquer outro assunto além do crime [...] O Doutor, cujo temperamento arrebatado sentia-se bem naquele clima de tragédia, a pretexto de Sinhazinha revivia Ofenísia, a do Imperador:

– Dona Sinhazinha era ainda aparentada dos Ávilas. Família de mulheres românticas. Ela deve ter herdado destino da prima, sua vocação para a desgraça.

– Que Ofenísia? Quem é essa? – quis saber um comerciante do Rio do Braço, vindo a Ilhéus para a feira e desejoso de levar ao seu povoado o maior e mais completo sortimento de detalhes do crime.

– Uma antepassada minha, beleza fatal que inspirou o poeta Teodoro de Castro e apaixonou D. Pedro II. Morreu de desgosto por não ter ido com êle.

– Para onde?

– Ora, pra onde... – gracejou João Fulgêncio. – Para a cama, para onde podia ser... (Amado, 1961: 127-128)

transmite la crónica desde el papel narrativo de la novela, con lo que replantea la indicación genérica del autor-narrador.

En los paratextos el autor-narrador se manifiesta y hace constancia de sus fuentes al mencionar elementos diegéticos como referencias de su discurso en consonancia con atribuir al relato de veracidad, de acercarlo a la realidad del autor y el lector, lo que altera la distancia que existe con la ficción y refuerza la superposición de la figura autoral. Esto le permite al narrador asumirse como un elemento externo, de ahí que realice acotaciones o anotaciones, que incluso señale desde el prefacio el cómo leer y marque una posible dirección interpretativa:

Se modificaba la fisionomía de la ciudad, se abrían calles, se importaban automóviles, se construían palacetes, se cavaban caminos, se publicaban periódicos, se fundaban clubes, se transformaba Ilhéus. Pero lentamente evolucionaban las costumbres, los hábitos de la gente. Así ocurre siempre, en todas las sociedades (Amado, 2009: 15).

Este fragmento plantea la novela como un proceso de evolución de las costumbres bajo una ideología positivista del progreso desde lo material y cómo esto no implica la transformación rápida de las costumbres, sino que se necesita algo más para lograr afectar el espíritu de las personas. La obra da cuenta de la historia que lleva a Ilhéus a dejar la ley de la sangre.

Dentro de la diégesis, el narrador comunica las acciones y lo que ocurre al interior de los personajes, lo que comentan sobre su entorno y con ello comunica sus costumbres y valores. Se trata de una sucesión en donde primero se adentra en el pensamiento de la ciudad y después se acompaña el camino que siguen las estructuras sociales para alcanzar la transformación. El discurso de este narrador es primordialmente directo, su presentación se hace de forma libre, y muestra una subjetividad ajena; mientras que la percepción es integradora, es decir, se trata de un observador único que da cuenta de un objeto único, en la medida en que se construye una perspectiva homogénea de aquello que se aprecia (Filinich, 1999: 203). Esto se puede observar en el siguiente fragmento donde se discuten los valores de la sociedad a partir del caso de Sinhazinha y Osmundo:

La discusión entre los admirados intelectuales –el abogado y João Fulgêncio, uno solemne y agresivo, defensor sectario de la moral, el otro bonachón y risueño, amigo de los chistes y la ironía, del que nunca se sabía cuándo hablaba en serio– entusiasmaba a la concurrencia. [...]

–La obligación de un dentista es tratar los dientes y no recitar versos a las pacientes bonitas, amigo mío. Es lo que yo afirmo y reafirmo: esas costumbres depravadas de tierras decadentes quieren dominarnos... Comienza la sociedad de Ilhéus a impregnarse de veneno, mejor dicho: de barro corruptor...

–Es el progreso, doctor.

–A ese progreso yo lo llamo inmoralidad... –Recorrió con ojos feroces el bar; Chico Moleza llegó a estremecerse.

Se elevó la voz gangosa de Nhô-Galo:

–¿De qué costumbre habla? Los bailes, los cines... Pero yo vivo acá desde hace más de veinte años y siempre conocí Ilhéus como una tierra de cabarés, de mucha bebida, de garitos, de prostitutas... Esto no es de ahora, siempre existió.

–Son cosas para hombres. No es que yo las apruebe. Pero no son cosas que incluyan a las familias, como esos clubes adonde van a bailar las jovencitas y las señoras, olvidadas de las obligaciones familiares. El cine es una escuela de depravación...⁵² (Amado, 2009: 164-165).

En el diálogo que se plantea entre ambas partes, una que representa la moral y otra que aspira al progreso, se construyen las perspectivas sobre los valores que imperan en Ilhéus, donde el meollo de la discusión gira en torno al papel que la mujer debe desempeñar en la sociedad. Más adelante se llega a una conclusión sobre la postura que la sociedad tiene frente a la infidelidad de la mujer⁵³:

[...] –dijo Ribeirinho–. Fue un buen ejemplo, Jesuíno actuó como debía.

–Eso no lo discuto –habló el Capitán–. Pero la verdad es que usted, doctor Maurício, y muchos otros están contra el progreso.

–¿Desde cuándo el progreso es obscenidad?

⁵² En el original: A discussão entre os dois admirados antelectuais – o advogado e João Fulgênci, um solene e agressivo, defensor sectário de moral, o outro bonachão e risonho, amigo da blague e da ironia, nunca se sabendo quando falava a sério – empolgava a assistência. [...]

– Obrigação de dentista é tratar dos dente e não recitar versos às clientes bonitas, meu amigo. É o que eu afirmo e reafirmo > êsses costumes depravados de terras decadentes estão querendo nos dominar... Começa a sociedade de Ilhéus a penetrar-se de veneno, direi melhor: de lama dissolvente...

– É o progresso, doutor.

– A êsse progresso, eu chamo imoralidade... – passou os olhos feroces pelo bar, Chico Moleza chegou a estremecer.

A voz fanhosa de Nhô-Galo se elevou:

– De que costumes o senhor fala? Dos bailes, dos cinemas... Mas eu vivo aqui há mais de vinte anos e sempre conheci Ilhéus como uma terra de cabarés, de bebedeira farta, de jogatina, de mulheres-damas ... Isso não é dagora, sempre existiu.

– São coisas para homens. Não que eu as aprove. Mas não são coisas que atinjam as famílias como êsses clubes onde mocinhas e senhoras vão dançar, esquecidas das obrigações familiares. O cinema é uma escola de depravação... (Amado, 1961: 134-135).

⁵³ Con relación a esto, Gabriela representa una ruptura con las costumbres porque seduce a todo el pueblo. Ilhéus cae rendido ante sus encantos: su alegría, su cuerpo y su comida, con ellos logra obtener el favor y la simpatía de la población. En cierta forma, se rompe la ley porque su matrimonio está en contra de lo que provoca en su entorno. Gabriela le pertenece a todos, que esté atada a Nacib representa un agravio mayor a la esencia del personaje y a lo que genera en la ciudad.

–Están en contra, sí, y no me venga con eso de obscenidad en una tierra llena de cabarés y mujeres perdidas. Donde cada hombre rico tiene su amante. Ustedes están contra el cine, un club social, hasta las fiestas familiares. Ustedes quieren a las mujeres encerradas en sus casas, en la cocina...

–El hogar es la fortaleza de la mujer virtuosa.

–En cuanto a mí, no estoy en contra de nada de eso –explicó el coronel Manuel das Onças–. Hasta me gusta el cine para distraerme cuando la cinta es cómica. Salir de parranda, no, ya no tengo edad. Pero eso es una cosa, y otra cosa es pensar que una mujer casada tiene derecho a engañar al marido.

–¿Y quién dijo eso? ¿Quién está de acuerdo?

Ni siquiera el Capitán, hombre vivido, que había residido en Río y reprobaba muchos de los hábitos de Ilhéus, sentía coraje suficiente para oponerse de frente a la ley feroz. Tan feroz y rígida que el pobre doctor Felismino, médico llegado unos cuantos años antes a Ilhéus para ejercer como clínico, no había podido continuar allí después de haber descubierto los amores de su esposa, Rita, con el agrónomo Raul Lima, y haberla abandonado con el amante. [...] A Felismino ninguna venganza le pareció mejor, más refinada y tremenda: entregar al amante la responsabilidad de los derroches de Rita, su amor al lujo, su insoportable manía de mandar. Pero Ilhéus no tenía tanto sentido del humor, nadie lo comprendió, lo consideraron un cínico, cobarde e inmoral, su recién iniciada clientela se esfumó, hubo quién se negó a estrecharle la mano, lo apodaron Buey Manso. No tuvo más remedio, se marchó para siempre⁵⁴ (Amado, 2009: 167-168).

No se trata de la construcción de la idea de forma concisa, sino que el narrador presenta las diferentes voces y posturas frente al tema, con lo que se construye el panorama de la ciudad. Se recurre a la historia de Ilhéus y a la experiencia de los personajes para construir el contexto en el que se desarrolla la historia. Esto, si bien no coincide con la construcción del narrador como autor de crónica por la tendencia a dejar de lado su subjetividad, establece un registro de aquello que él conoce y lo arraiga en la ciudad. El hecho de que se trabajen de forma distinta la subjetividad y el

⁵⁴ En el original: – disse Ribeirinho. –Foi bom exemplo, Jesuíno agiu como devia.

– Não discuto isso – falou o Capitão. – Mas a verdade é que você, dr. Maurício, e muitos outros são é contra o progresso.

– Desde quando o progresso é safadeza?

– São contra, sim, e não me vencha com essa conversa de safadeza numa terra cheia de cabarés e de mulheres perdidas. Onde cada homem rico tem sua rapariga. Vocês são contra o cinema, um clube social, até as festas familiares. Vocês querem as mulheres trancadas em casa, na cozinha...

– O lar é a fortaleza da mulher virtuosa.

– Quanto a mim, não sou contra nada disso – explicou o coronel Manuel das Onças. – Até gosto de um cinema para me distrair quando a fita é cômica. Arrastar o pé, não, não estou mais na idade. Mas isso é uma coisa e outra é achar que mulher casada tem o direito de enganar o marido.

– E quem disse isso? Quem está de acôrdo?

Nem o Capitão, homem vivido, tendo morado no Rio e reprovando muitos dos hábitos de Ilhéus, nem mesmo ele sentia-se com coragem para opor-se de frente à lei feroz. Tão feroz e rígida que o pobre dr. Felismino, médico chegado uns quantos anos antes a Ilhéus para tentar a clínica, al não pudera continuar após ter descoberto os amôres de sua espôsa Rita com o agrônomo Raul Lima e havê-la abandonado ao amante. [...] A Filismino vingança nenhuma parecia melhor, mais refinada e tremenda: entregar ao amante a responsabilidade dos desperdícios de Rita, seu amor ao luxo, seu insoportável mandonismo. Mas Ilhéus não possuía tanto senso de humor, ninguém o compreendera, consideraram-no um cínico cobarde e imoral, sua iniciada clientela esfumou-se, houve quem lhe negasse a mão, apelidaram-no de «Boi Manso». Não teve outro jeito, foi-se embora para sempre (Amado, 1961: 136-137).

acercamiento directo al discurso de los personajes plantea un espacio de indeterminación que debe ser resuelto por el lector acerca de la identidad y el papel del emisor con respecto a la adscripción genérica.

El autor-narrador se manifiesta claramente en el prefacio, que es uno de los paratextos que permite mayor libertad en tanto asimila la naturaleza de la obra, asume el rol de narrador por medio de la enunciación ficcional y se realiza la superposición de funciones. El emisor no es explícito en este paratexto, pero la función de la enunciación se modifica, de ahí que identificar la naturaleza del emisor presente un problema. La enunciación literaria no deja de manifestarse, aunque no existe un título que establezca de qué tipo de paratexto se trata, por lo que incluso podría pensarse que la narración dio inicio y con ello el autor cede su papel de emisor. Sin embargo, los intertítulos posteriores llevan a designar este texto narrativo como un prefacio, que responde a las funciones tradicionales del paratexto desde la síntesis del problema que desarrolla la obra. Esto reafirma que se trata del autor-narrador en los paratextos, con el desempeño de ambas funciones y características diferentes a las que presenta el narrador de la diégesis.

En el prefacio el narrador asume el papel de cronista, con esto se modifica el sentido de la ficción, en la medida en que se recuperan elementos de la diégesis como referencias en los paratextos, determina la *veracidad* de las citas y las palabras de los personajes. Esto coloca al lector-narratario en cierta disyuntiva con respecto a la ficción, lo que apunta a un papel del arte con una incidencia en lo real, en la transformación del lector en su devenir.

En este paratexto la presentación del discurso de los personajes se observa de forma indirecta y se rige por la voz del narrador. La subjetividad se hace más clara en tanto se observan juicios sobre las costumbres y el contraste que tiene esto con el progreso, así la intención del autor se manifiesta, estos cambios en el narrador con respecto al resto de la obra subordinan la historia, la enmarcan en cierta temporalidad y la dotan de un objetivo determinado. Si se toma en cuenta la

indicación genérica señalada en el título: “(*Crónica de una ciudad del interior*)” (Amado, 2009: 5), adquiere sentido la manera en que no se presenta un discurso directo de los personajes, una presentación libre ni una subjetividad ajena; lo que se busca destacar es el carácter de crónica de la historia, por lo que la aparición de un discurso más centrado en la experiencia y opinión del narrador establece un abordaje a la obra que concuerda con el carácter del género narrativo que configura la novela.

El narrador en la diégesis posee una perspectiva múltiple en tanto cede su papel a los personajes de forma directa para construir una identidad de testigo frente al objeto complejo que es la sociedad de Ilhéus. Su presencia se extiende de tal forma que corresponde a las figuras clásicas del narrador. Por medio de la indicación genérica del título las características del cronista inciden en la figura del narrador de la diégesis, así la ficción se cubre de una impresión verídica, que si bien no es necesaria, resalta la incidencia de la historia en la realidad del lector, éste también se ve afectado por la ficcionalización del autor, se inserta en el universo de la ficción y con ello transporta a una dimensión extradiegética a la obra.

En síntesis, lo que ocurre con relación al emisor de los paratextos y de la diégesis establece ciertos problemas para el lector, además de la enunciación literaria y ficcional compleja que inicia con los paratextos. Como consecuencia de las dos situaciones narrativas, el lector adopta dos papeles de narratario distintos, el que se enfrenta a una crónica y el que se acerca a una novela. Sin embargo, la configuración retoma elementos de la cultura oral que se encuentran en las características de la situación narrativa y que, si bien la obra no reproduce por completo los elementos de la cultura oral, retoma aspectos de ésta y dota a los paratextos de elementos que se encuentran en consonancia con los sistemas orales. Esto permite observar que el narrador, desde los rasgos de la oralidad, adquiere otros aspectos que lo indeterminan, por un lado no queda claro

si el autor-narrador se plantea como escritor frente a la obra, si la presenta desde una representación oral o si oscila entre ambos papeles.

La presencia de rasgos de oralidad que se señalaron en el capítulo anterior adquiere un papel importante en la construcción de la situación narrativa de la novela, independientemente de la resolución del lector frente a la incertidumbre de la adscripción genérica, porque promueve una postura de los interlocutores a partir de la dinámica cultural de la oralidad. El siguiente apartado aborda la forma en que los paratextos inciden en la situación narrativa de la diégesis a partir de la recuperación de la tradición popular y el uso de ciertos rasgos de la expresión oral que se retoman en la escritura.

II. LA ORALIDAD EN LA SITUACIÓN NARRATIVA

En el caso de *Gabriela, clavo y canela* los paratextos no sólo establecen un acercamiento previo a la diégesis desde cómo y por qué leer la obra, también agregan elementos que evocan dinámicas de la cultura oral, con lo que se afecta la situación narrativa y sus características, ya sea desde los intertítulos de las partes que incorporan una voz que funge como pregón o los epígrafes líricos que permiten conocer las cualidades de los personajes femeninos que nombran los capítulos y cómo interactúan con su entorno. Con relación al emisor se plantean posibilidades del mensaje que encierran características de lo oral.

A partir del análisis de la oralidad que se realizó en el primer capítulo, se observa cómo las características culturales que desglosa Ong se manifiestan en los paratextos, con lo que se establece hasta qué punto influyen en la configuración del narrador en la medida en que implican una

perspectiva frente al universo creado y con ello plantean una problemática con relación a la construcción de un mecanismo de la cultura oral dentro de la escritura.

En el primer capítulo se mencionaba cómo la oralidad no se refiere al habla, sino que consiste en una expresión propia de un tipo de cultura o visión que se manifiesta en el lenguaje y que por lo mismo se puede desarrollar en la escritura. De ahí que observar la forma en que se presenta en los paratextos sea importante para dar cuenta del impacto que esto genera en la diégesis.

1) Acumulativas antes que subordinadas y 2) acumulativas antes que analíticas

El recurso de acumulación en contraste con la subordinación o el análisis se observa en los paratextos de la primera y la segunda parte en donde se forman grupos de entidades y se observa el uso de locuciones paralelas, tanto al interior del texto como entre estos dos intertítulos. En este caso presentan características vinculadas a Nacib y Gabriela; la construcción de epítetos hace que se identifique a los personajes con una serie de acciones de la historia que se anticipan y valores que el paratexto se encarga de poner de por medio.

De tal forma, en el intertítulo de la primera parte se nos presenta el universo de Nacib, aunque no se hace una referencia directa al personaje, se establece su origen sirio y su identidad brasileña, además de lo que caracteriza su contexto, aquello que lo define:

Aventuras y desventuras de un buen brasileño (nacido en Siria) en la ciudad de Ilhéus, en 1925, cuando florecía el cacao e imperaba el progreso, con amores, asesinatos, banquetes, pesebres, historias variadas para todos los gustos, un remoto pasado glorioso de nobles soberbios y ordinarios, un pasado reciente de hacendados ricos y famosos *jagunços*, con soledad y suspiros, deseo, venganza, odio, con lluvias y sol y con claros de luna, leyes inflexibles, maniobras políticas, el apasionante caso del canal del puerto, con prestidigitador, bailarina, milagro y otras magias o un brasileño de las arabias (Amado, 2009: 17).

En el caso del intertítulo de la segunda parte se refuerzan los elementos del título de la novela, por lo que se entiende que esta parte de la historia encierra su explicación o plantea una relación de sentido entre ambos paratextos. En este caso se remarca el papel de la heroína y la derrota de la ley sangrienta, además de aquello que rodea al personaje y la transformación de Ilhéus:

Alegrías y tristezas de una hija del pueblo en las calles de Ilhéus, de la cocina al altar (mejor dicho, altar no hubo debido a las complicaciones religiosas) cuando corría abundante el dinero y se transformaba la vida – Con casamientos y descasamientos, suspiros de amor y aullidos de celos, traiciones políticas y conferencias literarias, atentados, fugas, diarios en llamas, lucha electoral y el fin de la soledad, *capoeiristas* y *chef de cuisine*, calor y fiestas de fin de año, trío de pastorcitas y circo de morondanga, quermés y buzos, mujeres que bajan de cada barco, *jagunços* en los últimos tiros con los grandes cargueros en el puerto y la ley derrotada, con una flor y una estrella. O Gabriela, clavo y canela⁵⁵ (Amado, 2009: 235).

En ambos casos la construcción del intertítulo se hace por medio de una serie de frases simples que anticipan eventos importantes de la historia, no se trata de un discurso complejo en torno a un tema, sino que el autor-narrador evoca características que acompañan las aventuras y desventuras de Nacib y aquello que ocurre alrededor de las alegrías, tristezas y la transformación a partir de Gabriela. Se presenta por medio de las conjunciones ‘y’ y ‘con’ aquello que forma parte de la historia de los personajes, esto concuerda con lo que plantea Ong, quien analiza en la Biblia un uso constante de la conjunción ‘we’ o ‘wa’ como rasgo de oralidad, mismo que en las traducciones se modifica para generar la subordinación razonada y analítica de la escritura, debido a que depende del lenguaje para transmitir significado y no posee un contexto existencial al cual apelar que sí rodea al discurso oral (2016: 83). El uso de las conjunciones plantea la ausencia de un discurso basado en oraciones complejas y apela a la referencialidad del contexto, lo que implicaría una posición particular frente a la historia que el narrador y el narratario comparten, de esta manera las acciones se entenderían como pertenecientes a la experiencia de estos interlocutores.

Además, la acumulación se relaciona con la creación de fórmulas que permitan fijar en la memoria a los personajes (Ong, 2016: 84). En este sentido no hay una reflexión del narrador, sino que su papel es construir el epíteto y con eso se genera un perfil de los personajes y dónde se sitúan.

⁵⁵ En el original: Alegrias e tristezas de uma filha do povo nas ruas de Ilhéus, da cozinha ao altar (aliás altar não houve devido a complicações religiosas), quando corria farto o dinheiro e transformava-se a vida – com casamentos e descasamentos, suspiros de amor e uivos de ciúme, traições políticas e conferências literárias, atentados, fugas, jornais em chamas, luta eleitoral e o fim da solidão, capoeiristas e «chef de cuisine», calor e festas de fim de ano, terno de pastorinhas e circo mambembe, quermesse e escafandristas, mulheres desembarcando a cada navio, jagunços nos últimos tiros, com os grandes cargueiros no pôrto e a lei derrotada, com uma flor e uma estrela.

ou
Gabriela, cravo e canela (Amado, 1961: 193).

De tal forma que la complejidad gramatical y el análisis, la división por partes del tema, no se presentan en estos paratextos, el mensaje se construye a partir de frases simples que en conjunto adquieren sentido y, finalmente, se sintetizan en la figura de Nacib o Gabriela. Esto concuerda con el sistema de pensamiento oral, lo que coloca al narrador y al narratario en una situación donde se privilegia la oralidad por encima de la escritura en función de construir cierta relación de cercanía con la ficción.

3) Redundancia

La redundancia no se observa en los paratextos de forma evidente, considero que es consecuencia de la simulación de la oralidad construida desde la escritura y que en este caso se puede volver a fragmentos previos del texto; además, la brevedad de los paratextos no permite el carácter copioso ideal para la repetición, por lo que se desarrolla en conjunción con la diégesis. Por ejemplo, el capítulo recibe el nombre de la mujer alrededor de la que gira el texto lírico; posteriormente, al interior de la historia, se vuelve a los epítetos expuestos en los paratextos, la información que ofrecen genera un diálogo entre éstos y la diégesis.

No se trata de remarcar una característica inmutable, sino que las menciones ayudan a observar la transformación del personaje, la visión de la sociedad o de una costumbre vinculada al papel que desempeña. Esto se puede observar con Ofenísia que representa a una mujer que sigue la autoridad del hombre a cargo de la honra familiar y que por ello no va en busca del amor del emperador; primero se le caracteriza con la languidez (Amado, 2009: 19) y adquiere un tono romántico; más adelante, en el rondó, se cuenta su historia de amor con el emperador, su deseo y su frustración (Amado, 2009: 21-22); al interior de la obra se le menciona cuando se cuenta la historia del Doctor que no es doctor y su árbol genealógico: “la virginal, Ofenísia, Ávila romántica

y linfática”⁵⁶ (Amado, 2009: 50), “La romántica Ofenísia murió tísica y virgen”⁵⁷ (Amado, 2009:52); después se le menciona cuando se comenta el asesinato de Sinhazinha y se le describe como una belleza fatal que murió de tristeza (Amado, 2009: 156). Más adelante Malvina la recuerda cuando se decide a abandonar la ciudad: “En el colegio se emocionaban con la historia de Ofenísia, la virgen de los Ávila, muerta de amor”⁵⁸ (Amado, 2009: 343); se vuelve a mencionar cuando se inaugura la biblioteca de la Asociación Comercial y se menciona la publicación del Doctor, *La historia de la familia Ávila y de la ciudad de Ilhéus*, y en un diario se publica: “cantó la pasión de Ofenísia, «precursora de la idea del amor libre en Brasil»”⁵⁹ (Amado, 2009: 476-477), a raíz de lo que se comenta:

–¿Te diste cuenta, João, de que nuestra abuela Ofenísia cambió un poco el físico en el librito del Doctor? Antes, me acuerdo muy bien, era una flacucha parca de carnes como un pedazo de cecina. En este texto engordó; lee la página catorce. ¿Sabes a quién se parece el retrato de ahora? A Gabriela...⁶⁰ (Amado, 2009: 477)

La forma en que los epítetos se modifican da cuenta de cómo se transforma la visión del pueblo. Aunque las pocas menciones del personaje impiden pensar en la redundancia como un recurso, sí permiten observar la forma en que se entiende en diferentes momentos de la novela, el diálogo que se plantea entre los paratextos y la diégesis desde una estructura apelativa que busca responder a lo que propone el primer capítulo: ¿En qué recae la importancia de Ofenísia?

La presencia de la redundancia es más evidente en las referencias a Gabriela. Su epíteto está presente desde el título, además la dedicatoria y el epígrafe dan ciertas características del personaje. Estos elementos que se introducen desde los paratextos serán referidos constantemente

⁵⁶ En el original: “da virginal Ofenísia, Ávila romântica e linfática” (Amado, 1961: 46).

⁵⁷ En el original: “A romântica Onfenísia morreu tísica e virgem” (Amado, 1961: 48).

⁵⁸ En el original: “No Colégio emocionavam-se com a história de Ofenísia, a virgem dos Ávilas, morta de amor” (Amado, 1961: 279).

⁵⁹ En el original: “cantou a paixão de Ofenísia, «precursora da idéia do amor livre no Brasil»” (Amado, 1961: 386).

⁶⁰ En el original: – Já reparaste, João, que a nossa avó Ofenísia mudou um pouco de físico na brochura do Doutor? Antes, me lembro muito bem, era uma magricela parca de carnes como um pedaço de jabá. No livrinho engordou, leia a página quatorze. Sabe com quem me parece o retrato de agora? Com a Gabriela... (Amado, 1961: 386).

a lo largo de la novela: el perfume del clavo y el color de la canela, el claro de luna y el amor, el baile, la risa y el sueño (Amado, 2009: 9, 11); cuando aparece por primera vez, en camino a la ciudad de Ilhéus se presenta a través de los ojos de Clemente quien recuerda su belleza y resalta el desapego de Gabriela: “Pero Clemente la veía esbelta y hermosa, la cabellera suelta y el rostro fino, las piernas largas y el busto erguido. [...] ¿Cómo vivir sin el calor de Gabriela?”⁶¹ (Amado, 2009: 133). Más adelante se describe por medio de la impresión de Nacib: “Un rasgón en la falda mostraba un pedazo de muslo color canela”⁶² (Amado, 2009: 205), “Se desprendía de ella un perfume a clavo, de los cabellos tal vez, o quizá del cuello”⁶³ (Amado, 2009: 206), “No trataba de esconder el seno, ahora visible a la luz de la luna”⁶⁴ (Amado, 2009: 233), “Rosa encarnada con aroma a clavo, perfume de Gabriela”⁶⁵ (Amado, 2009: 249), “[...] un cuerpo tan caliente, brazos de cariño y un perfume a clavo que embriagaba?”⁶⁶ (Amado, 2009: 260), “Y cómo vivir sin ella, sin su risa tímida y clara, su color tostado de canela, su perfume a clavo, su calor, su entrega”⁶⁷ (Amado, 2009: 266). Después regresa a describirse a partir de la memoria de Clemente: “Algo tenía: era imposible olvidarla. ¿Su color canela? ¿El aroma a clavo? ¿La manera de reírse? ¿Cómo saberlo? Tenía un calor que quemaba la piel, quemaba por dentro, una hoguera”⁶⁸ (Amado, 2009: 293); casi al finalizar la novela Nacib la describe: “Mujer tan de fuego no había en el mundo, con ese calor, esa ternura, esos suspiros, esa languidez. [...] Parecía hecha de canto y baile, de sol y luna, era de clavo y canela”⁶⁹ (Amado, 2009: 560). Estas referencias a los sentidos serán constantes

⁶¹ En el original: “Mas Clemente a via esguia e formosa, a cabeleira sôlta e o rosto fino, as pernas altas e o busto levantado. [...] Como viver sem o calor de Gabriela?” (Amado, 1961: 113).

⁶² En el original: “Um rasgão na saia mostrava um pedaço de coxa côm de canela” (Amado, 1961: 167).

⁶³ En el original: “Dela vinha um perfume de cravo, dos cabelos talvez, quem sabe do cangote” (Amado, 1961: 168).

⁶⁴ En el original: “Não buscava esconder o seio agora visível ao luar” (Amado, 1961: 190).

⁶⁵ En el original: “Rosa rubra com cheiro de cravo, perfume de Gabriela” (Amado, 1961: 202).

⁶⁶ En el original: “[...] corpo tão quente, braços de carinho, perfume de cravo a tontear?” (Amado, 1961: 211).

⁶⁷ En el original: “E como viver sem ela, sem seu riso tímido e claro, sua côm queimada de canela, seu perfume de cravo, seu calor, seu abandono” (Amado, 1961: 215).

⁶⁸ En el original: “Uma coisa tinha, impossível de esquecer-la. A côm de canela? O perfume de cravo? O modo de rir? Como ia saber? Um calor possuía, queimando na pele, queimando por dentro, um fogaréu” (Amado, 1961: 238).

⁶⁹ En el original: “Mulher tão de fogo no mundo não havia, com aquêl calor, aquela ternura, aquêles suspiros, aquêl langor. [...] Parecia feita de canto e dança, de sol e luar, era de cravo e canela” (Amado, 1961: 452).

a lo largo de la historia y remarcan el carácter seductor del personaje. En el intertítulo del capítulo cuarto, el que es nombrado por Gabriela aparece otro epíteto: “La luz de luna de Gabriela”⁷⁰ (Amado, 2009: 371). Para este momento de la historia la relación del personaje con la naturaleza ha sido constante; sin embargo, esta descripción hace referencia a la primera noche que pasa con Nacib y como la luz de la luna la revela. En la novela se presentan otras descripciones o apreciaciones del personaje; las que son parte de la redundancia son aquellas que giran alrededor de la sensualidad y se señalan en los paratextos, mientras que el vínculo con la naturaleza se presenta en la interacción con su contexto.

La redundancia también podría explicar la sencillez de la novela a pesar de su longitud: “Las culturas orales estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad” (Ong, 2016: 87). Se mantiene un modelo narrativo simple a lo largo de la obra que facilita la lectura y donde no se presentan elementos novedosos o experimentales con relación a la situación narrativa o la estructura del relato, para establecer la sensualidad de Gabriela se apela al epíteto, se señala continuamente su aroma y su color. Además, no se exige al lector que tenga en constante atención lo que ha ocurrido en la novela en la medida en que los personajes y sus intervenciones se encargan de traer a colación la información que se requiere.

4) Carácter conservador y tradicionalista

Este aspecto no se aprecia como algo manifiesto en la recreación de la oralidad que plantea la obra, al sustentarse en la escritura no denota esta necesidad desde el narrador, es decir, se exponen los valores de una ciudad del interior de Brasil y posteriormente cómo se transforman, pero esto no obedece en sí a la preservación, sino a la necesidad de dejar constancia del cambio en el paradigma, en concordancia con lo que desarrolla la crónica como género literario y su vínculo con el registro

⁷⁰ En el original: “O luar de Gabriela” (Amado, 1961: 303).

histórico; sin embargo, esto también apela al sentido primigenio de la narración, dar constancia de los hechos y los valores que dan sentido a un pueblo.

Podría pensarse que se trata de una estrategia narrativa en la que, al enunciarse desde la tradición oral, el narrador hace una relación de los valores de una sociedad, mismos que se transgreden en la historia, de forma que esta reminiscencia genera la impresión de que se hablará de un mundo con valores determinados y que se dará testimonio de su perspectiva sobre la realidad, cuando lo que ocurre es que se trastocan los ejes de la existencia de Ilhéus. En este caso, la lucha política de Mundinho Falcão y Ramiro Bastos también concuerda con el sentido de preservar los elementos históricos y los valores acorde a la inauguración de una nueva etapa en la ciudad, donde la sangre y la violencia no son el sustento de la ley y el poder, sino la democracia y la administración de los recursos en beneficio de la población.

El paratexto que está más acorde con la intención de comunicar el inicio de una nueva tradición, por señalar un momento de transformación, es el prefacio; al finalizar presenta uno de los problemas centrales de la novela: “Se modificaba la fisonomía de la ciudad, se abrían calles, se importaban automóviles, se construían palacetes, se cavaban caminos, se publicaban periódicos, se fundaban clubes, se transformaba Ilhéus. Pero lentamente evolucionaban las costumbres, los hábitos de la gente” (Amado, 2009: 15). La historia marca un parteaguas en la ciudad y coloca al narrador como el responsable de pasar a otros la historia de la fundación de la nueva ciudad. Lo que esta característica plantea sobre el narrador lo hace a nivel de contenido y función comunicativa, es decir, el objetivo de la narración coincidiría con la necesidad de una historia fundacional donde el narrador posee el papel de transmitir el conocimiento, pero que la indicación genérica del título inclina hacia el papel de cronista.

5) Cercanía con el mundo humano y vital

Este recurso se enfoca en las acciones y la relación que éstas tienen con los personajes, lo que deja a las abstracciones o los procesos de interiorización limitados, quizás, a un segundo plano. Así, lo que ocurre en la historia estaría centrado en acciones concretas a partir de las que se generan los conflictos; sin embargo, no ocurre así del todo. En los paratextos podemos observar cómo esto se plantea en el prefacio donde la historia incluye los comentarios, hablados y escritos, opiniones y olvidos de los personajes en un estilo indirecto en el que el narrador se manifiesta en un papel más subjetivo. A continuación se retoma el fragmento inicial del prefacio, que si bien se analizó anteriormente, permite observar el manejo de otras voces en el discurso del autor-narrador en los paratextos:

Esta historia de amor –por curiosa coincidencia, como diría doña Arminda– comenzó el mismo día diáfano, de sol primaveral, en el que el hacendado Jesuíno Mendonça mató, a tiros de revólver, a doña Sinhazinha Guedes Mendonça [...] Como opinó después João Fulgêncio, hombre de mucho saber [...] el día fue mal elegido [...] No era un día apropiado para derramar sangre. (Amado, 2009: 13)

En estos fragmentos el narrador menciona a algunos habitantes de Ilhéus y sus comentarios sobre la historia y lo retoma en un discurso indirecto en el que las voces de los personajes se vinculan con la suya. Esto coloca al autor-narrador al mismo nivel de los personajes con los que interactúa, lo adentra en el universo creado, aunque no se manifiesta en ella; con esto se insiste en eliminar la distancia que existe entre el autor y la ficción.

Esta característica se observa dentro de la diégesis de forma clara en el estilo directo en el que los personajes intervienen dentro de la novela, sobre todo porque a partir de los diálogos es que se genera la mayor parte del análisis o el planteamiento de categorías. Así ocurre cuando Nacib decide casarse con Gabriela y João Fulgêncio le comenta: “–Hay ciertas flores, ¿ya lo ha notado?, que son hermosas y perfumadas mientras están en los tallos, en los jardines. Cuando se les pone en jarrones, aunque sean de plata, se marchitan y mueren” (Amado, 2009: 367). Con esto vaticina y

plantea un cierto análisis sobre la naturaleza de Gabriela que más adelante encuentra su razón de ser cuando la heroína reflexiona sobre qué implica estar casada y cómo era mejor la vida antes de eso: “¿Correr por la playa, todos los vientos en su pelo, despeinada, los pies dentro del agua? No podía. [...] De todo lo que le gustaba, nada podía hacer. Era la señora Saad. No podía. Era feo estar casada”⁷¹ (Amado, 2009: 451). El discurso interiorizado de Gabriela tiene fuertes rasgos de oralidad, sobre todo por tratarse de un personaje inmerso en la cultura oral, por lo que la construcción de su pensamiento se hace por medio de la cercanía al mundo vital; las ideas se relacionan con acciones y no con imágenes o metáforas, como lo hace João Fulgêncio que posee una perspectiva de la cultura escrita. En este caso el discurso se adecua a las características del personaje al que el narrador cede la voz.

Con respecto a esto, Goldstein identifica que cuando el narrador asume el flujo de conciencia de Gabriela las ideas siguen el ritmo de la *redondilha*, un metro popular (2002: 119); este recurso hace relación directa al epígrafe como motivo o inicio de la historia, revela la influencia que tiene el paratexto en la configuración de la diégesis, sobre todo en la configuración de la expresión de la heroína.

La construcción de la oralidad es una simulación dentro de un contexto de cultura escrita, es decir, si bien el narrador toma rasgos del emisor de la cultura oral, el ambiente de la historia se desarrolla en un mundo de la cultura escrita, aunque existen personajes que se expresan desde la oralidad. La diversidad que existe dentro del mundo de la ficción con relación a la oralidad y la escritura permite que los personajes tengan acceso a la conceptualización y que el narrador les ceda este papel. Por su parte, el autor-narrador se sitúa en una situación comunicativa que se construye

⁷¹ En el original: “Correr pela praia, todos os ventos em seus cabelos, descabelada, os pés dentro d’água? Não podia fazer. [...] Tudo quanto gostava, nada disso podia fazer. Era a senhora Saad. Podia, não. Era ruim ser casada” (Amado, 1961: 366).

desde la oralidad, pero que apela a la escritura por medio de las referencias a los textos intradieгéticos en los intertítulos de los capítulos y del prefacio.

6) Matices agonísticos

Esta característica se observa en el contenido de los paratextos en los que se destacan acciones que hacen referencia a la oposición de conceptos para el desarrollo de ideas, la referencia al asesinato en el prefacio será la acción que marca a la sociedad dentro de la historia y a partir de ésta se establecen dos bandos, en primer lugar el de una sociedad que se rige por leyes violentas que correspondían a otros tiempos: “el honor de un marido engañado sólo podía lavarse con la muerte de los culpables” (Amado, 2009: 14); en segundo lugar la del progreso, que se deja entrever en los comentarios de los personajes y la postura del narrador.

Los intertítulos de los capítulos también forman parte de este proceso agonístico en el que la vida se entiende a partir de dicotomías que se manifiestan, como lo indica la primera parte, en los enfrentamientos, aventuras y desventuras, asesinatos, atentados; en la segunda parte se plantea un nuevo escenario de batalla, el escenario político y la lucha electoral:

Con casamientos y descasamientos, suspiros de amor y aullidos de celos, traiciones políticas y conferencias literarias, atentados, fugas, diarios en llamas, lucha electoral y el fin de la soledad, *capoeiristas* y *chef de cuisine*, calor y fiestas de fin de año, trío de pastorcitas y circo de morondanga, quermés y buzos, mujeres que bajan de cada barco, *jagunços* en los últimos tiros con los grandes cargueros en el puerto y la ley derrotada, con una flor y una estrella (Amado, 2009: 235)

Este enfoque sobre la lucha se profundiza en la diégesis; en las conversaciones se hace énfasis en las distintas formas de gobernar y el paso de una ideología a otra:

Le habló entonces, como ya lo había hecho con tantos otros, sobre los problemas de la región, presentando soluciones, abriendo caminos y perspectivas con un entusiasmo contagioso.

–Tiene razón. Todo lo que me ha dicho es como las tablas de la ley: la verdad pura. ¿Quién puede contradecirlo? –Ahora miraba el piso; muchas veces se había sentido herido por el abandono en el que vivía el interior, olvidado por los Bastos–. Si el pueblo tiene buen juicio, usted va a ganar. Ahora, que el gobierno lo reconozca, no sé... eso ya es otra cuestión... [...]

–[...] Yo pienso de una forma, usted ya conoce mis ideas. El coronel Ramiro piensa de otra: para él, gobernar se reduce a empedrar calles y ajardinar la ciudad. No veo acuerdo posible. Yo le

propongo un programa de trabajo, de administración. No es para mí que le pido sus votos, sino para Ilhéus, para el progreso de la región del cacao⁷² (Amado, 2009: 275).

En cierta forma se hace hincapié en lo obsoleto que es el proceder de Ramiro Bastos. En un inicio se plantea cómo llegó al poder y la manera en que se mantiene en él, cómo es una figura inamovible, mientras se acerca el final de la novela se denota cómo su proceder empieza a ser obsoleto, lo que concuerda con el proceso por el cual el lector se involucra en la historia: en la medida en que los conflictos que surgen lo llevan a tomar partido.

También se puede observar el matiz agonístico de las culturas orales en la apelación comunicativa de los epígrafes líricos en los que se requiere un público ante el que se representa la canción, si bien esto no implica que se presenten diferentes posturas, inserta al receptor en una comunidad en la que el narratario se integra como espectador. Esto no conlleva una posición distinta del receptor, sino que establece la situación narrativa en el contexto de la oralidad.

7) Carácter empático y participante

Con relación al autor-narrador de los paratextos, se podría observar esta característica en la inclusión de las voces de los personajes; por medio del discurso indirecto se presenta el sentir de la ciudad: “Porque, a pesar del difundido progreso de la ciudad («Ilhéus se civiliza a un ritmo impetuoso», había escrito el doctor Ezequiel Prado, gran abogado, en el *Diário de Ilhéus*), todavía se comentaban, sobre todas las cosas, en aquellas tierras, las violentas historias de amor” (Amado, 2009: 14). En este fragmento se observa como dentro de la voz del narrador se inserta la de un

⁷² En el original: Falou-lhe então, como já fizera com tantos outros, sôbre os problemas da região, apresentando soluções, rasgando estradas e perspectivas num entusiasmo contagiante.

– Vosmicê está coberto de razão. Tudo o que vosmicê disse é como as tábulas da lei: verdade pura. Quem pode contradizer? – agora fitava o chão, muitas vêzes sentirase magoado contra o abandono em que vivia o interior, esquecido pelos Bastos. – Se o povo lhe reconhece, não sei, isso já é outra conversa... [...]

– [...] Eu penso de uma forma, o senhor conhece minhas idéias. O coronel Ramiro pensa de outra, para êle governar é sômente calçar rua e ajardinar a cidade. Não vejo acôrdo possível. Eu estava lhe propondo um programa de trabalho, de administração. Não é para mim que peço seus votos, é para Ilhéus, para o progresso da região do cacau (Amado, 1961: 223).

personaje. Esta forma de inclusión podría inclinarse hacia la construcción de esta característica de la oralidad dentro de la escritura; sin embargo, como mencioné antes, me parece que se trata de una cita, en consonancia con la adscripción genérica de crónica y el registro de fuentes.

Al interior de la novela, en el discurso directo se observa cómo se construyen los juicios a partir de lo que opinan los personajes:

El coronel Manuel das Onças insistía:

–¿Qué es lo que se propone Mundinho Falcão? El hombre tiene el diablo en el cuerpo. No se conforma con sus negocios, se mete en todo.

–Mire, es fácil... Quiere ser intendente en la próxima elección.

–No creo... Es poco para él –dijo João Fulgêncio.

–Es hombre de mucha ambición.

–Sería un buen intendente. Emprendedor.

–Un desconocido, llegó acá hace poco...

El Doctor, admirador de Mundinho, acotó:

–Hombres como Mundinho Falcão son los que necesitamos. Hombres visionarios, audaces, bien dispuestos...⁷³ (Amado, 2009: 43).

Cuando se inserta la voz de los personajes no siempre queda claro quién emite el mensaje, los elementos de identidad no siempre se señalan, aunque se podría rastrear en las características y las posturas que representan, en los diálogos previos o en el contexto quién es el responsable de lo dicho, el narrador emite los diálogos y señala el emisor, principalmente, cuando requiere reafirmar alguna postura, intención o remarcar elementos agonísticos.

Sin embargo, la manifestación más clara de esta característica de la tradición oral está en el deseo de comunicar un saber, un aprendizaje con relación a la ciudad, en la intención del narrador y el efecto que se busca causar en el narratorio, la apropiación del mensaje. Esto se observa en el

⁷³ En el original: O coronel Manuel das Onças insistia:

– O que é que Mundinho Falcão está visando? O homem tem o diabo no corpo. Não se contenta com seus negócios, se mete em tudo.

– Ora, é fácil. Quer ser Intendente na próxima eleição.

– Não creio... É pouco para êle – disse João Fulgêncio.

– É homem de muita ambição.

– Daria um bom Intendente. Empreendedor.

– Um desconhecido, chegou aqui outro dia.

O Doutor, admirador de Mundinho, atalhou:

– De homens como Mundinho Falcão é que estamos precisando. Homens de visão, corajosos, dispostos... (Amado, 1961: 41).

prefacio, donde se establece un marco previo que sitúa a la novela como la historia de amor que modifica las costumbres de una ciudad, como ocurre en la última parte:

Se modificaba la fisionomía de la ciudad, se abrían calles, se importaban automóviles, se construían palacetes, se cavaban caminos, se publicaban periódicos, se fundaban clubes, se transformaba Ilhéus. Pero lentamente evolucionaban las costumbres, los hábitos de la gente. Así ocurre siempre, en todas las sociedades (Amado, 2009: 15).

En el prefacio se anticipa el asesinato y las ideas que se encuentran alrededor de éste, aparece como una tragedia, a pesar de que el contexto lo justifica desde la costumbre. Frente a esto se contrasta la historia de amor que transformará el sustrato más arraigado en la mentalidad de la sociedad de Ilhéus y se coloca como parte de un conflicto en el que se inclina al narratario a tomar parte.

Esta propiedad de la expresión en la cultura oral va de la mano con el carácter colectivo de la voz enunciativa. El narrador no hace sino transmitir un saber colectivo del que es parte y que define su identidad, esto se traduce en la idea de anonimato, lo que concuerda con la voz canónica del narrador como la entiende Filinich, es decir, posee resonancias de la oralidad y esto implica un recurso de verosimilitud al distanciarse figuradamente de la escritura y permite, al aludir a la comunicación cotidiana, reconstruir las imágenes y las acciones como si efectivamente hubieran acontecido (1999: 115). Que el emisor no se identifique a sí mismo, sino que asuma el papel de narrador y se apropie de la función de comunicar la historia sin denotar su identidad lleva a plantear el anonimato, pero a la vez ubica al autor como quien emite el mensaje.

Además, agrega elementos de la tradición oral de Ilhéus como universo creado a su discurso en los paratextos, con lo que otorga al autor-narrador la capacidad de recopilar el saber, en concordancia con el papel de cronista: por un lado, integra a su voz elementos líricos populares; por otro, hace una labor de construcción de un panorama cultural al que el lector no tiene acceso y a partir del cual obtiene elementos para enfrentarse a ciertos espacios de indeterminación, sobre todo en lo que se refiere a la caracterización de los personajes femeninos: Ofenísia, Glória, Malvina

y Gabriela, de las que se cuenta algo por medio de los paratextos y con lo que el lector aborda la lectura de los capítulos que reciben su nombre.

9) Carácter situacional

Esta característica es constante durante la obra en la medida en que los personajes desarrollan sus ideas a partir de las acciones y los eventos que se presentan. Se observa en los paratextos en diferentes momentos; en el prefacio a partir de la inclusión del discurso indirecto de los personajes, pero que se retoma de otro contexto y no responden a una situación en particular. Baste con recordar fragmentos citados anteriormente donde aparece lo que dice doña Arminda, la opinión de João Fulgêncio o lo que escribió el doctor Ezequiel Prado. También se encuentra en los intertítulos de la primera y la segunda parte, al momento de realizar un listado de acciones que no sólo anticipa la historia, sino que busca expresar ciertas ideas en sintonía con las características de Nacib y Gabriela, y en los intertítulos de los capítulos, donde los textos líricos y su narración buscan construir un perfil de los personajes y la perspectiva de la ciudad alrededor de la mujer.

En los paratextos el desarrollo de lo concreto no es una prioridad, sino que lo importante es transmitir referentes al lector para interactuar con la diégesis a partir de éstos. Se trata de elementos heterogéneos que si bien no desarrollan conceptos abstractos, presentan mensajes desde la oralidad alrededor de la historia, que buscan incidir en ella, pero que no conforman un discurso unificado que aspire a construir un discurso independiente.

En el caso de “Lamento de Glória” se relata la condición del personaje y el sufrir que proviene de su papel como amante, el encarcelamiento a partir de la situación social y las costumbres alrededor de ésta. Así, por medio del personaje se introduce la condición de las mujeres amancebadas y su relación con la ciudad. El caso de Glória es ejemplar porque implica un mayor celo del papel que tiene frente a la población de Ilhéus y al avanzar en la novela la ruptura de su

prohibición y su resolución indica un cambio en las costumbres. En este paratexto no aparecen conceptos abstractos, sino que se hace referencia a su condición emocional o afectiva por medio de los aspectos situacionales, aunque aparecen metáforas que establecen el deseo de Glória, no se realiza un tratamiento abstracto del tema, el siguiente fragmento ayuda a aclarar este punto:

Corsé que resista no hay,
ni de satén ni de seda
ni del más fino cambray,
el fuego que está quemando
la soledad de mi pecho. [...]

Empuja mi puerta,
que ya la traba quité,
no hay llave para cerrar.
Ven a apagar esta brasa,
quémate en esta llama,
trae un poco de amor
que mucho tengo para dar.
Ven a este lecho ocupar⁷⁴ (Amado, 2009: 141, 143).

Al inicio se establece la riqueza en la que vive al ser la amante de un coronel, sin embargo se construye la relación de la soledad con el fuego y el deseo de amar. Al acercarse el final, la situación del personaje cambia, hace el ofrecimiento al decir que la puerta está abierta y que el límite que existe se puede transgredir. En este punto de la historia el paratexto adelanta algunos hechos que ocurrirán en la novela, empieza a generar expectativas alrededor del personaje y el papel de la mujer en Ilhéus.

⁷⁴ En el original: Não há corpete que caiba
nem de cetim nem de sêda
nem da mais fina cambraia,
o fogo que está queimando
a solidão do meu peito. [...]

Empurrai a minha porta,
a tranca já retirei,
não tem chave de fechar.
Vinde essa brasa apagar,
nesse fogo vos queimar,
trazei um pouco de amor
que eu muito tenho pra dar.
Vinde êsse leito ocupar (Amado, 1961: 118).

De tal forma que el carácter situacional, si bien no se desarrolla plenamente en los paratextos, se anticipa desde ellos y continúa como estrategia narrativa en la diégesis. La forma en que se manifiesta esta característica en la voz del autor-narrador y el narrador intradieгético refuerza la identificación entre los emisores y el proceso de ficcionalización.

A partir de la enunciación ficcional se desarrolla la configuración del autor-narrador y la ruptura del papel tradicional de los paratextos en la medida en que dialoga de manera constante con la diégesis. Esto ocurre no sólo desde el prefacio, que tradicionalmente llega a presentar más variaciones en su función y su naturaleza, también desde otros tipos de paratextos donde la voz del autor se suele manifestar plena y con una distancia clara con relación a la ficción, además de la última escena que responde al prefacio.

La presencia de los mecanismos de la cultura oral en los paratextos plantea un acercamiento en el que la situación narrativa adquiere otros niveles. Por un lado, el autor-narrador presenta al lector-narratario la historia como una crónica desde una perspectiva oral; por el otro, el narrador al interior de la obra establece una historia que se registra en la escritura, pero que en la construcción del registro de la ficción retoma la dinámica cultural de la oralidad.

En la interacción que existe entre los paratextos y la obra se desarrolla un discurso en el que la oralidad se manifiesta de diferentes formas, ya sea que el autor-narrador de los paratextos se apropie de ciertos recursos o papeles para realizar la enunciación, o bien, que el narrador tome una postura frente a la ciudad donde retrata la vida y su eje: la palabra hablada.

Para Filinich, las características de la cultura oral son parte de la condición natural al acto de narrar, con lo que destaca el valor de la situación narrativa que se establece, es decir, existe una tradición alrededor del acto de narrar que remite a la comunicación oral, a partir de la que se valoriza el carácter verosímil que el lector concede desde la dinámica cultural. Al momento en que

se hace referencia al acto de contar una historia, éste se transforma en un acontecimiento, por lo que posee una duración y acompaña a los sucesos en su desarrollo; esta evocación desempeña una función fática al apelar a la atención del auditorio, captar su atención y disponerlo a la inauguración de un espacio y tiempo míticos (Filinich, 1999: 169-170).

En *Gabriela, clavo y canela* los paratextos construyen el marco en el que se desarrolla la historia como un registro de acontecimientos importantes para una comunidad; se llama la atención constantemente sobre ciertos aspectos, a pesar de que en la historia sea visible la presencia de otras acciones relevantes que escapan a la señalización de los intertítulos, sobre todo. Esto se encuentra en concordancia con las referencias orales de los paratextos y la recreación de la cultura verbomotora al interior de la historia.

La simplicidad de la narrativa de Amado, que se relaciona con una apelación de la tradición oral a partir de los paratextos, acerca al lector a los paradigmas de esta manifestación cultural, de forma que la importancia de comunicar se vuelve latente para que la historia perdure en la memoria del lector. El uso del modelo de narración canónico responde a una reflexión con base en el pasado y un proceso de comparación y contraste, en la tradición de la novela histórica y la crónica de costumbres.

Destaca la forma en que esto influye en el narratario. La superposición entre la figura del autor y el narrador desde los paratextos hace flexible también la del lector y el narratario, lo instauro en el proceso de diálogo que hace eco de lo narrado con lo que le da permanencia y sentido. La memoria se construye desde lo colectivo, a lo que Amado hace alusión con sus referentes: los elementos de la tradición lírica y la presencia de la comunidad en la voz del narrador.

La manera en que la situación narrativa se ve afectada por los paratextos revela que no se trata sólo de elementos satelitales ajenos a la diégesis. No sólo modifican el acercamiento del lector a la obra, sino que construyen un horizonte cognitivo, generan expectativas, arrojan información

sobre la situación narrativa, establecen una estructura del relato y permiten establecer líneas de interpretación que se refuerzan con el resto de los elementos de la narración. Además, sitúan al narrador y al narratario en una dinámica de comunicación inclinada hacia la oralidad a partir de que se retrata una sociedad verbomotora. A pesar de esto, la intención de construir un sentido por parte de la figura del autor-narrador se manifiesta en la construcción de los personajes en estos textos líricos, las acciones que las identifican y los valores que reciben.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de esta investigación se ha observado cómo los paratextos en *Gabriela, clavo y canela* influyen en la diégesis a partir de dos niveles: la enunciación literaria y la ficcional. Desde ésta última intervienen en la situación narrativa de la historia y con eso generan un discurso en diferentes niveles sobre el tema de cómo se debe leer la obra; además establecen una vía para la ficcionalización del autor, influenciado por la enunciación desde la oralidad. Por estas razones cabe replantear el papel de los paratextos en la obra literaria.

En la medida en que los paratextos se entienden como un espacio de transición entre la obra y el mundo externo a ella, han desarrollado un carácter impreciso en sus límites, lo que los lleva a apropiarse de territorios que no les son propios (Genette, 2001: 352). Esta capacidad es lo que Jorge Amado aprovecha para plantear una experiencia de lectura donde la ficción se acerca a la realidad, se introduce al lector en el universo creado y en la historia. En la medida en que son un espacio de transición, los paratextos se emplean para elaborar un discurso implícito del papel del arte en la experiencia humana.

Abordar el papel del paratexto con relación a la obra lleva a reflexionar sobre la literatura como objeto y la relación que tiene su aspecto concreto en la construcción de la experiencia estética. Genette menciona que ante la poca definición de sus límites, la esencia de los paratextos reside en su función, es decir, asegurar que el texto cumpla con la intención del autor (2001: 352). El teórico francés también señala que: “el paratexto es para el texto un instrumento de adaptación: de allí esas modificaciones constantes de la «presentación» del texto (es decir, de su modo de presencia en el mundo)” (2001: 352). En este sentido, se debe entender que es tarea del paratexto hacer accesible la obra a los diferentes contextos culturales que puede presentar el lector, plantear un proceso de

lectura acorde a la obra y a la voluntad del autor. *Gabriela, clavo y canela* pide una lectura desde la ficcionalización; lleva a realizar un acercamiento a la novela desde la crónica y la oralidad, desde la posibilidad de que el universo creado influya y llene de aroma el mundo extradiegético.

El desarrollo de la enunciación ficcional es un elemento clave para entender la ruptura del papel prototípico de los paratextos en *Gabriela, clavo y canela*. La ficcionalización del autor y la manifestación del universo creado como un referente para el lector-narratario genera indeterminación respecto al emisor de la diégesis; la resolución de esta incertidumbre tiende a la identificación del autor-narrador de los paratextos con el narrador de la historia, lo que se observa en diversos puntos: 1) la indicación genérica que plantea un papel del emisor como cronista y sitúa a la obra en un contexto de veracidad como resultado de la experiencia del emisor, que se relaciona con el autor al tratarse de un espacio para su manifestación; 2) el proceso de ficcionalización de la dedicatoria donde el autor y los personajes se ubican en un mismo nivel implica un acercamiento a la historia que concuerda con la señalización de la obra como crónica; 3) la influencia de la enunciación desde la oralidad que vincula a los paratextos con la diégesis a nivel de discurso y anticipa la voz narrativa; 4) la relación de sentido que se observa entre los paratextos y la diégesis al desempeñar la función de estrategias del texto desde la enunciación ficcional; y 5) una voz narrativa, por medio de la enunciación ficcional, se presenta en el espacio de enunciación del autor y desplaza el mensaje explícito que implica la enunciación literal en los paratextos, con lo que se acerca la ficción al nivel de realidad del lector. Estos puntos permiten observar aspectos que contribuyen a generar la identificación entre el autor-narrador de los paratextos y el narrador de la diégesis.

Así, en *Gabriela, clavo y canela*, los paratextos adentran al autor en el universo creado y en este proceso adopta el papel de narrador; esta ficcionalización involucra también la configuración del lector que entonces adquiere el papel de narratario. Las implicaciones que esto

tiene en el receptor escapan a los alcances de esta investigación; sin embargo, me parece importante señalar algunas observaciones sobre cómo se modifica el proceso de interpretación y concreción de la obra literaria desde la teoría de la recepción.

En primera instancia, aparece una ruta de análisis a partir de los paratextos como estrategia de texto desde la enunciación literaria y la enunciación ficticia. Por un lado, desde la enunciación literaria cumplen con las funciones que observa Genette con relación a la manifestación del autor en los temas del porqué y cómo leer; por otro lado, desde la enunciación ficcional se presentan nuevas funciones vinculadas al emisor y el receptor del mensaje con el planteamiento de un autor-narrador y un lector-narratario, por lo que aquello que el autor manifiesta sobre la obra se sitúa al nivel de la ficción. De este proceso se observa una relación particular con el mensaje que se emite con respecto a la distancia entre el autor y el texto. Iser observa que los comentarios que el autor puede llegar a realizar con relación al texto para orientar las reacciones del lector limitan las posibilidades del lector frente a la obra; sin embargo, estos comentarios no siempre cumplen con la función de guiar la lectura, sino que señalan una distancia entre el autor y el texto (Iser, 1989: 140-141). A partir de esto se puede entender que, dentro de la teoría de la recepción, los paratextos no se entienden sólo por la información de la obra que aportan al lector, sino que presentan cuál es la distancia que el autor tiene con relación al texto. En *Gabriela, clavo y canela* desarrollan un proceso de acercamiento a la lectura a partir de la ficcionalización, con lo que se elabora un discurso implícito sobre la obra literaria como un objeto que se debe asumir como parte de la experiencia humana del autor-narrador y que el lector-narratario debe solucionar por la apropiación, el distanciamiento o alguna otra postura.

En este punto, la distancia entre el autor y la obra requiere que se reflexione sobre la diferencia que tienen en la enunciación el autor-narrador y el narrador, a su vez entre el lector-narratario y el narratario, además del papel que la representación de la oralidad tiene en la distancia

que se construye con relación a la obra. El planteamiento en *Gabriela, clavo y canela* busca un proceso de integración de la experiencia que se cuenta, replantea el papel de la obra como objeto para resaltar su dimensión de experiencia; la disimilitud que se observa entre el autor-narrador y el narrador, y el lector-narratario y el narratario se resuelve desde la oralidad y el carácter integrador que implica.

Si los paratextos son parte de la diégesis, deberían poder constituirse como textos literarios como los entiende Iser: un objeto que posee existencia independiente del texto en la medida en que desarrolla una realidad ajena al texto en sí mismo, que genera cierta indeterminación que el lector resuelve en sí a partir de la experiencia, es decir, posee una estructura apelativa que dialoga con la experiencia del lector (1989: 135-137). Si bien los paratextos se vinculan con la historia que se plantea, habría que observar si esta independencia se cumple: ¿hasta qué punto se manifiesta la ficción en los paratextos? Es poco probable que se entiendan como elementos que no están subordinados a la diégesis en la medida en que los referentes a los que apelan se ubican en ella y así cumplen su sentido, con lo que se comprobaría que la función primigenia de los paratextos permanece; sin embargo, no por ello se trata de textos que sólo poseen sentido como referentes o manifestación de la voluntad del autor, sino que poseen elementos ficcionales que inciden en la diégesis como se observa a lo largo de esta investigación.

Uno de los puntos importantes en el diálogo entre los paratextos y la obra en *Gabriela, clavo y canela* es la doble adscripción genérica que plantea características no sólo en el emisor, sino también en el receptor, contribuye a la identificación del lector-narratario de los paratextos con el narratario intradieгético. Las implicaciones de este planteamiento hacen del diálogo entre el texto y el lector un proceso complejo a partir de su configuración como narratario de la novela y la crónica. Mientras que se busca adentrar al lector a la ficción, constituirlo como narratario de la crónica, a su vez se le plantea la distancia frente a la experiencia como el lector de una novela, con

lo que se configura un narratario diferente, el cual sería ajeno al lector, pero que busca identificarse en él. La resolución de estos roles en el lector y la postura frente a la ficción que esto implica es algo que sería necesario estudiar desde el diálogo de la recepción y la concreción de la obra literaria, a lo que habría que agregar hasta qué punto la oralidad que se desarrolla también aporta elementos de cercanía o lejanía con respecto a la obra desde la configuración del receptor de la narración.

Con relación a esto, se construye un narratario de la obra como crónica, lo que presenta la historia como un registro histórico en un momento de transición importante de Ilhéus a una idea de modernidad. En el caso del narratario de la novela, el universo creado se aparece a través de un proceso de introducción a la ciudad, sus habitantes y sus costumbres, de manera que en la novela el narratario se aparece como un personaje que recién llega a la ciudad y atraviesa un proceso de familiarización con el contexto y la historia de amor que transformó a Ilhéus. Estos diferentes procesos de comunicación en los que se involucran el autor, el lector y la obra, además del narrador, el narratario y la situación narrativa, buscan eliminar la distancia que existe entre los dos niveles de enunciación: la literal y la ficcional, lo que implica una cercanía entre la ficción y la experiencia humana fuera de la diégesis.

Así, las funciones de los paratextos en *Gabriela, clavo y canela* implican una postura poética particular en Jorge Amado con relación al papel de la ficción en la realidad. El proceso de ficcionalización que se puede observar en esta obra es un recurso que le permite incidir en la experiencia del lector, no sólo desde la estructura apelativa del texto y la experiencia estética que la teoría de la recepción señala, sino por la enunciación ficcional en los paratextos y el acercamiento desde la situación narrativa. Se desarrolla con esto un papel en el que el lector se involucra en la historia desde la apelación que el autor-narrador realiza.

Con base en la situación narrativa como la entiende Filinich, en *Gabriela, clavo y canela* se desarrolla un narratario virtual, es decir, no se tienen elementos que lo identifiquen y se configura

desde el modelo básico del relato con lo que se entiende que posee rasgos que neutralizan su presencia como el conocimiento de la lengua, la facultad de razonar –sobre todo presuponer y prever consecuencias–, el entendimiento de la gramática del relato, posee memoria, no sabe nada de los hechos ni de los personajes que se mencionan y requiere ciertas explicaciones del narrador para juzgar ciertos aspectos de las escenas (Filinich, 1999: 72). Esta falta de una identidad clara del narratorio concuerda con las dinámicas de la cultura oral donde el receptor del discurso no siempre se define, en la medida en que se trata de un grupo de personas que escucha el discurso o relato del orador, esta colectividad anónima se asume con las mismas características que el narratorio virtual: entiende la lengua del emisor, comprende lo que se dice, las implicaciones y consecuencias de lo que se cuenta, retiene información, y la historia se le presenta como algo nuevo que necesita la guía del narrador para descifrarse.

Al respecto, Walter Ong señala dos características importantes sobre el papel que posee la narración en las culturas orales y que me parece pertinente retomar: en primer lugar, no pueden generar categorías abstractas, por lo tanto utilizan la historia de acción humana para guardar, organizar y comunicar mucho de lo que saben (Ong, 2016: 219); en segundo lugar: “La narración [...] es capaz de reunir una gran cantidad de conocimientos populares en manifestaciones relativamente sustanciales y extensas que resultan razonablemente perdurables, lo cual en una cultura oral significa formas sujetas a la repetición” (Ong, 2016: 219). Por lo tanto, la narración no sólo constituye una forma de transmisión del saber en las culturas orales, sino que existe una dinámica social alrededor de ésta, involucra el deseo de instruir por medio de su repetición, de ser partícipe del saber comunitario, es decir, se cuenta la historia de Gabriela para compartir el conocimiento y que el oyente a su vez se convierta en emisor.

En *Gabriela, clavo y canela* se trata, entonces, de un narratorio situado en una posición de aprendizaje con relación a la historia; se presenta una serie de conocimientos que se busca

transmitir por medio de las diferentes acciones y situaciones que se presentan, más allá de destacar conceptos o abstracciones. Además, la narración en las sociedades verbomotoras tiene otra finalidad, “sirve para unir el pensamiento de manera más extensa y permanente que los otros géneros” (Ong, 2016: 220), es decir, se trata de un elemento cultural que se busca incorporar por medio de la historia. Esta tendencia a conjuntar formas de pensamiento podría contribuir a la identificación del narrador en el autor-narrador.

Desde los paratextos los elementos que se nos presentan con relación a la configuración del narratario se orientan hacia la recreación de una dinámica de la cultura oral en la medida en que se retoma el modelo clásico de narración. Esto implica que el narratario se desdibuja en este concepto difuso que es el receptor colectivo que se busca instruir por medio de la narración.

Otro punto importante en la configuración del narratario gira en torno del carácter ficticio/verídico de la obra literaria que se plantea por medio de la indicación genérica del título y que se refuerza con la ficcionalización del autor-narrador; señalar la novela como crónica le plantea al lector una decisión inicial que consiste en cómo acercarse a la obra; puede hacerlo desde la ingenuidad y creer en el carácter cronista del relato, o bien puede optar por afirmar que se trata de una novela y así afrontar la historia como una ficción. El narratario construye su aproximación de una forma u otra, incluso podría no considerar el subtítulo y con ello pasar por alto este problema. Sin embargo, los paratextos llevan a reflexionar sobre el carácter verídico de la narración en diferentes momentos; con esto se genera una reflexión más consciente del papel que la ficción posee en el entorno del lector. Ya sea que decida seguir la indicación genérica o ignorarla, leer o no la dedicatoria, eventualmente aparece el prefacio que enmarca la narración en el año de 1925 en la ciudad de Ilhéus, con lo que el carácter histórico de la crónica se hace presente, más adelante se encuentra también en el intertítulo de la primera parte: “en la ciudad de Ilhéus, en 1925” (Amado,

2009: 17) y en el intertítulo del primer capítulo: “(de un periódico de Ilhéus, 1925)” (Amado, 2009: 19).

La forma en que los paratextos se involucran como parte de la situación narrativa con la configuración del narratario no implica que no se haya presentado anteriormente de forma implícita; sin embargo, destaca la manera en que con esto acercan al lector y su experiencia a la realidad de los personajes, el carácter empático y centrado en los elementos situacionales implica un proceso distinto frente a la obra que aspira a la incorporación de la narración al conjunto de valores y conocimiento del lector-narratario.

Además, los paratextos desempeñan el papel de estrategias del texto al momento en que dan información para resolver los espacios vacíos y se vinculan al proceso de interpretación. No se limitan a plantear expectativas que adquieren sentido en la historia, sino que revelan elementos que no se trabajan del todo en la obra. Esto permite entender que son un espacio de manifestación de la diégesis en un punto que se consideraría periférico, por lo que contribuyen a eliminar la distancia prototípica entre el aparato paratextual y el texto.

El impacto que tiene la enunciación ficcional en los paratextos permite pensar en las capacidades de subversión de la ficción con relación a las estructuras del lenguaje, desde la posibilidad de los diferentes niveles de enunciación y las implicaciones de sentido que esto tiene, hasta la apelación a la interpretación del lector al recurrir a la función poética del lenguaje. Considero que en esto reside la clave para el desarrollo de una función diegética de los paratextos.

El carácter de la ficción alcanza a transgredir los límites de la obra para acercar el universo creado a la realidad, de tal forma que en los paratextos se observa la interacción con la diégesis desde la enunciación ficcional y su desempeño como manifestación del autor y estrategias del texto, el cumplimiento o no de las expectativas desde la estructura apelativa de la obra, el desarrollo o la insistencia de ciertos aspectos a partir de los temas de cómo y por qué leer.

Otro punto que se desprende de esta investigación es lo que ocurre con la distancia entre lo real y la ficción, de donde se deriva la reflexión de la situación comunicativa en la obra. Por un lado se presenta la enunciación literal que refiere la comunicación entre el autor y el lector; esto señala la obra como un objeto. Por otro se encuentra la enunciación ficcional donde el narrador y el narratario se comunican con relación a un universo ficticio, la obra como realidad.

En *Gabriela, clavo y canela* se observa que los paratextos se encargan de eliminar la distancia entre la obra como objeto y la ficción que ésta encierra; es decir, no marcan que la voz del autor difiere de la del narrador o plantea un contexto al que se responde con la historia, ya sea un planteamiento teórico, una problemática social o un manifiesto. La obra adquiere un papel de argumento, de objeto que demuestra la postura del autor. En cambio, Jorge Amado hace uso de estos elementos de transición a la obra para acercar la ficción a lo real, al propio contexto del lector, además de incorporar desde los paratextos la oralidad y una problemática acerca de la naturaleza del discurso, el género literario y el carácter histórico de aquello que se relata. Los paratextos en esta novela de Jorge Amado continúan desempeñando su papel de espacio de transición, desde ellos la ficción “invade” la realidad.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- AMADO, Jorge. *Gabriela, clavo y canela*. Trads. Rosa Corgatelli y Cristina Barros. Madrid: Alianza, 2009.
- . *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Martins, 1961.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- AMADO, Jorge. *Jorge Amado. Povo e terra. 40 anos de literatura*. Ed. José de Barros Martins. São Paulo: Martins, 1972.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa, 2004.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998.
- CAMPHAUSSEN, Rufus. *Diccionario de la sexualidad sagrada. Desde los afrodisiacos y el éxtasis hasta el culto al yoni y el yoga Zap-lam*. Trad. Borja Folch. Barcelona: Alejandría, 1999.
- CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo, 2009.
- DORRA, Raúl. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 2004.
- FILINICH, María Isabel. *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés, 1999.
- FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. “Biografía”, *Fundação Casa de Jorge Amado*. Fundação Casa de Jorge Amado, 28 de abril de 2018, http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=75.
- GENETTE, Gerard. *Umbrals*. México: Siglo XXI, 2001.

- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. “Uma leitura antropológica de Jorge Amado: dinâmicas e representações da identidade nacional”. *Diálogos Latinoamericanos*, núm. 5, Aarhus: LACUA 2002. pp. 109-133.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (ed.). *Antología de crónica latinoamericana actual*. México: Alfaguara, 2012.
- LÓPEZ GUEVARA, Alejandra. “Civilización y barbarie en *Gabriela, clavo y canela* o cómo un árabe decidió no convertirse en asesino cuando le pusieron los cuernos” en *La experiencia literaria*, núm. 17, México: UNAM, 2011. pp. 67-75.
- LUNA, Óscar. *Jorge Amado: La cultura popular bahiana en las novelas Jubiabá (1935) y Tenda dos milagres (1969)*, Tesis de Doctorado en Estudios latinoamericanos. México: UNAM, 2017.
- MESCHONNIC, Henri. “¿Qué entiende usted por oralidad?”, *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, Françoise Perous (compiladora), México: UNAM, 2009.
- MONTEIRO, José Fernando Saroba. *A modinha brasileira: trajetória e veleidades (séculos XVIII-XX)*, Tesis de Maestría en Historia. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2015.
- NAVARRETE QUAN, Yosahandí. “La mujer en *Gabriela, clavo y canela*, de Jorge Amado” en *La experiencia literaria*, núm. 17, México: UNAM, 2011. pp. 61-66.
- ONG, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE, 2016.
- ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. México: FCE, 2005.
- SWARNAKAR, Sudha. “Jorge, internacionalmente amado” en *Nova leitura crítica de Jorge Amado*. Campina Grande: EDUEPB, 2014.
- VITAL, Alberto. “Teoría de la recepción”, *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: UNAM, 2005.

REFERENCIAS GENERALES

- AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves*. São Paulo: Martins, 1966.
- . *O amor do soldado*. São Paulo: Martins, 1974.
- . *Bahia de todos os santos*. São Paulo: Martins, 1971.
- . *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- . *O capitão de longo curso*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- . *O cavaleiro da esperança*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- . *De cómo los turcos descubrieron América*. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- . *A descoberta da América pelos turcos*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- . *Doña Flor y sus dos maridos*. México: Diana, 1991.
- . *Farda fardão camisola de dormir*. São Paulo: Círculo do livro, 1985.
- . *El país del carnaval*. Argentina: Losada, 1995.
- . *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- . *Os pastores da noite. Dona Flor e seus dois maridos*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- . *Los pastores de la noche*. Bogotá: Lerner, 1985.
- . *Mar morto*. São Paulo: Círculo do livro, 1985.
- . *Mar muerto*. Madrid: Alianza, 1990.
- . *Mies roja*. Bogotá: Lerner, 1985.
- . *O milagre dos pássaros*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- . *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- . *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- . *Navegación de cabotaje*. Madrid: Alianza, 1994.

- . *O país do carnaval. Cacau. Suor*. São Paulo: Martins, 1970.
- . *San Jorge de los Ilhéus*. Bogotá: Lerner, 1985.
- . *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo: Martins, 1966.
- . *Seara Vermelha*. São Paulo: Martins, 1970.
- . *Os subterrâneos da liberdade 1. Os ásperos tempos*. São Paulo: Circulo do livro, 1982.
- . *Os subterrâneos da liberdade 2. Agonia da noite*. São Paulo: Circulo do livro, 1982
- . *Os subterrâneos da liberdade 3. A luz no túnel*. São Paulo: Circulo do livro, 1982
- . *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- . *Tenda dos milagres*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- . *Tereza Batista cansada de guerra*. Madrid: Alianza, 1986.
- . *Tereza Batista cansada de guerra*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- . *Terras do sem fim*. São Paulo: Martins, 1970.
- . *Tieta do agreste*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- . *Tocaia grande*. México: Diana, 1988.
- . *Tocaia grande*. Espanha: Record, 1996.
- ARVON, Henri. *La estética marxista*. Buenos Aires: Amorrortu, 1972.
- AUERBACH, Erich. *Mímesis*. México: FCE, 2006.
- AUGUSTO MAGALHÃES, Carlos, Antonio Carlos Monteiro Teixeira Sobrinho. “Jorge Amado y las identidades al margen” en *Antares. Letras e humanidades*, núm. 4. Caxias do Sul: UCS, 2010, pp.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*, Madrid: Cátedra, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*, México: UNAM, 2009.

- CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata” en *Cadernos Pagu*. Núm. 6/7, São Paulo: UNICAMP, 1996, pp. 35-50
- COSTA, Hóracio. *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*, México: FCE, 2000.
- DA SILVA, María Auxiliadora y Delio J. Ferraz Pinheiro. “De Picota a Agora. La transformaciones del Pelourinho (Salvador, Bahía, Brasil)” en *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, núm. 17, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp. 69-97
- FERIN CUNHA, Isabel. “A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal” en *Cadernos Pagu*. Núm. 21, São Paulo, 2003, pp. 39-73
- FERNANDES CALIXTO, Carolina. *Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais*, Tesis de Maestría en Historia. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011.
- GONÇALVES, Flávio, Inara de Oliveira, Laila Bricht (orgs.). *Colóquio internacional 100 anos de Jorge Amado. História, literatura e cultura*, Ilhéus: Editus, 2013
- INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*, México: Taurus, Ibero, 1998.
- ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*, México: FCE, 2012.
- LUNA, Óscar. *Iemanjá: la orfandad como referente de recreación en tres personajes de Mar muerto (1936) de Jorge Amado*, Tesis de Licenciatura en Lengua y literaturas hispánicas. México: UNAM, 2009.
- MENTON, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México: FCE, 2004.
- RALL, Dieter (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 2001.
- ROCHE, Jean. *Jorge Bem/Mal Amado*, São Paulo: Culturix, 1987.
- SELTZER GOLDSTEIN, Norma, *A literatura de Jorge Amado. Orientações para o trabalho em sala de aula*, São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ariel, 2002.