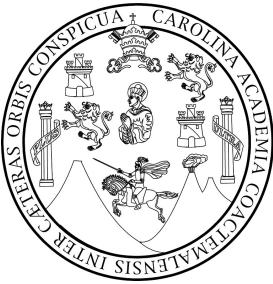


Ronny Hernández Salazar

**La realidad representada en la novela *Cárcel de árboles*  
de Rodrigo Rey Rosa**

Asesora: Dra. Violeta de Moreno



**Universidad de San Carlos de Guatemala**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**Departamento de Letras**

Guatemala, agosto 2014

Este trabajo fue presentado  
como tesis *ad licentiam*,  
previo a optar al título de  
Licenciado en Letras.

Guatemala, agosto de 2014.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>1. MARCO CONCEPTUAL</b>	6
1.1 Antecedentes	6
1.2 Justificación	7
1.3 Determinación del problema	8
1.4 Alcances y límites	8
<b>2. MARCO CONTEXTUAL</b>	9
2.1 Biografía	9
2.2 Producción literaria	10
2.3 Importancia de la novela de Rodrigo Rey Rosa en la literatura guatemalteca	11
<b>3. MARCO TEÓRICO</b>	12
3.1 La novela	12
3.2 Estructura	27
3.3 Retórica	36
3.4 El discurso	37
3.5 El símbolo	39
3.6 La Realidad	41
3.7 Géneros literarios	44
3.8 Lenguaje literario	47
3.9 El tema	50
3.10 El diálogo	51

3.11 Recursos literarios	52
3.12 Analepsis	53
3.13 Prolepsis	53
3.14 El narrador	53
3.15 Figuras literarias	57
<b>4. MARCO METODOLÓGICO</b>	<b>59</b>
4.1 Objetivos	59
4.1.1 Objetivo general	59
4.1.2 Objetivos específicos	59
4.2 El método estructural de Eugenio Castelli	60
<b>5. ANÁLISIS DE LA NOVELA <i>CÁRCEL DE ÁRBOLES</i></b>	<b>63</b>
5.1 Segmentación lineal	63
5.2 Reconstrucción de la fábula	64
5.3 Normalización y reducción del texto	64
5.4 Formalización del modelo	66
5.5 Determinación del tema	71
5.6 La realidad representada	73
5.7 Simbolismo mítico	82
5.8 Estructura externa	91
5.9 Estructura interna	92
5.10 Manejo espacial y temporal	94
5.11 La focalización	97
5.12 Lenguaje	99
5.13 Valoración final	103
<b>6. CONCLUSIONES</b>	<b>105</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>108</b>

## INTRODUCCIÓN

Para este trabajo de tesis se seleccionó la novela *Cárcel de árboles* de Rodrigo Rey Rosa, la cual fue editada siete años después de que el autor publicara sus primeros cuentos. Con esta novela se inicia una buena parte del cuerpo narrativo del escritor. En la novela la realidad representada juega un papel importante, ya que en ella subyace una crítica y una preocupación, tanto por el país, como por el tiempo que se vive.

Cuando se habla de la representación de la realidad en la literatura, se enfrenta a algo que no es real, pero que busca reflejar lo que en realidad sucede. Es por eso que la literatura es un mundo independiente del real, pero que constantemente se refiere a él.

Es primordial entender que un acontecimiento real, que se experimenta de modo cotidiano, no va a ser igual en la representación literaria, ya que existe una diferencia fundamental entre ambos hechos y es que estos poseen distintas categorías.

La situación expresada en la literatura es una creación, que busca ser un reflejo de la situación real, que efectivamente ha acontecido y la toma como referencia para estructurar su propia verdad. En la ficción es posible agregar o quitar sucesos, según lo establezca el autor, ya que tiene absoluta libertad creativa, pues es él quien da origen a un mundo literario, donde puede crear a partir de lo concreto, pero alejarse de la realidad y originar una realidad específica llamada ficción, que es a la que se refiere el texto.

El interés por el estudio de la novela *Cárcel de árboles* se centra en develar la realidad representada y los demás elementos que conforman la novela, en donde la concepción de los hechos del lenguaje, se consideran como un sistema en el cual los diversos elementos ofrecen una relación de apoyo y dependencia tal, que forman una estructura para tomar concepto interno de cada uno de ellos, y luego incorporarlos al conjunto de la unidad narrativa, con fundamentos en una interpretación y valoración crítica.

Es así, que para llevar a cabo el estudio de la realidad representada en la novela *Cárcel de árboles* se empleará el método de análisis desarrollado por Eugene Castelli, debido a que con este método se puede abarcar diferentes puntos de vista en la obra literaria, por lo que se podrá indagar en la estructura más profunda del texto.

## 1. MARCO CONCEPTUAL

### 1.1 Antecedentes

Luego de recabar información en las universidades de Guatemala: Universidad de San Carlos, Universidad Francisco Marroquín, Universidad Mesoamericana, Universidad InterNaciones, Universidad San Pablo de Guatemala, Universidad Rural de Guatemala, Universidad Galileo, Universidad del Istmo, Universidad Rafael Landívar y Universidad del Valle de Guatemala, se encontró los siguientes estudios académicos:

- *Lo estilístico, factor determinante en la novela El Cojo Bueno* de Rodrigo Rey Rosa. Tesis de Aura Violeta Ordóñez Ramírez de Campos. En este trabajo de tesis el interés se finca en analizar los aspectos sugeridos por el método estilístico integral. Así también, demostrar una vez finalizado el análisis, que esos aspectos fueron concluyentes y determinantes para la consolidación como obra literaria.
- *El símbolo en la novela El salvador de buques* de Rodrigo Rey Rosa. Tesis de Ruth Nohemí Cardona Mazariegos. En la tesis el método estructural determina cada uno de los elementos en una forma objetiva, tomando el significado intrínseco de cada uno de ellos, para luego integrarlos al conjunto de la unidad narrativa con base en una interpretación y valoración crítica.
- *Polvo en la lengua, El huésped y Gente de la cabeza, tres relatos fantásticos de El agua quieta, de Rodrigo Rey Rosa*. Tesis de Edgar Rolando Juárez Villatoro. En este trabajo se aborda el tema desde un punto de vista estructural. Las bases teóricas son tomadas de la teoría del relato fantástico de Zvetan Todorov.
- *Los aportes literarios de Rodrigo Rey Rosa a la narrativa guatemalteca*. Tesis de Lourdes Villaseñor de Balconi. En la tesis se analiza los aportes del escritor a la narrativa contemporánea guatemalteca.

Así también, se han encontrado los siguientes artículos literarios publicados en Internet:

- La narrativa breve de Rodrigo Rey Rosa: un vuelco a la racionalidad de Emiliano Coello Gutiérrez. Artículo que analiza la narrativa breve del autor guatemalteco, en relación con su novelística. Mientras que en la novela hace énfasis ante todo en la dolorosa circunstancia de la Guatemala de posguerra, la cuentística tematiza el absurdo, narrada en una prosa de grado cero que traduce la desesperanza filosófica. El interés por la religión y lo maravilloso de los cuentos del autor, puede comprenderse como un salto existencial desde el sinsentido del ser hasta lo inexplicable. La narrativa breve, trasunto artístico de nuestra época, no abandona nunca la esfera del irracionalismo, sello inconfundible del escritor.
- Lo monstruoso como proyección pesadillesca en Gorodischer y Rey Rosa. Artículo de Andrea Castro, en el que examina como los mundos monstruosos pueden entenderse como proyecciones pesadillescas de las realidades socioculturales.
- *Caballeriza*: novela in fieri. Artículo de Nery Rolando Villanueva, sobre la novela *Caballeriza*. El autor indaga en el componente que considera el más significativo en la novela, el cual, según él, es la forma.

## **1.2 Justificación**

Los antecedentes muestran como la obra del autor adquiere resonancia en los trabajos de tipo académico, los cuales no se limitan al ámbito nacional, ya que encontramos trabajos desarrollados en otros países en donde, al igual que en Guatemala, se da a conocer el aporte y el valor de la obra del escritor.

El presente trabajo de investigación, el cual es sobre la novela *Cárcel de árboles*, se une a esos trabajos de análisis, debido a que por la extensa obra del escritor, aún queda mucho por indagar, como también entrar a las estructuras más profundas del sus

textos, por lo que este estudio espera beneficiar el análisis de la producción narrativa del autor.

### **1.3 Determinación del problema**

En la novela *Cárcel de árboles* el lenguaje literario es un lenguaje modificado por una serie de recursos expresivos o estilísticos, que llaman la atención sobre la forma del mensaje. Además, el autor pasa de un recurso narrativo a otro, como lo es pasar de la prolepsis a la analepsis. Algo que resultará en la concentración de un suceso, como también una tensión temporal, la cual será modificada por el hecho de que la novela este contada a tres voces, por lo que el suceso contado será visto desde una perspectiva más aguda. Es así, que el escritor establece una serie de relaciones entre la sociedad y el personaje, por lo que el problema a analizar será:

¿Cuál es la realidad representada en la novela *Cárcel de árboles*?

### **1.4 Alcances y límites**

El concepto de método estructural es empleado con la finalidad de definir el método adecuado para un enfoque que permita integrar la diversidad de perspectivas conceptuales motivadas por la literatura, y que estas sean observadas desde distintos puntos de vista como: gramatical, semiótico y estructural.

Es por eso, que en la siguiente investigación se analizará la novela *Cárcel de árboles* del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, y se seguirán los criterios planteados en el método de análisis estructural del crítico literario Eugene Castelli, para poder determinar la realidad representada en la novela.



## 2. MARCO CONTEXTUAL

### 2.1 Biografía

Rodrigo Rey Rosa nace en Guatemala en 1958. Su formación académica se da con los jesuitas. La familia proviene de comerciantes dedicados a los textiles. El origen de su padre es italo guatemalteco.

El escritor estudia en el Liceo Javier y se gradúa de bachiller en el colegio Evelyn Rogers. Luego de estudiar, pero no culminar la carrera de ciencias médicas, abandona Guatemala para trasladarse a vivir a Nueva York. Es ahí donde conoce la obra del escritor estadounidense Paul Bowles (1910-1999).

Bowles es un autor estadounidense de la llamada “generación Beat”, con quien el escritor tendrá una amistad. Bowles se volverá su mentor, luego de tener un acercamiento con él, gracias a un taller de escritura que Bowles impartía en Marruecos.

Rey Rosa reside unos años en Tánger, periodo en el cual Bowles le tradujo sus primeras obras al inglés, lo que le permitió darse a conocer de forma internacional.

Las siguientes décadas para el escritor serán de cortas estadías en varios países del mundo. Regresó a Guatemala en los años 90 y desde entonces ha estado entrando y saliendo de Nueva York, Colombia, España, Marruecos. Estos años también serán de diversas publicaciones, mismas que se llevaron a cabo en España y Guatemala.

A partir de los años 90 Rey Rosa colabora con distintas revistas y periódicos nacionales. Así también, empieza a trabajar como traductor de escritores como Norman Lewis, Paul Leauteaud y Francois Augieras.

En el 2004 recibe el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, máximo reconocimiento que se entrega a un escritor en Guatemala. El efectivo del Premio Nacional de Literatura, Rey Rosa lo donó para crear un premio que reconozca el trabajo literario de los escritores indígenas guatemaltecos. Ese mismo estrena la adaptación de su novela *Lo que soñó Sebastián*, guión escrito junto con Robert Fitterman, película que dirige y que fue estrenada en el Festival de Cine de Sundance y presentada también en el Festival Internacional de Cine de Berlín.

En el 2012 se le considera para el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Y en el 2013 es finalista del Premio Rómulo Gallegos con la novela *Los sordos*.

## **2.2 Producción literaria**

La producción literaria de Rodrigo Rey Rosa, hasta el momento, es la siguiente:

### **2.2.1 Cuento**

*El cuchillo del mendigo* (1985)

*El agua quieta* (1989)

*Ningún lugar sagrado* (1998)

*Otro zoo* (2005)

*Siempre juntos y otros cuentos* (2008)

### **2.2.2. Novela**

*Cárcel de árboles* (1992)

*El salvador de buques* (1994)

*Lo que soñó Sebastián* (1994)

*Que me maten si...* (1996)

*El cojo bueno* (1996)

*La orilla africana* (1999)

*Piedras encantadas o Noche de piedras* (2001)

*Tren a Travancore* (2002)

*Caballeriza* (2006)

*El material humano* (2009)

*Severina* (2011)

*Los sordos* (2012)

### **2.3 Importancia de la novela de Rey Rosa en la literatura guatemalteca**

En la historia de la literatura guatemalteca varios son los autores que han destacado por sus propuestas, las mismas han tenido una importancia innegable en las letras del país, ya que han marcado el rumbo o la evolución de la literatura nacional.

Ese es el caso de Rodrigo Rey Rosa, que ha cimentado su importancia en la literatura de Guatemala, por la creación de entornos opresivos, tiránicos o intolerantes. Estos entornos, por lo general, van consumiéndose a los personajes, y el camino para ellos, usualmente irá de la mano con la convivencia de lo común, lo maravilloso, pero también de lo esotérico.

En la obra del escritor se consolida la figuración de una realidad de violencia social, en la que el hombre no tiene escapatoria a ese entorno, del cual siempre será víctima de las fuerzas que lo superan, y al final lo encauzarán a la soledad, al exabrupto y por último a la muerte.

Se puede asegurar que la obra de Rey Rosa crea un mundo paralelo, en donde el aislamiento, la violencia y la muerte oprimen el cotidiano vivir de los personajes, la cual deviene de una crítica a la realidad.

En la narrativa de Rodrigo Rey Rosa existe una preocupación por Guatemala, debido a que la corrupción en el poder, ha causado que los personajes adopten la infracción moral, como única norma de conducta válida para la sobrevivencia.

Así también, encontramos en la obra un elemento que es constante: la marginalidad, la cual se desata en la frialdad de algunas de sus historias, en donde la vida humana no tiene ningún valor, sino únicamente el monetario, el cual generalmente se da por un secuestro, el que podría hablar del encauce al que la marginalidad termina por remitir.

Por otro lado, se percibe la falta de sentido en la vida contemporánea, la cual se disimula cuando se produce un salto hacia lo desconocido, aunque eso no haga más que contribuir al derrumbe de la razón en la literatura del escritor.

Es así, que en la obra de Rodrigo Rey Rosa se advierte una perspectiva crítica hacia la realidad de Guatemala y de su tiempo. Se focaliza en la existencia del hombre contemporáneo y lo fragmentario de su vivir, y son esos elementos los que han contribuido a que la obra del escritor se consolide como una de las más importantes del país.

### 3. MARCO TEÓRICO

En el marco teórico de la presente investigación, se consideró necesario incluir los conceptos básicos que el método estructuralista de Eugene Castelli utiliza.

#### 3.1 La novela

##### 3.1.1 Génesis de la novela

María del Carmen Bobes, en el libro *La novela*, plantea que no es frecuente encontrar en la teoría o en la historia de la literatura especulaciones sobre el ser de la novela, es decir, el planteamiento directo de la pregunta ¿qué es la novela? y unas posibles respuestas o propuestas. Este es un enfoque que considera en general como filosófico y, por tanto, ajeno ámbito de una teoría y de una historia literarias. La razón que la teoría y la historia prescindan de este planteamiento radical está en que la investigación científica puede aceptar convencionalmente la existencia de su propio objeto de estudio sin cuestionarse de modo problemático su ser y sus límites: teoría de la novela puede admitir como *corpus* de análisis conjunto de obras a las que social o verbalmente se denomina «novelas» e iniciar sus especulaciones sobre una definición verbal o sobre lo que se considera el consenso social sobre la referencia del término «novela»; por su parte, la historia trata de fechar y de clasificar en etapas sucesivas las obras que se escrito a lo largo del tiempo. Y, de la misma manera, una teoría o una historia literarias, no tienen por qué plantearse directamente el problema del método, porque se considera que la metodología tiene carácter filosófico, y las investigaciones teóricas o científicas se limitan a aplicar tal o cual método discutido por la filosofía.

Es así, que se inicia anotando que la epopeya y la novela son las dos manifestaciones mayores de la épica y el ponerlas en relación constituye un tópico en la teoría y en la historia literaria. Las conexiones entre ambos géneros serían de tipo genético: la novela procedería de la epopeya en cuanto a la forma, cambiaría el verso por la prosa y no introduciría alteraciones, al menos considerables, en la «materia», si bien haría cambios sensibles en el tratamiento del tiempo, en la concepción y presentación de

los personajes, en la ideología y en la visión del mundo que le sirve de marco de referencias y que explica en uno y otro caso las formas de narración. Los cambios en la forma, en la disposición de las categorías narrativas, o lo que fuese, que se dan en el paso de la épica a la novela, estarían justificadas por una diferente visión del mundo, la medieval y la renacentista, que da sentido a los poemas épicos y a las novelas respectivamente. La mayor parte de los teóricos e historiadores de la literatura están de acuerdo en que la aparición de la novela se produce en el paso de la Edad Media al Renacimiento, con el florecimiento de las ciudades y con el cambio de vida que supone para el hombre urbano pasar de una sociedad gremial a una sociedad industrial.

Para algunos, la novela sería la epopeya en prosa, y no habría más cambio de uno a otro género que el paso de un discurso metrificado a un discurso en prosa, ya que la materia narrativa es la misma, con ligeros cambios de enfoque y de presentación. Según otros, el paso de la epopeya a la novela responde a una evolución cultural de la que surge una nueva sociedad en la que el poema épico no resulta la forma de expresión adecuada y los cambios en la literatura son profundos porque responden a cambios también profundos en la vida y en la cultura.

Bajtín, en *Teoría y estética de la novela*, señala que habitualmente, la diferencia entre nove y épica sólo se percibe en el plano compositivo y temático, y situado en esta línea de contrastar la epopeya y la novela, lo hace en referencia al tiempo y al tratamiento que recibe en uno y otro género literario, y coinciden con la observación. La epopeya como leyenda, se sitúa en el pasado absoluto, debido a la distancia épica, mientras que la novela tiende a colocarse en el presente y aborda la realidad inmediata como tema propio, lo cual proporciona un gran dinamismo, pues la hace evolucionar.

Y desde esta perspectiva, parece que la secuencia más adecuada para explicar la génesis de la novela llevaría de la epopeya a la novela a través del paso intermedio de la historia. Un considerable apoyo para esta tesis podría encontrarse en la historia de la novela en España, donde los libros de caballerías suelen presentarse convencionalmente como crónicas, imitando el estilo de los historiadores y representarían ese paso intermedio entre historia y novela.

La novela tendría su razón de ser y se justificaría, según Ayala, en *Orígenes de la novela*, por razones pragmáticas: es una respuesta a las cuestiones que se le plantean al

hombre moderno, al hombre diseñado por una sociedad que surgen en Europa a partir del Renacimiento, con el movimiento Humanista, y que lo sitúan en el centro de toda la cultura e independizan la razón y el discurso de la fe.

Una vez que se ha perdido el sentido religioso de la cultura, aunque la religión se conserve en la vida y en la sociedad en otros ámbitos, el hombre se pregunta por las razones de su propio ser, por los motivos de su conducta y de las conductas de los demás, por el sentido de un mundo del que se siente centro, por las formas de lograr una convivencia social acorde con la naturaleza humana, y también se pregunta sobre otras muchas cuestiones trascendentes que tienen una proyección en la vida cotidiana. Y para contestar a tales preguntas tiene, según Ayala, dos caminos: el discurso, que lo induce a hacer filosofía, y la novela, en la que propone modelos que sirven de explicación a conductas y a relaciones humanas, desde la perspectiva en la que se sitúa un hombre, el narrador, o bien, desde perspectivas distintas, cuando se presenta una visión poliédrica de las cosas, de las ideas y de las conductas humanas y no se puede dar una solución única y clara a las divergencias y contradicciones que continuamente presenta el hombre.

El concepto de la novela sitúa su aparición como género nuevo en el Renacimiento, y busca la causa de fenómeno en el planteamiento Humanista que considera al hombre en el centro del mundo como un ser autosuficiente en su discurrir con la razón. La novela sería, por tanto, un género sin vinculaciones directas con otras formas literarias anteriores si bien, podría relacionarse, sólo materialmente, con otra variantes del relato, como la epopeya y el cuento.

El paso de la epopeya a la novela es, por tanto, mucho que un cambio de formas; en realidad sabemos, siguiendo a Bajtín, que el cambio de formas es reflejo siempre de cambio de sentido, de concepción del arte, de cambio social y, en último término, de visión del mundo, porque las formas artísticas están impregnadas de valoraciones sociales y no cambian porque sí: su evolución tiene siempre raíces en esos otros ámbitos. Si nunca se puede hablar de un cambio de formas aislado, en el caso de la aparición de la novela como un género nuevo, está claro que se relaciona con una alteración radical y muy compleja en las creencias, en los hábitos sociales y en la cultura en general de la sociedad humanista y sus conceptos básicos sobre la persona, la ciencia, la religión, etc.

Es una novela que puede servir de paradigma como precedente de la novela moderna en cuanto a la función social que desempeña, pero es muy diferente en el sentido que puede alcanzar y en los temas que incluye en las historias narradas: generalmente no recoge costumbres de la época, no se interesa por motivos que puedan tener visos de la realidad contemporánea, sólo busca lo sorprendente para entretener y dejar perplejo al lector, a la vez que mantener su interés, y en su texto, organizado generalmente sobre el motivo central de un viaje, se suceden aventuras innumerables, cada vez más inverosímiles, en las que siempre triunfa el amor, a pesar de las dificultades. El exotismo de paisajes, de animales, de aventuras propiciado por el afán de los lectores de huir de la realidad, vivir aventuras sin correr peligros, y de confirmar que, a pesar de las dificultades inmediatas, todo terminará bien. Los esquemas más que se engarzan todos estos motivos son abiertos: siguen técnicas circulares, de anillos sucesivos, o de espiral cada vez más difíciles, que pueden alargarse cuanto se quiera sin que resulte alterado el esquema general.

Es así, que en los libros de Caballerías proponen como narrador la figura de un cronista, pues en el paso del poema épico través de la historia a la novela, una herencia de la historia sería el considerar convencionalmente las novelas sobre caballeros andantes como crónicas de caballeros reales. Lo cual parece avala las tesis de Villanueva de que la secuencia histórica evolutiva de los géneros narrativos pasaría por tres fases: poema épico, historia, novela.

Por otra parte también parece interesante destacar que el autor elige una historia convencionalmente situada en un tiempo muy próximo («después de hecha la guerra del año pasado»), con lo que se abandona el exotismo de la novela bizantina, siempre alejada en el espacio y también en el tiempo, y se produce una aproximación a lo que será la novela «moderna» como modelo de vida inmediato y como respuesta a los problemas que se les están planteando a todos los hombres en su diario vivir. Sin embargo, todavía no parece buscarse en forma directa esa finalidad, pues la acción suele presentarse muy distanciada, al recibir un tratamiento alegórico, y además porque su estilo cortesano resulta muy artificioso y utiliza precisamente cartas, es decir, discurso escrito, muy alejado del hábito convencional Utilizada en la expresión oral de la vida cotidiana.

Al empezar el Renacimiento hay en España una tradición amplia de novelas y una diversidad notable de modos y recursos narrativos, y se conocen técnicas, unidades, relaciones y esquemas, además de temas muy diversos que justificaría un florecimiento del género novelesco. El mundo exterior había sido tratado en la novela de aventuras, que añade al mundo circundante inacabables mundos exóticos que los viajeros encuentran en sus desplazamientos; esos mundos se amplían con el mundo interior en la novela sentimental, donde lo psicológico sirve de marco a las acciones exteriores; la novela de de caballerías hace una especie de síntesis de espacios novelescos, porque aparecen lugares exóticos en las andanzas y en las aventuras, pero aparece también el mundo interior de los personajes en el tratamiento que este género hace del amor y del sentimiento en general, y además recoge ambientes situados en los mundos reales de la corte y de los castillos de los nobles que vinculan el relato con la realidad inmediata de los lectores. Podemos hablar también de mundos imaginarios que crean todos los libros de caballerías, y que en la novela española posterior se pierden, ya que, según se ha señalado repetidamente en la crítica histórica, la novela española tenderá al realismo.

El «realismo» que se suele considerar uno de los caracteres de la novela española, se afianza efectivamente a partir de Cervantes, y no procede de la novela pre-cervantina. En las novelas de caballerías, «en *El caballero Cifar*, en el *Amadís de Gaula*, la realidad reúne, generosamente, lo real objetivo y lo real imaginario en una indivisible totalidad en la que conviven, sin discriminación y sin fronteras, hombres de carne y hueso y seres de la fantasía y del sueño, personajes históricos y criaturas del mito, la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible. Es decir, la realidad que los hombres viven objetivamente (sus actos, sus pensamientos, sus pasiones), y la que viven subjetivamente, la que existe con independencia de ellos y la que es un exclusivo producto de sus creencias, sus pesadillas o su imaginación», todo ello en una «fecundidad episódica» que establecen estructuras temporales delirantes y cronologías difíciles de ordenar.

En resumen panorámico, podemos reducir las teorías sobre el origen genético de la novela a las que la vinculan con la epopeya o con el cuento, las que la consideran un género nuevo surgido por una necesidad del hombre renacentista en el movimiento humanista, y las que piensan que tiene una finalidad tranquilizadora para el hombre



desconcertado ante una humanidad organizada socialmente en formas de apariencia caótica.

### **3.1.2 Definición y caracterización de la novela**

María del Carmen Bobes, en el libro *La novela*, afirma todo intento de definir con precisión la novela parece destinado a fracasar, porque se acogen a la referencia del término «novela» una gran diversidad de obras que pueden agruparse, por el tema o por las formas, en conjuntos cuyas notas comunes son escasas, y apenas queda, al hacer una primera aproximación, entre todos ellos, la circunstancia general de estar escritos en prosa.

Para E. Muir, la novela es la manifestación más compleja y amorfa de la literatura y estas dos circunstancias son un obstáculo grave para alcanzar una definición clara y completa. La falta de una formalización mínima, pues la novela es el género literario que goza de una mayor libertad formal, y la variedad ilimitada de sus temas y enfoques, hace que cualquier definición que se proponga deje fuera muchas de las obras que se reconocen como novelas. La falta de unos temas estables y de unas formas acabadas dificulta cualquier intento de definición.

No obstante, a pesar de las divergencias que presentan sus variantes concretas en los textos, podemos señalar, más para describir que para definir, algunas categorías que se encuentran en todas las novelas. Por de pronto, todas, si exceptuamos algunas formas medievales de dudosa identidad novelesca (*Libro de Apolonio*, *Libro de Alexandre*) tienen un discurso en prosa, cuentan con un narrador que organiza la historia en un argumento y organiza también las voces del discurso, a la vez que sirve de centro a todas las relaciones y referencias textuales. Pero además todas las novelas están construidas con unas mismas categorías sintácticas, que son fundamentalmente: los personajes, que aparecen en todas las narraciones, bajo formas bien diversas y con una amplia gama de funciones que va desde el protagonismo y una presencia textual continuada hasta situaciones de latencia; lo mismo podemos decir de las acciones y situaciones humanas, mínimas en algunas novelas, con una frecuencia y unos cambios trepidantes en otras, presentes en todas; y el cronotopounidad conjunta del tiempo y del espacio que, con

formas y relaciones diferentes en cada relato, está presente en todos como unidad de construcción; tanto el tiempo como el espacio se integran en el discurso, como coordenadas donde se sitúan los personajes y donde se desarrolla la acción, y además suelen tomar parte en el conjunto narrativo semantizándose mediante procesos metafóricos o metonímicos, en convergencia semántica con los personajes principales de la obra y, a veces, con los motivos que se suceden en el relato.

El narrador, que es otra categoría constante en la novela, no pertenece al nivel sintáctico sino al semántico, porque él es quien modula las unidades sintácticas para conseguir el sentido concreto que tienen en cada relato; a partir de él se establecen las relaciones semánticas, pues constituye el centro desde el cual se organiza el discurso y sus voces, las distancias entre personajes y sus acciones, el punto de vista, el tono (irónico, sarcástico, natural, etc.), los modos de la narración. El narrador, como categoría específica de la novela, se ha utilizado con frecuencia para fundamentar algunas de sus definiciones, o al menos para caracterizarla\* frente a otros géneros literarios. El narrador es además de una presencia que se describe como cualquiera de las unidades sintácticas, una categoría que sirve de centro de referencias para identificar los valores semánticos y las relaciones pragmáticas de los textos narrativos.

Una definición de la novela que sea lo suficientemente comprensiva para tener en cuenta todas, o la mayor parte posible, de las variantes y dentro de ellas todos o la mayor parte de los elementos constitutivos que hemos señalado, es difícil de formular y quizá por ello, las definiciones más amplias que se han dado suelen prescindir de categorías y unidades del relato para referirse preferentemente a sus causas finales, en las que pueden encontrarse quizá mayores similitudes, ya que todas las novelas pueden constituir un sistema con unidad de fin.

Así también, los personajes pueden mostrarse desde una perspectiva interior, exterior o mixta. Las acciones, pueden ser vistas desde aspectos tan diversos como se quiera o se pueda, dadas las limitaciones del lenguaje, que, por ejemplo, no permite mostrar en simultaneidad las acciones que han ocurrido en simultaneidad, y no permite transcribir enunciados de dos personajes a la vez, aunque los hayan proferido a la vez. Hay críticos que consideran como definitivo en la caracterización de la novela el tratamiento que el narrador hace del tiempo, y se ha dado el nombre de «novela

espacial», a un tipo de novelas en las que se intenta anular la acción y dejar a los personajes moviéndose en el inmenso panel de un espacio ilimitado.

En resumen, la novela tiene diversas formas de manifestarse por relación a la categoría «narrador», o por relación a cualquiera de sus unidades sintácticas: personajes, acciones, tiempos y espacios y además puede hacer de cualquiera de ellas la «dominante» de un texto y articular desde ese centro todas las demás.

La definición podría concretarse diciendo que la novela es un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en la «dominante» en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto. El narrador es el centro para señalar las distancias, las voces, los modos y los aspectos en la presentación de todas las unidades y categorías narrativas, siguiendo un esquema de relaciones.

Por otra parte tampoco hay por qué dar a la definición un carácter normativo, sino descriptivo, de modo que puede haber novelas de todo tipo: la definición no es una ley que obliga a hacer novelas según ella. No se pone a un discurso cualquiera el título de «novela», sino que se hace un discurso siguiendo una tradición de novela o yendo en contra, con unas normas que se siguen o se niegan, a veces conscientemente, a veces intuitivamente. El problema no es para el novelista que tiene toda la libertad para escribir, más bien se plantea al intentar un conocimiento más o menos general sobre ese conjunto de creaciones humanas al que socialmente se ha convenido en llamar «novelas».

También se ha intentado definir la novela por sus valores antropológicos y en relación con la finalidad que, según algunos autores, cumple en la vida social, es decir, un conjunto de obras creadas por el hombre, con unidad de fin.

La novela es un género que aparece en un determinado momento de la historia obedeciendo a unas circunstancias culturales y sociales que surgen precisamente cuando se quiebra la seguridad que el hombre encontraba en la fe (cultura teocéntrica medieval) y busca explicaciones utilizando solamente la razón (cultura antropocéntrica renacentista), es decir, cuando el hombre quiere alcanzar con sus propios medios, sin trascender a un

plano teológico, las respuestas a los problemas planteados sobre su ser, su destino, las razones de su vida, de su conducta, de la convivencia con otros hombres, etc.

De todos modos, y si queremos incluir dentro de la definición de novela la diversidad de modelos que se han sucedido en la historia, hemos de reconocer que no todas cumplen esa función de tranquilizar al hombre renacentista, o al de sucesivas etapas de la historia occidental, inquieto por temas sociales o antropológicos, de carácter trascendente, pues hay novelas que tienen una función claramente expresiva, casi lírica, y son manifestación de una subjetividad, otras tienen una función preferentemente comunicativa y pretenden ser testimonio del autor ante unos lectores, otras pretenden y consiguen ser un testimonio del mundo representado y otras tienen una finalidad hedonista y van destinadas a proporcionar a su autor o al lector un placer estético, intelectual, o bien se conciben como un juego.

Sea la novela con su discurso polifónico, con sus temas o sus esquemas, un medio de interpretación del mundo, o una explicación para el conocimiento de mundos nuevos, bien sea un medio que tranquiliza al hombre al servirle de expresión o al ofrecerle respuestas a cuestiones antropológicas que se plantean respecto al pasado o al presente, o bien sea un ejercicio lúdico y hedonista que abre caminos para el desenvolvimiento de la propia personalidad, el hecho es que está ahí como una creación humana, con unas formas históricas en las que se reconocen relaciones intertextuales y vinculaciones de todo tipo con obras anteriores y con sistemas culturales coetáneos; como un producto humano que sufre cambios a lo largo del tiempo y mantiene relaciones formales y temáticas con otros géneros literarios, como el cuento, o la epopeya, y que se construye con unas unidades y unas categorías que pueden servirnos para su descripción (todas), para su caracterización (las redundantes) y para su definición (las específicas). En resumen, la novela se nos presenta como un objeto de estudio en el mundo de las creaciones humanas, como un género dentro del conjunto de la literatura, y con unas variantes muy diversas, que hacen difícil alcanzar una definición general.

Pensamos que la definición de la novela, en principio, se intenta como un primer paso para conocer el género, y de ninguna manera como un modo de imponer límites, o un determinado esquema de relaciones, o como un modo de exigir que el texto de prevalencia a unas unidades frente a otras; la definición no puede ser un mandato a favor

de una categoría o de un aspecto determinado, y a la vez una negación de los demás. Aunque pueda haber novelas, y de hecho las hay, que respondan a unos esquemas en los que hay una «dominante» y dejan en un segundo plano a las demás unidades o categorías, no puede basarse la definición general en los casos particulares que dejarían fuera otros relatos con esquemas de otro tipo los que tienen prevalencia otras unidades o relaciones.

Una definición puede ser descriptiva y puede apoyar una obra considerada paradigmática, la cual tendrá que reconocer las variantes, como también ser abierta para que pueda abarcar el número posible de los relatos que se han denominado o considerado «novela», reconociendo en ellos lo que tienen en común y señalando a la vez que esas unidades constantes que pueden presentar formas, situaciones y relaciones múltiples en la multitud de variantes que se han dado históricamente.

Por de pronto añadiremos a la definición verbal de la novela la necesidad de insistir, para su conocimiento, en aquellos aspectos que consideramos más diferenciales y están siempre presentes en las novelas, aunque no sean específicos de ella, porque se encuentran también en otras obras, artísticas o no creadas por el hombre.

Creemos que en este sentido destacan como rasgos constantes de la novela:

- 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 organizándolas en torno a la unidad dominante, y que, por lo tanto, podrá ser de un tipo preferentemente funcional, actancial o cronotópica;
- 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 novela un narrador que sirve de centro para establecer un punto de vista, unas voces, unas distancias y un tono narrativo.

Particularmente el discurso polifónico y el narrador caracterizarían a la novela frente al texto dramático y al lírico, mientras que las unidades y los esquemas son

categorías que se encuentran también en los otros géneros y en otros tipo relato, como el cuento o el poema épico.

Es importante destacar que esas categorías y unidades, se repiten en otros géneros, tienen en la novela un tratamiento especial, debido precisamente a la presencia de un narrador y a la posibilidad de combinar las voces de los personajes con la del narrador mismo, dando lugar siempre a un discurso polifónico, típico de la novela. El esquema de relaciones estructurales se establece tomando como centro al narrador, cosa que no ocurre en el texto dramático ni en el lírico, y es también a voz del narrador la que convierte el discurso de la novela en discurso polifónico con unas posibilidades que no suelen tener los otros géneros.

La presencia del narrador caracteriza a la novela y ofrece especiales modos de relación a los elementos que en ella intervienen, a la vez que es la causa de un discurso polifónico al sumar a su voz y filtrar por ella las voces de los personajes, que en el texto dramático se dejan oír directamente y en el texto lírico ofrece otras modalidades, en relación más directa con el autor.

La literatura no es un fenómeno cultural aislado o cerrado sobre sí mismo, suele presentarse en unas relaciones más o menos intensas con el resto de los sistemas culturales coexistentes, con los que mantiene unas relaciones dinámicas, una interacción continuada. Bajtín opina a este respecto que no es tan interesante estudiar la especificidad de la novela, como ver sus relaciones dialógicas con el contexto de la vida cultural.

Es así, que la novela tiene como materia narrativa, al igual que todos los relatos, literarios o no, unos motivos que forman una historia, que se combinan en un argumento, generalmente de considerable extensión (frente al cuento o la novela corta) y una expresión por lo general en prosa (que la diferencia de los relatos figurativos: el cine, el comic, etc.) que se caracteriza por ser polifónica y por su recursividad (que la distingue de la historia escrita) que da lugar a la presencia de un narrador o figura central de todas las relaciones temporales, espaciales, y discursivas. Por lo que la novela es un relato largo, en prosa, con discurso polifónico y recursivo. Estos rasgos la sitúan en relaciones de comunidad con otras formas de relato literario y no literario y la definen frente a

creaciones literarias de otros géneros, dándole una especificidad dentro de la narrativa y dentro de la literatura.

### **3.1.2.1 La novela hispanoamericana**

### **3.1.2.2 Orígenes y siglo XIX**

René Marill, en el libro *Historia de la novela moderna*, asegura que el género de la novela no aparece en hispanoamérica sino a principios del siglo XIX. La crítica moderna, no pudiendo hallar una explicación segura para este hecho, ha inventado una “tradición novelesca” atribuyendo calidad de creación artística a obras históricas y didáctica. Una sola de ellas acaso pudiera considerarse como un antecedente de carácter novelesco: El lazarillo de ciegos caminantes (1773), narración picaresca atribuida al escritor peruano Calixto Bustamante Carlos Inga; más conocido como “Concolorcorvo”. La primera novela hispanoamericana es, en realidad, *El Periquillo Sarniento* (1816), del mexicano José J. Fernández de Lizardi (1776-1827).

En siglo y medio de vida la novela hispanoamericana ha evolucionado desde el costumbrismo moralizante de Fernández de Lizardi hasta los profundos escarceos sociales, psicológicos y filosóficos que caracterizan a la producción novelística del siglo XX, experimentando así un lapso relativamente corto cambios de orientación literaria que tardaron siglos en madurar y cristalizarse en otras literaturas. La tradición picaresca sustentada por Lizardi pudo prestar a la novela hispanoamericana un curioso matiz en sus comienzos, ya que no era moda ocuparse entonces de picaros y aventuras moralizantes; sin embargo, este mismo hecho resultó ser el nexo natural que la entroncó, por intermedio de la tradición española, a la novela europea.

No desaparecen aún los ecos de las campañas de Lizardi cuando la novela hispanoamericana se encauza ya en el marco típico de la novela romántica francesa. El mismo Lizardi pasa, sin transición, de la picaresca a un exagerado romanticismo en *Noches tristes* (1818). En general, puede decirse que la novela de este período asumió un tono de documento histórico, fue predominantemente política en la Argentina a consecuencias de la guerra civil y la dictadura de Rosas; evocativa en México, Venezuela,

el Perú, Chile y los países del Caribe; idealizó el paisaje de América; a menudo buscó temas en el pasado indígena y lo presentó en tono lírico y con sentimientos humanitarios; acumuló, en fin, las aventuras y, en ciertos casos, siguió el modelo del folletín europeo.

El tema indianista atrajo a numerosos narradores de inspiración romántica: no todos ellos idealizaron al indígena y condenaron ciegamente a gobiernos y patronos; en algunos casos, los de mayor mérito literario, la idealización concierne al paisaje y a la aventura amorosa, pero en la médula del relato se esconde una encendida protesta por los abusos de que es víctima la población indígena tanto en el plano social como en el político.

Del realismo costumbrista e histórico la novela hispanoamericana, a la par de la europea, evoluciona hacia el Naturalismo. Se lee e imita a Zola, se discuten sus teorías literarias, se intenta una literatura experimental. Pero los hispanoamericanos no llegan jamás a conformarse con las limitaciones de un arte pseudocientífico: sobrepasan las fronteras hasta el punto de que, por encima del valor documental que puedan encerrar sus acusaciones de los vicios sociales, sus defensas de la naciente clase obrera, sus alegatos en favor de la justicia social y económica, lo que se impone en sus novelas es un sentimiento humanitario, una inspiración popular, de raíz romántica y realista. En esto, por lo demás, no se apartan fundamentalmente de Zola, a quien la crítica moderna no le juzga ya por sus doctrinas literarias, sino por ese arrebatado y desorbitado sentimiento social que confiere un extraño hálito poético a las mejores de sus novelas. En este romanticismo multitudinario se identifican los naturalistas hispanoamericanos con su maestro.

### **3.1.2.3 Siglo XX**

Un extraño fenómeno ocurre en literatura hispanoamericana, un fenómeno cuyas consecuencias no han sido claramente delimitadas. Sabido es que la revolución Modernista de Rubén Darío, que comienza con la publicación de *Azul* en 1888; se prolonga hasta 1920, más o menos, cambió drásticamente el fondo y la forma de la poesía hispanoamericana y española. Este cambio, sin embargo, no tuvo la virtud de independizar a la poesía hispanoamericana. Acercándola a las corrientes parnasianas y simbolistas, Darío con sus discípulos no hicieron sino afirmar todavía más sus raíces



europas A partir del Modernismo la poesía hispanoamericana se incorpora a centro motriz de la poesía contemporánea y contribuye a su desarrollo.

En el campo de la novela sucede otra cosa. La revolución de Darío también repercute en la obra de los novelistas, pero asume consecuencias inesperadas: no se limita al mundo de las formas o, más bien dicho, provoca en la mentalidad del novelista de fines de siglo una tendencia a transmutar las formas en símbolos. En su origen este fenómeno es de carácter estilístico: el novelista post-daríano da al lenguaje una función creativa, independiente de su contenido circunstancial. De la descripción rigurosamente objetiva de un Blest Gana o de detalle clínico de un Federico Gamboa, en que la palabra representa geoméricamente un objeto y el vocabulario es, en verdad, el amoblado de la novela, se llega al vocabulario mitológico de Rafael Arévalo Martínez. El novelista, consciente del nuevo poder que tiene en sus manos, olvida a menudo las condiciones tradicionales del relato, desdeña argumento, creación de caracteres, ambiente local y se ensimisma en el proceso de vitalizar imágenes aisladas por medio de un original y audaz uso del lenguaje. Tal momento de euforia lingüística dura poco. De la palabra se asciende al símbolo. Ciertos modelos, cuya vigencia era indiscutible en las postrimerías del siglo XIX —para ser más exactos, los regionalistas españoles— son rápidamente desplazados por autores extraños, héroes de una literatura de ensoñación exótica y misteriosa, entre los cuales predominan los rusos y algunos escritores de países nórdicos.

La novela hispanoamericana, que en sus comienzos fue picaresca y, en su mocedad, romántica y realista, entra en el siglo XX dividida en dos direcciones agudamente contradictorias: es, por una parte, altamente idealista y subjetiva, preciosista, si se quiere, y, por lo tanto, decadente —“europeizante”, dirá la crítica— artística, por la predominancia del interés estético sobre el interés moral; y, por otra parte, heredera como es del realismo español, asume una estricta actitud regionalista y social en la observación del mundo americano y la interpretación de sus problemas. Estas dos tendencias se presentan simultáneamente y son como el anverso y el reverso de la misma moneda.

No puede descontarse, a este respecto, la significación literaria que adquieren ciertos hechos de naturaleza económica y política. hispanoamérica vive, a comienzos de siglo, la decadencia del latifundismo económico y el despertar de una revolución industrial que va a alterar su fisonomía política. La clase media conquista el poder gubernativo

desplazando a las viejas oligarquías. Las clases obreras se organizan sindicalmente y, conscientes de su fuerza, exigen un sitio de responsabilidad en el gobierno. Afirman su conciencia de clase en un período de ásperas campañas políticas y dan base ideológica a sus actividades revolucionarias adhiriéndose a los programas y organizaciones internacionales del sindicalismo anarquista y del marxismo. La literatura hispanoamericana —y en forma muy especial la novela— da testimonio de este proceso de reformas sociales y refleja, estéticamente, el cambio de sensibilidad y de estilo de vida que se opera en las masas del campo y la ciudad. Los maestros del humanismo socialista europeo ejercen cierta hegemonía sobre los escritores de fin de siglo, pero no logran con su filosofía política aminorar el impacto esteticista del modernismo.

Los novelistas hispanoamericanos, representantes de una época de transición, parecen debatirse en un conflicto interior de ardua solución: ¿dónde se halla el motivo esencial de la creación artística americana? ¿en una fuga hacia la vieja cultura occidental, en un constante proceso de desarraigo? ¿o en una conciencia individual de la realidad americana y una creación de nuevas formas estéticas que la expresen? El conflicto que Sarmiento planteara en *Facundo* y que en un instante de nuestra historia cultural llega a ser decisivamente característico del mundo hispanoamericano, compromete también al novelista: civilización y barbarie —en realidad dos conceptos de vida, pues en el término “barbarie” según lo usa Sarmiento se encierra una positiva identificación de factores vitales para el mundo americano— desgarran la conciencia del novelista y le llevan a pronunciamientos drásticos. Pasado el período de transición en que las corrientes modernista y regionalistas se dividen por igual el campo de la novela hispanoamericana y coincidiendo con una reacción general contra el preciosismo de los discípulos de Darío, surge una impetuosa necesidad de afrontar la condición del hispanoamericano y de definirla en relación al medio ambiente inmediato y a sus posibilidades de evolución.

Es entonces cuando poesía y novela se apartan decisivamente: poesía se europeíza aún más, se entrega de a una concepción neo-barroca de la belleza; colmada riquezas intelectuales corta las últimas amarras que la unen a la realidad peculiar de América. La novela, por el contrario, abandona sin vacilaciones el mundo del símbolo y de la fantasía pura, recoge la antinomia de Sarmiento y la profundiza en todas sus consecuencias so les, políticas y económicas. Esta forma de expresión novelesca lleva

como sello característico, además de su realismo castizo, un lenguaje que es la herencia del modernismo y que representa una superación del arte narrativo costumbrista del siglo XIX. Dentro de su aparente sencilla esconde una variada gama de matices estéticos: va desde el decorativismo de las obras esencialmente paisajistas en que la realidad ambiente aplasta al hombre, hasta la fría y descarnada presentación de conflictos sociales y psicológicos en que la figura humana se redime luchando dominar las fuerzas de la naturaleza.

Es así, que empujada por estas corrientes, la novela hispanoamericana se independiza, a pesar de recurrir frecuentemente a modelos europeos, adquiere una fisonomía propia, un estilo original, un ritmo típico, que la distinguen en la literatura contemporánea.

### **3.2 Estructura**

Para Barthes, en el libro *Análisis estructural del relato*, la literatura representa un caso especial entre las artes, ya que su instrumento es el lenguaje, el cual es usado en la comunicación y a la vez, va ligado al contenido, es decir a su mensaje. El lenguaje es por ello estudiado bajo el aspecto de lingüística estructural, sin que tal aspecto científico excluya a otros, como el psicológico o el estético.

El estructuralismo es una actividad, tratándose así de un punto de vista más firme de un cuerpo de conocimientos científicos o filosóficos, y también caracterizado en una actividad de un hacer y no de un saber. Estas consideraciones no determinan un fin u objetivo en sí mismas, sino el objeto de la actividad estructuralista, ya que la actividad tiene que reconstruir un objeto, de tal modo que se manifieste conforme a qué reglas funcionan. En consecuencia, la estructura descubierta aquí cuenta con un simulacro del objeto.

Además, se ocupa de las significaciones internas, y trata de revelar la estructura de la obra literaria, en un esfuerzo por comprender su significado como distinto de su sentido, es decir, el mensaje que viene comunicado del autor.

La literatura no es más que un lenguaje, esto es, un sistema de signos y su ser no está en su mensaje, sino en el sistema, por las relaciones internas con otros signos dentro de ese sistema.

### 3.2.1 La actividad estructuralista

Jan Broekman, en su libro *El estructuralismo*, afirma que esta no es una escuela ni un movimiento, y como tampoco es una corriente filosófica ni literaria. La actividad estructuralista se apoya mediante el empleo de conceptos lingüísticos, como la oposición entre *langue* y *parole* (lenguaje como sistema y lenguaje como palabra, distinción que se remonta a Saussure), entre *signifiant* y *signifié* (significante y significado), entre *code* (código), como elemento de un sistema lingüístico y *message*, como noticia, uso lingüístico, entre *synchroie* y *diachonie* (sistemática y ciencia de la historia). Se trataba siempre de conceptos sacados de semiología vasta, de una ciencia general de los signos.

La idea de que los mencionados conceptos y otros análogos que se han tomado de la lingüística, no solo pueden servir de cara a los problemas lingüísticos, sino también de cara a las cuestiones filosóficas, literarias, sociales y epistemológicas; parte asimismo del supuesto de que solo desde ese mundo de ideas es posible procurar una solución adecuada a tales problemas.

Se trata, pues, de una actitud mental deducible del curso de la argumentación, no de un punto de vista gnoseológico dado de antemano; de un conjunto operacional del que debe aflorar la *episteme*, y que cada estructura puede tal vez presentar un cariz distinto. En tal sentido hablamos consecuentemente de una actividad estructuralista, de una sucesión regulada de un determinado número de operaciones mentales; actividad que hay que definir justamente con su terminología específica. Solo que este mero cambio de terminología nos produce la sensación de descubrir repentinamente que vivimos en un mundo distinto del que pensábamos hasta ahora: no en un mundo de individualidades, de procesos históricos, de decisiones más o menos libres, un mundo de horizontes abiertos, sino en un mundo de reglas, en un mundo-partitura, en un orden símbolos.

Por lo mismo, nadie debe sorprenderse de que reine gran divergencia en la terminología. Todo concepto que pueda expresar esta visión del mundo es adecuado para

promover la actividad estructuralista, y tales conceptos pueden hallarse en cualquier autor clásico, trátase de Descartes, Hume, Rousseau, Marx o Freud.

El objetivo de cualquier actividad estructuralista sea de carácter reflexivo o poético, consiste en reconstruir un “objeto” de tal modo que en su reconstrucción aparezcan las relgas de su funcionamiento. El hombre estructural toma en sus manos la realidad dada, la descompone y la vuelve a recomponer. En apariencia esto es poco; y sin embargo ese poco, visto desde otro punto de vista, resulta decisivo.

Creación o reflexión no son aquí copia del mundo fiel al original, sino verdadera producción de un modelo que se parece al primero, pero al que no pretende copiar sino hacer inteligible.

Y esto vale lo mismo para los textos de literatura y de filosofía como para las formulas matemáticas; para los problemas metafísicos y cosmológicos igual que para las teorías psicológicas.

El peso principal de esta actividad carga sin duda sobre el concepto de estructura. Pero son poquísimos los pensadores estructuralista que se han ocupado explícitamente con la definición de este concepto. Además, esto sería probablemente a sus ojos una actividad muy contradictoria; ellos, al menospreciar un intento de definición inductiva del concepto de estructura, recelan ya una primera frustración muy significativa. Hoy existe, desde luego, un consenso sobre el hecho de que el concepto de estructura suscita ciertas asociaciones sobre las que se puede estar de acuerdo: por ejemplo, que una estructura es un complejo de relaciones; en ella la dependencia de las partes (elementos) se caracteriza por sus relaciones con el todo (con la totalidad). De por sí esto significa muy poco. La actividad estructuralista descansa sobre algo más que el simple operar con tales asociaciones. Lévi-Strauss subraya repetidas veces que la tentativa de descubrir el orden de los fenómenos no equivale a introducir en la realidad un orden preconcebido, sino que exige más bien una reproducción, una reconstrucción y conformación modélica de esa realidad. Un mito, una idea filosófica, una teoría científica no solo encierran un determinado contenido, sino que están regidos por una cierta organización lógica. Esa organización remite a casos de orden y a notas comunes de tales fenómenos, que de otro modo nunca podrán reducirse a un común denominador.

En este contexto deben poder utilizarse conceptos como sistema y estructura. Con ellos vuelve a presentarse la dificultad señalada por Kroeber y por Lévi-Strauss: y es que o el concepto de estructura no tiene sentido alguno, o tal sentido contiene ya una estructura. Con el concepto de estructura parece suceder como con el de orden: si se quiere buscar su definición en un diccionario, ocurrirá que al hojear el libro se caerá en la cuenta de que ese mismo diccionario posee una estructura, constituye un orden que pone en tela de juicio la validez universal de la definición que se trata de hallar.

Las estructuras según parece, no existen independientemente de su inmediato contexto definitorio; las definiciones sociológicas, histórico-culturales, antropológicas y económicas de la estructura no pueden remitir inductivamente a una definición general. Más este abandono del proceso inductivo deja abiertas otras posibilidades; a saber, una concepción funcionalista y otra hipotético-deductiva. La primera de estas posibilidades es, o bien diferencial; cada elemento de una estructura —y una estructura puede funcionar también como elemento de una totalidad más vasta— se define por su oposición con respecto a todos los otros elementos; o bien isomórfica; es decir, se trata de dos estructuras completamente distintas por lo que se hace de su contenido, pero que son idénticas en el aspecto morfológico.

Esta concepción funcionalista acentúa en cada caso la contextualización del concepto de estructura, los fenómenos de sinonimia —afinidad de sentido— y de homonimia —mismo sonido pero con diferente significado.

La concepción funcionalista tiene sus raíces en la fonología, que a comienzos de nuestro siglo desempeñó un papel muy importante en la lingüística de la Escuela de Ginebra (De Saussure) y en el formalismo ruso (Jakobson). El fonólogo ve los fonemas como elementos significativos que reciben su significado solo a condición de estar incorporados a un sistema. Lévi-Strauss aplica este proceso al fenómeno social del parentesco: los sistemas de parentesco, al igual que los sistemas fonológicos, los forma el espíritu al nivel del pensamiento inconsciente; finalmente la repetición de formas de parentesco, de reglas matrimoniales y de sociedades reglamentadas de la misma forma hacen suponer que los fenómenos observados derivan tanto en un caso como en otro del juego de unas leyes generales, aunque ocultas. Consiguientemente el problema puede

formularse así: las manifestaciones del parentesco son, en otro orden de la realidad, fenómeno del mismo tipo que los lingüísticos.

En esta concepción funcionalista lo inexplicablemente discontinuo se inserta en un orden continuo que antes jamás se había sospechado.

En los empeños estructuralista, guiados más por las matemáticas que por la fonología, el acento recae sobre la concepción hipotético-deductiva. Aquí el concepto de estructura va ligado por lo general a una construcción lógica. La estructura del objeto está dominada por la lógica de esa estructura. Pero también aquí persiste la dificultad de no poder eliminarse la plurivalencia del concreto estructura: el procedimiento hay que aplicarlo al análisis factorial de Spearman; también, por ejemplo, a los análisis de estructuras sociales, habida cuenta de sistemas de parentesco en el sentido de Lévi-Strauss, y asimismo a los análisis de la estructura social en la sociometría o en el sociología de Talcott Parsons.

Aun cuando la estructura de un sistema sea siempre el resultado de la aplicación hipotético-inductiva de una teoría, esa teoría siempre puede adoptar distintas formas lógicas. Algunas veces podrá tratarse de construcciones modélicas verificables; otras veces, serán complejos de proposiciones verbales, fácilmente susceptibles de adoptar una carácter silogístico, o pueden ser también unidades de verificación, cuyos criterios pierden pronto su carácter lógico.

En ambas concepciones —que la mayor parte de los autores estructuralistas sin distinción— persiste la contradicción entre la supuesta identidad del concepto de estructura y de la diversidad de relaciones reales que viene asumida por dicho concepto.

En tanto no se eliminen estas dificultades, tres aspectos son característicos del empleo estructuralista del concepto estructura: la polisemia, la contextualidad y la permeabilidad.

### **3.2.2.1 Polisemia**

La polisemia (pluralidad de significados) del concepto de estructura parece por ahora insuprimible. Siempre es imprescindible un análisis preciso del respectivo concepto de estructura dentro del texto de los autores en cuestión. Así para Lévi-Strauss uno es el

concepto de estructura en su *Antropología estructural* y el otro de sus *Mitologías*; para Foucault tal concepto es, a su vez, distinto que para Barthes. Hasta tal punto es así que quien recorre en cierto modo todos los escritos estructuralistas se siente inclinado a pensar que se trata de una colección de homologías. A esto se suma la afinidad, poco clara, pero muy estrecha con los conceptos de función y sistema, al igual que con los procesos científicos basados en ellos y que unas veces habría que describir como análisis de estructuras y otras como análisis de funciones.

Por ellos partimos del hecho, consignado ya por Carnap, de que todos los enunciados científicos pueden transformarse en un enunciado que solo contenga cualidades estructurales más la indicación de uno o varios sectores de objetos. Por consiguiente, y vista desde un ángulo teórico-científico, la actividad estructuralista es un proceso de transformación con la misión de llegar a tales enunciados. Una estructura es la traducción de un conjunto de relaciones entre elementos o procesos elementales. El concepto se basa en cierto modo en la posibilidad de sacar una instantánea.

Esta definición más o menos provisional no excluye el que también haya que caracterizar estructuralmente los mencionados procesos elementales, ni que los límites del conjunto de relaciones dependan siempre del respectivo punto de vista del observador. Sin embargo, siempre que unos elementos se reúnen en un todo, aparecen estructuras cuya composición acusa una cierta regularidad. Ese todo es lo que nosotros llamamos un sistema, y al fenómeno de constitución de un sistema según la mencionada regularidad lo designamos como organización. El concepto de relación es acertado a nivel de estructura, mientras que a nivel de organización aparece un aspecto nuevo; a saber, la comunicación. Una estructura se caracteriza, pues, por relaciones, y un sistema por la comunicación de los respectivos elementos. La relación comunicativa constituye la función de éstos dentro del sistema. Según esto, los análisis estructurales buscan el complejo de elementos y su contextura relacional, mientras que los análisis funcionales tratan de descubrir los procesos de comunicación dentro del sistema.

Con tales descripciones la polisemia del concepto de estructura sólo se elimina en apariencia. Acerca de ella no existe unanimidad alguna entre los autores estructuralistas; pero, aunque pudiera descubrirse alguna coincidencia en todos ellos, no quedaría resuelto el problema. Siempre habría que explicar en el respectivo contexto si, por



ejemplo, las analogías establecidas descansan sobre una similitud de estructura o sobre una similitud de función, si coinciden el carácter de sistema y el grado de complejidad, y cómo —cuando se habla del objeto como sistema— está constituida la complementariedad de factores estructurales y sistemáticos.

En estas cuestiones late al propio tiempo un problema crítico respecto de la actividad estructuralista en conjunto: los sistemas tomados hasta ahora como objeto eran tan complejos que no puede hablarse de un claro enfoque de los componentes gnoseológicos del objeto respectivo- Al problema gnoseológico —que debería ocupar el centro del estructuralismo — se le prestaría gran servicio reduciendo la complejidad del objeto. En lugar de eso vemos que complejas mitologías y teorías científicas complicadas se convierten en objeto de reflexión estructuralista. En el sistema considerado cómo un todo —es decir, en la estructura— se intercambian constantemente las representaciones espaciales del orden y las temporales, las duraderas y las fugaces. En la teoría estructuralista del conocimiento todavía no puede hablarse de dominio de esos elementos.

### **3.2.2.2 Contextualidad**

Esto resulta tanto más difícil si se tiene en cuenta que en el concepto de estructura la contextualidad desempeña sin duda el papel principal. En este sentido habría que tomar en serio el pensamiento estructuralista como una tentativa de pensamiento excéntrico. Uno se siente inclinado a pensar con Nietzsche que desde Copérnico el hombre se desplaza del centro a X. El sujeto, firme punto de partida para cualquier teoría idealista del conocimiento , ha sido eliminado; lo excéntrico se manifiesta en la necesaria contextualidad, ese pensar que se hace problemático cuando se aventura a exponerse. El centro de todas las relaciones ya no está establecido de antemano; cambia constantemente dentro del sistema, él mismo participa en el sistema como una parte cualquiera de éste. También aquí ha contribuido la lingüística a una toma de conciencia: ningún elemento aislado del sistema puede definirse si no es por su relación de oposición con todos los otros elementos. Y esto vale también para lo consciente mismo.

Boudon distingue a este propósito dos tipos de contexto en el que el concepto de estructura se emplea de forma intencional, y en el que desempeña por lo mismo una función prevalentemente significativa; y un segundo contexto en el que ese concepto se emplea de forma efectiva y en el que desempeña un papel preferentemente constructivo.

Ejemplos de empleo intencional se dan en la filosofía, en la sociología, en la psicología de la Gestalt, etc. Recordemos la distinción de G. Gurvitch entre grupos estructurados y no estructurados, la idea de Carnap, de una construcción lógica del mundo, la construcción del organismo, de Goldstein, los análisis de Merleau-Ponty sobre la estructura de la corporeidad. Aquí no se considera la estructura por sí misma, sino de cara a los grupos, al organismo, al mundo, a la corporeidad. La forma lógica de este empleo del concepto de estructura es aquí predominantemente distintiva. La contextualidad es simplemente necesaria para hacer posible la distinción.

Compárense los análisis de Gurvitch o de Merleau-Ponty con los de Lévi-Strauss o de Chomsky, y se notará que en estos últimos aparece un empleo efectivo del nexo entre estructura y contexto. En la teoría científica estructural se trata del problema de si una estructura es un fin en sí misma o de si todavía es posible también caracterizar objetos particulares mediante enunciados estructuralistas. Objeto, estructura y contexto se determinan mutuamente; el objeto sólo destaca de la organización por la que se determina la estructura del sistema objetivo. En este sentido hay que entender la apelación a la teoría del sistema: el carácter sistemático del objeto es la condición previa del pensamiento estructuralista objetivo. Esto aparece claramente en descripciones estructuralistas de tipo no científico ni gnoseológico.

### **3.2.2.3 Permeabilidad**

La permeabilidad del concepto de estructura ha destacado ya de las consideraciones precedentes. En la fase actual de la evolución es francamente inevitable su ambigüedad; el contexto desempeña un papel importante, puesto que cada elemento de este contexto tiene igual valor en el proceso constitutivo. Las descripciones científicas y no científicas de la estructura alternan constantemente en el estructuralismo: los puntos de vista filosófico-gnoseológicos, literarios, de estética general, políticos y otros funcionan

indistintamente en las descripciones. Esta permeabilidad remite a la relatividad del contenido y a la primacía de lo formal y relacional. Así describe Roland Barthes la actividad estructuralista: «Mas como el estructuralismo no es una escuela ni un movimiento, no existe razón alguna para restringirlo *a priori* al pensamiento científico. Habría que intentar más bien describirlo —cuando no definirlo— con la mayor amplitud posible a un nivel distinto del nivel del lenguaje reflexivo. Hay que admitir, en efecto, que existen escritores, pintores y músicos, a cuyos ojos la práctica de la estructura —y no sólo el pensamiento sobre la misma— representa una experiencia distintiva, que es necesario poner bajo el signo común de la misma tanto al analítico como al creador. Se podría denominar hombre estructural al que no se define por sus ideas o por su lenguaje sino por su imaginación o, mejor aún, por lo imaginario en él; es decir, por la manera como vive espiritualmente la estructura.

En resumen, esta nueva actividad puede describirse como un proceso de toma de conciencia sobre ciertos principios metodológicos. No se trata, por consiguiente, de una nueva literatura, de una nueva estética, filosofía o ciencia, ni tampoco (todavía) de un nuevo método que en las ciencias humanas pueda ahora reemplazar a todos los métodos precedentes. La visión estructuralizada se inspira en dos fuentes importantes: las ideas lingüísticas de De Saussure y las concepciones matemáticas del genio policéfalo conocido con el nombre de Bourbaki. De Saussure había contribuido a la idea de que la lengua como sistema es un tema de la lingüística, con igual valor que el que antes tenía la historia de la lengua. Así como no puede definirse ningún elemento aislado sin tener en cuenta sus relaciones con todos los otros elementos del mismo sistema, así también —según la concepción inspirada por esta idea— cada experiencia puede ser reducida a un sistema de elementos correlativos. Bourbaki fue el primero que entendió las matemáticas como el estudio de estructuras, es decir, de sistemas de relación de los elementos. Las propiedades de esos elementos no tienen consistencia, en sí mismas, sino que sólo pueden deducirse del conjunto de las relaciones.

Así, pues, los significados se relativizan en favor de las relaciones; la construcción, es decir, la técnica queda reconocida como la esencia de todo acto creador del hombre; objeto viene reconstituido cada vez a fin de que se manifiesten las funciones. El camino que la obra pone de manifiesto a veces más importante que la obra producida.

Por tanto, el estructuralismo como actividad se apoya en prácticas y opiniones, mientras que falta una verdadera teoría del método. La «explicación» de los hechos no se limita simple «selección» de los mismos de entre la totalidad; existente. Esa explicación tiene que desarrollarse de a través de profundos modelos teóricos, modelos que no son simples intermediarios teóricos, sino auténticos accesos a la realidad. En este sentido subraya justamente Lévi-Strauss que la estructura ha de construirse, coincidiendo en esta exigencia con *Teoría de los juegos* de Neumann y O. Morgenstern: «Los modelos son construcciones teóricas que suponen una definición precisa, exhaustiva y no demasiado complicada; deben también asemejarse a la realidad en cada uno de los aspectos que tienen importancia para la investigación en curso. Se requiere la semejanza con la realidad para que sea significativo el funcionamiento del modelo.»

### 3.3 Retórica

Victoria Reyzabal, en el *Diccionario de términos literarios*, define a la retórica como un conjunto de normas y orientaciones que se ocupan de la construcción del discurso y de la manera de expresarlo con belleza. Su origen está en la pretensión de los oradores por persuadir a sus oyentes, lo cual era objeto de enseñanza y aprendizaje; los iniciadores dividieron el discurso en cinco partes: exordio, narración, argumentación, digresión y epílogo. Además explicitaron que públicos distintos exigen diferentes tipos de discursos. La retórica, inicialmente destinada a formar a los oradores, pasó con el tiempo a centrarse en el estudio de los recursos y artificios literarios. En el siglo XIX la retórica pierde su prestigio, pues los románticos consideran que sus reglas resultan asfixiantes para la libertad creadora. Pero en el siglo XX la retórica ha resurgido con nuevos brillos. Ya que se asume que las figuras y tropos de la elocución siguen funcionando como recursos verbales fundamentales, con lo que se pretende completar una nueva retórica como instrumento para el análisis textual. La retórica estudia los tres componentes del discurso: *la inventio* (argumentos y temas), *la dispositio* (distribución de las partes) y *la elocutio* (disposición de las palabras, figuras o tropos).

### **3.4 El discurso**

Fairclough y Wodak, en el libro *Análisis Crítico del Discurso*, determina que el discurso como práctica social implica una relación dialéctica entre un evento discursivo particular y la situación, la institución y la estructura social que lo configuran. Una relación dialéctica es una relación en dos direcciones: las situaciones, las instituciones y las estructuras sociales dan forma al evento discursivo, pero también el evento les da forma a ellas. Dicho de otra manera: el discurso es socialmente constitutivo así como está socialmente constituido: constituye situaciones, objetos de conocimiento, identidades sociales y relaciones entre personas y grupos de personas. Es constitutivo tanto en el sentido de que ayuda a mantener y a reproducir el *statu quo* social, como en el sentido de que contribuye a transformarlo.

#### **3.4.1 La noción de discurso**

Hablar de discurso es, ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito. El discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social. Desde el punto de vista discursivo, hablar o escribir no es otra cosa que construir piezas textuales orientadas a unos fines y que se dan en interdependencia con el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural). Nos referimos, pues, a cómo las formas lingüísticas se ponen en funcionamiento para construir formas de comunicación y de representación del mundo —real o imaginario—. Ahora bien, los usos lingüísticos son variados. Las personas tienen a su disposición un repertorio comunicativo, que puede estar formado por una o más lenguas, por diferentes variedades lingüísticas y por otros instrumentos de comunicación. La lengua, como materia primera del discurso, ofrece a quienes la usan una serie de opciones (fónicas, gráficas, morfosintácticas y léxicas) de entre las cuales hay que elegir en el momento de (inter)actuar discursivamente. Esa elección, sujeta o no a un control consciente, se realiza de acuerdo con unos parámetros contextuales que incluyen la situación, los propósitos de quien la realiza y las

características de los destinatarios, entre otros. Estos parámetros son de tipo cognitivo y sociocultural, son dinámicos y pueden estar sujetos a revisión, negociación y cambio.

Como práctica social que es, el discurso es complejo y heterogéneo, pero no caótico. Complejo, en cuanto a los diversos modos de organización en que puede manifestarse; también, en cuanto a los diversos niveles que entran en su construcción — desde las formas lingüísticas más pequeñas hasta los elementos contextuales extralingüísticos o histórico culturales—; complejo, asimismo, en cuanto a las modalidades en que se concreta —oral, escrita o iconoverbal—.

La heterogeneidad lingüístico-discursiva no sólo no es caótica, sino que está regulada, más allá del plano gramatical, por una serie de normas, reglas, principios o máximas de carácter textual y sociocultural que orientan a las personas en la tarea de construir piezas discursivas coherentes y apropiadas a cada ocasión de comunicación. Comunicación que se entiende, no tanto como un simple y mecánico proceso de transmisión de información entre dos polos, sino como un proceso interactivo mucho más complejo que incluye la continua interpretación de intenciones expresadas verbal y no verbalmente, de forma directa o velada.

Esto implica tomar en consideración a las personas que usan esas formas, y que tienen una ideología, una visión del mundo, así como unas intenciones, metas o finalidades concretas en cada situación; unas personas que despliegan estrategias encaminadas a la consecución de esos fines. Como miembros de grupos socioculturales, los usuarios de las lenguas forman parte de la compleja red de relaciones de poder y de solidaridad, de dominación y de resistencia, que configuran las estructuras sociales, siempre en tensión entre la igualdad y la desigualdad, la identidad y la diferencia. Las identidades sociales de las personas —complejas, variadas e incluso contradictorias— se construyen, se mantienen y se cambian a través de los usos discursivos. Porque es en ellos donde se activan y se materializan esas caras que se eligen para cada ocasión.

Todos los ámbitos de la vida social, tanto los públicos como los privados, generan prácticas discursivas que, a la vez, los hacen posible. La vida académica, la sanidad, las relaciones laborales, los medios de comunicación de masas, la vida familiar, la justicia, el comercio, la administración, por poner sólo algunos ejemplos, son ámbitos que difícilmente se pueden imaginar sin el uso de la palabra: la conversación, el libro, la

instancia, la receta, el prospecto, la entrevista, las negociaciones, la conferencia, el examen, el juicio, las facturas, las transacciones comerciales...

Así pues, abordar un tema como el discurso significa adentrarse en el entramado de las relaciones sociales, de las identidades y de los conflictos, intentar entender cómo se expresan los diferentes grupos culturales en un momento histórico, con unas características socioculturales determinadas. Entender, en fin, esa conversación que arranca desde los inicios de la humanidad y que va desarrollándose a través de los tiempos, dejando huellas de dialogicidad en todas las manifestaciones discursivas, desde las más espontáneas y menos elaboradas hasta las formas monologales, monogestionadas y más elaboradas.

El material lingüístico se pone pues al servicio de la construcción de la vida social, de forma variada y compleja, en combinación con otros factores como los gestos, en el discurso oral, o los elementos iconográficos en la escritura; los elementos cognitivos, sociales y lingüísticos se articulan en la formación del discurso. Las lenguas viven en el discurso y a través de él. Y el discurso —los discursos— nos convierten en seres sociales y nos caracterizan como tales.

### **3.5 El símbolo**

Umberto Eco, en el libro *Tratado de semiótica general*, plantea que hablar del signo, metáfora, enciclopedia y semiosis ilimitada nos hemos acercado a la noción de símbolo. Si nos concentramos en la concepción de signo, nos aproximamos inmediatamente idea de símbolo:

. "aunque pudiera encontrarse por debajo de la red de semejanzas de familia una característica común a todos los 'símbolos' examinados, tendríamos que decir que esa característica coincide con la del signo: el hecho de *aliquid stat pro aliquo* (algo que está en lugar de otro). Entonces bastaría decir que /símbolo/ se usa siempre como sinónimo de /signo/ y que quizá a veces se lo prefiere porque parece más culto".

Esta relación símbolo-signo la vemos claramente si pensamos la cadena como símbolo de esclavitud: la cadena es "algo que esta en lugar de" la esclavitud, para significarla. Sin embargo, la noción de símbolo implica un paso más. Si un *aliquid* puede

interpretarse, pero solamente acepta explicaciones vagas e imprecisas —y que ante todo, son recíprocamente contradictorias—, nos encontramos ante un símbolo. El símbolo, entonces, es un tipo particular de signo con significado vago y abierto.

Para definir al símbolo podemos partir de lo siguiente, hay una sola cosa que el símbolo dice con absoluta claridad, pero no tiene que ver con su contenido (como enunciado) sino con su enunciación, con la razón por la que ha sido enunciado, se dice que un artificio semiótico que debe funcionar conforme al modo simbólico, para hacer funcionar la semiosis ilimitada.

La teoría de los arquetipos, desarrollada por Jung, es uno de los ejemplos trabajados por Eco para analizar el modo simbólico. Jung, al hablar del inconsciente, opone a un estrato superficial (personal) un estrato más profundo, innato y colectivo que es la imponente masa psíquica hereditaria del desarrollo de la humanidad, renacida en cada estructura psíquica individual.

Este estrato más profundo tiene los llamados arquetipos, contenidos y comportamientos que son los mismos en todas partes y para todos los individuos. Desde los tiempos remotos, están presentes imágenes universales, tipos arcaicos bajo la forma de símbolos —representaciones lunares, vegetales, solares, meteorológicas—, esto es figuras simbólicas de las primitivas visiones del mundo. Los motivos arquetípicos pueden corresponder a personificaciones —la figura del viejo sabio, en el varón, y la de la gran madre, en la mujer; simbolizan los rasgos generales del Logos masculino o del Eras femenino—; o a la expresión simbólica de tendencias e instintos —serpiente, fuego, cascada,...—, o de posibilidades —capullo, huevo, niño,...—, o de conflictos —estar estirado, temblar, infierno....—, entre otros.

Estos son símbolos auténticos porque son inagotables, es decir, no pueden interpretarse en forma exhaustiva. Son contradictorios y paradójicos: y al estar llenos de alusiones, son plurívocos —es imposible formularlos unívocamente—. Tal riqueza de referencias hace que los principios fundamentales del inconsciente resulten indescriptibles a pesar de ser identificables. Lo simbólico permite 'nombrar' la experiencia; la organiza y la construye como tal, al hacerla pensable y comunicable.

La noción de simbolismo, en sentido estricto, presenta las siguientes características relevantes: debe haber una presunción analogía entre simbolizador y



simbolizado —en la medida que propiedades 'similares' puedan ser reconocidas y definidas de diferentes maneras—; y un significado fundamentalmente vago. Según lo expresa Eco, hablar del modo simbólico significa:

“existen experiencias semióticas intraducibles, en las que la expresión es correlacionada (ya sea por el emisor o por una decisión del destinatario) con una nebulosa de contenido, es decir, con una serie de propiedades referidas a campos diferentes y difícilmente estructurables por una enciclopedia cultural específica: cada uno puede reaccionar ante la expresión asignándole las propiedades que le parezcan más adecuadas, sin que ninguna regla semántica esté en condiciones de la interpretación correcta. Este es el uso de signos que hemos denominado modo simbólico”.

### **3.6 La Realidad**

#### **3.6.1 Realidad literaria**

Helena Beristain, en el *Diccionario de retórica y poética*, aclara que la realidad en la literatura es una ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida por una obra que puede ser inclusive, fantástica. Dicha ilusión proviene de la conformidad de su estructura, con las convenciones características de un género, en una época, sin necesidad de guardar correspondencia con situaciones y datos de la realidad extralingüística.

La obra literaria establece una realidad autónoma, distinta de la realidad objetiva. Esa realidad se basta a sí misma, pero también mantiene, en diversos grados, una relación con el mundo, porque consigna datos provenientes de una cultura dada y de sus circunstancias empíricas, aunque los reorganiza atendiendo a otras consideraciones como son las reglas y convenciones a que obedece el género literario al que se adscribe la obra es un momento dado, dentro una época, una sociedad, una corriente literaria, etc.

### **3.6.2 Realidad representada**

R. Mattessich, en el ensayo *La Representación Contable y la Realidad*, define que la realidad representada es aquella que hace presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene, se debe de distinguir entre la realidad absoluta versus las realidades superiores (niveles de la realidad físico química, biológica, psicológica y social). Estas realidades superiores, aún sin mencionar sus muchas posibles subcapas, pueden describirse como:

### **3.6.3 Realidad físico-química**

Consta de campos de fuerzas, quarks, electrones, etc. Y en subniveles superiores, átomos, moléculas, aminoácidos, proteínas y demás sustancias. Cada uno de estos entes ya posee propiedades emergentes. El reconocimiento de estos diferentes tipos de realidad implica una visión jerárquica de la realidad *in toto*, de la cual algunos aspectos son estables mientras otros son más volátiles. La alternativa sería una ontología parménida, que no reconocería, por ejemplo, una piedra como real. Una versión más actual de este tipo de ontología podría desestimar la realidad de la piedra con el argumento de que es una ilusión. Una ilusión creada por partículas atómicas que, a la vez son solamente un conjunto de partículas subatómicas, separadas, por distancias relativamente inmensas de espacio vacío, de sus envolventes electrones, todo lo cual, en última instancia, se reduce a energía pura.

### **3.6.4 Realidad Biológica**

Se manifiesta en las moléculas del ADN y en los criterios de la vida, así como en sus propiedades emergentes, como evidencian empíricamente la zoología y la botánica modernas. Este nivel consta, así mismo, de muchas subcapas, que dependen de las diversas etapas de las innumerables formas de vida. Desde luego, los siguientes dos niveles (ítem 3 y 4) pueden ser perfectamente considerados subniveles superiores de la

realidad biológica. Los saltos evolutivos nos hacen conscientes de la durabilidad de algunos aspectos subyacentes frente a la mutabilidad de otros.

### **3.6.5 Realidad Mental (humana)**

Está caracterizada por fenómenos psicológicos y cuasi mentales, tales como tener preferencias, intenciones, placer o dolor. Se debe tener en cuenta que el mecanismo neurobiológico que nos permite reflejar la realidad es tan real como lo que está siendo reflejado.

Pero el más común, quizás el más grave error, es el confundir la distinción entre lo conceptual vs. lo real, lo mental vs. lo físico.

Hechos mentales como sentir dolor, tener preferencias, etc. No son tanto conceptuales como emocionales, y mantienen la realidad biológica psíquica más allá de la neuronal o de meras corrientes químico eléctricas. Lo conceptual por otra parte, está inevitablemente reservado para la representación de las realidades físicas, sociales y otras. Desde luego, áreas específicas del cerebro se activan cuando conceptuamos, y otras completamente diferentes cuando sentimos dolor, placer o cualquier otra sensación. Es así, que la representación conceptual de la realidad, es sólo una parte de nuestra actividad mental total y no debe ser confundida con otras nociones mentales tales como sentir, tener preferencias, etc. El error más frecuente que ocasiona una gran confusión, es el fracaso en la distinción entre la realidad y nuestra percepción, incluyendo la representación de la realidad.

### **3.6.6 Realidad Social**

Existe en aquel lugar donde grupos animales o humanos generen propiedades sociales, que en los subniveles superiores se convierten en propiedades morales, económicas, legales y similares.

Las relaciones económicas, de propiedad y de derecho sobre una deuda, son tan reales empíricamente en este nivel, como lo son el dolor y las preferencias en el nivel

mental. Estas realidades superiores envuelven todas las capas anteriores, como también la realidad absoluta.

### 3.7 Géneros literarios

Al respecto de los géneros literarios José Luis García Barrientos, en su libro *El lenguaje literario: I la comunicación literaria*, afirma que desde la antigüedad grecolatina se vienen considerando los géneros literarios como las formas o categorías poéticas más generales. Los textos clásicos de la teoría de los géneros son la *Poética* de Aristóteles y el *Ars Poetica* de Horacio. En ambos aparecen la tragedia y la epopeya como las formas más elevadas de manifestación literaria. Aristóteles dedica la mayor parte de su tratado al estudio de la tragedia y considera la epopeya un género estéticamente inferior, más primitivo, del que la tragedia procede. En los principios de clasificación aristotélicos se encuentra ya el fundamento de la división en tres grandes géneros, generalmente admitida desde el Renacimiento hasta hoy: la dramática, la épica y la lírica, a la que dedica Aristóteles una mera alusión, tal vez por su estrecha vinculación con la música. Parece seguro que la *Poética* es obra incompleta y que probablemente seguiría al texto que conocemos un segundo libro que trataría de la comedia y la poesía yámbica.

El concepto de género literario y los principios de clasificación son generalmente aceptados hasta el siglo XVIII, a partir del cual se ven sometidos a crítica y crecen las dificultades para encuadrar las obras particulares en los moldes que los géneros literarios clásicos proporcionaban. Quienes ponen el acento en la singularidad o carácter único de cada obra literaria rechazan consecuentemente la noción de género. Pero son muy numerosas las aportaciones recientes que afirman el carácter fundamental de los tres géneros, aunque los nuevos criterios de clasificación que se proponen son diversos, contradictorios a veces y nunca concluyentes.

En el interior de cada uno de los tres grandes tipos de literatura (poesía, narración, drama) se vienen distinguiendo tradicionalmente distintas formas, «géneros menores» o subgéneros, que son particulares cristalizaciones históricas de aquéllos. En la dramática, a los géneros clásicos, tragedia y comedia, se añade luego el drama y las formas más específicas son muy abundantes: paso, entremés, sainete, auto sacramental, melodrama,

vodevil, etc. Son subgéneros clásicos de la lírica la oda, la égloga y la sátira, aunque más recientemente se tiende a no acentuar las diferencias y a emplear para cualquiera manifestación el término poema. En la épica encontramos desde los géneros históricos en verso (epopeya y poema épico, cultivados en la Antigüedad y hasta el Renacimiento; cantar de gesta y romance, propios de la Edad Media) hasta las formas narrativas en prosa vigentes en la actualidad, aunque conocidas de antiguo (la novela y el cuento). La inclusión o no entre los literarios de otros géneros, como los tradicionales oratoria, didáctica e historia o el moderno ensayo, remite a la cuestión de los límites de la literatura, que ya expuestos.

Los géneros pueden concebirse como respuesta a algunas exigencias de la comunicación literaria. El lector espera encontrar en la obra algo nuevo (si todo fuera conocido, la lectura carecería de interés) y, al mismo tiempo, algo ya conocido (si la novela fuese absoluta, el texto resultaría incomprensible). El género es el «molde», conocido de antemano, que el autor rellena en cada obra, a su manera, con un contenido nuevo. Sirve así como «horizonte de expectativa» para el lector, como un «modelo de escritura» para el autor y como señal —que indica el carácter literario, estético, de determinados textos— para la sociedad.

### **3.7.1 Género narrativo**

#### **3.7.1.1 Deslinde de lo narrativo**

Al respecto del género narrativo Kurt Spang, en su libro *Géneros literarios*, sostiene que la situación básica que subyace a todos los textos narrativos es la del relator de historias, es decir, nos encontramos siempre con una historia narrada por alguien, comúnmente llamado narrador. Entendido por historia narrativa la configuración verbal y ficticia de espacio, tiempo y figura(s) predominantemente en una situación conflictiva. Como toda obra de arte también las obras narrativas constituyen una visión e interpretación de la realidad a través de la presentación de un mundo posible.

La existencia del narrador es precisamente una de las características más fundamentales de lo narrativo; se constituye en intermediario entre la historia y su público

receptor. Y ello incluso si, en las posibles réplicas, se cede la palabra a las figuras que pueblan la historia o si una de las figuras se convierte en narrador. Porque, hasta en este caso, el que organiza la narración sigue siendo el narrador.

Otro rasgo definitorio de lo narrativo es el de la subjetividad narrada, es decir, sólo en la narrativa se habla de la subjetividad de terceros que normalmente sólo puede comunicar esta persona misma. Esta circunstancia se manifiesta de forma más llamativa en las narraciones con un narrador omnisciente, como ocurre en la epopeya y la novela tradicional. El narrador conoce los sentimientos y los pensamientos de sus figuras como si hubiera podido adentrarse en ellas. La narrativa moderna a menudo evita este tipo de saber narratorial, la supuesta omnisciencia del narrador, y se limita a un saber parcial haciéndonos ver la subjetividad a través de rasgos externos o procurando que las propias figuras revelen su interioridad en sus réplicas o en la corriente de consciencia y el monólogo interior.

Un rasgo, que la narrativa comparte con la lírica —aunque en condiciones diversas—, es la «reducción» de sus medios de expresión a la palabra como único medio de comunicación. La narrativa es esencialmente verbal y si hay algunos textos con ilustraciones, mapas, dibujos, fotos, etc. éstos forman la excepción y no la regla.

La objetividad, en un sentido estricto, se suele mencionar con frecuencia al determinar la esencia de lo narrativo. Objetividad se debe entender, en este orden de ideas, como necesidad del autor narrativo de disponer de un mundo material para plasmar su historia.

Un último rasgo de lo narrativo reside en el carácter diferido de su comunicación. Los retóricos clásicos llamaban esta situación comunicativa, que también se produce en comunicación epistolar, *sermo absentis ad absentem*, es decir cuando se emite el mensaje no está presente el receptor cuando se recibe no lo está el emisor. La situación resulta más patente si la comparamos con la comunicación teatral, que es inmediata, estableciéndose en cada función un presente absoluto de emisión y recepción. Las figuras se comunican desarrollando con ello la historia; el tiempo verbal que utilizan es presente, mientras que los tiempos de la narración son preferentemente los del pasado, se narra —en la inmensa mayoría los casos— una historia ya concluida.

Casi sobra la advertencia de que la forma versificada, por un lado, y la prosa, por otro, no pueden ser signos distintivos de lo narrativo. Es cierto que determinados textos narrativos se presentan preferentemente bajo forma versificada, por ejemplo, la epopeya, el romance o la fábula e incluso algunas novelas, sin embargo, no es el verso ni tampoco la prosa que los convierte en textos narrativos sino los rasgos que acabamos esbozar.

### **3.8 Lenguaje literario**

Fernando Gómez Redondo, en el libro *El lenguaje literario: teoría y práctica*, asegura que determinar el lenguaje literario conlleva enormes dificultades que se alzan ante cualquier empeño de querer analizar esa realidad tan concreta, pero evanescente en su misma sustancia material. De entrada, resulta hasta difícil distinguirlo. ¿Qué es lenguaje literario? ¿Por qué unas oraciones parecen pertenecer a un orden distinto de la experiencia lingüística que otras?

La información puede ser la misma en uno o en otro acto lingüístico, pero no la realidad construida, ni tampoco, por supuesto, la reacción que debe sentir el receptor de uno o de otro mensaje. En el segundo caso, el lenguaje literario ha dispuesto toda una serie de recursos formales (endecasílabo sáfico, acentuación en una determinada vocal, la /e/, que encadena una aliteración con la //, responsable de que tres palabras «silencio», «universal» y «miedo» se conecten entre sí y susciten en el lector una serie de interrogantes: ¿puede oírse el silencio?, ¿hay un «silencio universal»? ¿cuál es ese silencio que puede causar el «miedo»?). Parece evidente que estas indicaciones orientan hacia uno de los posibles rasgos del lenguaje literario: el de la plurisignificación; es decir, el mensaje no agota su virtualidad informativa en una sola manifestación de ideas, sino justamente en lo contrario: en la capacidad de sugerir tantos significados como, en principio, lecturas o acercamientos puedan hacerse a ese texto. Lo que vuelve a incidir en uno más de los límites que la crítica tiene planteados: ninguna exégesis, ningún análisis de una obra literaria podrá, jamás, resolver todos los problemas que el texto plantea, porque éste siempre estará ofreciendo nuevas informaciones, nuevas valoraciones, en las que incluso intervendrán esas mismas perspectivas críticas.

No parece que el lenguaje literario surja sólo del empleo más o menos premeditado, de unas especiales técnicas fijadas por la tradición; puede haber textos en los que no sea posible hallar un solo recurso formal y, sin embargo, transmitan una «información» suplementaria, a margen del contenido explícito que puedan referir. La expresividad del estilo no depende de la perfección formal conseguida, sino de la consciente reelaboración lingüística efectuada por el autor, lo cual nos lleva a otra propiedad específica del lenguaje literario: la capacidad del mensaje por crear su propia realidad, por constituir un universo de ficción independiente del plano referencial en el que se encuentran el autor y el lector instalados (aunque sea en distintos tiempos).

Esto significa que el lenguaje literario posee una entidad lingüística propia, que no se puede confundir con ninguna otra y que le permite remitir a mundos expresivos particulares, verosímiles (teatro), posibles (novela) o suscitados (poesía). Porque las relaciones entre los significantes y los significados de las palabras son bien distintas en el uso cotidiano del lenguaje que en su uso literario; cualquier verso, surgido de una manifiesta tensión poética, emite más información de la prevista en la simple secuencia de sus palabras. Entonces, el lenguaje literario es connotativo, no sólo, como se decía antes, porque una construcción sintagmática nunca agote del todo su significado, sino porque las palabras alcanzan peculiares valores semánticos, de cuya unión, de cuya vinculación puede surgir un nuevo concepto, una nueva visión de la realidad a la que el creador accede de una manera imprevista.

Tantas son las tensiones que libera la creación del lenguaje literario que, según los casos, los escritores pueden llegar a perder el control de la producción textual en que andan embarcados y sentirse absorbidos por la realidad significativa configurada, hasta el punto de poder perder su identidad en la obra que están creando; en la poesía, estos efectos son usuales; el poeta asocia palabras (portadoras de valores semánticos) en cadenas oracionales (responsables de generar nuevas perspectivas de significación) de donde surgen conceptos o nociones con que, en un principio, no había contado.

Y no es sólo que el lenguaje literario genere su propio mundo referencial, sino que éste, en ocasiones, llega a disolverse, mediante el fenómeno de la ambigüedad, en series de imágenes diversas que conducen a otra visión de la realidad, de la que la obra es simple transmisora. Este principio es el que obliga al escritor a explorar, hasta los últimos



límites, los valores aspectuales y semánticos de las palabras con las que va a construir el mensaje literario; esa indagación se manifiesta en el rechazo evidente de términos y de sintagmas «gastados» por el uso lingüístico, es decir, de elementos tan triviales y previsibles que la información que transmita sea escasa o inexistente. El lenguaje literario debe renovarse en un continuo esfuerzo de transformación, de búsqueda de nuevas posibilidades expresivas. Debe partirse del presupuesto de que, en literatura, ya está escrito y contado absolutamente todo; que nada nuevo puede inventarse que no haya sido ya pensado y articulado en otro tiempo o en otro período; por ello, lo de menos es muchas veces lo que se cuenta (aunque sea real, como un sentimiento o un afecto), sino el modo en que se re-crea lingüísticamente esa faceta emotiva (poesía) o esa imagen de realidad (novela y teatro) que se quiere hacer llegar al receptor de la obra. Una misma idea, una misma sensación, un mismo argumento pueden contarse de mil maneras distintas gracias al poder de renovación que el lenguaje (por sus operaciones sintácticas, por su dimisión semántica) lleva implícito en sus estructuras. Cada obra literaria debe, pues, buscar la originalidad no en el plano del contenido (que ello sería prácticamente imposible), sino en el de la forma, en el del estilo, que es el único en el que el escritor puede desarrollar su personalidad creadora y puede sentirse, como se ha indicado antes, inmiscuido en esa nueva dimensión de realidad a la que ha dado ser. En cierto modo, el único mensaje válido de la obra literaria es su pura representatividad formal, pero eso obliga ya a considerar los mecanismos que intervienen en el proceso de la comunicación literaria.

Antes, sin embargo, conviene resumir algunos de los aspectos hasta ahora determinados: 1) el lenguaje literario constituye una especial forma de conocimiento, 2) que genera particulares visiones de la realidad, 3) en virtud de especiales fenómenos lingüísticos (connotación y ambigüedad, entre otros), 4) que condicionan las operaciones de selección y de combinación lingüísticas que el escritor pueda hacer, 5) con la pretensión de dotar al significante de la obra de toda la singularidad expresiva posible, puesto que 6) es esa forma la que debe transmitir el contenido textual.

### 3.9 El tema

José Luis García Barrientos, en el libro *El lenguaje literario: I la comunicación literaria*, afirma que el tema literario es un concepto de la preceptiva y crítica literaria que hace referencia al contenido de la obra literaria, independientemente de su género, de forma similar al tema artístico en cualquier otra obra de arte. Es la materia, asunto o argumento del texto literario, la idea global que sustenta su planteamiento y la acción o red de acciones que se desarrollan en él, concretándolo.

El tema se diferencia de otros dos conceptos semejantes: el motivo y el tópico literario, por su grado de abstracción. El tema es general (abstraído hasta el extremo, pueden reducirse a tres, los temas universales: vida, muerte, amor), mientras que el motivo es concreto y el tópico es una idea ya expresada y acuñada en una expresión convencional, que se revisita de modo más o menos reelaborado o parafraseado a lo largo de la historia de la literatura.

En las teorías tradicionales basadas en el estudio de los contenidos, hace referencia a la idea central manifestada en el texto. En la literatura comparada, mitos o motivos que aparecen en las obras de diversas culturas. Para algunos formalistas, temas es la unidad significativa mínima, reiterada a lo largo de un texto. El mismo temas puede aparecer en distintas épocas, culturas, movimientos literarios, obras, autores, etc. Algunos autores identifican tema con motivo, mientras que para otros los motivos son elementos menores y constitutivos del tema. La serie de temas tratados por un escritor, corriente, momento, etc., se denomina temática. Los temas se caracterizan por su carácter abstracto y su universalidad, aunque la relación de los temas con la ideología provoca el languidecimiento o el resurgimiento de algunos. El repertorio temático surge de un código paraliterario, ideológico, por ello no se restringe a un campo cultural determinado, de manera que los mismos temas aparecen no solo en la literatura, sino en la pintura, escultura, cine, etc.

### 3.10 El diálogo

Miriam Alvarez, en el libro *Tipos de escrito I: narración y descripción*, afirma que el diálogo es un recurso de inapreciable valor, mediante el que los interlocutores —en el caso concreto de la narración, los personajes— manifiestan su carácter y modo de pensar, sus intenciones y anhelos. El diálogo consiste en establecer una comunicación lingüística de ficción (no se ha emitido realmente) entre dos o más personajes, tras los cuales el autor desaparece. Aunque es la forma propia del teatro, se emplea igualmente en otros géneros literarios, no solo en la novela, pues puede también aparecer en la lírica y en el ensayo.

Desde la antigüedad, se considera al diálogo como una forma que potencia el dinamismo de lo narrado. Los contenidos expuestos en forma de disertación son más difíciles de captar que los dialogados, y es que el lector, en este caso, se convierte en testigo «presencial» de sus conversaciones. Al dar teatralidad a lo narrado la idea se asimila con más facilidad y adquiere gran amenidad.

Mediante el diálogo el autor desaparece tras los personajes que manifiestan ideas y afectos propios en apariencia. Es así, que un diálogo se puede construir de una forma directa, a través del cual los personajes se expresan directamente, sin la intromisión del narrador. Pero también puede darse de una forma indirecta. En este caso el narrador tiene parte activa, bien de forma directa, como un interlocutor más, bien presentando a los personajes, que en ningún momento hablan por sí mismos. En ocasiones ambos se combinan y es habitual observar cómo los autores en la narrativa moderna exploran nuevas formas de explicitar el diálogo.

Como norma general, cabe afirmar que el diálogo explica al lector lo que siente y hace el personaje cuando habla, y alterna dentro del texto narrativo con segmentos descriptivos y narrativos.

### **3.11 Recursos literarios**

Las técnicas literarias son el conjunto de recursos y procedimientos de que se sirve el autor para construir su corpus. Cada una de estas técnicas cumple una función en el texto.

#### **3.11.1 Estilo directo**

María Victoria Ayuso, en el *Diccionario de términos literarios*, escribe que la característica principal del estilo directo radica en que el personaje: dice, hace, actúa, construye, hace y deshace; esto, de acuerdo con las funciones. Un aspecto trascendente en este punto es que él, como personaje creado, no tiene necesidad de que otros personajes lo introduzcan en las distintas y diversas escenas narrativas, ya que él actúa y decide de manera independiente y desligada por parte de su creador, o sea el escritor. Es así, que el estilo directo se da en aquellos discursos en los que se cita las palabras o ideas de los personajes de forma textual, tal y como se supone que en ellos mismos se han producido.

#### **3.11.2 Estilo indirecto**

El estilo indirecto consiste en una combinación de relato y diálogo, y básicamente se basa en las palabras atribuidas a un personaje, pero tomadas a cargo por el narrador de manera variada. En este sentido puede reproducir de manera fiel las palabras del personaje, o hacer un resumen de las mismas. Lo fundamental en este estilo es que viene introducido por un verbo en infinitivo: decir, repetir, pronunciar, murmurar, etc., seguidos del relato “que”.

El estilo indirecto es el procedimiento por el que las palabras o pensamientos de los personajes son incorporados al discurso del narrador, pero resumidos por la voz de éste en primera o tercera persona normalmente.

### **3.11.3 Estilo indirecto libre**

Luis Alfonso Shökel, en el libro *El estilo literario*, afirma que el estilo indirecto libre permite conocer la intimidad mental de un personaje en tercera persona y por un narrador omnisciente. Es el tipo de relato en tercera persona y por un narrador omnisciente. El narrador omnisciente –y precisamente por serlo-, al tiempo que usa el relato desde afuera, el diálogo en directo o su interpretación de la interioridad de sus personajes-, introduce en momentos determinados, e incluso sin previo aviso ni empleo de verbos de decir o de pensar, la voz misma de su personaje en tercera persona.

### **3.12 Analepsis**

Luis Alfonso Shökel, en el libro *El estilo literario*, asegura que es una retrospección. Se vuelve al pasado y se relata un hecho anterior al tiempo del acontecimiento principal.

### **3.13 Prolepsis**

Luis Alfonso Shökel, en el libro *El estilo literario*, argumenta que es una anticipación, alude a la mirada del narrador hacia el futuro, es decir, se narra un hecho que ocurrirá después del tiempo del relato.

### **3.14 El narrador**

Helena Beristain, en el *Diccionario de retórica y poética*, define el papel del narrador como alguien que narra el desarrollo de una batalla y lo hace en su calidad de reportero o en su calidad de historiador. Pero el narrador de la ficción, no coincide completamente con el autor que escribe el cuento o la novela, etc. Podría decirse que en este tipo de narración, el autor se oculta detrás del narrador personaje “*sui generis*” que asume la tarea de construir el relato, y es capaz de permanecer tanto dentro como fuera de la narración. El yo del narrador es ficcional, es el de un locutor imaginario que resulta

construible a través de los enunciados que se refieren, pero no debe confundirse con el yo del personaje, que puede ser o no ser, a su vez narrador.

Tipos de narrador:

### **3.14.1 Primera persona o intradieгético**

En el caso del narrador en primera persona, también llamado narrador interno, el narrador es un personaje dentro de la historia (homodieгético). Actúa, juzga y tiene opiniones sobre los hechos y los personajes que aparecen. En este caso el narrador solo tiene y aporta información basado en su propia visión de los eventos.

El narrador en primera persona puede ser el propio protagonista de la historia, alguien muy cercano a él que conoce sus pensamientos y acciones, o algún personaje marginal que tenga poco que ver con los hechos que se narran.

### **3.14.2 Narrador protagonista**

El narrador protagonista cuenta su propia historia, pero no puede ser imparcial en los pensamientos y acciones de los demás personajes de la narración. Es el tipo de narrador que se utiliza en géneros como el diario o la autobiografía.

### **3.14.3 Narrador Testigo**

El narrador testigo es un espectador del acontecer, un personaje que asume la función de narrar. Pero no es el protagonista de la historia, sino un personaje secundario. Cuenta la historia en la que participa o interviene desde su punto de vista, como alguien que la ha vivido desde fuera, pero que es parte del mundo del relato.

#### **3.14.4 Monólogo interior**

El monólogo interior es la técnica literaria que trata de reproducir los mecanismos del pensamiento en el texto, tales como la asociación de ideas

#### **3.14.5 Segunda persona o autodiegético**

Es el tipo de narrador menos utilizado. Tiene las características del narrador autodiegético porque suele contar su propia historia. Es un tipo de narrador que busca la complicidad del lector. Por eso se dirige constantemente a él. Aunque, utiliza los paradigmas de segunda persona, es decir, “tú”, “te”, “a ti”, “vosotros”, “os”, etc., con lo que no pretende identificar a nadie en particular.

#### **3.14.6 Tercera persona o extradiegético o heterodiegético**

El narrador en tercera persona o narrador externo se encuentra, en la mayoría de los casos, fuera de la historia, por lo que es un narrador heterodiegético. Se utiliza muy poco por la dificultad narrativa que implica. Aquí la voz narrativa se dirige a uno o a varios personajes de forma directa.

Sin embargo, pueden distinguirse tres tipos de narrador en tercera persona, según el conocimiento que tienen del mundo creado por el autor.

#### **3.14.7 Narrador omnisciente**

El narrador omnisciente es el que todo lo conoce o sabe sobre la historia. Conoce todo respecto al mundo de la historia. Puede influir en el lector, pero no siempre. Trata de ser objetivo en lo que dice o piensa. Las características principales del narrador omnisciente son:

- expone y comenta las actuaciones de los personajes y los acontecimientos que se van desarrollando en la narración.

- Se interna en los personajes y les cuenta a los lectores los pensamientos más íntimos que cruzan por sus mentes, sus estados de ánimo y sentimientos.
- Posee el don de la ubicuidad, dominando la totalidad de la narración y parece saber lo que va a ocurrir en el futuro y lo que ocurrió en el pasado.
- Utiliza la tercera persona del singular o plural.

#### **3.14.8 El narrador testigo**

El narrador testigo está incluido en la narración, pero en este caso no es parte de ella, sólo cuenta lo que ve, sin participar directamente en los acontecimientos. Narra en primera persona y en tercera las acciones de otros personajes, además siempre se incluye dentro de la narración pero sólo como un observador. Este personaje solo narra lo que presencia y ve.

#### **3.14.9 Narrador protagonista**

El narrador protagonista cuenta su historia en primera persona, siempre centrándose en él. Es el poseedor de la situación, organiza hechos y expresa criterios como le conviene. También puede ser una autobiografía hecha por este.

#### **3.14.10 Narrador equiscente**

Este narrador se identifica con un personaje determinado y conoce solo aquello que el personaje sabe o aquello que a este le han contado. El autor es una persona real, que vive o vivió en determinada época y no puede relatar lo que sucedió antes o después de que él estuviera vivo, y aun así, solo podría relatar lo que él personalmente haya vivido o entendido sobre determinado asunto, ni más ni menos. Usa la tercera persona, voz narrativa que favorece siempre el objetivismo.

Relata sus experiencias como personaje central de la historia. Para que tenga conocimiento de algo, es necesario que lo experimente con sus propios sentidos, o que algún otro personaje se lo cuente. Puede contar sus propios pensamientos y opiniones,



pero no los de los demás personajes, a no ser que estos se lo cuenten. Este narrador es el que más se diferencia del propio autor. Es un personaje en la obra, que tiene necesariamente que cumplir con todas las normas de ser un personaje, incluso cuando esté cumpliendo tareas de narrador.

#### **3.14.11 Narrador deficiente**

El narrador deficiente conoce menos que el protagonista acerca de la historia. Registra únicamente lo que puede ser visto y oído, sin penetrar en la mente de ninguno de los personajes. Por esta razón este tipo de narrador puede recibir también el nombre de narrador objetivo, porque no incluye ninguna subjetividad en su narración. Este narrador, por lo tanto, es un mero testigo de los hechos que acontecen en la narración, y es el más utilizado en la narración periodística.

### **3.15 Figuras literarias**

Helena Beristain, en el *Diccionario de retórica y poética*, define que las figuras literarias son formas no convencionales de utilizar las palabras, de manera que, aunque se emplean con sus acepciones habituales, se acompañan de algunas particularidades fónicas, gramaticales o semánticas, que las alejan de ese uso habitual, por lo que terminan por resultar especialmente expresivas.

#### **3.15.1 Onomatopeya**

Consiste en la utilización de palabras para imitar sonidos naturales.

#### **3.15.2 Epíteto**

Figura literaria que usa adjetivos innecesarios que no añaden ninguna información suplementaria para describir una idea o concepto. Su función es acentuar el significado de lo que se está describiendo.

### **3.15.3 Prosopografía**

Radica en la descripción de los rasgos físicos o externos de las personas.

### **3.15.4 Símil**

Figura literaria con la cual se establece una relación explícita entre un término real y uno alegórico o imaginario de cualidades análogas. Esta comparación está marcada típicamente por medio de “como”, “cual”, “que”, o “se asemeja a”.

### **3.15.5 Prosopopeya**

Consta en atribuir a seres inanimados o abstractos, cualidades propias de los seres animados.

### **3.15.6 Enumeración**

Reside en disponer palabras, también cláusulas o periodos, según su orden de importancia o según un criterio de gradación. El objetivo de esta figura retórica es ordenar la información.

### **3.15.7 Topografía**

Es una figura literaria que consiste en describir detalladamente un lugar.

### **3.15.8 Topotesia**

Variante de la topografía, solo que en ella se da la descripción de un lugar idílico

## **4. MARCO METODOLÓGICO**

### **4.1 Objetivos**

#### **4.1.1 Objetivo general**

Determinar la realidad representada en la novela *Cárcel de árboles* de Rodrigo Rey Rosa, de acuerdo con el método estructural desarrollado por el crítico literario Eugenio Castelli.

#### **4.1.2 Objetivos específicos**

**4.1.2.1** Identificar los planos temporales y espaciales para establecer si estos llegan a ser alterados.

**4.1.2.2** Establecer la focalización de la obra para comprobar los tipos de narradores.

**4.1.2.3** Realizar la normalización del modelo para identificar el tema y definir qué particularidades presenta en la red de acciones.

**4.1.2.4** Realizar la formalización del modelo para definir los recursos que el autor utiliza para introducir acontecimientos dentro del orden de la obra.

**4.1.2.5** Elaborar un registro de los elementos simbólicos para establecer su significado y pluralidad.

**4.1.2.6** Describir el lenguaje para establecer la serie de recursos expresivos y estilísticos.

## **4.2 El método estructural de Eugenio Castelli**

El método de análisis estructural de Eugenio Castelli, intenta reunir en un solo análisis, los diferentes criterios para acercarse a la obra literaria. Cada parte del método se refiere a distintos aspectos que llevan al crítico a penetrar en la estructura más profunda del texto.

Los pasos que integran este método son:

### **4.2.1 Segmentación lineal**

Se refiere a la distribución del texto en partes, atendiendo al tipo de forma de elocución que se trate o del tiempo de la narración a la cual se refiere.

### **4.2.2 Reconstrucción de la fábula**

Restituye el orden cronológico a la historia. Se dejan únicamente los segmentos narrativos y se ordenan de acuerdo con su sucesión temporal.

### **4.2.3 Normalización y reducción del texto**

Pretende despojar al texto de todas las categorías que introduzcan elementos subjetivos en él. Se relaciona cada acción con el personaje que actúa como sujeto.

### **4.2.4 Formalización del modelo**

El texto analizado se lleva a un grado de mayor síntesis y abstracción. Se identifica cada acción o grupo de acciones con un nombre que defina su función.

#### **4.2.5 Determinación del tema**

Con base en la normalización y formalización del modelo, se determina el tema que la novela presenta.

#### **4.2.6 La realidad representada**

Establece las relaciones entre la sociedad y el personaje de la narración. Se analiza si el individuo acepta o rechaza el contrato social con base en sus valores propios. Esta fase tiene la función de aclarar los contenidos espacio-temporales. También se analiza a los personajes y las distintas conductas que estos asumen en el relato literario.

#### **4.2.7 Simbolismo mítico**

Se llega a una interpretación más profunda del texto a partir de los significados de los distintos símbolos y mitemas que pueden ser identificados en el mismo.

#### **4.2.8 Estructura externa**

Hace hincapié en el género y el estilo de la obra narrativa.

#### **4.2.9 Estructura interna**

En este paso, es imprescindible el manejo espacial y temporal en la novela. Así también, la focalización, la posición dentro de la acción narrativa que asuma el narrador, si está dentro de la acción como un narrador personaje o fuera de ella. Como parte final de este paso, se analiza el lenguaje que presenta el texto.

#### **4.2.10 Manejo espacial y temporal**

Tratamiento del tiempo y espacio.

#### **4.2.11 La focalización**

Se refiere al punto de vista del relato, a la posición que adopta el narrador en relación con los hechos relatados.

#### **4.2.12 Lenguaje**

Los tipos de sintaxis, intencionalidad del autor, vocabulario, significación, tipos de palabras, uso de formas verbales, etc.

#### **4.2.13 Valoración final**

Consiste en una interpretación del valor que posee la obra estudiada, donde se tomarán en cuenta aquellos aspectos de contenido, estructura y estilo.

## 5. ANÁLISIS DE LA NOVELA *CÁRCEL DE ÁRBOLES*

### 5.1 Segmentación lineal

El texto se ha segmentado en 186 partes.

- 102 segmentos pertenecen al nivel intradiegético.

53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 166, 167, 168, 169, 170, 171.

- 51 segmentos pertenecen al nivel extradiegético.

1, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 19, 20, 22, 23, 25, 27, 29, 30, 32, 34, 36, 38, 41, 42, 43, 45, 47, 49, 50, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 165, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186.

- 18 son los diálogos.

6, 13, 16, 21, 24, 26, 28, 31, 37, 39, 40, 44, 46, 51, 111, 112, 159, 164.

- 12 son las descripciones.

2, 11, 17, 18, 33, 35, 48, 52, 63, 64, 144, 161.

## 5.2 Reconstrucción de la fábula

De acuerdo al método Castelli, la reconstrucción cronológica de la fábula *Cárcel de árboles* quedaría constituida de la siguiente forma:

1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 27, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186.

## 5.3 Normalización y reducción del texto

La normalización y reducción de la novela es la siguiente:

La doctora Pelcari a través de una máquina, hace que unos loros reciten versos.

El consejero de Estado le pregunta a la doctora si puede realizar lo mismo, pero con humanos.

El consejero de Estado le promete a la doctora presos condenados a muerte, para que ella pueda continuar con su experimento.

El preso se da cuenta que está atado con una cadena al tronco de un árbol.

Por un accidente aéreo el preso encuentra una caja de lápices y un cuaderno.

El preso escribe todo lo que sucede mientras está encadenado al árbol.



En la mañana el preso y los demás reclusos se forman para realizar el canto.

El preso deja lápiz y papel al hombre que está en el árbol vecino.

El preso escapa gracias a la distracción que otro preso ocasiona.

El preso se esconde en la copa del árbol al que estaba encadenado.

El preso ve como su sustituto no se parece nada a él.

El preso de noche baja del árbol y trata de comunicarse con su sustituto.

El preso amenaza al sustituto.

El preso le entrega lápiz y papel al sustituto para que escriba.

El sustituto escribe en el papel y luego en el cuaderno del preso.

El preso escapa de esa área una noche.

El preso es encontrado en un río por unos niños.

Los niños le cuentan al doctor Adie sobre el hombre en el río.

El doctor Adie lee el cuaderno que el hombre del río llevaba bajo el brazo.

El preso al encontrarse de nuevo en una cárcel se suicida.

Un hombre aparece muerto en el río.

El doctor Adie compara la letra del muerto con la del cuaderno y se entiende que el muerto es el sustituto.

El doctor Adie al realizar una autopsia nota la serie de procedimientos quirúrgicos realizados a uno de los hombres.

Por la búsqueda de sobrevivientes del accidente aéreo, el experimento de la doctora Pelcari tiene que ser cancelado.

Luego del canto los presos matan a los guardias.

La doctora Pelcari escapa y su casa es quemada.

Nema estuvo aquí.

#### **5.4 Formalización del modelo**

Con la reducción del texto se puede pasar a la formalización del modelo, el etiquetado de las funciones.

En *Cárcel de árboles* la doctora Pelcari es una persona con **carencia** de ética profesional, dado que no ve los derechos y el bienestar de los presos que están a su disposición. Su **transgresión** es controlar la voluntad de los presos a través de una máquina. El **triunfo** se da por la falta de castigo por lo que ha realizado.

El consejero de Estado **carece** de principios morales, al interesarse en un experimento poco ético. Su **transgresión** es poner a disposición de la doctora Pelcari, presos para que continué con su experimento. Su **triunfo**, al igual que la doctora, es la falta de castigo por lo que ha realizado.

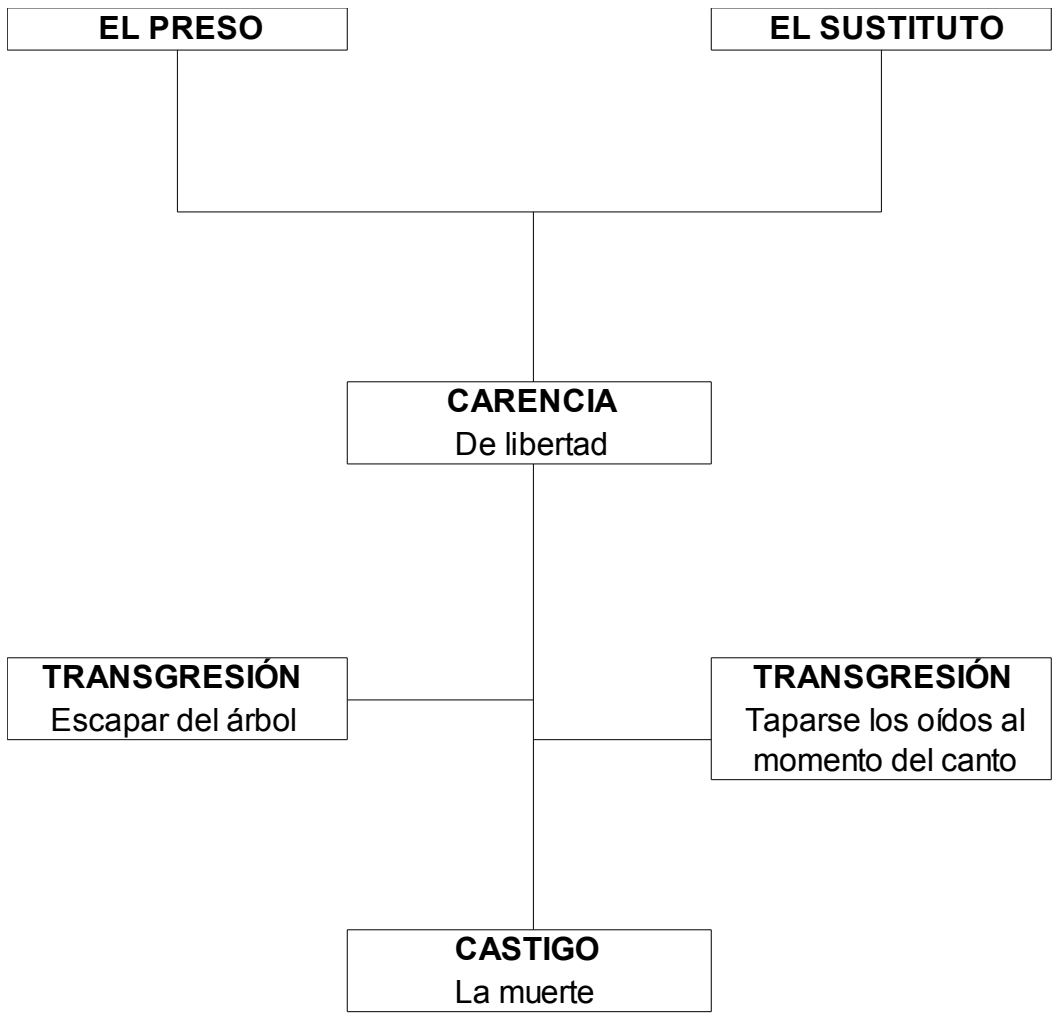
La **carencia** en el preso radica en la falta de libertad. Su **transgresión** es el escape que realiza del árbol al que está encadenado. Su **castigo** es la muerte, por el suicidio que comete, ya que le teme a los guardias y a las cárceles.

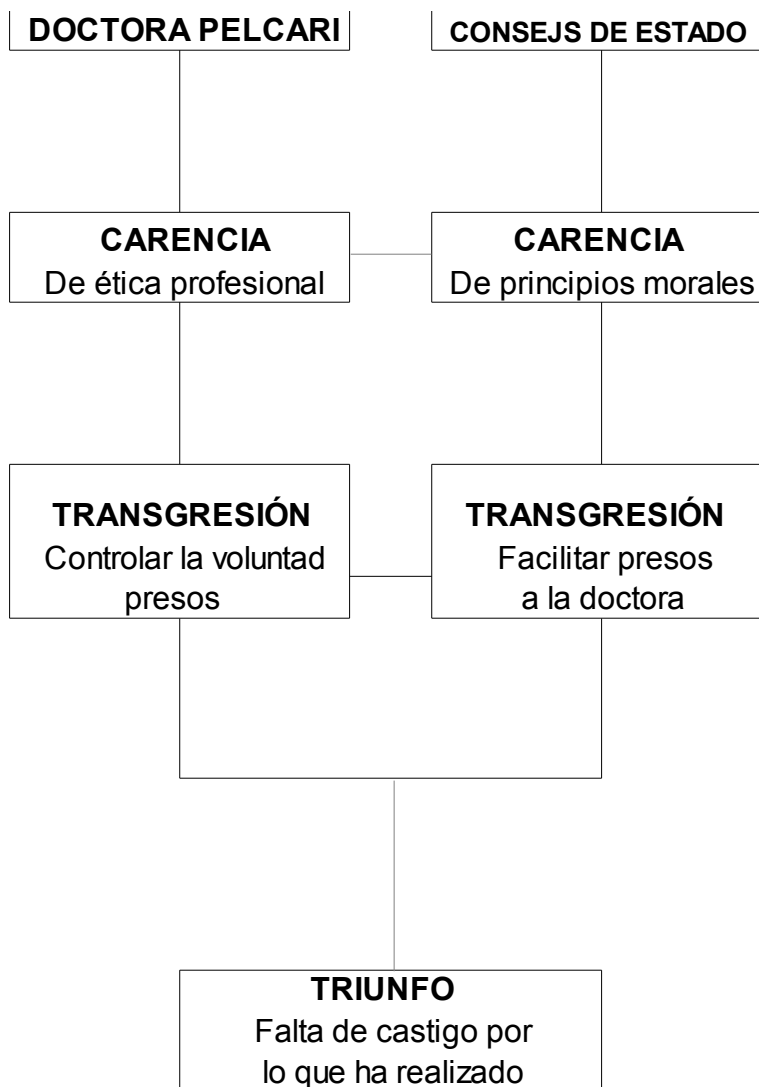
El sustituto, al igual que el preso, su **carencia** es la falta de libertad. La **transgresión** es taparse los oídos a la hora del canto y el **castigo** es el morir ahogado.

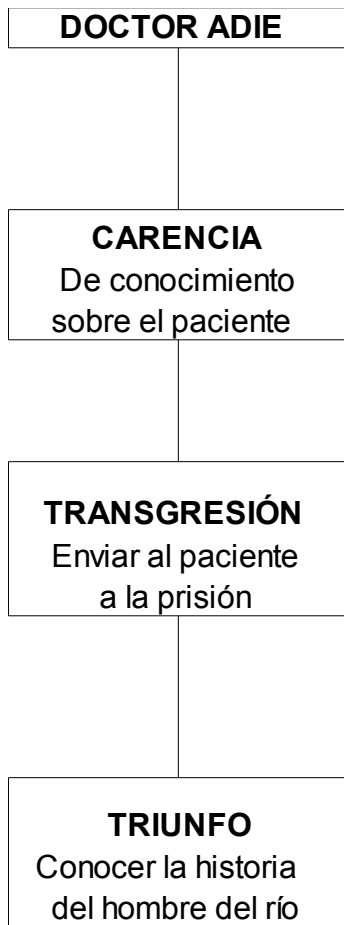
La **transgresión** de los guardias son los abusos a los que someten a los presos y el **castigo** es el ser asesinados por los reclusos.

El doctor Adie tiene una **carencia** de conocimiento sobre el hombre que aparece en el río. Su **transgresión** es encerrar a un paciente en una celda. El **triunfo** es el saber la historia del hombre del río, gracias al cuaderno que este llevaba cuando es encontrado.

Al esquematizar las funciones de la novela quedaría representada así:







## 5.5 Determinación del tema

El tema en la novela *Cárcel de árboles* es el **poder**, el cual se manifiesta en las distintas acciones que se presentan en la narración.

La lista de operaciones contenida en el segundo artículo coincidía con la lista en la pantalla, aunque los doctores pasaban por alto la laringotomía. La doctora Pelcari lamentaba no haber operado también a lo largo de la cisura de Silvio. (Rey Rosa, 2005:44).

La doctora introdujo un disquete en la ranura y se encendió una de las pantallas del ordenador. Se oyó el sonido “bip” y la doctora comenzó a pulsar el teclado. Los anillos que sujetan a los loros por el cuello se encendieron con una suave luz. (Rey Rosa, 2005:8).

La doctora Pelcari utiliza sus facultades médicas, para que los presos se sometan a una máquina la cual ella controla, lo que le da el poder de manipular la voluntad de los individuos. Se debe de destacar que el poder de la doctora, siempre será a través de un intermediario, como es en el caso de la máquina, nunca es un poder a través de la fuerza física o en primera persona.

Así también, el consejero de Estado tiene poder gracias al puesto que posee, el cual le da la facultad de tomar decisiones, las cuales tienen repercusiones directas sobre los individuos (presos).

*Los hombres que voy a ¿prestarle?, usted sabe, están, justa o injustamente, no lo sé, condenados a muerte. Yo quiero salvarlos, aunque el riesgo que corro, si la cosa se descubre, es grande. No lo hago por altruismo. Pero como yo no creo en la pena de muerte. Eso sí, creo en el progreso. Comienzo a creer en su invento.* (Rey Rosa, 2005:10).

Por lo tanto, en el consejero de Estado, al igual que en la doctora Pelcari, se da un tipo de poder al cual se le puede denominar, poder en tercera persona, es el tipo de poder en el cual siempre habrá intermediarios entre ellos y las personas a las que dominan.

Paralelamente, encontramos que en el personaje del preso se manifiestan varios tipos de poder. Como el poder que tiene la máquina sobre él, poder que en realidad es el de la doctora, ya que durante “el canto”, ella es la que les ordena lo que ellos deberán de realizar.

*Durante el canto, mis yúes se mezclan con los sonidos que producen los otros. Nada ocurre al principio; de pronto, es como si una complicada máquina de piezas invisibles comenzara a trabajar sobre nosotros. La máquina nos une. Y luego yo me pierdo en mí mismo y olvido que quiero recordarlo todo para escribirlo. (Rey Rosa, 2005:18).*

En este poder como intermediarios se encuentran la máquina y los guardias, que contrario al poder de la doctora y el consejero de Estado, que tienen un poder en tercera persona, el poder de los guardias es uno directo, inmediato. Los guardias se basan en la intimidación, ya sea con las armas o con los perros para lograr el dominio sobre los presos.

*Esta tarde vi a otro prisionero que venía corriendo por la orilla del arroyo, gritando: “¡Er! ¡Er!”. Fue alcanzado, y destrozado, por cinco o seis perros. Los guardias, que llegaron al punto, no interrumpieron a los brutos. Cuando éstos por fin se alejaron del cuerpo, uno de los guardias extendió en el suelo un trozo de plástico negro, donde echaron los restos. Entre dos guardias doblaron el plástico para formar una bolsa y se alejaron sin mirarme. (Rey Rosa, 2005:17).*

Me conviene observar a los guardias.

Recuerdo vagamente el respeto que me infundían cuando apenas comenzaba a usar el cuaderno; ahora no me infunden respeto, sino el más despreciable temor. (Rey Rosa, 2005:22).



Sin embargo, se debe de señalar que si bien los guardias tienen un poder sobre los presos, al final ellos son intermediarios entre la doctora y el consejero de Estado, ya que al igual que los presos a los guardias se les dice que hacer.

La otra forma de poder que se manifiesta en el personaje del preso, es la que él llega a tener sobre el personaje del sustituto.

*Lo importante es que logré hacerle comprender que su vida dependía de su obediencia a mí. Confío en que al anochecer me traerá de la mitad de la porción de su comida que le den los guardias. Para dar énfasis a mis palabras, si así puede llamárselas, le hice sentir en el costado la punta de mi piedra con forma de pez. (Rey Rosa, 2005:26).*

Pero mientras no encuentre otra forma de procurarme la comida, no puedo ser benévolo con él. (Rey Rosa, 2005:27).

Es a través de la intimidación, que el preso logra tener el poder sobre el sustituto. El rol del preso, que hasta ese momento era de sumisión, cambia y pasa a ser un personaje dominador.

Es así, que en *Cárcel de árboles* el tema es el **poder**, el cual se presenta a lo largo de toda la narración, como también en los distintos personajes, pero fundamentalmente en el personaje principal, el preso.

Observamos como en él, se presenta una doble forma de poder, la cual al principio es alguien que es sometido por la doctora, el consejero y los guardias, pero al final, es él quien termina por ejercer el poder sobre otro personaje, el sustituto.

## **5.6 La realidad representada**

*Cárcel de árboles* inicia con un prólogo, en el que se narra una reunión entre la doctora Pelcari y un consejero de Estado. La reunión tiene lugar en la casa de la doctora, la cual se encuentra en el departamento de Péten. En la casa hay una mini cárcel, en la que los presos son loros, los cuales son parte importante en la reunión.

El resultado de esa “sencilla” reunión, afectará la vida de varias personas, las cuales se volverán sujetos de experimentación por parte de la doctora.

Caminaban por un túnel con arena amarilla y hojas muertas. A derecha e izquierda, a distancias iguales, había estacas rematadas en T, cada una con un loro, con su cadenita y su comedero a los pies. (Rey Rosa, 2005:7).

Los loros le tiene miedo a la doctora Pelcari, por lo que se percibe que la doctora no es una persona a la cual se le pueda considerar benévola, y eso luego se evidenciará, ya que lo que la doctora trata de obtener de la reunión, es que la mini cárcel que tiene se lleve a una escala real, donde los presos no sean loros, sino humanos.

El objetivo de la doctora, será alcanzado, cuando le muestra al consejero de Estado lo que su invento puede realizar, lo cual consiste en que los loros reciten versos.

Los loros refunfuñaban, “Ter, “Mor”, mor”, “Sar”, “A”, pero no podían escapar. (Rey Rosa, 2005:8).

*Subieron a una amplia habitación de techo alto, que miraba por los ventanales sobre un verde esponjoso mar de árboles. Engarzado en el centro del piso había un disco de aluminio de cinco o seis varas de diámetro, dividido en secciones desiguales de cinco o seis varas de diámetro, dividido en secciones desiguales, a la manera de un pastel. En cada sección había cierto número de agujeros, del tamaño adecuado para introducir en ellos el cuerpo de un loro. (Rey Rosa, 2005:8).*

La doctora introdujo un disquete en la ranura y se encendió una de las pantallas del ordenador. Se oyó el sonido “bip” y la doctora comenzó a pulsar el teclado. Los anillos que sujetan a los loros por el cuello se encendieron con una suave luz. (Rey Rosa, 2005:8).

Luego de la demostración, el consejero de Estado queda pensativo, lo que ha observado le interesa, pero siendo una persona que está envuelta en la política, sabe que nunca se debe de mostrar las verdaderas intenciones.

¿Cuántos individuos necesitaría para componer una orquestina? Racional quiero decir. (Rey Rosa, 2005:10).

La respuesta que la doctora le dará al consejero de Estado, confirma su personalidad carente de benevolencia y ética profesional. Ella sabe que existe peligro, pero el interés de realizar la cárcel a gran escala, es mayor que el de poner en riesgo la vida de algunas personas. Para la doctora es más importante la persecución de un ideal, contrario a algo mínimo, al menos para ella, como lo es limitar las capacidades de unos individuos.

*Podría formarse una con diez. Pero el número de órdenes que podría concertar con ellos limitaría su inteligencia a la de un idiota. Con cien, el nivel, claro, subiría. Sería como tener a su servicio una pandilla de salvajes. Con mil...”*

—¿No hay límites?

—Seguramente los hay; todavía no los veo. (Rey Rosa, 2005:10).

El consejero de Estado decide ayudar a la doctora, para que que ella continuara con su experimento, pero él en realidad ve, en el invento de la doctora, como la máquina le puede dar un beneficio económico. Pero esas intenciones no las muestra, por el contrario, cuando decide ayudar a la doctora, él exhibe su personalidad de político, dado que justificará su intención de ayudarla, a través de un falso argumento sobre la pena de muerte y el progreso.

*Los hombres que voy a ¿prestarle?, usted sabe, están, justa o injustamente, no lo sé, condenados a muerte. Yo quiero salvarlos, aunque el riesgo que corro, si la cosa se descubre, es grande. No lo hago por altruismo. Pero como yo no creo en la pena de muerte. Eso sí, creo en el progreso. (Rey Rosa, 2005:10).*

La doctora se da cuenta de lo falso del enunciado del consejero de Estado. Se terminará el prólogo de la novela, con la doctora expresando las verdaderas intenciones que tiene el consejero para ayudarla.

—Gracias —dijo—, gracias. También puede creer que el trabajo de estos hombres no tardará en enriquecerlo. (Rey Rosa, 2005:10).

Con el fin del prólogo, se nota que ambos personajes son carentes de moral y ética, que están dispuestos a jugar con la vida de unos presos, con tal del enriquecimiento, en el caso del consejero, y la continuidad de un experimento, donde una máquina es capaz de someter la voluntad de los individuos, en el caso de la doctora.

El prólogo se nos plantea de una forma rápida, donde la situación sucede en un par de minutos. Se nos presentan a dos individuos, los cuales convergen en una reunión.

A través de la prolepsis, la diégesis cambia y se traslada a Belice. En esa parte de la novela, la presencia de personajes es más numerosa a la anterior, en la cual solo había dos personas y varios loros. En esta parte del relato interviene personajes como: William Adie, los niños, Dandy Walker, el sargento y el capitán. Las intervenciones de estos personajes serán mínimas.

Unos niños descubren a un hombre en el río e inmediatamente le avisan a William Adie, quien es médico practicante y residente en Gallon Jug.

Los niños respondieron todos a un tiempo, y el doctor Adie no entendió más que tres palabras, “hombre”, “río”, “morir”. (Rey Rosa, 2005:11).

El doctor Adie llega hasta el lugar donde se encuentra el hombre que los niños han encontrado.

*Se deslizaron por el declive bajo el puente, y anduvieron algunos metros por el maloliente fango de la orilla.*

*En un estrecho claro entre los mangles, en posición fetal, inmóvil y palúdico, yacía el hombre. Su pelo largo y su desnudez hicieron que el doctor pensara en un lacandón.* (Rey Rosa, 2005:12).

Con los brazos cruzados sobre el vientre el hombre apretaba un cuaderno de pasta negra que el doctor no le pudo arrancar. (Rey Rosa, 2005:12).

*Bañaron al hombre en la pila del patio. Después de desinfectar heridas y rasguños en los brazos y en las piernas del hombre, el doctor Adie le cortó el pelo y le rasuró la cabeza.*

*—Alguien hizo de su coco un colador —dijo Dandy Walker cuando vio la red de cicatrices que marcaban la cabeza del hombre.* (Rey Rosa, 2005:19).

Los tabiques del cuartito donde lo habían puesto eran más fuertes que los de su propio cuarto, pero el enfermo, si se ponía violento, no tendría gran dificultad para tumbarlos. (Rey Rosa, 2005:13).

*—Aquí no hay lugar donde encerrarlo solo —dijo el sargento—. Pero en el cuartel tienen celdas. Si me espera un minuto voy con usted.* (Rey Rosa, 2005:13).

La segunda parte de la novela, *Cárcel de árboles*, va desde el descubrimiento del hombre en el río, por parte de los niños, hasta que este, por lo violento que puede llegar a ser, es encerrado en una celda.

El tiempo en este planteamiento es durante todo un día. Inicia en la mañana, cuando el hombre es hallado. Luego llega la tarde y el hombre, al cual ahora se refieren como el enfermo, por las heridas que tiene, se encuentra en el hospital. Por último, en la noche el enfermo es dejado en una celda, ya que ha mostrado inestabilidad mental.

Los personajes secundarios giran alrededor del hombre misterioso que fue hallado en el río. El doctor Adie es el que tiene más presencia en esta parte, y es la persona que a través de la lectura del cuaderno, al que el hombre del río se aferraba, descubrirá su pasado.

*Cenado y limpio, el doctor Adie encendió una lámpara de gas y la puso en la mesita de noche junto a sus anteojos, una pluma y un fichero de plástico. Fue a su escritorio y volvió con el cuaderno y un pequeño diccionario español. Colocó dos almohadas contra la cabecera del camastro. Se metió entre las sábanas, se puso los anteojos, abrió el cuaderno y comenzó a leer. (Rey Rosa, 2005:15).*

Con la lectura del cuaderno surge una analepsis en la diégesis, por lo que es el personaje del enfermo o preso, quien ira relatando su historia.

*Nos levantamos al alba, cuando se oye un tambor. Los guardias desfilan por las avenidas, deteniéndose al pie de cada árbol, para quitar los pernos de los grillos, y nos van arreando uno tras otro hacia una abierta plaza circular. En el centro hay un montículo de piedra. Nos alineamos de espaldas a él. El orden de la formación es muy variable. No me explico lo que ocurre cuando estamos en la plaza; comienzo a oír algo, una voz, una oración. Después olvido. Me parece que nuestras filas forman un día un cuadrilátero; otro, un círculo; otro, una estrella... (Rey Rosa, 2005:17).*

La máquina nos une. Y luego yo me pierdo en mí mismo y olvido que quiero recordarlo todo para escribirlo.

Hacia el mediodía o al comenzar la tarde, recobro plenamente la conciencia, y me veo a mí mismo en el acto de trabajar. (Rey Rosa, 2005:18).

El experimento de la doctora Pelcari, ya está siendo ejecutado y hay una relación directa en como los loros, al inicio de la novela, son colocados para que reciten versos, a como los presos son agrupados para que la máquina les indique que acciones realizar.

El preso va desarrollando una obsesión por el lenguaje oral del cual carece, dado que su lengua ha sido removida, pero esa carencia la tratará de sustituir, al dejar un registro de lo sucedido en un cuaderno, el cual encontró cuando una avioneta se estrelló cerca del lugar donde está encarcelado.

Por la pérdida de conocimiento que el preso y los otros sufren cuando ejecutan “el canto”, que en realidad es cuando la máquina les da indicaciones de lo que deben de

realizar, el tiempo en la narración puede ser variado, generalmente, las anotaciones del preso, serán anotaciones de las cosas que él va observando o lo que le sucede en el día a día.

*He contado las avenidas: son treinta y seis, y convergen todas en una plaza principal. Algunas son tan largas que bien podrían ser interminables. Otras son muy cortas, con tres o cuatro árboles de fondo. Mi avenida tendrá unos doscientos árboles; en el tronco del primero vi que estaba grabada una raya corta y la letra U. El primer árbol de la próxima avenida está marcado: —U—; el de la de más allá: U—. El de la siguiente: —O. Luego: —O—; O—... (Rey Rosa, 2005:34).*

Hoy no hallé más que ramas y hojas muertas, lo que no le gustó al guardia, que varias veces pasó a mi lado con dos bolsas; una para la basura y otra para los posibles objetos de barro o de piedra. (Rey Rosa, 2005:19).

Hoy vi algo que no recuerdo haber visto antes: en el aire, una nube roja, ruidosa, velos. Son pájaros, que pasan una y otra vez cerca de la copa de los árboles, gritando. (Rey Rosa, 2005:19).

En esta parte de la diégesis, la cual es contada por el preso, también forman parte personajes secundarios como lo son: los guardias y sus perros, el recluso que tiene al lado y el sustituto, al cual el preso nombra Yu.

El preso, en su intento de comunicarse con alguien, trata de enseñarle a Yu como escribir.

Él estaba tenso, pero cuando le pedí que aflojara me obedeció. El lápiz corrió sobre la hoja: Quiero enseñarte a escribir. Yu se volvió para mirarme. Solté su mano. Él escribió solo la próxima oración: ¡Pero si puedo yo solo! (Rey Rosa, 2005:29).

El escribir hace que Yu, al igual que el preso, se cuestione del por qué está ahí, y por qué no pueden recordar casi nada de su pasado.

El escribir hace que el preso calme sus ansias de tratar de recordar su antiguo lenguaje oral, pero también con el hecho de escribir, el preso empieza a añorar la libertad, la cual después de un segundo intento de fuga, la obtiene.

Yu no escapa de la cárcel como el preso, sino que su libertad la encontrará cuando se tapa los oídos con caucho, por lo que no puede realizar “el canto” de cada mañana, el cual en ese día se darán las instrucciones de matar a los guardias y a los perros. Yu en medio del caos y la confusión, empieza a caminar hacia el arroyo y quince días después del suicidio del preso, es que el cuerpo de Yu aparece en el mismo río que apareció el preso, solo que Yu aparece muerto.

Aun cuando el preso en su cuaderno realiza anotaciones de forma que no se puede precisar el tiempo, este se puede establecer que es en un periodo de dos meses. El preso encuentra el cuaderno y el lápiz cuando se estrella la avioneta y la cárcel será destruida por la doctora, dos meses después, cuando las autoridades dejan de buscar a sobrevivientes, por lo que los amigos y familiares de las personas de la avioneta, empiezan una búsqueda por su cuenta.

Luego de la analepsis, la diégesis se retoma cuando el doctor Adie termina la lectura del cuaderno.

El doctor Adie contemplaba los insectos muertos con un leve mareo en el que se mezclaba el asco y la admiración. (Rey Rosa, 2005:36).

*El perro del cuartel comenzó a ladrar en cuanto vio llegar al doctor. El capitán estaba en la puerta.*

*—Cómo esta mi paciente? —le preguntó el doctor.*

*—Muerto —dijo el capitán—. Anoche estuvo haciendo mucho ruido, tratando de escapar. En la madrugada, cuando fui a llevarle la comida, lo encontré colgado de una viga. Uso el cinto de la bata.* (Rey Rosa, 2005:38).

*Cuando por fin estuvo solo, se puso a escrutar la cabeza a Belmopán, pero hoy era viernes (la avioneta no llegaba hasta el miércoles) y no tenía cómo congelar el cuerpo. Le*



*intrigaban las cicatrices en las cabezas de los dos hombres. Para indagar la causa, decidió, no había otra manera que abrir la cabeza del muerto. (Rey Rosa, 2005:42).*

El doctor Adie realiza una autopsia en uno de los dos cuerpos, a través de ella se da cuenta de la cantidad de intervenciones quirúrgicas, que los hombres que aparecieron en el río fueron sometidos.

En el epílogo, la doctora Pelcari está a punto de partir, ya que los helicópteros privados, los cuales andan buscando a sobrevivientes del accidente de avioneta, pueden llegar a descubrir su experimento. En ese momento la doctora ya ha dado la orden a los presos, la cual consistirá en matar a los guardias y perros, con lo cual no habría un verdadero, o al menos coherente registro de lo que ha ocurrido ahí.

Aún al final del experimento, la doctora no siente culpa alguna sobre lo que le ha hecho a los presos, es más, es capaz de justificar sus acciones y se lamenta de no haber realizado un procedimiento quirúrgico, con el cual los presos no habrían sido capaces de escribir y comunicarse.

Llegó a la conclusión de que el invento no podía ser inhumano, pues no priva al hombre de su voluntad. La prueba: los dos hombres que se habían fugado. (Rey Rosa, 2005:43).

La doctora Pelcari lamentaba no haber operado también a lo largo de la cisura de Silvio, lo que hubiera impedido que los prisioneros pensaran con la mano. (Rey Rosa, 2005:44).

Es esa una de las conclusiones a la que llega la doctora, la cual es que no realizó suficientes operaciones, algo que le habría dado más control sobre los presos.

La doctora antes de salir de su casa y escapar, observa la pantalla del ordenador, en ella se encuentra la foto del preso.

Aparecieron en la pantalla, una frente y la otra de perfil. Al pie de la pantalla se leía: 31 años; periodista; soltero. (Rey Rosa, 2005:43).

Descubrir que el personaje del preso era periodista es significativo, ya que con eso se llega a entender del por qué, para él era importante recordar su lenguaje oral, algo que hasta cierto punto se vuelve obsesivo en él. Como también, la insistencia de querer comunicarse con los demás, y de la razón por la cual sus observaciones en el cuaderno son tan meticulosas.

### **5.7 Simbolismo mítico**

En el prólogo de *Cárcel de árboles* se narra como la doctora Pelcari y el consejero de Estado caminan por un **túnel** con **arena amarilla**.

caminaban por un túnel con arena amarilla y hojas muertas.  
(Rey Rosa, 2005:7).

El túnel es un símbolo del ser adentrándose a la oscuridad, que es exactamente lo que sucede con los personajes en el prólogo, se van adentrando en una oscuridad, gracias al experimento que se realiza con una máquina.

En ese mismo párrafo se menciona la arena, la cual simboliza:  
la búsqueda de la seguridad. (Chevalier, 1988:137).

Para poder ejecutar su experimento con seguridad, la doctora Pelcari tiene una reunión con el consejero de Estado, el cual le brindará esa protección que ella busca.

Sin embargo, para el consejero de Estado, la arena simboliza la búsqueda de seguridad monetaria, la cual gracias a la máquina llegará a alcanzar.

Así también, que la arena sea amarilla, denota otro símbolo.

El color amarillo si bien tiene una asociación mental con el sol, a la vez puede llegar a simbolizar:

la envidia, la traición, la cobardía y la deshonestidad. (Chevalier, 1988:87).

Estos son aspectos presentes a lo largo de toda la novela, en la personalidad de la doctora Pelcari y el consejero de Estado.

Asimismo, durante el prólogo encontramos la variada mención de un animal, el cual es el **loro**.

—¿Le importaría ayudarme? —Le preguntó la doctora al consejero—. Necesitamos treinta loros. (Rey Rosa, 2005:7).

Para Jean Chevalier en su *Diccionario de símbolos*, el loro es igual al papagayo. El papagayo simboliza:

entre los mayas como símbolo del fuego y de la energía solar. Como también guía del muerto. (Chevalier, 1988:799).

Por lo que en la novela, los guías de la doctora son los loros, ya que gracias a ellos logra el desarrollo de la *Cárcel de árboles*. La doctora obtendrá su prisión, dado que los loros pudieron recitar unos versos.

Luego en el prólogo se continua narrando como la doctora había soñado con un **edificio** tipo cárcel.

Años atrás, la doctora había sonado con un edificio dorado y transparente, en el centro de una gran ciudad. Nunca llegó a determinar el número de pisos y de celdas que lo compondrían, pero sabía que al igual que el túnel de árboles y loros, parecería interminable. (Rey Rosa, 2005:9).

El edificio es una obra de fábrica, dedicada a albergar distintas actividades humanas. En la novela, el edificio que se menciona, su sentido primordial sería lo contrario a su definición, ya que siendo cárcel busca reprimir las actividades humanas, pero la relación que interesa en la novela, es la que se realiza con el edificio y el **árbol**.

El preso en la novela está encadenado a un árbol, por lo que el árbol es su cárcel.

Uno de los significados del árbol como símbolo es:

La figuración simbólica de una entidad que lo supera.

(Chevalier, 1988:117).

Lo que quiere decir que ambas estructuras, edificio y árbol, superan al hombre (preso). Ambas son estructuras en vertical, claro que una natural y la otra artificial, pero la finalidad de estas estructuras en la narración, es la de retención. El árbol es el poder de la doctora y el consejero de estado.

Pero si bien el árbol es la retención, de ahí el título *Cárcel de árboles*, este podrá llegar a tener una segunda interpretación en su símbolo.

Para mi alivio y sorpresa, me doy cuenta de que no me será imposible vivir en las ramas, por algún tiempo. El antiguo agujero de un pájaro es el sitio de mis necesidades. (Rey Rosa, 2005:27).

El árbol también simboliza:

la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo.

(Chevalier, 1988:117).

Cuando el preso escapa a la copa del árbol, este lo alberga y le proporciona seguridad, le da una transformación a su vida, dado que hay una ascensión de su antiguo estado de preso a hombre libre.

Al igual que con el árbol, encontramos en la novela la continua mención de árboles.

Árboles = **Bosque**

El bosque es un ecosistema donde la vegetación predominante la constituyen los árboles.

He contado las avenidas: son treinta y seis, y convergen todas en la plaza principal. Algunas son tan largas, con tres o cuatro árboles de fondo. Mi avenida tendrá unos doscientos árboles. (Rey Rosa, 2005:34).

El bosque simboliza:

en el psicoanálisis es la obscuridad y su arraigamiento profundo, el cual es inspirado por el temor de las revelaciones de lo inconsciente.

(Chevalier, 1988:195).

El bosque simboliza la oscuridad de los hechos que ahí se han cometido y además, su entorno ha sido transformado para que en él funcione una cárcel, en la cual a unos presos se les controla la voluntad a través de una máquina.

Ahora bien, estos presos están encadenados a los árboles, por lo que son las **cadena**s el vínculo que mantiene a los presos y a los árboles unidos.

Las cadenas simbolizan:

De modo general se ubica entre dos extremos, dos seres. Es un vínculo que ata lo superior a lo inferior. (Chevalier, 1988:226).

Ya se indicó que el árbol puede representar la figuración simbólica de una entidad que lo supera. (Chevalier, 1988:117). Por lo que el árbol es el poder que supera al preso. Las cadenas son el vínculo entre la doctora (lo superior) y los presos (lo inferior).

Por otro lado, en la oscuridad del bosque el preso hallará un objeto con el que contrastará la falta de luz.

No recuerdo cómo ni dónde encontré la linterna. Es cromada, más bien pequeña, con finas estrías al hilo y la punta o cabeza roja, donde tiene un cristal de aumento por el que sale un delgado rayo de luz. (Rey Rosa, 2005:15).

La **linterna** simboliza:

Símbolo de iluminación y de claridad del espíritu. (Chevalier, 1988:650).

La linterna le da iluminación al preso para que pueda escribir de noche y con eso él empezará a fraguar un plan para escapar.

Ahora bien, estos hombres en el bosque no solo están carentes de libertad, sino también de **lengua**.

Le abrí la boca y metí los dedos para tocar la lengua. No era como la mía ni como la de Yu; era larga, aunque no tanto como la de los perros. (Rey Rosa, 2005:32).

La lista de operaciones contenida en el segundo artículo coincidía con la lista en la pantalla, aunque los doctores pasaban por alto la laringotomía. (Rey Rosa, 2005:44).

La lengua simboliza:

una llama, pues de ella tiene forma y la movilidad. Destruye o purifica. En cuanto instrumento de la palabra crea o aniquila y su poder no tiene límite. (Chevalier, 1988:634).

La falta de lengua hace que los hombres no se puedan expresar propiamente, por lo que el poder de la lengua es limitado o inexistente.

Dicha falta de posibilidades, se debe al **canto** que los presos realizan día a día.

Si no me equivoco, hay alguna relación entre el orden en que nos formamos en la plaza y la labor que ejecutamos durante el día. (Rey Rosa, 2005:18).

Durante el canto, mis yúes se mezclan con los sonidos que producen los otros. (Rey Rosa, 2005:18).

Y luego yo me pierdo en mí mismo y olvido que quiero recordarlo todo para escribirlo. (Rey Rosa, 2005:18).

El canto simboliza:

La palabra que liga la potencia creadora a su creación, en tanto que esta reconoce su dependencia de criatura y expresa en el gozo, la adoración o la imploración. (Chevalier, 1988:246).

Cuando el preso realiza el canto siente gozo. Pero en realidad, el canto son las órdenes que la doctora Pelcari da a través de la máquina. Por lo que existe una relación entre estos dos personajes, la cual es de creador y criatura. Y esto es porque la doctora Pelcari, a través de una serie de procedimientos quirúrgicos, ha “creado” a estos hombres, los cuales le obedecen “ciegamente”. Entonces, la criatura (preso) expresa en el canto su adoración, su gozo al creador (la doctora).

Por otro lado, un par de símbolos aparecen, cuando el preso se libera de la cadena y escapa a la copa del árbol, del cual bajará para amenazar al sustituto, con una **pedra** de **obsidiana** en forma de **pez**, para tratar de procurarse el alimento.

Hoy cuando trabajaba encontré, además de la basura de siempre, dos piedras de obsidiana, afiladas, del tamaño de mi pie, con forma de pez. (Rey Rosa, 2005:22).

*Lo importante es que logré hacerle comprender que su vida dependía de su obediencia a mí. Confío en que al anochecer me traerá la mitad de la porción de comida que le den los guardias. Para dar énfasis a mis palabras, si así puede llamárselas, le hice sentir en el costado la punta de mi piedra con forma de pez. (Rey Rosa, 2005:26).*

La piedra simboliza:

la representación no sólo de una homogénea realidad, sino que también las distintas etapas del desarrollo del hombre. La piedra, símbolo de lo perdurable, lo

imperecedero, en muchas culturas símbolo de poder divino, representa hoy día al símbolo del ser. (Chevalier, 1988:827).

La obsidiana simboliza:

El simbolismo de esta piedra se relaciona con el de silex. El silex —u obsidiana— antiguamente hoja de los cuchillos de sacrificio, ha conservado un valor mágico. Conjura los beneficios y aparta los malos espíritus. (Chevalier, 1988:767).

El pez simboliza:

El pez es por supuesto el símbolo del elemento agua, en donde vive. (Chevalier, 1988:823).

Es así, que en esta escena la piedra representa la evolución. Se debe de recordar que las piedras fueron unas de las primeras herramientas, a las cuales el hombre primitivo le sacaba algún beneficio.

El estado al cual los presos han sido llevados, es uno igual al del hombre primitivo. Por lo que no es de extrañarse, que estos hombres, al igual que el hombre primitivo, usen materiales universales, en el sentido de que se encuentran en cualquier parte, como lo es la piedra, de la cual el preso obtiene un beneficio, ya que con ella se llega a procurar el alimento y eso marcará su evolución, dado que pasa de un estado a otro, lo que quiere decir, que pasa de ser dominado a ser dominador.

Además, el pez es el símbolo del agua, el hombre tiene sed (hambre), y el agua es el símbolo de creación y de destrucción, ya que con sus tempestades y crecidas ha sido simbólicamente asimilado a las emociones más destructivas. Por lo que de ser necesario, el preso estaría dispuesto a destruir (matar) al sustituto con tal de procurar el alimento.

Asimismo, la piedra en forma de pez, por ser de obsidiana, le ayuda al preso a apartarse de los “malos espíritus”, los cuales serían: los guardias, los perros, la doctora, la máquina, el consejero de Estado.



Sin embargo, el sustituto no tiene que escapar, como lo hace el preso, él obtiene la libertad al momento que no realiza el canto, ya que se tapa los oídos con **leche**.

Hoy me desperté antes del alba para buscar la forma de taparme los oídos y no escuchar el canto. Lo hice con la leche que brota del tronco al quitarle la corteza. Se endurece con el aire. (Rey Rosa, 2005:41).

Se ve, una vez más, como el árbol juega un papel importante dentro de los símbolos en la novela.

La corteza del árbol le da al sustituto leche, y se había establecido que uno de los significados del símbolo del árbol era la vida en perpetua evolución. (Chevalier, 1988:117). La vida del sustituto cambiará al colocarse la leche de la corteza en los oídos.

La leche, por su color blanco es símbolo de pureza, pero también es el símbolo internacional de la lactancia, de lo maternal.

La madre a través de la leche da vida, por lo que el sustituto al tomar la leche que el árbol le da, y colocársela en los oídos está recibiendo vida, ya que momentos después los otros presos empezarán a matar a los guardias y a los perros. El sustituto puede hacerse a un lado del caos y continuar con vida, al no escuchar las ordenes que la máquina da, gracias a la leche en sus oídos. Por otro lado, en la novela se narra como un hombre (preso) aparece en un **río**.

Los niños respondieron todos a un tiempo, y el doctor Adie no entendió más que tres palabras “hombre”, “río”, “morir”. (Rey Rosa, 2005:11).

El simbolismo del río es:

Simbolismo del flujo de las aguas, expresa la posibilidad universal. Su corriente es la vida y es la muerte. (Chevalier, 1988:885).

Al escapar el preso y llegar con vida al río, le da la posibilidad de que su participación, involuntaria, en el experimento de la doctora finalice. Pero esa no será la fortuna del sustituto, el cual aparece muerto, en el mismo río quince días después.

en la suave curva río arriba, el doctor vio un bulto inmóvil. Se quitó los anteojos oscuros y volvió a mirar. Reconoció un hombro, y la cabeza de un hombre. Corrió a tierra por el puente, bajo la mitad del cuerpo en el agua. El hombre, desnudo, estaba muerto. (Rey Rosa, 2005:39).

El río es la corriente de la vida y la muerte. Para el primer preso, el río es vida, ya que es encontrado a tiempo y con la corriente del río, por lo cual es rescatado por el doctor y los lugareños. Pero para el segundo hombre, el río es la muerte, dado que él es hallado a contracorriente, por lo que se encuentra al sentido contrario de la vida la cual es la muerte.

Ahora bien, el primer hombre que aparece en el río, luego de ser rescatado y verse de nuevo en una cárcel termina por **ahorcarse**.

En la madrugada, cuando fui a llevarle comida, lo encontré colgado de una viga. Usó el cinto de la bata. (Rey Rosa, 2005:38).

El ahorcado simboliza:

la purificación por inversión. El ahorcado es el arcano de la restitución final. (Chevalier, 1988:66).

Al ahorcarse el preso da un cambio a su destino, él toma el control de su vida y se niega a estar otra vez bajo el poder de alguien, por lo que busca la restitución final, la cual es la mejora de lo que se degeneró, y para que eso suceda se debe de buscar la regeneración, que la encontrará a través del ahorcamiento.

La novela termina con la doctora, viendo como los presos han empezado a **quemar su casa**.

Van a destruir también la casa. (Rey Rosa, 2005:44).

Desde lo alto, con cierta tristeza, la doctora vio en medio de la selva la elegante casa blanca que comenzaba a arder. (Rey Rosa, 2005:45).

La casa simboliza:

tradicionalmente el elemento femenino del universo. (Chevalier, 1988:257).

Al hablar de quemar algo, se involucra al fuego y el simbolismo de este es:

En cuanto quema y consume es un símbolo de purificación y de regeneración. (Chevalier, 1988:512).

La casa es la doctora, ya que ella es el universo de esos presos, dado el conjunto de elementos que ella configuró para hacer posible la realidad de estos individuos. Por lo que al quemarla, se busca una depuración.

Las ordenes de la doctora fueron matar a los guardias y a los perros, pero en un breve momento de libre albedrío, los presos buscan la eliminación de las impurezas e imperfecciones, las cuales son representadas por la casa (doctora) y al quemarla, y que esta se consuma, se dará la purificación de ellos, de los presos.

## **5.8 Estructura externa**

*Cárcel de árboles* pertenece al género narrativo y dentro del mismo, a la subcategoría de novela, pero el texto tiene la característica de ser breve, por lo que se define mejor como novela corta.

La novela está integrada por tres capítulos, los cuales llevan los siguientes títulos: "Prólogo", "Cárcel de árboles" y "Epílogo".

En el relato predomina la voz del narrador sobre los diálogos. El desarrollo de la narración inicia situando al lector inmediatamente en el antecedente del relato.

El final de la novela es cerrado, dado que termina con la muerte del protagonista y la destrucción del lugar donde había estado encarcelado.

### 5.9 Estructura interna

Acorde al método Castelli, el enlace es el siguiente:

**CARENCIA:** de ética.

La doctora no tiene ética al experimentar con presos.

**CARENCIA:** moral.

El consejero de Estado se interesa en el experimento de la doctora.

**TRANSGRESIÓN:** controlar.

A través de una máquina la doctora controla la voluntad de los presos.

**TRANSGRESIÓN:** proporcionar recursos.

El consejero provee a la doctora de presos para que se lleve a cabo su experimento.

**CARENCIA:** de conocimiento.

El doctor Adie no sabe nada del hombre que aparece en el río.

**TRANSGRESIÓN:** al confinar.

El doctor Adie encierra en una celda al enfermo.

**CARENCIA:** de libertad.

El preso está encadenado a un árbol.

**TRANSGRESIÓN:** al abusar.

Los guardias abusan del poder que tienen sobre los presos.

**CARENCIA:** de libertad.

El sustituto está encadenado a un árbol.

**TRANSGRESIÓN:** al escapar.

El preso escapa del árbol.

**CASTIGO:** muerte.

El preso al encontrar de nuevo en una celda, decide quitarse la vida.

**TRANSGRESIÓN:** no escuchar el canto.

El sustituto no escucha el canto al colocarse en los oídos la leche de un árbol.

**CASTIGO:** muerte.

Los guardias morirán en las manos de los presos.

**CASTIGO:** muerte.

El sustituto muere ahogado en el mismo río donde fue encontrado el preso.

**TRIUNFO:** no hay consecuencias.

La doctora logra escapar y no hay consecuencias por los actos que ha realizado.

**TRIUNFO:** no hay consecuencias.

Por que se ha encargado de avisarle a la doctora de que destruya toda la evidencia, el consejero no tendrá consecuencias a los actos que ha realizado

## 5.10 Manejo espacial y temporal

El tiempo en la diégesis se divide en tres partes, las cuales son las partes en que esta dividida la novela, las que son: “Prólogo”, “Cárcel de árboles” y “Epílogo”.

En el prólogo, el tiempo es reducido, a lo mucho es de media hora, ya que se nos narra como la doctora saca a los loros, hace la demostración al consejero de Estado, quien después de la misma decide ayudarla.

En esta parte de la diégesis, hay una alteración del tiempo, la cual se lleva a cabo a través de la analepsis.

Años atrás, la doctora había soñado con un edificio dorado y transparente, en el centro de una gran ciudad. Nunca llegó a determinar el número de pisos y de celdas que lo compondrían, pero sabía que al igual que el túnel de árboles y loros, parecería interminable. (Rey Rosa, 2005:8,9).

Luego de la analepsis, no hay indicios por los que se pueda llegar a creer, que han pasado horas, días, semanas o años.

El lugar donde la reunión es llevada a cabo, es en la casa de la doctora, la cual se encuentra en el departamento de Péten. Se establece que la casa se ubica en Péten, dado la continua mención de grandes cantidades de árboles.

La doctora Pelcari y el consejero de Estado anduvieron a pasos rápidos hacia los árboles. Bajo los árboles estaba oscuro. (Rey Rosa, 2005:7).

Subieron a una amplia habitación de techo alto, que miraba por los ventanales sobre un verde y esponjoso mar de árboles. (Rey Rosa, 2005:8).

Sin embargo, la localidad de la casa se podrá establecer mejor en el capítulo “Cárcel de árboles”.

En el segundo capítulo “Cárcel de árboles”, la novela se ubica en Belice, en el departamento de Gallon Jug.

*Luego se dirigió a la oficina de correos, donde puso un telegrama para el doctor Dax, del departamento de neurología del Hospital General de Belice, en Belmopán. El doctor Adie iba a enviar al enfermo a Belmopán con la avioneta de la compañía maderera, que paraba en Gallon Jug todos los miércoles. (Rey Rosa, 2005:12).*

Se puede establecer que en el prólogo de la novela, la casa se ubica en Péten, dado que el preso y el sustituto llegan a Belice gracias a un río.

Los niños, que eran cinco, trotaban delante de él por el polvoriento camino que llevaba al río. El doctor conocía a los niños, porque de vez en cuando llegaban a la clínica para ofrecerle cangrejos, o pescado. El río, que se llamaba Azul, era marrón. (Rey Rosa, 2005:11).

El río azul, es un río que nace en Péten, luego sigue su curso hasta desembocar en Belice, en las proximidades de La Unión, Quintana Roo y Blue Creek Village, Belice.

El tiempo en el capítulo “Cárcel de árboles”, es de quince días y se establece cuando el primer hombre (preso) llega al río, al tiempo después que aparece el segundo hombre (sustituto) ahogado.

Los niños respondieron todos a un tiempo y el doctor Adie no entendió más que tres palabras, “hombre”, “río”, “morir”. (Rey Rosa, 2005:11).

Era temprano un viernes por la mañana, quince días más tarde, cuando el doctor Adie volvía de un paseo por el huerto de marañones del otro lado del río. (Rey Rosa, 2005:38).

Corrió a tierra por el puente, bajó por el borde del río y se dirigió hacia los manglares, con la mitad del cuerpo en el agua. El hombre, desnudo, estaba muerto. (Rey Rosa, 2005:39).

Así también, en “Cárcel de árboles” hay una alteración del tiempo y espacio, y se da a través de una analepsis, en donde el preso cuenta lo que ha vivido semanas atrás.

*He contado las avenidas: son treinta y seis, y convergen todas en una plaza principal. Algunas son tan largas que bien podrían ser interminables. Otras son muy cortas, con tres o cuatro árboles de fondo. Mi avenida tendrá unos doscientos árboles; en el tronco del primero vi que estaba grabada una raya corta y la letra U. El primer árbol de la próxima avenida está marcado: —U—; el de la de más allá: U—. El de la siguiente: —O. Luego: —O—; O—... (Rey Rosa, 2005:34).*

Por la continua mención de árboles en la analepsis, se llega a establecer que el lugar donde está el preso es Péten.

El tiempo en esta analepsis es más o menos de dos meses. Es el tiempo cuando el preso halla el cuaderno y la linterna, por el accidente de una avioneta, al tiempo cuando los familiares y amigos, de los que iban en la avioneta, empiezan a buscarlos por su cuenta.

Vagamente recordé lo que quizá sea mi primer recuerdo, una luz repentina en la noche y un ruido violento que me hizo saltar. Ahora me parece ver que el ala cayó del aire, y con ella el cuaderno y la linterna. (Rey Rosa, 2005:16).

Hacia cosa de dos meses, cuando se enteró de que una avioneta había caído en los alrededores del sitio, la doctora empezó a temer el final. Pero el consejero de Estado le había asegurado que él mismo arreglaría la expedición de salvamento, de manera que no había nada que temer. (Rey Rosa, 2005:44).

En el “Epílogo”, se regresa a la casa blanca del capítulo “Prólogo”, la cual está ubicada en el departamento de Péten, y el tiempo en este capítulo es de un par de minutos.

con cierta tristeza, la doctora vio en medio de la selva la elegante casa blanca. (Rey Rosa, 2005:45).



Sin embargo, aun con la brevedad del tiempo en el epílogo, este será alterado dos veces.

Primero con una analepsis.

Hacia cosa de dos meses, cuando se enteró de que una avioneta había caído en los alrededores del sitio, la doctora empezó a temer el final. Pero el consejero de Estado le había asegurado que él mismo arreglaría la expedición de salvamento, de manera que no había nada que temer. (Rey Rosa, 2005:44).

Luego el tiempo se altera otra vez con una prolepsis.

Bruscamente la doctora se sintió transportada a una ciudad fría, limpia, gris. Esa clase de ciudad, después de todo, era el sitio soñado para su invención —y no una cárcel privada y clandestina en la selva tropical. En algún lugar de esta ciudad, en su verdadero centro, podría encontrarse el edificio, semiesférico o hexagonal. (Rey Rosa, 2005:45).

## **5.11 La focalización**

En los tres capítulos de la novela encontramos un narrador omnisciente, quien todo lo observa, sabe y puede penetrar en los sentimientos, sueños, anhelos y pensamientos de los personajes. Para esto el narrador hace uso del estilo indirecto libre.

### **5.11.1 Estilo indirecto libre**

Años atrás, la doctora había soñado con un edificio dorado y transparente, en el centro de una gran ciudad. Nunca llegó a determinar el número de pisos y de celdas que lo compondrían, pero sabía que al igual que el túnel de árboles y loros, parecería interminable. (Rey Rosa, 2005:8,9).

El círculo de aluminio con los loros era el sueño de la doctora Pelcari reducido a la realidad. Si lograba convencer al consejero de que para pensar los hombres necesitaban palabras —creía la doctora— tal vez podría hacer que la realidad se elevara al ideal. (Rey Rosa, 2005:9).

Sin embargo, en una parte del capítulo “Cárcel de árboles”, dos de los personajes de la novela hacen una intervención en la voz narrativa, y para eso utilizan al narrador en primera persona o intradiegético.

### **5.11.2 Primera persona o intradiegético (preso)**

*Primero encontré el cuaderno, hacia el final de un atardecer más allá del cual no guardo recuerdos. Era un rectángulo oscuro entre la hierba. Lo recogí, lo abrí, lo cerré y volví a abrirlo. Hice pasar las páginas, no una por una, sino rápidamente, usando el pulgar. Me gustó el rumor que produjeron, y su extraño olor, que llegó a mis narices con una corriente de aire. Hundí la cara entre dos hojas, respiré. (Rey Rosa, 2005:15).*

### **5.11.3 Primera persona o intradiegético (sustituto)**

*Mis dedos han entrado en mi boca. En la parte trasera de mi lengua hay otra cicatriz. Siento dolor. Pero el dolor no está en la cicatriz. Está debajo o detrás de la cicatriz y es como si tocara el interior de mis oídos. Mi lengua es corta y casi redonda.*

*El hombre que vive en las ramas sí tiene pasado. Su pasado está aquí. Está hecho de estas avenidas y estos árboles. Mi pasado no existe o se encuentra en otro sitio.*

*Oigo los perros. Oigo también la lluvia. (Rey Rosa, 2005:30).*

Si bien, en *Cárcel de árboles*, la voz narrativa que predomina es la del narrador en primera persona y el narrador omnisciente, también en la diégesis intervienen otros personajes, a través de los diálogos, los cuales no son tantos y tienen la particularidad de ser breves.

—¿Qué pasa? —preguntó en español, porque estos niños no eran negros y hablaban poco inglés. (Rey Rosa, 2005:11).

—abrió los ojos —le dijo Dandy Walker—, pero al verme los volvió a cerrar. (Rey Rosa, 2005:12).

—¿Ahogado? Vamos a investigar —dijo el sargento.

El doctor se sonrió.

—¿Me lo podría mandar al hospital? (Rey Rosa, 2005:39).

## 5.12 Lenguaje

Entre las figuras literarias encontradas en *Cárcel de árboles* están:

### 5.12.1 Onomatopeya

*Algunos loros gritaban, estridentemente:*

*¡Pri! ¡Pri!*

*¡Tir!*

*¡Zii!*

*La doctora se detenía frente a las estacas y leía los signos grabados en el palo. Hablaba con un loro.*

—*Sar, sar* —decía el loro. (Rey Rosa, 2005:7).

Así también, encontramos una serie de sonidos, si bien estos no tratan de imitar sonidos naturales, tratan de imitar al lenguaje oral, del cual los presos son carentes.

—Yu —dijo. —Yu. (Rey Rosa, 2005:13).

Esta tarde vi a otro prisionero que venía corriendo por la orilla del arroyo gritando: “¡Er! ¡Er!”. (Rey Rosa, 2005:17).

El hombre, que parecía dormir, abrió los ojos, aunque no del todo, y una sola arruga vertical se dibujó entre las cejas. Profirió el sonido *zu*. (Rey Rosa, 2005:20).

### 5.12.2 Epíteto

Salieron del túnel de árboles y anduvieron con su carga de loros a través de una verde gramilla. (Rey Rosa, 2005:8).

### 5.12.3 Prosopografía

Ayudado por Dandy Walker, un fornido negro y el mecánico local, el doctor Adie transportó al delirante hombre del río al hospital. (Rey Rosa, 2005:12).

Tengo la cara cubierta de vello, igual que los otros, y vivo desnudo. Por los otros, quiero decir los prisioneros; los guardias tienen pelo corto, no llevan barba y están uniformados de verde y café. (Rey Rosa, 2005:17).

Físicamente, mi sustituto no se parece a mí. Se parece, en cambio, al sustituto de Zu. Ambos tienen rasuradas la cara y la cabeza. En ambas cabezas se ve una red de cicatrices rojas. En mi cabeza, acabo de sentirlo bajo el pelo, también hay varias cicatrices. (Rey Rosa, 2005:25).

Asimismo, en la novela se encuentran varias palabras en inglés, dado que parte de la diégesis se desarrolla en Belice y el inglés es el idioma oficial del país.

—*The nigger sure needs a bath* —dijo Dandy Walker, que había logrado extraer el cuaderno del brazo del hombre. (Rey Rosa, 2005:12).

—*Good evening* —dijo el doctor, y luego en español—: Buenas tardes. (Rey Rosa, 2005:13).

El enfermo se dio vuelta y empujó al sargento contra el doctor.

—*Take it easy, cabrón* —dijo el sargento. (Rey Rosa, 2005:14).

—*Evening, Dandy* —llamó el doctor. (Rey Rosa, 2005:14).

#### **5.12.4 Símil**

Engarzado en el centro del piso había un disco de aluminio de cinco a seis varas de diámetro, dividido en secciones desiguales. a la manera de un pastel. (Rey Rosa, 2005:8).

Mi vecino, el de la izquierda, actuó como un idiota. (Rey Rosa, 2005:20).

Vi un objeto oscuro, como una libélula enorme (Rey Rosa, 2005:33).

#### **5.12.5 Prosopopeya**

La piel de una fruta verde con manchas negras y pulpa suave y aceitosa, que fue mi almuerzo, me ha servido para sacarme los grillos. Traje dos pedazos de piel al árbol, escondidos en las axilas. (Rey Rosa, 2005:23).

Oí en lo alto, un ruido ronco. (Rey Rosa, 2005:33).

La doctora había dispuesto las órdenes: los guardias conducirían a los prisioneros hacia el este del lugar del accidente, hasta el pie de una sierra. (Rey Rosa, 2005:44).

#### **5.12.6 Enumeración**

En las próximas páginas, la última, están: un largo gusano dos arañas, a las que vi tejer; una mariposa de alas transparentes, con dos manchas redondas que parecen ojos; una libélula, que viva fue azul y hoy es gris; una luciérnaga. (Rey Rosa, 2005:36).

#### **5.12.7 Topografía**

*He contado las avenidas: son treinta y seis, y convergen todas en una plaza principal. Algunas son tan largas que bien podrían ser interminables. Otras son muy*

*cortas, con tres o cuatro árboles de fondo. Mi avenida tendrá unos doscientos árboles; en el tronco del primero vi que estaba grabada una raya corta y la letra U. El primer árbol de la próxima avenida está marcado: —U—; el de la de más allá: U—. El de la siguiente: —O. Luego: —O—; O—... (Rey Rosa, 2005:34).*

Subieron a una amplia habitación de techo alto, que miraba por los ventanales sobre un verde y esponjoso mar de árboles. Engarzado en el centro del piso había un disco de aluminio de cinco a seis varas de diámetro, dividido en secciones desiguales. (Rey Rosa, 2005:8).

### **5.12.8 Topotesia**

Años atrás, la doctora había soñado con un edificio dorado y transparente, en el centro de una gran ciudad. Nunca llegó a determinar el número de pisos y de celdas (...) Las celdas, pequeñas pero no del todo incómodas, no se comunicaban unas con otras sino por el sonido. (Rey Rosa, 2005:9).

*Bruscamente la doctora se sintió trasportada a una ciudad fría, limpia, gris.*

*Esa clase de ciudad, después de todo, era el sitio soñado para su invención —y no una cárcel privada y clandestina en la selva tropical. En algún lugar de esta ciudad, en su verdadero centro, podría encontrarse el edificio, semiesférico o hexagonal. Allí dentro estaban las pequeñas celdas y dentro de las celdas —si era el amanecer— hombres innumerables cantaban un himno religioso. (Rey Rosa, 2005:44).*

Por otro lado, en *Cárcel de árboles* las palabras más utilizadas son:

Árboles	15
Doctora	26
Loro	15
Sonido	6
Hombre	27

Consejero	8
Doctor	44
Enfermo	13
Yu	38
Sargento	10
Árbol	33
Noche	7
Cuaderno	24
Hoy	8
Guardias	35
Escribir	10
Lenguaje	9
Día	6
Canto	19
Lápiz	12
Papel	8
Perro	21
Zu	10
Muerto	9

Luego de realizado el conteo de palabras que tienen mayor frecuencia en la novela *Cárcel de árboles* se evidencia que las palabras doctor y Yu, son las que más aparecen en la diégesis, esto es porque por medio del doctor Adie, es que llegamos a conocer al personaje principal, el cual al carecer de lengua únicamente puede emitir el sonido Yu.

### **5.13 Valoración final**

*Cárcel de árboles* es una novela que destaca por su brevedad, dado que el nivel de concentración en su diégesis es alto, ya que después de leer cuatro páginas, la novela está organizada entorno a las preguntas ¿qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar? Y eso atrae inmediatamente el interés del lector, al punto que no lo suelta, sino por el contrario,

con el incremento de intriga en la diégesis, se logra mantener la atención del lector sobre lo que se relata, aun cuando, por la alteración en el tiempo y espacio, lo que se nos relata no este estructurado de una forma lineal.

Sin embargo, la alteración en el tiempo y espacio tiene la función de ir presentando, tanto el acontecimiento, el cual gira alrededor de la novela, como a su protagonista. Por lo que el escritor pasa de un recurso narrativo a otro, como lo es pasar de la prolepsis a la analepsis, con lo que consigue que la historia tenga concentración en un suceso, como también una tensión temporal, pero su distorsión y expansión serán mínimas.

Por otra parte, si bien la novela en su inicio, es contada por un narrador en tercera persona, esto cambiará, ya que con la alteración en el tiempo y el espacio, el relato luego sera contado por dos narradores en primera persona.

El hecho de que la novela este contada a tres voces, logra que un suceso obtenga una visión global. Es decir, que el suceso contado sea visto desde una perspectiva más aguda, dado que son los propios protagonistas los que cuentan lo sucedido, lo cual da una pluralidad de visiones, algo que al final va a enriquecer la visión global del relato en el lector.

Asimismo, en *Cárcel de árboles* el tema central es el poder, el cual tiene la particularidad de estar en cada uno de los personajes, claro que en distintos niveles, un personaje que está bajo el mando de alguien, puede fácilmente llegar a tener la autoridad de otro. Por lo que el poder en la novela, no es estático, o exclusivo de un personaje, por el contrario este parece más un ente, que dependiendo del personaje, el poder será utilizado por este según sus necesidades e idiosincrasia.

Además, al igual que la brevedad determina a la novela, el escritor logra definir y enganchar, a través de todo el relato, la serie de transgresiones que ocurren, algo que dado el contexto y los involucrados, no llegan del todo a sorprender al lector, dada la cadena de corrupción que se manifiesta en la obra.

Pero aun cuando no sorprendan las transgresiones, dada la corrupción a la que el lector está acostumbrado, el relato no lo deja con pasividad, apatía o indiferencia a lo sucedido. Sin embargo, el castigo a los implicados, en la sociedad que el escritor representa sería hasta cierto punto absurdo.



Es así, que el valor intrínseco en la novela *Cárcel de árboles* radica en los elementos antes descritos, y estos se deben en buena parte, a la presciencia de un estilo bastante depurado, en donde las frases cortas y concisas acortan los excesos y los rellenos innecesarios en el relato.

## 6. CONCLUSIONES

- 6.1 La realidad representada en la novela *Cárcel de árboles* es una donde las verdaderas intenciones, de las acciones realizadas por los personajes no son del todo mostradas, lo que establece una manipulación de la realidad por parte de cada uno de los personajes. Eso establecerá un espacio en donde se podrán desarrollar las diferentes acciones, que si bien comparten puntos con una realidad en común, esta se puede modificar mediante la manipulación la cual es importante en el día a día. Por lo tanto, surge una particularidad en los dos bandos establecidos en la novela: opresores (la doctora Pelcari, el consejero de Estado y los guardianes) y oprimidos (el preso y Yu). Si bien los primeros modifican su verdad para que esta encaje con la realidad que ellos perciben, los segundos tratan de encajar sus palabras y narraciones en la realidad que por momentos comparten y divisan, lo cual, al final dejará una versión subjetiva de la misma.
- 6.2 El tiempo y el espacio en la novela *Cárcel de árboles* es alterado varias veces por los recursos narrativos de la prolepsis (cuando la doctora Pelcari es trasportada a una ciudad que para ella es ideal) y la analepsis (cuando el preso y Yu, a través del libro, cuentan sus respectivas historias). El recurso de la analepsis en la novela es utilizada para enmarcar la trama de esta.
- 6.3 El análisis del manejo espacial y temporal en la novela, establece que está se sitúa en dos países: Guatemala y Belice.

- 6.4 El análisis de la focalización determinó que en la novela existen varios narradores. Hay un narrador en tercera persona, el cual utiliza un estilo indirecto para contar lo sucedido. Además, hay dos narradores en primera persona (el preso y Yu), con lo cual es posible conocer los hechos sin intermediarios. La utilización de diferentes narradores, hace que un acontecimiento tenga diferentes puntos de vista.
- 6.5 El poder es el tema central en *Cárcel de árboles* el cual tiene la particularidad de que puede llegar a ser un poder directo, es decir sin intermediarios, como también un poder en tercera persona. De modo que un personaje da ordenes y es otro el cual hace que estas se cumplan. Así también, todos los personajes llegan a tener el poder, pero el mismo será utilizado según sus necesidades e idiosincrasia.
- 6.6 En la formalización del modelo, se evidencia que la carencia (de libertad, de ética profesional, de principios morales, de conocimiento sobre el paciente) es el recurso que el autor utiliza, para introducir el acontecimiento dentro del orden que se presenta en la novela, y el triunfo (por la falta de castigo por lo realizado y el llegar a conocer la historia del hombre en el río) es la evasión a la carencia planteada en el prólogo.
- 6.7 Los elementos simbólicos en *Cárcel de árboles* son: túnel, arena, árbol, amarillo, loro, edificio, bosque, lengua, río, canto, piedra, pez, obsidiana, leche, ahorcado, casa y fuego. En el caso del símbolo del árbol, este cumple una doble función: Si bien es la representación del poder, en una parte de la novela, al finalizar la misma, será el símbolo de evolución y de vida para uno de los personajes. Así también, en un solo elemento encontramos tres símbolos, como ocurre en el caso de la piedra de obsidiana en forma de pez, que luego del desciframiento hermenéutico, al ser sostenida por el preso, simboliza la evolución, la sed y el distanciamiento de aquello que lo domina.

6.8 El lenguaje literario es un lenguaje modificado, un lenguaje figurado por una serie de recursos expresivos o estilísticos, que llaman la atención sobre la forma del mensaje. En *Cárcel de árboles* existen diversas figuras literarias como lo son: onomatopeya, epíteto, prosopografía, símil, prosopopeya, enumeración. Así también, luego de haber realizado el conteo de palabras que tienen mayor frecuencia en la novela, se evidencia que las palabras doctor y Yu, son las que más aparecen en la diégesis, esto es porque a través del doctor Adie, se llega a conocer al personaje principal, el cual, por carecer de lengua, únicamente puede emitir el sonido Yu.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

1. Abbagnano, N. (1987) Diccionario de Filosofía. (6ta. Edición). México: Fondo Cultura Económica.
2. Alonso, L. (1995) El estilo literario. Bilbao: Ediciones Mensajero.
3. Alonso, M. (1960) Ciencia del lenguaje y arte del estilo. (5ta. Edición) Madrid: Aguilar.
4. Alvarez, M. (1996) Tipos de escrito I : narración y descripción. Madrid: Arco Libros.
5. Análisis Hermenéutico como Análisis de un Texto. [en línea] Disponible en [http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/Manu\\_Herme/2.pdf](http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/Manu_Herme/2.pdf) [2013, 18 de octubre].
6. Anderson, E. (1999) Teoría y técnica del cuento. España: Editorial Ariel.
7. Aragón, L (2003). La Fantástica Realidad en la Obra de Julio Cortázar. Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.
8. Aullón, P. (1994) Teoría de la crítica literaria. Valladolid: Ed. Trotta.
9. Ayuso, M. (1990) Diccionario de términos literarios. Barcelona: Ediciones Akal.
10. Bal, M. (1995) Teoría de la narrativa. (4a. Edición). Madrid: Ediciones Cátedra.
11. Baquero, M. (1989) Estructuras de la novela actual. España: Editorial Castalia.
12. Barthes, R. (1970) Análisis estructural del relato. Argentina: Tiempo contemporáneo.

13. Barthes, R. (1978) El placer del texto. (2da. Edición) México : Siglo XXI.
14. Barthes, R. (1997) La aventura semiológica. (2da. Edición). España: Ediciones Paidós.
15. Barthes, R. (2002) Variaciones sobre la literatura. España: Paidós, 2002.
16. Beristáin, H. Análisis estructural del relato literario. (3era. Edición). México: Editorial Limusa.
17. Beristain, H. (2003) Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa.
18. Biedermann, H.(1993) Diccionario de símbolos. Barcelona: Paidós.
19. Bobes, M. (1998) La novela. Madrid: Síntesis.
20. Broekman, J. El estructuralismo. (1979) Madrid: Alcorcon.
21. Cabrales, J. (1982) Literatura Hispanoamericana: siglo XX. Editorial Playor.
22. Cardona, R. (2007). El símbolo en la novela El Salvador de Buques de Rodrigo Rey Rosa. Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.
23. Castelli, E. (1978) El texto literario: Teoría y método para un análisis integral. Buenos Aires: Editorial Castañeda.
24. Castro, A. Lo Monstruoso como Proyección Pesadillesca de lo Conocido en Gorodischer y Rey Rosa. Lejana [en línea], No. 1. Disponible en: [http://lejana.elte.hu/PDF\\_cikkek/Andrea\\_Castro\\_art.pdf](http://lejana.elte.hu/PDF_cikkek/Andrea_Castro_art.pdf) [2013, 18 de octubre].

25. Chevalier, J. (1995) Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Herder, S.A.
26. Cirlot, J. (1958) Diccionario de símbolos tradicionales. Barcelona: Luis Miracle.
27. De Saussure, F. (1970) Curso de lingüística general. (6ta. Edición). Argentina: Editorial Losada.
28. Eco, U. (1985) Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen.
29. García, J. (1996) El lenguaje literario: la comunicación literaria. Madrid: Arco Libros.
30. Godoy, D. y Domínguez, J. (2007) Importancia de las citas textuales y la bibliografía en la investigación universitaria: Sistema Clásico Francés, Lancaster, APA y Harvard. Guatemala.
31. Gómez, F. (1996) La crítica literaria del siglo XX. (2da. Edición). Madrid: EDAF.
32. Guerin, L., Wilfred, G., Lee, M. (1974) Introducción a la crítica literaria. Argentina: Marymar
33. Gutiérrez, E. (2008). La narrativa breve de Rodrigo Rey Rosa: un vuelco a la racionalidad. Revista Pensamiento Actual, 8 (10-11) 54-59.
34. Guzmán, L. Análisis de la novela Única Mirando al Mar de Fernando Contreras Castro, Según los métodos sociológicos y de análisis integral de Eugene Castelli. Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.
35. Juárez, E. (2006). “Polvo en la lengua”, “El huésped” y “Gente de la cabeza”, tres relatos fantásticos de El agua quieta, de Rodrigo Rey Rosa. Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.

36. Kayser, W. (1992) Interpretación y análisis de la obra literaria. España: Editorial Gredos.
37. Lacalle, A. Teoría literaria y breve historia del español. España: Ed. Bosch.
38. Lázaro, C. (1990) Diccionario de términos filológicos. España: Editorial Gredos.
39. Marill, R. (1996) Historia de la novela moderna. México: Hispano Americana.
40. Márquez, M. Tema, motivo, tópico. Una Propuesta Terminológica. Universidad de Huelva. [en línea] Disponible en:  
<http://www.uhu.es/miguel.marquez/publicaciones/Tema.pdf> [2013, 18 de octubre].
41. Mattessich, R. La Representación Contable y la Realidad. MasterGEU [en línea] Disponible en: <http://www.mgeu.uma.es/CONFERENCIAS/Reality-Malaga-LV.pdf> [2013, 18 de octubre].
42. Mayoral, J. (1998) Figuras retóricas. Madrid: Síntesis.
43. Muller, M. (1944) La mitología comparada. Argentina: Editorial ASSANDRI.
44. Oña, S. Rodrigo Rey Rosa “Quién quiere leer pura fantasía”. Pilquen [en línea], No.15. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-31232011000200015&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-31232011000200015&script=sci_arttext) [2013, 18 de octubre].
45. Pedroni, A. (1996) Semiología. Un acercamiento didáctico. (2da. Edición) Guatemala: Ed. Colectivo de Comunicación y cultura.

46. Ramírez, A. (2006). Lo estilístico, factor determinante en la novela El Cojo Bueno de Rodrigo Rey Rosa. Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.
47. Rey, R. (2005) Cárcel de árboles. Guatemala: Editorial Cultura.
48. Reyzabal, M. (1997) Diccionario de términos literarios. Madrid: Acento ediciones.
49. Serrano, A. y Simarro, A. (2005) Diccionario de símbolos. España: LIBSA.
50. Silva, V. (1988) Teoría de la literatura. Madrid: Gredos.
51. Shökel, L. (2000) El estilo literario. España: Ediciones Ega-Mensajero.
52. Spang, K. (2000) Géneros literarios. Madrid: Síntesis.
53. Spillner, B. (1979) Lingüística y literatura: investigación del estilo, retórica, lingüística del texto. Madrid: Gredos.
54. Todorov, T. (1997) Introducción a la literatura fantástica. México: Premia Editora de Libros.
55. Todorov, T. (1981) Simbolismo e interpretación. Caracas: Monte Avila.
56. Todorov, T. (1988) Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco.
57. Verwey, A. (1984) Acto narrativo y punto de vista. México: Universidad Autónoma de Querétaro.
58. Watzlawick, P. (2003) Es real la realidad?: confusión, desinformación, comunicación. Barcelona: Herder.



59. Wodak, R., Meyer, M. (2003) Métodos de análisis crítico del discurso. Barcelona: Gedisa.
60. Xirau, R. (1986) Introducción a la historia de la filosofía. México: UNAM.