

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
CENTRO REGIONAL UNIVERSITARIO DE COCLÉ
“DR. BERNARDO LOMBARDO”

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA

**“ANÁLISIS LITERARIO DE LAS NOVELAS: LAS NOCHES DE
BABEL Y FLOR DE MARÍA DE RICARDO MIRÓ Y ESCENAS DE
LA VIDA TROPICAL DE DEMETRIO KORSI”**

Por

Sidia García Olivito

2-100-997

**Tesis presentada en cumplimiento de
los requisitos exigidos para optar por
el grado de Magíster en Literatura
Hispanoamericana**

Panamá, 2010

APROBADA POR

ASESORA

DEDICATORIA

A mi adorado hijo Gustavo Adolfo, a mis amados padres Encarnación y Aparicio, a mis hermanas Velia e Ilsi y a todos los que me impulsaron a terminar esta maestría.

Sidia

AGRADECIMIENTO

A Dios por la dicha de la vida y por permitirme terminar esta maestría, tras larga espera.

Sidra

ÍNDICE

	Pág
Dedicatoria	IV
Agradecimiento	v
Introducción	2
CAPÍTULO PRIMERO Aspectos Generales	5
1 Tema	6
1 1 El problema.	6
1 1 1 Planteamiento del problema	6
1 1. 2 Preguntas de investigación	6
1 2 Antecedentes	7
1.3 Justificación	8
1 4 Delimitación	10
1.5 Limitación	10
1 6 Hipótesis de trabajo.	10
1 7 Objetivos generales y específicos	10
1 7 1 Objetivo general	10
1.7 2 Objetivos específicos	10
CAPÍTULO SEGUNDO Marco Teórico	12
2 La novela. Generalidades	13
2. 1 Criterios de clasificación de la novela.. . . .	20
❖ Tipos de novela	26
2. 2 La novela en Hispanoamérica	26
2. 3 La novela moderna.	30

2 3. 1	Características.	31
2 4	La novela moderna en Hispanoamérica	32
2. 4 1	Clasificación	32
2 4 1 1	La novela realista	32
2 4 1 2	La novela naturalista	34
2 4 1 3.	La novela modernista	35
2 5.	La novela panameña en el ámbito hispanoamericano.	36
2 6	La novela panameña de la modernidad	36
2 7.	Algunas teorías aplicables al análisis de la novela	40

CAPÍTULO TERCERO: Marco Metodológico..... 46

3 1 Tipo de investigación.	48
3 2 Hipótesis	48
3.3 Fuentes de información.	48
3.4 Técnicas e instrumentos de recolección de la información	48
3 5 Variables	48
3.6 Definición de variables	49
3 6 1 Definición conceptual de variables.	49
3 6 1.1 Elementos técnicos y creativos	49
3 6.1 1. Obras narrativas con valor literario...	49
3 6.2. Definición operacional de variables	49
3.6 2 1. Elementos técnicos y creativos	49
3 6 2 2 Obras narrativas con valor literario	49
3 7 Recolección de datos	49
3 8. Procedimientos	50

CAPÍTULO CUARTO Análisis literario y valoración de las novelas *Las noches de Babel*, *Flor de María* y *Escenas de la vida tropical* . . . 51

4 1	Clasificación de las novelas.	52
4.1 1	De acuerdo con la temática.	52
4 1 2.	En relación con el movimiento literario	53
4 1 3	De acuerdo con la objetividad predominante	55
4 2	Las noches de Babel	57
4 2 1	Acerca de la historia. Los núcleos narrativos	57
4.2.2	Sobre la construcción de los personajes	66
4.2 3	Acerca del discurso La relación espacio-temporal (cronotopo)	71
4 2 3 1	Cronotopo el manejo de la temporalidad	71
4 2 3 2	Cronotopo y el conocimiento histórico- geográfico	73
4. 2. 3 3.	Cronotopo y dialogía	73
4.2 4	El narrador	74
4. 2 4 1	Tipo de narrador prevaleciente	74
4. 2 4 2	Dialogía y polifonía de voces.	76
4. 2. 4. 3	La carnavalización	78
4 2.4 4	Relaciones narrador/lenguaje	78
4 2.4 5	Relaciones narrador/referencia	93
4 3	Flor de María.....	99
4 3.1.	Acerca de la historia. Los núcleos narrativos	100
4 3.2.	Sobre la construcción de los personajes	105
4 3 3.	Acerca del discurso. La relación espacio-temporal (cronotopo)	111
4 3 3 1	Cronotopo y el manejo de la temporalidad.	112
4 3. 3 2	Cronotopo y el conocimiento histórico- geográfico	113
4 3 3.3	Cronotopo y dialogía	114
4 3 4.	El narrador.	115
4 3 4 1.	Tipo de narrador prevaleciente	115

4 3 4 2	Dialogía y polifonía de voces	116
4 3 4 3	La carnavalización.	117
4 3 4 4	Relaciones narrador/lenguaje	118
4 3 4 5	Relaciones narrador/referencia	130
4 4.	Escenas de la vida tropical.....	136
4 4.1	Acerca de la historia. Los núcleos narrativos	137
4.4.2	Sobre la construcción de los personajes	145
4.4 3	Acerca del discurso La relación espacio-temporal (cronotopo)....	149
4. 4. 3 1	Cronotopo y el manejo de la temporalidad	149
4 4 3 2	Cronotopo y el conocimiento histórico- geográfico	151
4 4 3 1	Cronotopo y dialogía	152
4 4 4.	El narrador.	153
4 4 4 1.	Tipo de narrador prevaleciente	154
4 4. 4 2	Dialogía y polifonía de voces	155
4 4 4 3	La carnavalización	156
4 4 4 4	Relaciones narrador/lenguaje.	157
4 4 4 5	Relaciones narrador/referencia.	169
4 5	Configuración crítica.	176
	Conclusiones.	183
	Recomendaciones.	185
	Bibliografía	186
	Anexos	190

RESUMEN

El trabajo **Análisis literario de las novelas Las noches de Babel y Flor de María de Ricardo Miró y Escenas de la vida tropical de Demetrio Korsi** se sitúa en la línea de las investigaciones cualitativas y se apoya en los pasos de la ciencia literaria. Se valora la calidad de las obras a partir de tres sustancias estructuradoras: narrador, espacio y tiempo, que corresponden a las instancias semántica y sintáctica, respectivamente. Se aplican postulados estructuralistas a partir de la discriminación historia/discurso, las unidades sintácticas referentes a las funciones de los personajes y las unidades narrativas, así como la teoría de Mijail Bajtin dialogía y polifonía de voces. En el aspecto semántico, se analizan las relaciones narrador/lenguaje y las relaciones narrador/referencia. Las tres novelas se enmarcan dentro de los códigos ideo-estéticos del realismo, pero también se distinguen en ellas elementos característicos de otras corrientes literarias. Al respecto, a los rasgos inherentes del modernismo se suman signos naturalistas. Las tres obras constituyen valiosas creaciones literarias, al vincular historia y discurso de forma indisoluble. Además, ofrecen un discurso pleno de significados en una prosa poética modernista, discurso que trasciende el tiempo y el espacio, pues brinda al lector contemporáneo la perspectiva de nuevas lecturas. Tanto Miró como Korsi construyen un mundo ficcional complejo y verosímil, donde se captan la carnavalización, las voces individuales y colectivas, la voz de la historia, las voces de los otros, en fin, la dialogía.

SUMMARY

The literary analysis work about the novels **The Babel Nights and Flor de Maria by Ricardo Miro and The Tropical Scenes on the Life by Demetrio Korsi** is placed on the line of qualitative investigations and it is supported on the steps of the literary science. The quality of the works is valued starting from three structural substances: narrator, space and time which correspond to the semantic and syntactical aspects respectively. It is applied to structuralist postulates from history and discourse discriminations, syntactical units, which refer to the functions of the characters and the narrative units. Thus, the theory of Mijail Bajtin, dialogy and polyphony of voices. About the semantic aspect, it is analyzed the relations between narrator and reference. The three novels are formed within the ideo-esthetic codes of the realism, however, they are also distinguished characteristic elements of other currents on them. In that regard, inherent features of the modernism are added to the naturalist signs. The three works constitute valuable literary creations, when they join history and discourse in an indissoluble way. In addition, they offer a complete discourse of meanings in a poetic modernist prose which transcends through time and space, since it offers to the contemporary reader, the perspective of new readings. As much Miro as Korsi build a fictional, complex and credible world, where it is caught the carnivalization, the collective and individual voices, the history voice, the voices of others and finally the dialogy.

INTRODUCCIÓN

En el arte de narrar, el escritor conjuga los diversos planos de la realidad lo común, lo cotidiano con lo extraordinario, maravilloso y fantástico. Para alcanzar el producto final, los distintos niveles de la realidad deben transitar por el tamiz de la lengua, materia prima de la literatura, la cual se constituye en instrumento de creación. Al sustentarse el artista literario en la lengua, debe superar las limitaciones que ella misma le impone, porque requiere incorporar los diferentes planos de la realidad a la ficción y el producto final, la obra literaria, ya sea novela, cuento o leyenda se transforma en un objeto abierto. Ahora bien, al materializarse el objeto artístico éste ofrece la oportunidad de múltiples lecturas e interpretaciones, porque se fundamenta en la lengua, sin que ello deba traducirse en “lectura” arbitraria. Lo cierto es que, a partir del texto mismo, puede efectuarse un análisis de cualesquiera novela, sin incluir elementos periféricos historicistas, psicológicos, sociológicos o filosóficos. Pero incorporar los elementos enumerados en nada desmerita el análisis literario.

Todas estas disquisiciones resultan apropiadas, pues en el presente trabajo de investigación se ha adoptado una postura ecléctica, con el propósito de otorgarle un mayor carácter de cientificidad, se emplean teorías varias para fundamentar el análisis de tres novelas cortas de la literatura panameña. *Las noches de Babel* y *Flor de María*, de Ricardo Miró y *Escenas de la vida tropical*, de Demetrio Korsi. En tanto, el propósito central de la investigación es apreciar el valor literario de dichas obras y el aporte a la narrativa. Si ello es así, vale la pena probar que las tres novelas resisten cualquier clase de análisis y que, como objetos literarios son capaces de generar otras lecturas, nuevas significaciones en lectores alejados, espacial y temporalmente de la época de su producción.

Como en todo trabajo de investigación, el lector encontrará en páginas posteriores, los fundamentos teóricos y metodológicos que se emplean al realizar cualquier otro tipo de investigación solo que, como en este caso, el objeto de estudio es la literatura, se aplican los preceptos de la ciencia literaria. Así, pues, el primer capítulo contiene los

aspectos generales de la investigación, mientras que en el capítulo segundo se establece el soporte teórico de la investigación, el tercer capítulo corresponde a los aspectos metodológicos y, por último, el capítulo cuarto está dedicado al análisis y valoración de las tres novelas.

Con respecto a la metodología empleada, ésta consistió en la revisión de distintos documentos referentes al tema, en la entrevista abierta con algunos estudiosos de la literatura panameña para conocer su opinión acerca de las obras analizadas, en una primera lectura exploratoria de las novelas; en lecturas posteriores, se extrajeron datos substanciales y se procedió después a la organización de esa información. Posteriormente, se inició el análisis propiamente dicho y se elaboró un documento en borrador que recibió distintas revisiones, sobre todo, el cuarto capítulo del análisis de las obras, del cual se eliminó información redundante e irrelevante y se introdujo material valioso que no se había considerado en primera instancia. Finalmente, se procedió a la revisión del estilo para conformar el documento final.

En esencia, el análisis estructural privilegia en las tres novelas estudiadas la relación espacio-temporal (cronotopo), los personajes y el narrador. Se parte de la distinción establecida por Barthes entre historia y discurso. Con relación a la historia se presentan las unidades narrativas, en sus funciones integradoras y distribucionales. En este mismo orden de ideas, los personajes corresponden a la historia y se analizan en relación con la función sintagmática que desempeñan. Desde el punto de vista tradicional, se hace el análisis de los personajes en los planos físico, psicológico y social. Al plano del discurso corresponden el espacio, el tiempo y el narrador. En tanto, para la relación espacio-temporal se parte de los postulados de Bajtin acerca de la materialidad del lenguaje, la naturaleza dialógica del mismo y que el hombre no puede sustraerse ni a su tiempo ni a su espacio, de tal suerte que se analizan las relaciones de los personajes con respecto a su espacio físico, a la atmósfera espiritual y la influencia que ejercen esos elementos sobre los actantes. Así, sintaxis y semántica se conjugan para establecer el significado global de las tres novelas como discurso literario.

Debe añadirse que el presente trabajo de investigación es eminentemente literario, pero el valor como objeto artístico de las tres novelas abre un abanico de posibilidades para nuevos y novedosos estudios y abordajes, pues las obras analizadas ofrecen valiosísima información referente a los contextos histórico, social, psicológico, cultural, económico y político del Panamá republicano, específicamente, de las tres primeras décadas del Siglo XX. De allí la importancia de la investigación realizada a partir de las tres novelas, pues se abandonan los esquemas tradicionales de análisis sin desmeritarlos y se manejan enfoques de análisis distintos, se valoran los textos novelísticos a partir de los textos mismos, se rescatan del olvido las obras y se posibilitan nuevos estudios no solo apoyados en la ciencia literaria, sino también en las ciencias sociales

CAPÍTULO PRIMERO
ASPECTOS GENERALES

1. Tema

Se ha seleccionado como tema de la investigación la narrativa panameña, específicamente la novela en sus inicios

- Título del proyecto

El trabajo se titula **Análisis literario de las novelas Las noches de Babel y Flor de María, de Ricardo Miró y Escenas de la Vida tropical, de Demetrio Korsi**, pues existen numerosos estudios de la obra poética de los dos autores, mas no así de su creación novelesca.

1.1. El problema

1.1.1. Planteamiento del problema

Al leer diversos textos historiográficos que abordan el proceso evolutivo de la literatura panameña, se observan escasas producciones en torno al comentario, a la crítica y al ensayo. Los estudiosos se han detenido en el género poético, principalmente, pero la nación cuenta con un corpus literario que incluye otros géneros. No se trata de discutir la existencia o no de una literatura nacional, sino de valorar en su justa dimensión la producción panameña en este campo artístico, pero con las herramientas que proporcionan las actuales teorías literarias, lingüísticas, gramaticales y de comentarios de textos.

Se trata, pues, de contribuir al campo de los estudios literarios panameños con el análisis de **Las noches de Babel, Flor de María y Escenas de la vida tropical**. Por ello, resulta fundamental plantearse el problema en los siguientes términos.

¿Cuál es el aporte literario a la narrativa panameña de las novelas Las noches de Babel, Flor de María y Escenas de la vida tropical?

1.1.2. Preguntas de investigación

¿Qué elementos técnicos y creativos sustentan el género novela en las obras Las noches de Babel, Flor de María y Escenas de la vida tropical?

¿Dentro de qué códigos estético-literarios se inscriben las obras **Las noches de Babel**, **Flor de María** y **Escenas de la vida tropical**?

¿Cuál es el valor estético-literario de **Las noches de Babel**, **Flor de María** y **Escenas de la vida tropical**?

La presente investigación pretende resolver las interrogantes antes planteadas, ya que forman parte del problema

1.2. Antecedentes

En Panamá, don Rodrigo Miró Grimaldo señala el camino en las investigaciones historiográficas del proceso de formación y evolución de la literatura panameña. A él se deben numerosos estudios del corpus literario panameño que abarcan la poesía, la narrativa, el teatro, la crítica literaria, el periodismo y el pensamiento filosófico. Sus obras son fuente obligada de consulta para otros estudiosos del campo literario nacional. A pesar de que don Rodrigo estudia la poesía de Ricardo Miró en **Itinerario de la Poesía en Panamá**, **Cien Años de Poesía en Panamá** y en **Teoría de la Patria**, no ocurre lo mismo con la obra narrativa del poeta, que incluye cuento y novela.

Por otra parte, Octavio Méndez Pereira, Guillermo Andreve, Ismael García y Enrique Ruiz Vernacci, ensayistas y críticos literarios, también han realizado estudios o investigaciones acerca de la producción literaria de autores panameños, pero muestran especial interés por el género poético. Al respecto, dicha inclinación se comprende, pues el género novelesco es menos abundante que aquél y de aparición tardía. Nótese que en el siglo XIX, sólo se publican muestras esporádicas de novela: **La virtud triunfante** (1849) de Gil Colunje y **Mélida** (1888) de Jeremías Jaén. Pero se considera que el inicio real de la novela panameña se da con la aparición de **Josefina** (1903), cuyo autor es Julio Ardila (1865-1918).

Importa señalar que el considerado “Poeta Mayor de Panamá”, Ricardo Miró, escribió dos novelas **Las noches de Babel** (1913) y **Flor de María** (1922), obras que han sido ignoradas por la crítica literaria panameña como lo ha sido también su cuentística. Referente a este punto, Mario Augusto Rodríguez publica en 1957 **Estudio y presentación**

de los cuentos de Ricardo Miró, donde el escritor señala que, con anterioridad, Héctor Conte Bermúdez y Enrique Ruiz Vernacci habían hecho breves comentarios críticos a los cuentos de Miró

Con relación a las novelas mironianas, mediante la revisión de fuentes secundarias, se ha podido constatar que son escasos los estudios. Unos de los pocos trabajos encontrados es la tesis de grado de la Dra. Dalia Peña, titulada **Análisis de Las noches de Babel** (1966). Esta tesis constituye un importante estudio donde la autora ofrece sus impresiones del contenido de la novela de Ricardo Miró, clasifica la obra dentro de la corriente realista, destaca el aspecto policíaco de la obra y la visión que ofrece el poeta de la capital panameña de principios del S XX, pero omite juicios de valor de calidad literaria de dicha novela.

En el año de 1984, para conmemorar los cien años del nacimiento del escritor, el INAC publica la **Obra literaria de Ricardo Miró** (Centenario del Natalicio 1883-1983), en dos volúmenes. El primero de ellos recoge los cuadernos poéticos y el segundo, novela y cuento. Sorprende que, a pesar del esfuerzo editorial, no aparezca ningún estudio crítico de las novelas.

La estrella poética que oculta la narrativa mironiana, en especial la novela, también funciona en la misma dimensión para Demetrio Korsi. **De Escenas de la vida tropical** no se registran comentarios críticos. Es más, no aparece en ninguna bibliografía de las obras del autor, ni siquiera en las redes electrónicas. La obra fue editada por la Asamblea Nacional de Legislación en el año 2002, a instancias del Instituto de Estudios Nacionales (IDEN). La presentación o introducción estuvo a cargo del Dr. Alberto Osorio.

1.3. Justificación

Pese a los esfuerzos investigativos precedentes en torno al tema, se percibe un claro vacío en cuanto a la valoración literaria de las obras, tanto de Ricardo Miró como de Demetrio Korsi.

El presente estudio busca contribuir a llenar, en alguna medida, ese vacío. Se pretende rescatar estas obras del olvido en que han permanecido y establecer sus aportes como objetos literarios. Es oportuno aclarar que el estudio de ambas obras se concentra,

básicamente, en la parte artística y no en los aspectos documentales, historicistas y sociológicos que puedan ofrecer, pues estos enfoques quedarían para otras ramas del conocimiento como la sociología y la historia. En ningún momento, esta investigación acerca de las obras de Miró y Korsi pretende decir la última palabra, pues como objeto plurilingüe que es la creación literaria las novelas de ambos poetas ofrecen variadas posibilidades de interpretación. Lo cierto es que investigadores, estudiantes y público en general tendrán la oportunidad de consultar este trabajo, de estar de acuerdo o discrepar, en parte o en todo, con las apreciaciones y juicios que se emitan en el mismo. Además, la investigación pretende comprobar si ambos autores manejan la estructura y técnicas pertinentes a los relatos novelísticos y los códigos estéticos correspondientes al género, en la época en que las novelas fueron escritas. En fin, se busca establecer si el poco atractivo que despertaron las novelas se debió al prestigio poético de ambos escritores, a que el género comenzaba a desarrollarse en Panamá o al escaso valor literario de las obras. Recuérdese que los autores citados escribieron en una época caracterizada porque confluían al mismo tiempo en el género novela una diversidad de corrientes literarias, razón por la cual, las obras estudiadas están marcadas por la modernidad y en ellas convergen realismo, naturalismo y modernismo.

Desde el punto de vista práctico, como ya se mencionó, los resultados de esta investigación abren la posibilidad a futuros estudios de las novelas de Miró y Korsi. En el aspecto teórico, se podría reconsiderar la ubicación cronológica y lineal en uno u otro movimiento literario antes citado, en que los escasos estudios en la narrativa de ambos autores los han ubicado. Considérese también que las actuales teorías literarias y las numerosas bibliografías sirven de base para sustentar que el problema planteado es comprobable. Se debe indicar que, desde la perspectiva literaria, se vive en una época de reconstrucción, y revalorar la naturaleza narrativa de Miró y Korsi es una meta factible.

1.4. Delimitación

La investigación se circunscribe al género narrativo, específicamente, a la novela. En el caso de Ricardo Miró, quien también cultivó el cuento, todavía esta producción está por estudiarse

1.5. Limitaciones

Las limitaciones encontradas para realizar el estudio pueden sintetizarse en los siguientes aspectos poca bibliografía especializada, pocos estudios realizados sobre el tema y los costos económicos.

1.6. Hipótesis de trabajo

El estudio busca reconocer en las obras analizadas el valor literario y su aporte a la narrativa panameña, ya que se trata de novelas publicadas en una etapa emergente del género en Panamá, por lo que surgen las dudas de su valor estético. A la luz de estas consideraciones, la hipótesis es la siguiente.

Los elementos técnicos y creativos que poseen las novelas **Las noches de Babel**, **Flor de María** y **Escenas de la vida tropical**, las ubican como obras narrativas de valor literario.

Variables:

X: Los elementos técnicos y creativos

Y: obras narrativas con valor literario

1.7. Objetivos generales y específicos

El trabajo busca cumplir con una serie de objetivos de la siguiente manera

1.7.1. Objetivo general

Analizar, desde el punto de vista literario, las novelas **Las noches de Babel**, **Flor de María** y **Escenas de la vida tropical**, con el fin de encontrar el aporte a la narrativa panameña.

1.7.2. Objetivos específicos

Examinar las sustancias estructuradoras propias del género novela en **Las noches de Babel**, **Flor de María** y **Escenas de la vida tropical**.

Clasificar las novelas *Las noches de Babel*, *Flor de María* y *Escenas de la vida tropical*, de acuerdo con sus características estéticas, dentro de las corrientes literarias propias de la época.

Valorar, desde el punto de vista estético-literario, las novelas *Las noches de Babel*, *Flor de María* y *Escenas de la vida tropical*, mediante la aplicación del análisis y comentario de texto

CAPÍTULO SEGUNDO
MARCO TEÓRICO

2.1. La novela. Generalidades

En el pasado remoto, el escritor dedicado a la creación de relatos (poeta épico) debía enfrentar a un auditorio ansioso de escuchar historias basadas en mitos y leyendas. En el presente, el escritor se nutre de realidades conocidas y debe dirigirse a lectores personales, a quienes ofrece una realidad o mejor dicho una verdad que narra, es decir, una historia verosímil no de lo realmente acontecido, sino de lo que podría ocurrir en una realidad re-creada.

Por otro lado, ese mundo narrado se transforma profundamente y, en consecuencia, los personajes son personas singulares, mientras que el espacio, el sitio en que viven los individuos y llevan a cabo sus experiencias personales, es generador de grandes sucesos.

Se ha considerado que la epopeya dio origen a la novela. Pero ésta pretende captar la totalidad oculta de la vida, en un tono privado, en tanto aquella es una forma de vida ya acabada en su totalidad.

Por otra parte, se ha hecho corriente esperar que la novela sea una fantasía, una ficción como esencia poética y que posea verosimilitud, que los sucesos narrados sepan convencer, sean aceptados como verdaderos por parte del lector. La novela es una ficción narrativa donde un hablante también ficticio, presenta a un lector (narratario) una imagen de un mundo complejo y “poblado de figuras humanas” (René Jara, 1977 p. 106), que pueden reconocerse.

La presencia del hablante es básica en la novela en el proceso de enunciación novelesca, pues es él quien construye las frases que se actualizan constantemente de acuerdo con una intención precisa.

En la novela, una serie de elementos caracterizan e identifican al hablante implícito: los modos estilísticos del lenguaje, los modos narrativos y la selección de materiales. En el nivel del mundo representado o narrado, aparecen los sucesos y figuras, que pueden actuar independientemente y presentar su propio discurso. Además, pueden existir varios narradores representados. El hablante es una persona detectable que implica relatar privadamente una historia a un lector implícito (narratario), que se identifica con

la intención del hablante, tono y actitud y que es receptor de una manera u otra de las “objetividades” que configuran el mundo narrativo y señalan el sentido de la narración

Con referencia a una de esas objetividades, las figuras (personajes) llegan a adquirir cierto grado de relevancia respecto a los sucesos. Tal particularidad ha dado lugar a la clasificación en: “(.) personajes principales, personajes secundarios y las figuras incidentales” (René Jara, **Diccionario de términos literarios**, 1977 p. 106) En tal sentido, los primeros integran la organización de los acontecimientos y tienen que ser incluidos en la síntesis de la historia y en “ la configuración de la intriga” (Jara, 1977, p. 64) Los segundos, “(...) señalan mayor grado de coherencia, comprensión y consistencia al relato” (Ibídem). En tanto, las figuras incidentales o episódicas, generalmente, cumplen una función catalítica e indicial ya que sirven para ordenar, exponer, entablar, relacionar, coordinar y retardar el desarrollo de los acontecimientos

Otra clasificación factible es la que establece la relación de los personajes con el desarrollo de los sucesos Así, pues, puede haber personaje plano, el que se reconoce porque presenta una sola cualidad a lo largo de su existencia. Su función es pática su fisonomía lo lleva a crear una atmósfera simpática o antipática sin que el narrador proporcione abundantes detalles de su presentación Mientras que, el personaje esférico o en relieve presenta más de un rasgo distintivo y puede sorprender al lector con la repentina aparición de una nueva cualidad en su personalidad. Un tercer tipo de personajes es los personajes tipos y los caricaturescos. Los primeros representan algo (sector social o humano), con un carácter particular; en tanto, los caricaturescos implican una crítica a un aspecto concreto de la realidad social o personal.

Otra tipología clasifica a los personajes en relación con la acción, de la siguiente manera: estáticos, aquellos cuyo comportamiento es el mismo desde el principio hasta el final del relato y los dinámicos o evolutivos Éstos varían y modifican su conducta y el lector se percata de la manera como se ha operado el cambio.

De acuerdo con las clasificaciones anteriores, los personajes pueden ser planos y estáticos, personajes en relieve y estáticos, personajes en relieve y dinámicos; mientras

que, en la teoría estructuralista, los personajes cumplen una función en la estructuración del discurso, definida por lo que hacen y no por su ser (sicología). Según el esquema actancial de Greimas, los personajes se distribuyen en seis actantes que cumplen las siguientes funciones: sujeto, objeto, destinador, destinatario, oponente y ayudante. El actante puede reunir a varios personajes o el personaje puede cumplir varias funciones actanciales.

Otra de las objetividades básicas en la construcción del relato novelesco es el narrador. Esta palabra procede del término latino *gnarus* que suele traducirse como sabedor. El narrador es el puente que el autor tiende hacia el mundo de la ficción. Con referencia a este punto, Bobes Naves afirma que el narrador es

(.) el elemento de ficción más específicamente novelesco, el que define el género narrativo frente al dramático o el lírico. El narrador organiza toda las relaciones con la materia narrativa y con el lenguaje en que la expresa: repite directamente el lenguaje de los personajes o utiliza el suyo propio, acerca o aleja los hechos, los presenta a la luz directa o desde visiones críticas, repite los hechos cuando considera que son relevantes en la historia, establece metáforas para definir conductas o actitudes de algunos personajes, etcétera y, en resumen, manipula la "realidad" convencional (que presenta para que sea captada), de modo que lleve incorporada una valoración ética, artística, social, cultural (Teoría general de la novela, 1985, p. 12)

En el narrador convergen todos los sentidos del discurso de la novela: “*dispone de la voz en el discurso, del conocimiento del mundo narrado, cuenta los sucesos, elige el orden y utiliza las palabras en la forma que considere más conveniente, lo que le sirve como fundamento para construir, a partir del discurso verbal, el relato novelesco*”(Ibid.), lo que traspasa los límites de lo anecdótico y dota al texto de significación. Bobes Naves, pues, observa que el narrador cumple el papel de sistematizar la información, conducir los hilos del relato y organizar el discurso a través de la palabra.

También, en cuanto al narrador, una clasificación tradicional establece la existencia de dos tipos de narradores: los narradores en tercera persona y los narradores en primera persona. Sin embargo, Gerard Genette desestima esta clasificación y establece la dicotomía de relatos heterodiegético y homodiegético. En el primero, el narrador no

participa en el relato de los sucesos que cuenta (se le llama también narrador extradiegético); en el segundo caso, la propia voz está inserta en la diégesis. En otras palabras, forma parte de la historia que narra (se le denomina narrador intradiegético). Resulta necesario aclarar, sin embargo, que el narrador homodiegético puede ser un mero relator, testigo o puede encarnar el papel protagónico y ser héroe absoluto de su propia historia.

Es conveniente considerar los siguientes detalles con respecto a los relatos heterodiegéticos y a los relatos homodiegéticos. En primer lugar, en los relatos heterodiegéticos sobresale el narrador omnisciente, un pequeño dios que posee el don de la ubicuidad. Él es capaz de penetrar en la conciencia de los personajes y traducir sus pensamientos. Resulta pertinente destacar que la voz del narrador omnisciente puede manifestarse en distintos grados. Al respecto, a veces se advierte al narrador detrás de cada línea en el discurso; en otras ocasiones, pasa inadvertido.

Por lo que se refiere a los grados de la omnisciencia, Norman Friedman establece la omnisciencia **editorial**, cuando el narrador es explícito, y la omnisciencia **neutral**, cuando el narrador en búsqueda de la objetividad, se oculta.

Por otra parte, el narrador heterodiegético puede hacerse notar desde el inicio del relato, habla de los demás, pero puede aparecer representado por medios lingüísticos, mediante el uso de ciertas expresiones tales como: **¿A quién me referiré? Pero veamos qué le ocurrió a nuestro héroe cuando entró por la calle de Agudo**. Nótese que el narrador se muestra a través de la instancia vocal de la primera persona, inclusive en el segundo ejemplo se involucra para lo cual emplea el plural de modestia. En un momento determinado, puede utilizar otros índices lingüísticos como los posesivos.

De igual manera, resulta necesario señalar que cuando ocurre el salto de un nivel heterodiegético a una instancia homodiegética se produce lo que la tradición retórica reconoce como **metalepsis**. Al respecto, Gerard Genette rescata el término en su análisis del relato con el significado originario de **transposición**.

En narratología, la ciencia de los relatos, la **metalepsis** en un texto heterodiegético es la evidencia de la presencia del narrador, pues al comentar, aquél transgrede el universo narrativo y hace referencia a la enunciación, al acto discursivo en sí.

Por su parte, S. Chatman indica que la **metalepsis** conlleva una descripción explícita (adjetivaciones, índices espaciales y delfícos), así como también generalizaciones, es decir, aquellas afirmaciones que se presentan como verdades generales, las cuales suelen ser aceptadas por el lector debido al pacto narrativo que se suscita entre lector y narrador, cuando el primero se adentra en el mundo narrado.

Suele usar también el narrador heterodiegético la figura retórica conocida como **corrección** (*correctio*). Es eso precisamente, enmendar un aserto, reflexionar sobre el propio enunciado y precisar su significación. La corrección es una marca explícita de la presencia del narrador.

Es conveniente añadir que, en cualquiera de los dos casos, sea que se presente un narrador heterodiegético u homodiegético, siempre que construye otra historia dentro de la misma narración, se le denomina a este ente narrador **metadiegético**. Incluso, existen ciertos tipos de relatos en los cuales aparecen varios narradores, identificados por el uso de pronombres personales o demostrativos. Se les llama relatos **polifónicos** o **dialógicos**.

Referente al mismo punto, Óscar Tacca afirma que. “la voz del narrador constituye la única realidad del relato. Es el eje de la narración” (*Las voces de la novela*, 1973, p. 69). Distingue dos tipos de narradores básicos, según el punto de vista, en **primera** y **tercera** persona. Señala aspectos esenciales como la presencia del narrador dentro de la historia, que al contar en primera persona se asimila a un personaje y narra la historia en la cual participa en mayor o menor grado. Este narrador dispone de una información limitada. Cuando un personaje es quien narra se establecen diferencias dependiendo del grado de intervención dentro del relato. Tacca le llama **omnisciente**, cuando posee un **conocimiento mayor** que el de los personajes; **equisciente**, el narrador posee **igual cantidad de conocimientos** que sus personajes, y el narrador es **deficiente** o **infrasciente**.

cuando la información que maneja es inferior a la de los personajes de la historia que cuenta. Igual clasificación establece Tacca para el narrador que está fuera de la historia que narra. Este autor realiza algunas consideraciones en torno al narrador omnisciente y señala que la crítica principal al empleo de este tipo de narrador es la visión antinatural y artificiosa del narrador dotado de la **ubicuidad temporal y espacial**

En torno a otras de las **objetividades** predominantes en el mundo novelesco, el espacio y el tiempo se ha establecido el término **cronotopo** para indicar la estrecha vinculación entre ambos elementos.

Afirma Jara que el término espacio tiene “. .una amplitud desmesurada”, (*Anatomía de la novela*, págs. 68-69) Indica que el espacio incluye los lugares donde suceden los hechos, la **atmósfera** y el **aspecto espiritual**. Por tanto, para demostrar la importancia que adquiere el espacio, lo estudia en relación con el **acontecer** y **los personajes** y en relación con la **acción**. Es así que Jara determina que existe un **espacio del acontecer** e incluye allí lo que denomina **escenario** y **marco**. Concluye que el **escenario** es el nivel más reducido y el más concreto, ya que es el lugar efectivo en el cual ocurren los hechos Según Jara, “ el escenario se presenta mediante pasajes descriptivos” (*Op. cit.* p.69) En tanto, el **marco** es un nivel más amplio que involucra las nociones de tiempo histórico y de lugar geográfico en que suceden los hechos., en otras palabras, la ubicación temporal, el estrato o ambiente social al que pertenecen o en el que se mueven los personajes

Jara define el espacio de la acción como el entorno cultural (religioso, moral y social), que condiciona el comportamiento de los personajes, el cual se expresa como una atmósfera o espacio espiritual que define al final las características del acontecer

Con respecto al tiempo, Jara establece una clara distinción entre el tiempo de la historia y el tiempo de la disposición Encuentra que se presenta una fractura temporal cuando se da una narración regresiva o retrospectiva, a la cual se le insertan narraciones subsidiarias. Es la narración *in extrema res*. También se desarrolla la narración *in media res*, la que transgrede el paralelismo temporal y se emplea para crear suspenso. Se considera aquí también las nociones de la relación espacio- temporal instituidas por

Batjín Visto de esta manera, el cronotopo es la unidad espacio-tiempo, indisoluble y de carácter formal expresivo. Es un transcurrir del tiempo densificado en el espacio, visible al lector y apreciable desde el punto de vista estético. En un mismo relato pueden coexistir distintos cronotopos que se articulan y relacionan en la trama textual, lo cual crea un efecto especial.

Para Mijail Bajtín, las nociones de espacio y tiempo son generadas por la materialidad del mundo, y hasta pueden ser objetivadas para su análisis. Bajtín, en **Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela**, define al cronotopo como conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Así, pues, los elementos temporales se revelan en el espacio, y éste es entendido y medido por medio del tiempo.

Tal importancia concede al cronotopo que lo considera como el centro organizador de los sucesos narrativos fundamentales de una novela. El cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y permite la narración del acontecimiento. es el medio a través del cual se obtiene la información narrativa. En la novela se muestran figuras representativas espaciales o temporales concretas, espacios identificables, concretos y verdaderos. Bajtín señala que cada cronotopo delimitado en una obra puede contener, a su vez, un sinnúmero de cronotopos más pequeños y cada motivo puede tener su propio cronotopo. Entre los cronotopos se establecen interrelaciones de carácter dialogístico, pero ese diálogo no puede incorporarse al mundo representado sino que se encuentra fuera de él, en el mundo del autor, del lector u oyente.

Existen cronotopos épico-novelescos útiles para la asimilación de la verdadera realidad temporal, los cuales permiten reflejar e introducir en el plano artístico de la novela momentos esenciales de la realidad creadora. Por tanto, obra y mundo representado en la novela se incorporan a su vez al mundo real y lo enriquecen, y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, durante el proceso creador y en el posterior proceso de la vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores, con cada nueva re-lectura. El mundo representado (la obra) y el mundo creador (la discursividad social) están

estrechamente vinculados, en continúa interacción Sin el vínculo texto-mundo, el arte, para Bajtín, carecería de sentido

La percepción del mundo real ingresa en la literatura, pues, mediante los cronotopos. El escritor percibe, actualiza, representa y le asigna un grado de percepción a los valores, a las relaciones del tiempo y el espacio en vinculación con los hombres y sus cambios. El concepto de cronotopo recuerda que espacio y tiempo no existen separadamente no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio. Todos los sujetos sociales son atravesados por el tiempo y el escritor pone de manifiesto este fenómeno en la literatura, buscando el modo de representar esa materialidad de la época por medio de una operación consciente

Por otra parte, al constituir parte del macrocosmos, todo relato (microcosmos), tiene un principio y un fin en el tiempo, pero también una apertura y un cierre de la espacialidad. Esta se instaura a través de las palabras, de las imágenes visuales, de los sonidos no verbales y otras

Hay que señalar, además que, en su ensayo sobre **Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela**, Bajtín propone una sugerente prehistoria de la novela como género. Según Bajtín, los distintos géneros narrativos de la antigüedad y de la modernidad temprana (los relatos autobiográficos, la novela bizantina, la novela pastoril, la picaresca, los libros de caballerías) son sistemas cerrados de relaciones de espacio y tiempo En todas estas formas noveladas, el sistema de relaciones espacio-temporales resulta determinante en la naturaleza de los protagonistas, el tipo de acciones y acontecimientos, la selección de lugares donde se despliega la acción y la estructura misma del acontecer

2.1. Criterios de clasificación de la novela

No existe un criterio único de clasificación de la novela, pero uno de los más conocidos es el que considera la temática y la corriente literaria en boga. De allí que tradicionalmente ésta ha sido la clasificación más conocida.

- **Novela bizantina** Narra la historia de dos jóvenes virtuosos que desean casarse, encuentran grandes obstáculos que se lo impiden, una separación

forzosa al principio de la obra. Sufren cautiverios, naufragios, secuestros, al final se encuentran y se casan. El modelo viene de Grecia: **Las etiópicas o Teágenes y Cariclea**, de Heliodoro (Heliodorus) Un ejemplo de ese tipo de novela es Persiles y Segismunda (1617) de Miguel de Cervantes Saavedra.

- **Novela morisca** De guerras y conflictos con los moros, a quienes se le ve como capaces de la misma nobleza que los españoles. Novela de acción histórica. Por ejemplo. **Las guerras civiles de Granada**, de Ginés Pérez de Hita
- **Novela caballeresca** Narración novelesca, didáctica, hagiográfica (vidas de santos) y científica con naufragios, raptos, guerras, piraterías e intervenciones milagrosas. Un ejemplo de ella **Tirante el Blanco**, de Joanot Martorel.
- **Novela sentimental**: Surge a mediados del siglo XV. Novela amorosa donde se describen en forma morosa (lenta) las vicisitudes de la vida amorosa de los personajes. Éstas son narraciones de amores no recíprocos, de poca acción, de narración alegórica. Ejemplo: **Cárcel de amor**, de Diego de San Pedro
- **Novela dramática** Surge a fines del siglo XV. Novela dramática o dialogada. Se eliminan las descripciones y se usa el diálogo exclusivamente. Los personajes hablan y el autor no interviene en la acción. Algunos críticos ubican en esta clasificación la **Tragicomedia de Calixto y Melibea (o La Celestina)** de Fernando de Rojas. En esta obra, la vida humana es vista como una tragedia en la que el hombre es arrastrado por terribles fuerzas que no puede controlar
- **Novela de caballería** El modelo es el **Amadís de Gaula** (siglo XVI). Se revive el espíritu de la época medieval. Serie de aventuras fantásticas,

cosas inverosímiles e idealizaciones sentimentales. Amadís es el caballero perfecto, siempre al servicio de la justicia. Lucha contra las fuerzas del mal. La estructura es *ab ovo*. Novela de acción inverosímil.

- **Novela pastoril:** Se cultiva en la segunda mitad del XVI. Se caracteriza porque el paisaje es convencional y falso, la expresión amorosa poco sincera, mezcla la mitología clásica con supersticiones modernas. Mucha retórica y poca acción. Encuentro accidental. Narraciones interrumpidas. Conclusión dramatizada. Son modelos de este género **Diana**, de Jorge de Montemayor; **Arcadia**, de Lope de Vega; **Galatea**, de Cervantes.
- **Novela picaresca:** Es la antítesis de la novela pastoril y la novela de caballería en técnica y contenido. El héroe es un pícaro pobre. Sus aventuras son desventuras. Para el protagonista no existe el ideal de la justicia ni el amor, sino la comida. No defiende la sociedad sino que la usa, acusa y maldice. Tiene una visión de la vida totalmente realista, amarga y pesimista. La narración se ofrece en una sucesión de episodios desagradables ligados entre sí por el protagonista. La más cabal de las muestras es el **Lazarillo de Tormes** (1525), novela española anónima.
- **Novela histórica:** Propia del romanticismo, pero con una gran vitalidad durante el siglo XX e incluso del siglo XXI. Busca ofrecer una visión verosímil de una época histórica preferiblemente lejana, y una cosmovisión realista y costumbrista del sistema de valores y creencias de esa época. La novela histórica recrea hechos y personajes verídicos sumados a otros ficticios. Al emplear sucesos y personajes que tuvieron una existencia real, el autor debe documentarse profusamente, pues, de lo contrario, su relato solo se convertiría en una novela de aventuras si predomina la ficción o en una historia novelada si se enfatiza en los hechos históricos. La novela histórica nace, pues, como producto de la expresión artística del nacionalismo de los románticos y de su nostalgia ante los cambios.

sustanciales en las costumbres y los valores que impuso la transformación burguesa del mundo

- **La novela policíaca.** Se afirma que la narrativa policial es un producto burgués, pero este juicio no es relativo, ya que no sólo las sociedades capitalistas cuentan con obras de tal naturaleza. La novela policíaca surge cuando la era industrial estaba en plenitud. Emergen, para la época, los grandes núcleos urbanos y con éstos aumentan los problemas sociales y uno de ellos, la criminalidad, lo que trae como resultado que la formación del proletariado amenace a los poseedores del capital. Por aquella época también se organizan los cuerpos policiales y florece la prensa sensacionalista llamada más tarde, amarillista. Algunos estudiosos de la materia toman como antecedente de la novela policial, **Un asunto tenebroso** (1841) de Honorato de Balzac, la novela gótica y la literatura de folletín. Sin embargo, el género como tal surge con **Los asesinatos de la calle Morgue** (1841) de Edgar Allan Poe, con su personaje Eugenio Dupin.

En Francia, la novela policial inicia con Emile Gaboriau (1832-1873), quien es el creador del héroe Monsieur Lecoq, un policía parisino. Gaboriau influyó decisivamente sobre Conan Doyle, el autor inglés creador del mítico personaje Sherlock Holmes. A su vez Arthur Conan Doyle ejerció influencia sobre el escritor francés Maurice Leblanc, creador de Arsénio Lupin, un héroe totalmente distinto a Sherlock Holmes.

Edgar Allan Poe, Emile Gaboriau y Conan Doyle, conforman la etapa fundacional de la novela policíaca que asume las particularidades de la novela-problema, es decir, importa la resolución de un enigma por parte de un detective superdotado, por lo cual la trama y el resto de elementos literarios están subordinados a la resolución del delito.

En la literatura hispanoamericana, el género también recibió muy buena acogida. Caso típico es el de España, país donde, en 1965, Francisco García Pavón creó un personaje de gran popularidad. Plinio, el jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso. Las novelas de este singular investigador brindan testimonio de la historia y las costumbres de su país en los años sesenta y setenta.

Referente al género, Donald Yates, investigador norteamericano, indica que la novela policial en Hispanoamericana se inicia con la obra *Con la guadaña al hombro*, cuyo autor es Abel Mateo quien publica su novela, en 1940. El personaje detectivesco creado por Mateo es Bernal Chestè.

De acuerdo con el Eddy Morales Piña, el género de la novela policial ha estado durante mucho tiempo en la historia del canon narrativo como una forma escritural marginada. En otras palabras, ha sido considerada como una forma paraliteraria, con el fin de satisfacer los intereses de un grupo de lectores de la periferia. Sin embargo, destaca Morales Piña que Jorge Luis Borges, uno de los más profundos conocedores del género en Argentina, quien junto a Adolfo Bioy Casares, publicara la colección *El séptimo círculo*, incursiona en el relato de corte policial, con los cuentos *La muerte y la brújula* y *El jardín de los senderos que se bifurcan*, el primero, policial, y el segundo entre la trama policial y la de espionaje.

En cuanto a la literatura policial en Chile, cuenta con autores como *Alberto Edwards* (1874-1932), creador del curioso personaje detectivesco Román Calvo. También registra el nombre de René Vergara, un ex policía de investigaciones, que escribió relatos que recrean sus propias experiencias en algunos casos policiales de la historia chilena. Morales Piña indica que el género policial enmascara, las situaciones provocadas en Chile en los tiempos de la dictadura. El relato policial chileno, aborda la otra realidad donde la tortura, el crimen y la muerte se constituyen en los motivos aglutinadores de la acción narrativa. Un texto ya canónico en

este sentido es *El infiltrado* (1989) de Jaime Collyer, donde el protagonista narra su propia historia transformándola en la confesión de un culpable

En la historia reciente, dentro de los cánones del género policial en Chile, Ramón Díaz Eterovic y Roberto Ampuero se han constituido en los escritores epónimos de esta corriente literaria. El detective Heredia, creado por Díaz Eterovic, y Cayetano Brulé, creado por Ampuero, son dos figuras de ficción protagonistas de las novelas de los dos autores con mayor trascendencia dentro del género policial, que forman parte ya de la imaginación colectiva.

Con respecto a los criterios de clasificación del género novelesco, muy conocido también es el que atiende a las objetividades. En este sentido, Jara habla de novela de acontecer, novela de personajes y novelas de espacio, aunque afirma que en algunas obras es difícil determinar cuál es la objetividad predominante. Es así que la novela de acontecer es aquella que tiene un carácter cerrado y se inicia con la novela bizantina. De tal forma que, la novela de acontecer hay un principio, un medio y un fin. Presenta, pues, una unidad narrativa de orden temporal. Se estructura en torno a un acontecer, por lo que su carácter es eminentemente dramático.

Por otra parte, la novela de personajes es aquella donde los acontecimientos se subordinan al actuar de un personaje básico. Por lo general, presenta un protagonista único que puede enriquecerse e individualizarse al relacionarse con figuras episódicas.

En cuanto a la novela de espacio, en ella se presenta un mundo múltiple y abierto. El espacio representa un elemento generador y dominante y la novela adquiere un carácter de mosaico. Abundan los escenarios y los personajes secundarios e incidentales. Ello explica que la concreción del personaje no sea ni muy rigurosa ni muy rica.

2.5. La novela en Hispanoamérica

Cuando Colón arribó a territorio indígena americano, ya existía en la culturas aborígenes muestras literarias, sobre todo, en el género poético. Debe resaltarse, sin embargo, que como se concibe el término de Literatura Hispanoamericana hoy, las crónicas de los conquistadores son en realidad los primeros escritos hechos por autores españoles donde presentan una visión sobre el Nuevo Mundo. Terminada la empresa de la conquista y ya en el periodo colonial, afectado por la influencia española, se desarrolla una conciencia criolla, una identidad nacional y surgirá el producto cultural autóctono conocido como literatura. Las circunstancias y estímulos que contribuyeron al desarrollo de estas literaturas son muy variados.

Una característica marcada durante el periodo colonial, es que la literatura hispanoamericana fue un simple apéndice de la literatura española y, en consecuencia, de la europea. Se evidencia el espíritu del renacimiento español, así como un exacerbado fervor religioso, lo cual se manifiesta en los textos hispanoamericanos iniciales.

Otro aspecto relevante es la importancia política de México y Lima, capitales de los virreinos de Nueva España y Perú, respectivamente, centros de toda la actividad intelectual y cultural de Hispanoamérica durante el siglo XVII. La vida en estas ciudades fue una espléndida réplica de la de España impregnada de erudición, ceremonia y artificiosidad. Los criollos superaron a los españoles en cuanto a la asimilación del estilo barroco predominante en Europa, fenómeno extendido al terreno de la literatura. Adquieren gran popularidad las obras del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca y las del poeta Luis de Góngora y Argote, figuras de primer orden dentro de la literatura española del momento.

La mezcla de sátira y realidad que dominaba la literatura española llegó también al Nuevo Mundo, y allí aparecieron, entre otras obras, la colección satírica **Diente del Parnaso**, del poeta peruano Juan del Valle Caviedes, y la novela **Infortunios de Alonso Ramírez** (1690), del humanista y poeta mexicano Carlos Sigüenza y Góngora.

A comienzos del siglo XVIII la dinastía Borbón sustituyó a la de Habsburgo, en España. Este acontecimiento repercutió en las colonias, ya que se abrieron a la

influencia francesa, la cual quedó de manifiesto en la amplia aceptación del neoclasicismo francés y, durante la última parte del siglo, se extendieron las doctrinas de la ilustración, con la consecuente propagación de las ideas revolucionarias francesas en Hispanoamérica.

Surgen durante esta segunda época nuevos centros literarios Quito, Bogotá y Caracas y, más adelante, Buenos Aires, en el Sur, los cuales comenzaron a superar a las antiguas capitales de los virreinos como centros de cultura, creación y edición literarias. Debido a los nuevos contactos con el mundo de habla no hispana, el monopolio intelectual de España comenzó a decaer

Con respecto a los orígenes de la novela en Hispanoamérica, Francisco Morales Padrón afirma que “los atributos de la novelística hispanoamericana pueden buscarse en la época virreinal y hasta en la misma crónica de la Conquista” (*América en sus novelas*, p. 12) Se ha aceptado corrientemente que la primera novela hispanoamericana es *El periquillo Sarniento* (1816), cuyo autor es el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827) Pero el crítico Manuel Antonio Arango afirma que ese concepto se cambió tras el estudio del padre Manuel Briceño Jáuregui, de la novela colonial titulado *Estudio histórico-crítico de “El desierto prodigioso y prodigios del desierto, de don Pedro de Solís y Valenzuela”* (Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1983) Con anterioridad (1977), dicho Instituto había publicado *El desierto prodigioso y prodigios del desierto*, del colombiano Pedro Solís y Valenzuela (1624-1711) De acuerdo con Arango, la novela fue escrita a mediados del siglo XVII y cronológicamente es la primera novela escrita por un criollo en Hispanoamérica. Dicha obra revela uno de los primeros rasgos de la novela en Hispanoamérica: descubre la historia de la antigua Santa Fe de Bogotá a mediados del siglo XVII El autor muestra cómo se movía la sociedad en la cual vivía, lo mismo que sus preocupaciones y principales aspiraciones.

En relación con *El Periquillo Sarniento*, del escritor y periodista mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, es una novela de corte picaresco, aunque neoclásico, y de intención didáctica, que se publicaría por entregas En ella, las aventuras de su

protagonista ofrecen numerosas vistas panorámicas de la vida colonial, que contienen veladas críticas a la sociedad. En esta obra, se narran las andanzas desventuradas de un joven mimado en su niñez que, huérfano a temprana edad, en estado de indefensión debe sobrevivir en la nueva y feroz sociedad hispana, en base a trampas y hurtos. Este pícaro mestizo experimenta varios tipos de vida (en un rancho, en un monasterio, en una barbería, en una farmacia, en una plaza de toros), peripecias que le permiten mal aprender una serie de oficios los cuales le obligan a desplazarse geográficamente y a moverse en distintos niveles sociales del virreinato de Nueva España, cuando México está a punto de independizarse. La obra ofrece un planteamiento político y didáctico e implica también una crítica a la desfasada forma de educación de los hidalgos, que aún sobrevivía en los albores de la independencia.

Durante el periodo de consolidación que siguió al anterior, las nuevas repúblicas tendieron a dirigir su mirada hacia Francia aún más que hacia España, aunque con nuevos intereses regionalistas. Las formas neoclásicas dejaron paso al romanticismo, que dominó el panorama cultural de Latinoamérica durante casi medio siglo a partir de sus inicios en la década de 1830. Al respecto, Argentina entró en contacto con el romanticismo franco-europeo de la mano de Esteban Echeverría y, junto con México, se convirtió en el principal difusor del nuevo movimiento. Al mismo tiempo, la tradición realista hispana halló continuación a través de las obras llamadas costumbristas, que contenían retratos de las costumbres locales.

La consolidación económica y política y las luchas de la época influyeron en la obra de numerosos escritores. Muy destacable fue la denominada generación romántica argentina en el exilio, oponente al régimen dictatorial (1829-1852) de Juan Manuel de Rosas. Este grupo, influyente también en Chile y Uruguay, contaba (además de Esteban Echeverría) con José Mármol, autor de la novela *Amalia* (1855), y con el educador (más adelante presidente de Argentina), Domingo Faustino Sarmiento, en cuyo estudio biográfico-social *Facundo* (1845) sostenía que el problema básico de Latinoamérica era la gran diferencia existente entre su estado primitivo y las influencias europeas.

La novela progresó notablemente en este periodo. Así, el chileno Alberto Blest Gana llevó a cabo la transición entre el romanticismo y el realismo con su **Martín Rivas (1852)**, al describir la sociedad chilena con técnicas heredadas del escritor francés Honoré de Balzac. Blest Gana escribió la mejor novela histórica de la época, **Durante la reconquista (1897)**.

Por otro lado, **María (1867)**, un relato lírico sobre un amor marcado por un destino aciago en una hacienda idílica, del colombiano Jorge Isaacs, está considerada como la obra maestra de la novellística hispanoamericana del romanticismo. En Ecuador, Juan León Mera idealizó a los indígenas de América al situar en la jungla su novela **Cumandá (1879)**. En México, el más destacado de los realistas románticos fue Ignacio Altamirano con sus novelas **El Zarco y Clemencia**. Por esa misma época José Martiniano Alencar inició el género regional con sus novelas poemáticas indianistas, como **El Guaraní (1857)** e **Iracema (1865)**. Los novelistas naturalistas, entre los que se contó el argentino Eugenio Cambaceres, autor de **Sin rumbo (1885)**, pusieron de manifiesto en sus obras la influencia de las novelas experimentales del escritor francés Émile Zola.

En cuanto al modernismo, fue un movimiento de profunda renovación literaria, que emerge durante la década de 1880, favorecido por la consolidación económica y política de las repúblicas latinoamericanas, la paz y la prosperidad resultantes de ellas. La característica principal del modernismo fue la defensa de las funciones estética y artística de la literatura en menoscabo de su utilidad. Los escritores modernistas compartieron una cultura cosmopolita influida por las más recientes tendencias estéticas europeas, como el parnasianismo francés y el simbolismo, y en sus obras fundieron lo nuevo y lo antiguo, lo nativo y lo foráneo tanto en la forma como en los temas.

La mayoría de los modernistas eran poetas, pero muchos de ellos cultivaron, además, la prosa, hasta el punto de que la prosa hispana se renovó al contacto con la poesía del momento. El iniciador del movimiento fue el peruano Manuel González Prada, ensayista de gran conciencia social y audaz experimentador estético. Entre los novelistas se pueden citar los nombres del venezolano Manuel Díaz Rodríguez, quien escribió **Sangre patricia (1902)** y del argentino Enrique Larreta, autor de **La gloria de don Ramiro (1908)**.

El modernismo, que llegó a España procedente de Latinoamérica, alcanzó su punto culminante hacia 1910, y dejó una profunda huella en varias generaciones de escritores de lengua hispana.

Al mismo tiempo, otros muchos escritores ignoraron el modernismo y continuaron produciendo novelas realistas o naturalistas centradas en problemas sociales de alcance regional. Por ejemplo, en *Aves sin nido* (1889), la peruana Clorinda Matto de Turner pasó de la novela indianista sentimental a la moderna novela de protesta, mientras que el mexicano Federico Gamboa cultivó la novela naturalista urbana en obras como *Santa* (1903), y el uruguayo Eduardo Acevedo Díaz escribió novelas históricas y de gauchos

2.3. La novela moderna

La novela moderna es aquella en la que la ficción es presentada por un narrador personal, integra un lector ficticio de manera explícita y se refiere a un mundo que se capta mediante experiencias personales: el mundo común de las experiencias comunes de los hombres, con fidelidad y adecuación a esas experiencias. Ese mundo adquiere carácter cerrado cuando, principalmente, el espacio o los personajes se erigen en estrato estructurante

La novela moderna aparece, de acuerdo con Wolfgang Kayser en Inglaterra y Alemania en el siglo XVIII. Son Richardson, Fielding, Smollet, Goldsmith y Sterne en Inglaterra, Gellert, Wieland y Goethe en Alemania, quienes escriben novelas que tienen en común un modo de narrar hasta ese momento desconocido. Se percibe la voz de un narrador personal conocedor con exactitud de la historia que se dispone a narrar. Por momentos, el narrador se aparta de la narración y se dirige al lector y nuevamente toma el hilo conductor de la historia que narra. En ese cambio continuo de orientación de la mirada del narrador hacia la historia, hacia los personajes y su historia y hacia el lector es cuando se establece el pacto narrativo lector-narrador, pues el narrador requiere la sabiduría del lector, sutileza para el cabal conocimiento del mundo narrado y de su estratificación, con el fin primordial de que distinga la apariencia y el ser dentro del comportamiento humano.

Es pertinente anotar que, en el pacto narrativo cobra especial interés el lenguaje en todo su sentido irónico, denominativo y hasta en su equivocidad. En fin, perspicacia, conocimiento de los distintos estratos psíquicos, superioridad, sentimiento de benevolencia frente al mundo de apariencias que el hombre se crea, actitud comprensiva ante las fragilidades psíquicas son algunos de los atributos del narrador personal, rasgos que pueden ser percibidos por el lector. Éste duda de la palabra y considera que hay, en todo caso, distintas perspectivas y que debe dominar el juego de la interpretación.

Con respecto a los orígenes de la novela moderna, los hispanistas declaran, con cierta razón, que nace con la segunda parte de **Don Quijote**, en 1615. El florecimiento de la novela moderna se da a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

2.3.1. Características

Para Kayser, por ejemplo, la principal característica de la novela moderna es el uso del narrador personal, esto es, que el narrador habla a la manera de un personaje.

Entre las características de la novela moderna se cuentan

- Verosimilitud absoluta, es decir, que todos los acontecimientos narrados podrían ocurrir en el mundo real o vida contemporánea del lector
- El mundo retratado no es ya absolutamente el de la nobleza ni de los príncipes. Generalmente es el de la clase media, aunque habrá personajes de todos los niveles sociales
- Los sucesos narrados se ubican en un lugar y tiempo específicos, esto es, el cronotopo puede ser reconocido por el lector.
- Existen descripciones minuciosas del mundo del relato: personajes, escenario y marco, sucesos.
- No hay fractura temporal, por lo que se relata en un tiempo cronológico
- A menudo, un narrador omnisciente ofrece una panorámica del mundo de la ficción, pues conoce hasta los pensamientos de todos sus personajes perfectamente. La narración parece objetiva, y el

narrador intenta tomar distancia y se oculta en la búsqueda de esa obletividad

- Los personajes son dinámicos y en relieve, experimentan en su conducta una evolución y pueden tener varios rasgos que los caractericen. El o los personajes protagónicos, generalmente, experimentan el proceso: ilusión//inocencia y desilusión/pérdida de inocencia.
- Se establece el contrato mimético de reproducción de la realidad, lo que explica la intencionalidad de la búsqueda de un relato pleno de autenticidad.

2.4. La novela moderna en Hispanoamérica

2.4.1. Clasificación

2.4.1.1. La novela realista

Esta novela surge en Hispanoamérica hacia los años ochenta del siglo XIX. Hace especial énfasis en los detalles del ambiente local y de los personajes, así como en las características objetivas de las costumbres y del lenguaje ordinario de uso en determinada comunidad, sin idealizar ni embellecer nada. Debe resaltarse el hecho de que el realismo imprime una mejor calidad literaria a las obras. El período de vigencia del realismo es hasta la década de 1940, enlazándose con la “nueva novela” o narrativa hispanoamericana. Pero en dicha etapa resalta un fenómeno especial confluyen diversas tendencias narrativas de la etapa anterior; asimismo disminuye progresivamente el idealismo, el subjetivismo, el historicismo y todo lo que es característico del romanticismo

El realismo de la escuela francesa tardó en introducirse en Hispanoamérica. Sin embargo, de inmediato influye en autores del Río de la Plata.

En la novela realista, se intenta trasladar al discurso literario un referente objetivo, pero también se incorporan nuevos enfoques e intereses. Entre los rasgos esenciales son reiterativos la investigación documental y fidelidad de los detalles ambientales; observación detallada que pretende ser objetiva; impasibilidad del narrador

(distanciado o en primera persona), racionalidad o disposición lógica de la historia, los temas y conflictos planteados se desarrollan, en el discurso, de manera sencilla y natural. Por lo tanto, la novela realista se aleja del tono efectista y grandilocuente de la romántica.

Por otra parte, los espacios y círculos sociales son más reducidos y los personajes y problemas más concretos. Puede ocurrir, sin embargo, que la novela posea un carácter totalizador cuando ese espacio reducido se analiza en todos sus componentes, ya sean económicos, políticos, sociales, ideológicos y otros. El escritor concibe el mundo como totalizante, reductible, los conflictos son perceptibles y reconocibles para el lector, el mundo es plástico, los personajes se mueven de forma autónoma, con relaciones autónomas entre ellos.

El realismo cuenta con varias clases de novelas, entre las que destaca: la novela de tesis, que permite al autor manejar a su libre albedrío a los actantes a fin de probar su tesis, sin permitirles evolucionar por sí mismos; la novela naturalista, a la cual se dedicará un apartado más adelante y la novela regional, que reproduce las costumbres y el ambiente provinciano, para lo cual emplea las particularidades lingüísticas de los moradores pueblerinos.

Como tendencia narrativa, la novela realista en hispanoamericana presenta pinceladas naturalista y, a la vez, puede resultar compatible con resabios del lenguaje romántico en el tono poemático de la prosa de muchas páginas (por ejemplo, *La vorágine*). Es un realismo con ciertas particularidades, de las cuales las más notorias están en relación con la temática, que tiene como rasgos comunes en los contenidos argumentales la presentación de la particularidad americana. En torno a esos detalles, se distinguen tres áreas temáticas: la naturaleza, los problemas políticos y los problemas sociales. Respecto a la naturaleza, ésta se muestra con proporciones grandiosas, diversa, buena parte inexplorada y cuyas fuerzas telúricas condicionan el accionar humano. La atención a las singularidades propias de cada zona lleva, en ocasiones, a la denominada “novela regionalista”. Con relación a la otra área temática, la problemática política, la novela realista hispanoamericana halla un importante filón en las tensiones de esta índole, pues eran frecuentes, para la época de vigencia del realismo, la constante inestabilidad

política, las sucesivas revoluciones y contrarrevoluciones y la frecuente presencia de dictadores. Referente a los problemas sociales, los mismos subyacen en las tensiones políticas y la novela realista hispanoamericana reflejará la desigualdad de los estratos sociales. la oligarquía aliada con los intereses de las potencias extranjeras, cuyas transnacionales explotan las inmensas riquezas naturales, después está la peonada de las grandes haciendas, los obreros, las masas paupérrimas e ignorantes de indígenas y mestizos. Ante este evidente estado de injusticia social, la novela realista se transforma en un medio propicio de protesta, pero que, además, revela la búsqueda de lo autóctono

2.4.1.2. La novela naturalista

El naturalismo surge en Francia como una respuesta espontánea a las condiciones sociales y económicas del momento. Este movimiento, ligado al realismo, plantea el antiguo problema del hombre y su destino, mas desde la perspectiva de unas leyes biológicas y sociales que someten al hombre

Las bases del naturalismo fueron expuestas por el novelista francés Emile Zola, quien pensaba que las leyes naturales son las que gobiernan al hombre y explican sus reacciones. El hombre no es libre, sino que es impulsado por la herencia biológica y por las presiones sociales del medio donde vive. En sus novelas, Zola hace una fotografía de la naturaleza humana, aún en los aspectos más repugnantes. Analiza a los personajes y situaciones con criterio experimental, ya que los hechos psíquicos están sujetos a hechos tan inexorables como los fenómenos físicos. Según Zola, dada cierta herencia y cierto medio social, las acciones de los personajes quedan rigurosamente determinadas.

En Hispanoamérica, al igual que la novela realista, la naturalista experimental, está entroncada con el positivismo, pero portadora de otros intereses. las modernas teorías científicas y filosóficas. Pueden citarse entre ellas. evolucionismo genético, análisis científicista, materialismo determinista, pesimismo y escepticismo filosófico, así como también los temas sórdidos del entorno social. Hay que señalar que el naturalismo hispanoamericano no es un simple calco de la escuela naturalista francesa, por razones de índole cultural.

2.4.1.3. La novela modernista

Las huellas del modernismo aparecen en la narrativa, sin que sea posible precisar el momento en el cual se inicia la voluntad de un nuevo estilo, uno de los rasgos más característicos de la nueva tendencia.

Los modos del modernismo se introducen al discurso realista al tiempo que incorporan variantes narrativas de gran significación. A la nueva sensibilidad contribuye el pensamiento existencialista de los filósofos, entre ellos Nietzsche. El modernismo incorpora mayores exigencias estilísticas y técnicas. Sus motivos temáticos se vinculan a la nueva sensibilidad: hastío, ansia de evasión, angustia interior, parálisis de la voluntad, amoralidad, paraísos artificiales, sadismo erótico, unión de misticismo y erotismo, satanismo, alucinaciones y, en general, todo aquello en lo que se manifieste un desajuste entre el hombre y su entorno.

Los modernistas introducen importantes renovaciones dentro de la estructura básica del discurso realista: prosa artística, voluntad de estilo, temas metafísicos-existencialistas, actitud elitista, mayor subjetivación de la realidad.

La novela influida por la sensibilidad modernista inserta en el discurso y en la historia elementos procedentes de las nuevas vivencias del conflictivo hombre de la época. Fueron los modernistas quienes iniciaron un período, el de la modernidad, en el que luego se inscribirá la “nueva novela”; fueron ellos los que comenzaron la búsqueda de nuevos recursos y procedimientos tendientes a lograr un realismo más integral que estuviera por encima de la novela realista tradicional, los aspectos puramente sensibles. Aportan un indudable afinamiento del instrumento verbal. A partir del modernismo, los novelistas prestan mayor atención a la forma sin desdeñar símbolos y alegorías, y atenúan las “crudezas” naturalistas y colorean las escenas con toques muy diversos.

En opinión de Marina Gálvez, la novela modernista no es fantástica ni irreal, sino que la fantasía de esta novela se encuentra mediatizada por la realidad. La idealidad del héroe modernista choca siempre con la experiencia concreta, razón por la cual el destino del héroe modernista es trágico. Este héroe sucumbe ante lo pragmático, lo cotidiano y tangible, de ahí que es un “héroe intrascendente, nunca tiene proyección

positiva fuera del ámbito del pensamiento” (**La novela hispanoamericana moderna (hasta 1940)**, p 240)

En definitiva, el modernismo no produce sus mejores frutos en la novelística, aunque pueden citarse algunos ejemplos pulcramente contruidos, dentro de las cuales cabe citar **La gloria de don Ramiro**, del argentino Enrique Larreta y **Sangre Patricia**, del venezolano Manuel Díaz Rodríguez

2.5. La novela panameña en el ámbito hispanoamericano

Los expertos en la historiografía de la novela panameña han dicho que es un género de rezagada aparición y, en efecto, así es Surge cuando ya la poesía y el ensayo se han afianzado No se trata de la falta de asuntos, sino de la carencia de una tradición literaria en el género, consecuente con la corriente general que se suscitaba en Hispanoamérica. Hay que anotar como dato relevante que con el arribo de la imprenta, en víspera del movimiento emancipador, se inicia la labor periodística, principalmente, orientada en los temas sociales y políticos La aparición de multitud de fugaces periódicos ofrece testimonio de dichas preocupaciones; también abre la posibilidad de la publicación para los creadores literarios

Como es de suponer, el marco de referencia de la novela panameña es la hispanoamericana, pues la actividad escritural en Panamá se realiza desde los márgenes, desde la periferia, apegada a los cánones que impone la “ciudad letrada”, en este caso, desde varios “centros” como México, Buenos Aires, Santiago de Chile, que eran epicentro de la cultura literaria, y quienes, a su vez, sufrían la influencia de la literatura europea. Recuérdese que tanto romanticismo como naturalismo son introducidos en Hispanoamérica por escritores argentinos que bebieron en las fuentes del “centro”.

2.6. La novela panameña moderna

A mediados del siglo XIX, se advierte en Panamá el aumento de cierta actividad literaria producto de la puesta en ejecución de algunas políticas educativas Es para esta época (1849), cuando aparece el primer intento de creación novelesca: **La virtud**

triumfante, cuya autoría es de Gil Colunje (1831-1899) Dicha novela apareció publicada por entregas en el órgano de difusión de la sociedad “Los deseosos de instrucción”; luego fue reproducida como folletín (1901) por el periódico “El cronista” Para Don Rodrigo Miró “es una obra indecisa e ingenua, de clara inspiración romántica, interesa como documento” (*Aspectos de la literatura novelesca en Panamá*, Rodrigo Miró, 1968, p.11). La novela cuenta la historia de una mujer noble, Junieta, que se enamora de un plebeyo, Cesarino, hombre virtuoso a quien prefiere como amante y esposo, por encima de las conveniencias sociales La virtud triunfante, pues, abre el ciclo de la novela moderna en Panamá, apegándose a los códigos estéticos dominantes: un narrador personal y el contrato mimético de reproducción de la realidad. Este ciclo se cerrará avanzado ya el siglo XX, en la década del cuarenta.

Es para mediados del siglo XIX, también cuando suceden algunos hechos históricos que transformarán la fisonomía del país: la construcción del ferrocarril transístmico (1848-1855) y la explotación de las Minas de Oro de California. Desafortunadamente, el auge económico desvió la atención hacia los asuntos mercantilistas y se desatendieron asuntos culturales, espirituales y educativos Es un período de enfrentamientos políticos y de la proliferación de versos y prosa anónima cargada de buen humor y de crítica mordaz. Sin embargo, como herencia de los esfuerzos educativos de la época anterior, surge la generación poética de románticos Ya se han establecido otros órganos de difusión literaria “La tarántula” (1851), “El arriero” (1852), “El céfiro” (1886), el primer periódico literario panameño, que sirvió de vocería a la primera generación poética. En este mismo periódico se publica la novela *La perla del Valle*, bajo el seudónimo de Andina, uno de los nombres artísticos de la escritora colombiana Soledad Acosta de Samper “El crepúsculo” (1870) sustituyó al “Céfiro” En Panamá se recibe la fuerte influencia de los literatos colombianos, es el periodo del triunfo de María, de Jorge Isaac y de los relatos costumbristas.

Tras la llegada de los franceses al Istmo para la construcción del Canal Interoceánico, la influencia de la literatura gala se hizo presente Hay una juventud deseosa de crear y los órganos regulares para la expresión de su mundo literario son “El

cronista" (1878), "El estudio" (1879), "El Ancón" (1882) Se inicia hacia finales de esta década la fase panameña del modernismo

Entre 1849, fecha de publicación de la primera muestra de novela panameña, y 1888 transcurre un lapso de casi cuarenta años para que viera la luz la segunda novela panameña **Mélida**, de Jeremías Jáen (1830-1909), autor también de **Geografía del Istmo** (1883). Es **Mélida**, en palabras de Don Rodrigo, "novela interminable, indefinible e ilegible, de un exotismo sui géneris, inspirada sin duda en la novela de aventuras de principios del siglo Enmarañada historia de crímenes, tiene por escenario París Van tejiendo una trama en la que el autor presenta distinguidas familias inglesas y francesas". (Miró, op cit., p. 14). Según Don Rodrigo, también se publicó **La novela exótica** de Edmundo Botello (1867-1911) y Abel Ramos (1873-1901), en los primeros años de la década del noventa Miró cita un comentario crítico que de dicha obra hiciera Rodolfo Aguilera, en **Galería de hombres público del Istmo** (1908). Contrario a la escasa producción novelesca, se da para esa época el afianzamiento del cuento modernista. Señala Miró la existencia de una novela corta de Darío Herrera, llamada **Intangible**, que inicia el libro de cuentos **Horas lejanas**, publicado en 1903 En ese mismo año aparece por entregas, entre el 3 de junio y el 17 de julio en "El cronista" (1903), la novela **Josefina**, de Julio Ardila. A juicio de Miró, debió escribirse antes de 1903 y su aparición representa un hecho significativo: "el arribo cabal a la fórmula novelesca" (Miró, op cit. p. 18) De contenido romántico, sus procedimientos se enmarcan dentro del cánón realista. La novela narra la historia de Ricardo Corredor, quien va a Taboga en búsqueda de reposo y salud En la casa donde se hospeda, viven dos hermanas: Cecilia y Josefina Ricardo se enamora de Josefina, que no pertenece a la misma clase social, lo que ocasiona toda clase de dificultades

Iniciado el siglo XX, con la proclamación de la República, se advierte poca producción del género novela en Panamá. Estaba en plena vigencia el modernismo con una tendencia hacia la admiración de lo extranjerizante, el cosmopolitismo y un alejamiento de lo vernacular.

Conocidos los elementos integradores del género novela, se trata de apropiarse de ellos y de los métodos para crear. Pero noveladores como tal eran casi inexistentes. Correspondió a los poetas suplir dicho vacío. Y es así como, Ricardo Miró anunciaba en "El heraldo del Istmo" la publicación de una novela que llamaría **El solitario de las rocas**, la cual nunca se publicó. Sin embargo, sí aparecieron algunos cuentos suyos. Pero la revista "Nuevos Ritos" publica el fragmento de un ensayo de novela titulada **Atavismos**. En 1913, el "Diario de Panamá" publica por entregas **Las noches de Babel**, obra que Rodrigo Miró califica como "mezcla de reportaje y novela policial, visión cinematográfica de la vida de la ciudad por los días en que finiquitaba la obra del canal" (**La literatura panameña**, 1976, p. 262). Otra de las novelas de Miró, **Flor de María** (1922), suscitó polémica, ya que enviada a un concurso literario del Instituto Nacional, el jurado la consideró inmoral. Es obvio, en una sociedad conservadora como la panameña los temas del incesto y la infidelidad debían ser demasiado "fuertes". Para don Rodrigo, **Flor de María** es "un sencillito relato de dolientes historias provincianas" (*op. cit.*, p. 262).

También Guillermo Andreve incursiona en el género novelesco con **Una punta del velo** (1929). Se trata de la historia de Aurelio Máximo, un periodista vinculado a un grupo de espiritistas, quien trata de conocer acerca del más allá, mediante el espíritu de los invocados.

Demetrio Korsi también se apega a la tendencia ya manifestada y contribuirá con el género novela con dos aportes interesantes. **Leyenda bárbara** (1921) y **Escenas de la vida tropical** (1934).

Otro novelista de principios del siglo XX es J. Darío Jaén, quien hace su aparición cuando decae la estrella del modernismo y con ella el ímpetu de los poetas que don Rodrigo Miró denomina la **Primera generación de la república**. Jaén también escribió cuentos y teatro. Fue seguidor de Vargas Vila. En opinión de don Rodrigo Miró la literatura de Jaén es patológica y sensiblera y sus obras cuentos y novelas se ubican dentro del realismo. Los títulos de las novelas de Jaén son **Liliana** (1920), **El enigma formidable** (1922), **Flor de Vesania** 1924, y **El sendero inevitable** (1928). Son los

personajes de J Darío Jaén, en opinión de don Rodrigo Miró “gente que reclama el presidio o la clínica, pobres criaturas condenadas a una muerte violenta o irregular” (op. cit., p. 262)

2. 7. Algunas teorías aplicables al análisis de la novela

A lo largo de la historia, diversas han sido las teorías que han intentado interpretar el texto literario, y han buscado con distintos métodos llegar a su significación. Las primeras teorías sentaban sus bases en el autor, la época y los demás elementos exteriores, creían encontrar el significado de la obra en las circunstancias en que ésta se producía. Por tal razón, estudiaban los factores individuales, familiares y sociales del escritor, las influencias que podía haber sufrido al contacto con la obra de otros escritores, su círculo de amistades, sus gustos e incluso, sus defectos físicos, es decir, que se privilegiaba para el estudio de la obra, la biografía del autor. En consecuencia, al centrar el análisis en el escritor, se buscaba un significado único para el texto literario el que el autor le había querido dar, que debía proceder de las circunstancias de su aparición. En oposición, las teorías posteriores se centraron en el texto mismo.

Con respecto a la última afirmación, una teoría muy difundida para el análisis de la obra literaria es la que deriva del formalismo ruso. el estructuralismo. Para esta corriente, el centro de análisis es el texto, abandonando los elementos periféricos de la obra como el contexto histórico, social, personal, a partir del autor o de circunstancias externos al texto mismo por considerarlos no literarios, sino pertenecientes a las teorías historicistas, sociológicas, psicológicas, etnológicas o filosóficas. Al referirse a los aspectos enunciados, Tzvetan Todorov en su obra **¿Qué es el estructuralismo? POÉTICA** (1968) sostiene que los postulados arriba citados “niegan el carácter autónomo de la obra literaria y la consideran como la manifestación de leyes exteriores a ellos y referentes a la psique o a la sociedad o, incluso, al “espíritu humano” (pág 21).

Los estructuralistas conciben la obra literaria como un objeto cerrado, para lo cual parten del reconocimiento de los límites formales y el descubrimiento de su estructura, sus relaciones internas y el mecanismo que explique su construcción. Pretendían establecer un modelo universal que sirviera de base al estudio de todos los relatos.

Como afirma Bobes Naves, a la crítica literaria le debe interesar el “conocimiento de la novela como creación literaria, no como testimonio social” (*Teoría general de la novela*, pág 18)

Desde esta perspectiva, aplicar el análisis estructural a la novela permite descubrir si este tipo de creación artística ha sido capaz de trascender su propio historicismo, si es capaz de expresar nuevas significaciones a diferentes lectores, si su persistencia y valor se fundamenta “en esa posibilidad de sobrepasar los límites temporales impuestos al hombre y al documento “testimonial” (Bobes Naves, *op. cit.* pág 18).

El propósito del análisis de las novelas de Miró y Korsi es probar, precisamente, el valor artístico de dichas obras, de tal manera que, sin dejar de lado, algunos elementos periféricos de las novelas, en el Capítulo Cuarto se aplicarán ciertas herramientas estructuralistas que enmarquen el estudio hacia el objetivo planteado

Una propuesta para el estudio de los relatos, apoyada en las líneas estructurales, es la de Roland Barthes. En su *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Barthes establece la diferencia entre *historia* y *discurso*. La *historia* es el conjunto de hechos, las acciones y las conductas ejecutadas por los personajes, abarca las secuencias y microrrelatos organizados en un orden lógico y cronológico (fábula), aunque generalmente los acontecimientos no aparecen en ese orden, sino que el narrador organiza los datos y hechos de la historia para crear suspenso y hacerla más interesante. Es la llamada *intriga*. También conforman la *historia* las funciones y los papeles que los protagonistas y demás actantes desempeñan en relación con el conflicto general del relato. En tanto, el *discurso* se refiere a la manera como la historia es presentada al lector, es decir, cómo el autor manipula la historia con el fin de lograr un sentido literario determinado. El *discurso* comprende el lenguaje, los recursos visuales de la presentación del texto, esto es, las fórmulas que inician, continúan o concluyen el relato, aquellos recursos que le dan un carácter verosímil o de ilusión de realidad, las combinaciones del estilo directo con el indirecto, la participación del narrador y sus puntos de vista, las diversas temporalidades y la interrelación entre ellas, el espacio y su vinculación con la resolución del discurso

En el *discurso*, el narrador juega un papel preponderante, pues puede disponer en un orden determinado de los sucesos atendiendo a un tiempo literario determinado. Puede también demorar la descripción de unos hechos o apresurar la relación de otros, el *adelantarlos* (prolepsis) o *retrasarlos* (analepsis), presentarlos en tiempo presente o en tiempo pasado, por relación de simultaneidad o anterioridad al tiempo de la enunciación, el ofrecerlos como vividos o como recordados y otros.

En el ámbito del análisis literario, suscitó gran impacto una serie de ensayos de Roland Barthes, publicados en la revista *Communications* (París, 1966). En uno de éstos. "Introduction à l'analyse structurale des récits", privilegia el análisis estructural de la narrativa y afirma que puede ser encarada como una gran fase y que, a la par de los niveles de las acciones y de la narración, la estructura narrativa puede describirse desde una perspectiva funcional. Ésta última, inspira la determinación de las **unidades narrativas**, en las que se concentran dos tipos distintos de funciones:

- Las **distribucionales**: Aquellas que conforman la parte accional, referida a las funciones de los personajes. Dividió las acciones en funciones **cardinales o núcleos** y **catálisis**. Los núcleos son aquellas acciones nudos, esenciales por su papel, que conforman los momentos de riesgo del relato, pues abren o cierran una alternativa importante para la continuación de la historia; acontecimientos centrales, momentos básicos de la historia que concretizan la progresión de la acción, mientras que las **catálisis** son los momentos de pausa de esa misma acción; las acciones menores, las que separan dos funciones nudo.
- Las **funciones integradoras**. Remiten a un significado. Barthes las clasificó en **indicios** e **informaciones**. Los **indicios** son unidades semánticas, ya que se refieren a un carácter, a un sentimiento o a una atmósfera; exigen del lector una actividad descifradora, pues van acumulando significados a lo largo del

relato, tienen un significado implícito y corresponden a una funcionalidad del ser (historia). Sugieren a veces sutilmente significados implícitos o disimulados. Por su lado, las **informaciones** se refieren a datos significantes que buscan autenticar la realidad del referente, situando los elementos en un tiempo y espacio determinado., hacen referencia a la acción en términos espacio-temporales explícitos. Tanto indicios como **informaciones** buscan dar ilusión de realidad a lo narrado

. Las acciones se organizan en secuencias; esto es, en sucesiones lógicas de núcleos, vinculados por relaciones de solidaridad

Otra teoría de interpretación del texto literario, como la semiótica literaria considera el texto como objeto abierto, donde son posibles múltiples lecturas apoyadas en el texto mismo. Los rasgos biográficos sólo se considerarían cuando éstos sirvan para ofrecer luces sobre los elementos de la producción literaria del autor

La semiótica literaria considera el texto como un acto comunicativo entre el autor como productor y el lector como decodificador del mismo. En estas circunstancias, la lectura semiótica es definida como decodificación del texto, como recreación de los significados, a partir de la participación del lector. El texto es un mensaje que deja de cumplir el ciclo comunicativo si no es leído o interpretado. Para Barthes, por ejemplo, toda lectura es inacabada, por tanto, propone una lectura lenta del texto, sin buscarle todo los sentidos, ya que la obra sigue abierta

Existen diferencias de matices en las diversas teorías de interpretación semiológicas, y la aceptación de la existencia de un límite en la apertura de la obra como objeto abierto, pero todas coinciden en privilegiar el papel del lector en la posibilidad de las múltiples interpretaciones. Para Castro García y Posada Giraldo, “la obra empieza a existir cuando es leída y es el lector quien extrae los significados y los sentidos de los signos del texto ” (Manual de teoría literaria, p. 148).

En la teoría de Humberto Eco, por ejemplo, el lector es un sujeto activo en la interpretación del texto y de sus relaciones con el emisor y afirma que los límites de

interpretación de un texto literario son formales y no semánticos, en consecuencia, se concretan en el significante y no en el significado. La obra, entonces, denota bajo unos términos lingüísticos, pero connota e implica otros sentidos diferentes. La libertad de interpretación del lector va tan lejos como lo permita el texto y las referencias contenidas se ofrecen como indicios a su competencia lingüística y cultural.

En la semiótica literaria, todas las lecturas son posibles (menos la arbitraria), si encuentran apoyo en el texto. Las asociaciones semánticas, las relaciones con otros sistemas culturales, con otros textos del mismo autor o de otros, dependen de la competencia del lector. El trabajo de cooperación del lector es básico para extraer lo no dicho, las inferencias; para llenar los espacios vacíos y conectar lo que aparece en la obra con la intertextualidad. La producción del texto anticipa los movimientos del lector y prevé la imagen de un lector modelo llamado a colaborar durante todo el desarrollo de la obra mediante una actividad de previsión, de anticipación.

Otra de las teorías de gran acogida fue sobre la materialidad del lenguaje, la ciencia literaria y el contenido interno de la conciencia., de Mijail Bajtin. Éste dedica alrededor de cincuenta años en sus indagaciones acerca de la naturaleza dialógica del lenguaje. El punto de partida de su teoría es el concepto de dialogía. al mirar dentro de sí mismo, el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro. Desde esta perspectiva, se plantea el discurso poético, el discurso narrativo y la relación autor –narrador, memoria de género, las raíces del género en la épica, la sátira menipea y la tradición carnavalesca.

La dialogía establece las relaciones entre enunciado (voces) individuales o colectivas y el emisor, y los cambios de sujetos discursivos, ya sea en el interior de la conciencia o en el mundo real. De igual forma, implica una articulación entre las voces del pasado (tiempo), la cultura y la comunidad. Las voces viven en contigüidad, sin fusión. Un caso de dialogía, por ejemplo, es un artículo académico que cita otros autores. Lo importante es que la voz propia y la ajena tienen el mismo valor.

El diálogo provoca la materialidad de la obra, por cuanto ésta es un acto de habla impresa, y, en definitiva, el receptor/lector desde su postura ideológica le otorga el

sentido y el significado de la obra, es un elemento de intercambio que produce discusiones activas en forma de diálogo, provoca críticas impresas, institucionalizadas

En cuanto a novela y el concepto de dialogía, para Bajtin es el anti-género por excelencia, el cual registra o fija de forma dialógica los movimientos históricos, es la cristalización ideológica de un momento histórico, en un contexto social específico. Básicamente es plurilingüe, el empleo del tiempo es de máxima apertura hacia el futuro, es decir, hace un uso especial de la cronotopia y crea una zona para estructurar las imágenes asentadas en el presente. Los héroes nunca agotan los argumentos y siempre existe la posibilidad de haber actuado en una u otra dirección. Mediante el discurso, la novela es capaz de incorporar, en distintas medidas, diversos dialectos o lenguas y lenguajes (poliglosia) como los de clase, comunidad, religión, familias e instituciones. La novela en cuanto género es capaz de incorporar la polifonía del mundo interior y de la realidad exterior. Según esta postura, pues, el enunciado novelesco deja de lado el mundo fonológico y la voz de autoridad, incluso la del propio emisor o receptor, enunciado donde se refracta la pluralidad de voces en un espacio y tiempo determinado. Bajtin, pues, descubre la esencia polifónica de la existencia, es un mundo plural de diálogos y voces que unen tiempo y espacio.

Un concepto de la teoría de Bajtin revelador de su postura teórica es el de carnavalización. Para ello, introduce el concepto de cultura de la risa. Ésta última es el instrumento fundamental de la sátira y la parodia, que desmitifica y reinvierte la imagen oficial del mundo y la cultura de la risa; revela los estremecimientos de la alteridad, a partir del hecho de que cada sujeto tiene su otro, su doble el cual puede ser un personaje nuevo y hasta el mismo protagonista.

Surge la carnavalización cuando se concreta el deseo de libertad, en un momento único, "utópico", profundamente político en el sentido de que representa el anhelo de libertad del ser humano, que se opone a las normas y a la autoridad y los desafía. Se otorga la palabra a cuantos el orden y el poder silencian y oprimen para mantener las normas. En el plano literario, el texto carnavalizado refleja ese momento único, en que se privilegia y fecunda el discurso de los oprimidos. El discurso literario se transforma

en cierta especie de plataforma de apoyo, que actualiza de forma transitoria las instancias sociales de una humanidad redimida.

Puede afirmarse que el carnaval de los oprimidos y la risa de la alteridad dentro de la concepción teórica de Bajtin es el fundamento de una teoría de la cultura que distingue entre lo oficial y lo no-oficial, en términos de la semiótica, centro y periferia, y en la preceptiva tradicional, entre la cultura popular y la culta, y el significado que cada uno de estos estratos sociales (abajo y arriba) le otorga a la risa.

No se entra en detalles de otro concepto fundamental en la teoría de Bajtin como es el cronotopo, pues ya ha sido desarrollado en páginas anteriores

En el Capítulo Cuarto, habrá ocasión de aplicar los postulados teóricos en que los autores coinciden: la obra como objeto literario sujeto a la interpretación del lector a partir de su papel como sujeto activo y, a quien al final le compete otorgar uno u otro sentido.

CAPÍTULO TERCERO
MARCO METODOLÓGICO

3.1. Tipo de investigación

El trabajo requirió de la búsqueda de información bibliográfica y de una parte crítica. Se aplicó el proceso heurístico-hermenéutico. Se extrajeron datos, detalles e información de las novelas estudiadas, se compararon los datos extraídos con la teoría para formular las proposiciones y luego se pasó al análisis crítico y a la configuración crítica. Se trata, pues, de una investigación de tipo descriptiva, dentro de la investigación cualitativa

3.2. Hipótesis

Se partió de la siguiente hipótesis de trabajo.

Los elementos técnicos y creativos que se observan en las novelas **Las noches de Babel**, **Flor de María** y **Escenas de la vida tropical**, las ubican como obras narrativas con valor literario.

3.3. Fuentes de información

Se emplearon fuentes de información primaria, ya que se realizó una entrevista abierta a un experto de la literatura panameña y, en especial, de la novela. También se recurrió a las fuentes secundarias y se efectuó una exhaustiva recopilación de datos en libros especializados, redes electrónicas, diccionarios literarios, y, como es evidente, en las tres novelas analizadas

3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para la recolección de datos se utilizó, como ya se mencionó, la entrevista abierta, se revisó documentos de bibliografía especializada como las teorías acerca de la novela y sus elementos estructuradores, métodos de abordaje a las obras narrativas, en particular, de la novela.

3.5. Variables

El estudio se trabajó con las siguientes variables

Variable X los elementos técnicos y creativos

Variable Y obras narrativas con valor literario

3. 6. Definición de variables

3. 6.1. Definición conceptual de variables

Las variables son susceptibles de ser definidas de dos maneras. A continuación se procede a la formulación de los conceptos de variables en su doble dimensión

3. 6. 1. 1. Elementos técnicos y creativos

Se refiere al conjunto de rasgos particulares y concretos que definen el género novela, es decir, por una parte, y por la otra, aquellos elementos verdaderamente literarios (semánticos y estructurales), que hacen que la novela trascienda lo superficial y anecdótico

3. 6. 1. 2. Obras narrativas con valor literario

Son aquellas que muestran toda su riqueza estética sumada a la riqueza formal, es decir, al uso y manejo de recursos técnicos, la estructuración del discurso. Son obras, en fin, que resisten cualquier análisis literario minucioso, resisten el tiempo y son capaces de proporcionar nuevas lecturas

3. 6. 2. Definición operacional de variables

3. 6. 2. 1 Elementos técnicos y creativos

Se refiere al análisis de las sustancias estructuradoras como narrador, personajes, espacio, tiempo, acontecer en función del significado global de la novela.

3 .6 .2. 2. Obras narrativas con valor literario

Consiste en emitir el juicio valorativo de la obra atendiendo al tratamiento ofrecido en la construcción de las sustancias estructuradoras de la novela'

3. 7. Recolección de datos

Esta etapa comprendió los meses de julio, agosto, septiembre de 2008. Se hizo acopio de toda la base teórica, así como también se procedió a contactar al experto para efectuar la entrevista abierta.

3. 8. Procedimientos

En una primera etapa se procedió a la lectura informativa de las tres novelas, para pasar luego a la escritura de detalles relevantes y a la elaboración de una serie de preguntas dictadas por la lectura y por la intuición. Luego se recopiló información teórica sobre el género novela y las sustancias estructuradoras. Al mismo tiempo, se buscó información acerca de la teoría estructuralista, se manejaron conceptos teóricos de Mijail Bajtin sobre dialogía y polifonía de voces, como también acerca de la relación espacio-temporal (cronotopo)

En la segunda etapa, se realizó una lectura atenta y minuciosa, se recogieron detalles relevantes y se aplicó el proceso heurístico-hermenéutico con un análisis pormenorizado de los datos extraídos de las novelas, para posteriormente cotejar con la información teórica. Nuevamente se aplicó la lectura de las obras cuatro veces más, con el propósito de despejar dudas, confirmar detalles e interpretar la información obtenida. Se escribió un borrador del trabajo de investigación, después de su lectura, se corrigió y eliminó cierta información redundante e irrelevante, se incluyeron detalles notables dejados por fuera del análisis inicial. Además, se elaboró el análisis final de las obras y se escribieron los juicios y valoración personal de la novela. En la tercera y última etapa, se redactó el informe final y se realizaron las correcciones de estilo del documento

CAPÍTULO CUARTO

**ANÁLISIS LITERARIO Y VALORACIÓN DE LAS NOVELAS LAS NOCHES DE
BABEL, FLOR DE MARÍA Y ESCENAS DE LA VIDA TROPICAL**

4. 1. Clasificación de las novelas

En este apartado, se hará la clasificación de las novelas analizadas desde varios puntos de vista.

4. 1. 1. De acuerdo con la temática

Desde este punto de vista, la novela **Las noches de Babel** se puede clasificar como de carácter policíaco. En la concepción de la novela policíaca como género existe un crimen por resolver y un detective que investiga dicho crimen. Sin embargo, en la obra de Miró quien investiga, Raf, no es un detective en propiedad, sino un colaborador de la policía a quien le ha atraído desde siempre la investigación policial. El fragmento que a continuación se transcribe así lo confirma:

Siempre había sentido grandes inclinaciones por la difícil ciencia de los detectives, pero como en nuestro sofocante ambiente de ignorancia esa profesión resulta deshonrosa, él había acallado sus deseos para ponerlos en práctica en una ocasión propicia, y resultaba que hoy, cuando esa ocasión se le ponía delante, había llegado tan a deshora que quizás ya se le sería imposible hacer nada de positiva utilidad para descubrir al ladrón (Cap. IX, p. 53)

Además, en la novela analizada no hay un crimen por resolver sino la sospecha de un delito por confirmar. De allí, la clasificación propuesta de novela de carácter policíaco, que tiene como trasfondo una historia sentimental.

Referente a la segunda novela publicada por Miró, **Flor de María** es una novela romántica, en el sentido de que presenta la historia de un amor frustrado con un desenlace fatal. Pero, como se dijo en el capítulo segundo, esta es una particularidad de la novela hispanoamericana moderna, ya que cuando **Flor de María** fue escrita (1922) confluían varias corrientes ideo-estéticas. Así, pues, en dicha novela asoman los rasgos del nativismo, que en Hispanoamérica se constituye como la corriente regionalista. Es cierto que en la obra están presentes ciertas costumbres del campo, las creencias, mitos y supersticiones, pero se observa la presencia de los rasgos del naturalismo en el planteamiento de una historia escabrosa detrás de una mujer que todos consideran

virtuosa, como es el caso de doña Felicidad, en el sondeo del alma de esta dama que prefiere llevarse a la tumba el secreto de su desliz sin importarle el sacrificio de la hija. Doña Felicidad, al final se descubre ante el lector como un ser hipócrita y egoísta. También se insinúa la posibilidad del incesto y se cumplen los postulados positivistas de que el ser humano está regido por las leyes de la herencia y del ambiente y que éstas terminan sometiéndolo, como en el caso de Flor de María, quien se ve imposibilitada de escapar de los lazos sanguíneos que la atan a Raimundo y realizar el amor y, por ende, la felicidad de ambos

Desde la perspectiva anterior, puede afirmarse que **Flor de María** se constituye en una novela que introduce el naturalismo como corriente literaria en la novelística panameña. Sin embargo, el discurso de la novela es modernista, es prosa poética.

En cuanto a **Escenas de la vida Tropical**, de Demetrio Korsi, por su temática y, desde el punto de vista de la clasificación tradicional, se ajusta a una novela con rasgos psicológicos, ya que se concentra en la descripción del comportamiento de los personajes y la evolución en la conducta de los mismos, sobre todo, los de mayor relieve o protagonismo: Adolfo Lazerda y Lilián Pérez, él, ambicioso, arribista y trepador; ella, solitaria, deseando ser amada, pero que, al sentirse traicionada, reacciona con la conducta natural del traicionado: vengativa, una Medea moderna. Pero acusa también los signos del naturalismo. Es probable que la historia escabrosa sumada a la radiografía del alma humana y la presentación de una ciudad imbuida en el vicio y la corrupción levantara tan escaso interés por la novela en una sociedad conservadora.

4.1 2. En relación con el movimiento literario

En el capítulo segundo, se describieron los distintos momentos literarios de la novela hispanoamericana con la intención, claro está, de que sirviera de base a la presente clasificación. Es así que, para el año de publicación de **Las Noches de Babel** (1913) conflúan en Hispanoamérica varias tendencias dentro de los cánones de los códigos estéticos del realismo y del periodo que se ha llamado novela moderna. Por tanto, las características manifiestas en **Las noches de Babel** la ubican como una novela moderna que sigue los códigos ideo-estéticos del realismo en la presentación mimética de la

realidad, pero por el manejo del lenguaje y la aspiración de presentar la visión de un mundo cosmopolita en la ciudad de Panamá es una novela modernista. Es obvio que el autor no se puede desvincular de los elementos y del conocimiento universal que, en su momento, manejaron los modernistas. Vale la pena anotar que, en el apartado correspondiente al análisis el discurso se profundiza en el manejo del lenguaje.

En *Flor de María* se percibe ese mismo manejo del lenguaje modernista, con la diferencia de que será empleado para recrear una historia cuya acción se desarrolla en un pueblo del interior del país. Pero no por el hecho de ubicar la historia en un escenario rural, puede afirmarse que sea una novela totalmente nativista o regionalista, si bien es cierto que, para la fecha de su publicación (1921), en toda Hispanoamérica comenzaba a cobrar fuerza la tendencia de la búsqueda del ser nacional resaltando la vida en el campo. Lo que no se puede negar son las fuertes creencias populares. Así se manifiesta cuando, ya en un estado de gravedad de la protagonista, para exaltar la figura de Flor de María el lector conoce la creencia del pueblo en la Virgen María, en su advocación de la Purísima Concepción.

También debe señalarse que se muestra en el conflicto de *Flor de María* elementos del naturalismo. Se trata realmente de una historia escandalosa: incesto no consumado e infidelidad, la protagonista condenada a la fatalidad por las leyes de la herencia.

Al igual que en el caso de *Las noches de Babel*, el aspecto del lenguaje se analiza en detalle en el apartado referente al discurso. Recuérdese, además, los innegables rasgos naturalistas reconocibles en la novela, como se ha dicho en el apartado anterior. Una novela con una historia romántica, un escenario rural, un conflicto naturalista contada en lenguaje modernista. La obra se cife a los cánones de la novela moderna: un narrador personal, que intenta reproducir de manera mimética la realidad.

Por otra parte, en *Escenas de la vida tropical* se emplea un lenguaje modernista y los códigos estéticos son los del realismo mimético, rayando con el naturalismo. Éste último aspecto resulta evidente en el retrato de una sociedad cargada de múltiples

vicios. Por ello, ante los ojos del lector desfilan todo tipo de personajes drogadictos, prostitutas, arribistas políticos, burgueses, delincuentes y un sinnúmero de tipos más que pueblan este singular cronotopo, donde convivían nacionales y extranjeros Véase como capta el narrador la escena de una juerga.

Formaban aquellas gentes un conciliábulo bohemio Se subían bebidas, hielo, naranjas Y comenzaba el ruido de los vasos y de las botellas vacías

Se cambiaban brindis más o menos inspirados, largas tiradas de Zaldívar canciones a dúo por Camila y el cieguito, y algún despropósito del "Chato", que muy pocas veces tenía otra cosa que una gracia obscena Aquellas juergas atravesaban toda la noche Todos se ponían "en fuego" Y una de las cosas más curiosas fue cuando, una vez, Camila ebria, quiso suicidarse tirándose por el balcón Intervinieron los vecinos, que se habían despertado con los gritos y la lucha entablada para hacerla entrar en razón, y Camila fue a parar a un coche, junto con todos sus amigos, que se la llevaron, como dijo Zaldívar, "a que se matara a otra parte"

Generalmente las orgías duraban hasta el amanecer Nadie podía dormir con el escándalo y las carcajadas de alegría Después Camila tomaba un carruaje y se fugaba ebria y sola

Una vez la juerga adquirió caracteres fenomenales El "Chato" había llevado de convidado a un gringo La cosa se puso muy fea desde temprano Habían empezado desde las 4 de la tarde La cantidad de whiskey y ron ingerida fue excepcional . De manera que, a las nueve de la noche, el cuarto de Zaldívar era el escenario de una de las orgías más borrascosas de la historia nacional Y eso, como era natural, degeneró en riña. (Escenas de la vida tropical, Caps. III, págs. 125-126).

4 1 3. De acuerdo con la objetividad predominante

A veces resulta difícil establecer una clasificación clara de la novela, de acuerdo con la objetividad predominante Por ejemplo, se creería con la primera lectura de **Las noches de Babel** que es una novela de acontecer, debido el sucederse de una serie de rápidas acciones y al afán del protagonista en descubrir a una banda que comete varios robos de joyas valiosas. Mas, una lectura lenta, como la que sugería Barthes lleva a concluir que es la historia de una gran cantidad de personajes que se mueven en la "moderna Babel Interoceánica", cronotopo este del cual derivan otros más reducidos, pero igualmente importantes, dicho con otras palabras, es una novela de espacio Además, al privilegiarse el espacio, se pretende dar a conocer las características del conglomerado social que se había asentado en la ciudad de Panamá,

con los trabajos de construcción de la Vía Interoceánica y cómo los panameños asimilar la presencia de la masa de inmigrantes procedentes de diversas partes del mundo

Por otra parte, el carácter policíaco de la obra deriva de ciertos indicios, de la intuición de un panameño de que no se debe confiar a ciegas en los inmigrantes. En la interpretación semántica, se trata de una postura ideológica desmitificar la tendencia del panameño a creer que el extranjero, por razón de serlo, es superior al nacional. En este sentido, comenta el narrador hacia el final del relato luego del arresto de Enrique. *"y la fuga se inició al fin, vergonzosa y cobarde, porque nadie quería ya la responsabilidad de haber encumbrado a un individuo desconocido, sin más credenciales que el derrochar un dinero que nadie se tomó el trabajo de averiguar de donde procedía "* (Cap. XXII, p. 101)

Con respecto a **Flor de María**, sin lugar a dudas, es una novela de personajes, donde el sujeto y objeto de la historia es el personaje femenino. Ésta cree haber encontrado la felicidad en un amor que había nacido en la niñez, pero debe enfrentar un conflicto moral, cuando se le revela que está enamorada de su propio hermano y la madre le pide que guarde ese secreto para siempre, pues su procreación fue el producto de la infidelidad en un doble plano: contra el esposo de doña Felicidad y contra la hermana de ésta. La muerte se convierte para la protagonista en la liberación del sufrimiento moral. Flor en un momento de desesperación, concibe la idea del incesto. Solo ella conocía la espantosa verdad y ella tenía en sus manos el secreto de su felicidad porque *"Nadie, nadie en el mundo podía sospechar que ella y Raimundo fueran hermanos. Pero ¿y su madre? No se alzaría entre ella y Raimundo la sombra vengadora de su madre con una mirada de condenación? Sería feliz su amor sabiendo que era esposa de su hermano No, no, imposible"* (Cap. XIII, p. 153)

En cuanto a la clasificación de **Escenas de la vida tropical**, opera en esta novela lo que señala René Jara: la dificultad para establecer los límites donde la objetividad

de los personajes y la del espacio predomina una sobre la otra. Sin embargo, es una novela de espacio, pues el autor busca probar la tesis de que los individuos no pueden sustraerse al influjo del espacio. Y es que el se ha privilegiado el conocimiento de un conglomerado de personajes en distintos espacios, con sus proclividades, a tal punto que la obra se sitúa en la línea del naturalismo

4.2. Las noches de Babel

4.2.1 Acerca de la historia. Los núcleos narrativos

Como queda constancia en el capítulo segundo, Roland Barthes trabaja el análisis estructural en uno de sus ensayos y lo dedica a la narrativa. Es él quien establece la categorización historia/discurso. De acuerdo con lo que define Barthes como historia, ésta se enmarcaría dentro del aspecto sintáctico y se relaciona con las acciones de los personajes

En Las noches de Babel, la historia es como sigue.

En un sábado de carnaval, arriba a la ciudad de Panamá, Enrique de Picardelli, acompañado del joven de la aristocracia panameña, Julio de Monterrosa, y de inmediato, recibe una gran acogida entre el grupo de los hombres elegantes, por su distinción, cultura, aires de hombre de mundo y por gastar su dinero con prodigalidad. En tanto, Rafael Umaña y Calderón, un joven poeta local conoce a una hermosísima mujer enmascarada. En la madrugada, del domingo de carnaval, Raf se despide de la mujer enmascarada y se dirige al Club Unión donde se entera de que a su amigo Raúl Espinosa le han robado la cartera con mil quinientos dólares. Entre el grupo se encuentra de Picardelli, a quien Raf ve por primera vez. Al sitio de reunión del Club Unión, llega Tina de Albarrán, considerada la mujer más bella del país, y heredera de una gran fortuna. De inmediato, tanto Enrique como la propia Tina muestran interés el uno por la otra. Mientras tanto, Raf se despide y regresa al Hotel Internacional a cumplir con la cita concertada con una extranjera. Al llegar allí, se da cuenta que la dama del hotel es la misma persona que la enmascarada y que se llama Magdalena. Con ella pasa el resto de la madrugada. Más tarde, se entablan unos “ruidosos

amores”, entre Tina y de Picardelli, quienes planean casarse y marcharse a vivir al extranjero. En una oportunidad, en que Raf invita a comer a de Picardelli en compañía de Magdalena, el primero observa el nerviosismo de Magdalena ante la presencia de Enrique. Con posterioridad, los robos se suceden y Raf decide investigar. La primera investigación, un robo a su amigo Víctor Manuel Alvarado, lo lleva a un barrio popular donde Matea una señora que lo conoce desde hace mucho tiempo le brinda información acerca de un hombre que levanta sospechas. Decide seguirlo y el sospechoso lo lleva a la Cantina de Vaccaro. Allí lo arresta la policía y el sujeto confiesa haberle robado a su jefe. Al regresar al Hotel Internacional, Raf encuentra que Magdalena, se ha marchado sin despedirse, dejándole una carta. Por varios días, sufre por el abandono de Magdalena hasta que conoce a la joven Francesca de quien se enamora de inmediato. En la fonda donde trabaja Francesca, Raf escucha una conversación entre unos sujetos extranjeros que lo llevan a concluir que se trata de una banda de ladrones. Entonces acuerda encontrarse con Francesca al día siguiente, a la una de la mañana, pues ella le contará los detalles de su historia. Poco después, recibe una carta de Magdalena quien le habla del dolor que le produce la separación y le advierte, además, que ambos corren peligro si se llegan a enterar que ella le escribe. Ya en su casa, Raf recibe una llamada telefónica del comandante de la policía, Leonidas Pretelt para que se acerque a la comandancia. Raf va de inmediato y Pretelt le da a leer una nota del Jefe de policía de la Zona del Canal, donde le comunican desde Nueva York que una banda de ladrones había salido hacia Panamá. El jefe zoneíta le advierte en la nota a Pretelt que la policía de la Zona ha buscado a la banda sin encontrarla y que, probablemente, se fueron hacia el Sur. Raf le comunica a Pretelt que la banda está en Panamá y que él la descubrió por pura casualidad. De inmediato, el Comandante le informa a Raf del robo de todas las joyas de la acaudalada y bella Enriqueta de Sandoval. Al presentarse a investigar en casa de Enriqueta, Raf descubre en el cuarto tocador de Enriqueta dos palillos de fósforos, siente en el cuarto y en el cofre donde Enriqueta guardaba las joyas, el olor del perfume que usaba Magdalena, y en un sofá de la habitación de Enriqueta, descubre una gardenia marchita, elementos

que lo llevan a conocer quién es el ladrón, pero necesita pruebas. Para continuar las investigaciones, Raf decide contratar a un chico de unos doce años, apodado Candelilla, quien se encarga de seguir a Enrique de Picardelli y confirma, con los detalles que recoge, las sospechas de Raf. Picardelli se reúne con los hombres que estaban en la fonda donde trabaja Francesca y de quienes Raf había escuchado la conversación. Al recorrer con Candelilla los sitios donde estuvo Picardelli, llegan hasta una quinta en Bella Vista, Raf escucha la voz de Magdalena que canta la Tosca. Más tarde, en su reunión con Francesca, ésta le revela la verdadera identidad de Picardelli. Leonardo de Ricci y le confirma las actividades delictivas y criminales a las que se dedica. Con esta información y el conocimiento del sitio donde se reúne la banda, Raf encarga a Candelilla la misión de encontrar un acceso a la quinta y una entrada a la sala o el comedor sin usar la puerta principal. En tanto, Pretelt y Raf confirman, al abrir la correspondencia dirigida a Leonardo de Ricci, las sospechas de que éste último estaba orquestando ejecutar un gran golpe. Las cartas de Nueva York y Colón corroboran esta sospecha, y la autoría del robo contra Enriqueta de Sandoval. En tanto, Candelilla logra entrar a la quinta y trae consigo una carta de Magdalena para Raf. Con las informaciones que logra obtener el jovencito, Raf, el Comandante Pretelt, el General Varón, el Capitán Rivera y el Vigilante Villarreal se preparan para atrapar a los delincuentes internacionales en la quinta. Pero primero, Raf y el Comandante Pretelt asistirían al baile de despedida de Tina de Albarrán, en el domicilio del Círculo Comercial, para no levantar sospechas. A las once de la noche, Pretelt y Raf se encuentran en el baile y cuando Enrique sale en su automóvil, ellos se dirigen hacia la Comandancia para encontrarse con los otros miembros policiales que participarán en el arresto de Picardelli. En efecto, Picardelli y sus compinches son arrestados en la quinta, Magdalena rescatada y Francesca liberada. La historia finaliza con la partida de Magdalena y el matrimonio de Raf y Francesca.

En el análisis propuesto por Barthes, en el relato hay varios momentos tensionales que él llama, como ya se ha visto, unidades narrativas. Éstas concentran las funciones, que pueden ser distribucionales e integradoras. Al respecto, dentro de las

distribucionales están las cardinales o núcleos y las catálisis. En la historia de **Las Noches de Babel**, las funciones distribucionales cardinales o núcleos son las siguientes

- Llegada de Picardelli a la ciudad de Panamá.
- Encuentro de Raf con la mujer enmascarada.
- Llegada de Raf al Club Unión
- Revelación a Raf de la identidad de la mujer enmascarada.
- Cena de Raf y Magdalena junto con Picardelli
- Robo en contra de Víctor Manuel Alvarado.
- Fuga de Magdalena
- Encuentro de Raf y Francesca.
- Robo en contra de Enriqueta de Sandoval
- Revelaciones de Francesca acerca de Picardelli
- Visita a la Administración General de Correos.
- Arresto de Enrique de Picardelli
- Matrimonio de Raf con Francesca y despedida de Magdalena.

Cada una de las acciones citadas, implica el avance de la historia o la apertura de otras fundamentales, y están en función de dos actantes: el sujeto que es Raf y el objeto y oponente, Picardelli, los adyuvantes, que son Francesca, Candelilla, Pretelt, Víctor Manuel y Matea. Hay que destacar, además, que las acciones nudos señalan una secuencia que opera en función de un deseo expreso, del actante sujeto: la búsqueda, en primer término, de la mujer extranjera, luego de la mujer enmascarada, con posterioridad, al culpable de un robo y, por último, la búsqueda y arresto del cabecilla y de los integrantes de la banda internacional de ladrones.

Con respecto a las funciones cardinales, un análisis de las mismas lleva a concluir lo siguiente. La llegada de Picardelli a la ciudad de Panamá inicia de inmediato la cadena de robos; el encuentro de Raf con la mujer enmascarada abre la posibilidad del

romance con un personaje relacionado con la banda de ladrones, la llegada de Raf al Club Unión le permite conocer del robo a Raúl Espinosa, conocer a Picardelli y que éste sea presentado con Tina de Albarrán, la revelación de la identidad de la mujer enmascarada, inicia el romance entre Raf y Magdalena; el robo contra Víctor Manuel Alvarado significa la posibilidad para Raf de entrenarse como investigador y demostrar sus habilidades, la fuga de Magdalena implica un cambio decisivo en el accionar, significa el término del romance con Raf y permite que Raf conozca a Francesca. El encuentro de Raf con Francesca significa avance en las acciones, pues es Francesca, la que con su información le permitirá tener conocimiento de la existencia de la banda internacional de ladrones, y podrá relacionarla con los robos subsiguientes y con el nombre de Enrique de Picardelli. El robo contra Enriqueta de Sandoval se constituye en un evento esencial dentro del relato, pues le permite a Raf investigar e implicar directamente en los robos a Enrique de Picardelli. La visita a la Administración General de Correos permite confirmar el sitio de las reuniones de la banda, la hora de la última reunión antes del gran golpe, y la confirmación de la autoría del robo contra Enriqueta de Sandoval y abre paso a otra acción nudo. el arresto de Picardelli y su banda y esta función cardinal, da paso a la liberación de Francesca, de Magdalena y al epílogo o cierre que termina con el matrimonio de Raf y Francesca y el viaje de Magdalena.

La novela aparece dividida en dos partes y un epílogo la primera parte abarca diez capítulos y la segunda va desde el capítulo once al veintiséis. La división de la obra en estas dos partes coincide con dos acciones nudos del relato: término de un romance, inicio de otro y de las investigaciones. Prácticamente la primera parte está dedicada a la descripción del carnaval y el romance de Raf con Magdalena, las acciones se retardan, en tanto, en la segunda parte ocurren con mayor dinamismo y desencadenan en la resolución del caso Picardelli.

En la novela se intercalan tres microrrelatos, la historia de Francesca y los dos relatos de Candelilla, que cumplen la función de descubrir la verdadera personalidad de Enrique de Picardelli, que el narrador no revela directamente al lector

Véase el siguiente cuadro que establece las funciones cardinales, las acciones nudos y entre ellas las catálisis:

CUADRO No.1

LAS FUNCIONES DISTRIBUCIONALES EN LAS NOCHES DE BABEL

Acción nudo	Catálisis	Acción Nudo
Llegada de Picardelli a la ciudad de Panamá.	Paseo de la reina. Coronación de la reina.	Encuentro de Raf con la mujer enmascarada en el teatro Variedades.
Encuentro de Raf con la mujer enmascarada en el Variedades.	Paseo de Raf con la mujer enmascarada.	Llegada de Raf al Club Unión.
Llegada de Raf al Club Unión	Informe a Raf del robo contra Raúl Espinosa, encuentro de Raf y Picardelli y de éste con Tina de Albarrán.	Revelación a Raf de la identidad de la mujer enmascarada.
Revelación a Raf de la identidad de la mujer enmascarada.	Encuentro de Raf con sus amigos en el Gran Hotel Central.	Cena de Raf y Magdalena junto con Enrique de Picardelli.
Cena de Raf y Magdalena junto con Enrique de Picardelli.	Conversación de Raf con Magdalena a solas en el Hotel Internacional.	Robo en contra de Víctor Manuel Alvarado.
Robo en contra de Víctor Manuel Alvarado.	Visita a Matea, seguimiento del sospechoso, resolución del caso	Fuga de Magdalena.
Fuga de Magdalena	Regreso de Raf al Hotel Internacional, lectura de la carta.	Encuentro de Raf con Francesca

CUADRO No. 1 (Continuación)

Acción Nudo	Catálisi	Acción Nudo
Robo contra Enriqueta de Sandoval.	Investigaciones en la casa de Enriqueta, regreso de Raf a su casa, llamado de Raf a Candelilla, descripción de Tina y paseo de ésta con Enrique, regreso de Candelilla a casa de Raf, encargo de Raf del seguimiento de Enrique, conversación de Raf con grupo de amigos, seguimiento a Picardelli, informe a Raf del seguimiento	Revelaciones de Francesca acerca de Picardelli.
Revelaciones de Francesca acerca de Picardelli.	. Encargo de Raf a Candelilla para encontrar entrada a la quinta, visita de Raf al Cuartel de Policía.	. Visita a la Administración General de Correos.
Visita a la Administración General de Correos.	. Informe de Candelilla, descripción de la fiesta en el Círculo Comercial.	Arresto de Picardelli
. Arresto de Picardelli.	Liberación de Magdalena y Francesca, rompimiento de Magdalena y Raf, matrimonio de Raf con Francesca, visita de Magdalena a Raf y Francesca.	Despedida de Magdalena por Raf y Francesca en la estación del tren. Partida de Magdalena.

En un relato, no menos importantes son las funciones que Barthes llamó integradoras: los indicios y las informaciones. En el cuadro que sigue, pueden observarse dichas funciones y el valor que representan dentro de la historia.

CUADRO No.2

Funciones integradoras en Las Noches de Babel

INDICIOS	SIGNIFICADO	INFORMACIONES	SIGNICADOS
1. El apellido Picardelli	Remite al significado de picardía.	El conocimiento que tiene Picardelli del nombre de Mistelli.	Picardelli busca datos que le puedan servir en sus actividades delictivas.
2. La gardenia que usaba Picardelli en el ojal del frac.	Lleva a descubrir a Picardelli como el jefe de la banda de ladrones, ayuda a su arresto.	Los lugares que ha dejado atrás Picardelli: Buenos Aires, París y Nueva York.	Señala el carácter aventurero de Picardelli, pues jamás explica los motivos de su estadía en aquellos lugares.
3. El clavel rojo que usó Raf en el ojal del frac.	Revela la personalidad antagónica de Raf con respecto a Picardelli.	El interés que muestra Picardelli por conocer el nombre de las mujeres notables de Panamá.	Busca en el fondo conocer quiénes son las mujeres con dinero.
4. El deseo de Picardelli de apostar mil dólares con Julio de Monterrosa.	Remite a la inclinación de Picardelli por el juego y las apuestas.	El chofer francés de Picardelli que conoce muy bien las calles de la ciudad de Panamá en tan poco tiempo.	Advierte al lector sobre la falsa nacionalidad de este chofer.
5. El objetivo del viaje de Picardelli a Panamá: "estudiar la plaza para emprender grandes negocios".	Revela el carácter aventurero de Picardelli	La descripción de los sitios del casco viejo y de los barrios emergentes.	Informa acerca de la extensión de la ciudad y hace posible al lector el reconocimiento de un cronotopo concreto.
6. La condición de transformista que ve Raúl Espinosa en Picardelli y la respuesta de éste "algo de eso hay".	Señala un dato oculto en la vida de Picardelli.	La alternancia del pueblo junto con la clase pudiente de Panamá en las fiestas del carnaval.	Señala la idiosincrasia del panameño de que el carnaval es una fiesta que rompe las barreras sociales.
7. La opinión de Picardelli de que el ochenta por ciento de los hombres somos ladrones y era cuestión de las circunstancias y las oportunidades.	Muestra los valores de Picardelli y que habla por su propia condición de ladrón.	El hecho de que el relato se inicie en sábado de carnaval.	Indica que es una época de olvido donde los panameños reciben a los visitantes con la acostumbrada hospitalidad, sin discriminar.

4.2.2. Sobre la construcción de los personajes

Debido a que la objetividad predominante en *Las noches de Babel* es el espacio, hay una considerable cantidad de personajes, cuyos perfiles físico, psicológico y social no son ofrecidos detalladamente por el narrador. A veces, el narrador describe al personaje mediante uno solo de sus rasgos o actitudes o el lector los conoce por la presentación que de ese personaje hacen otro(s) personaje(s). Por ejemplo, en el caso de Raúl Espinosa, se sabe que físicamente es gordo por lo que de él dice Julio de Monterrosa. “__Raúl, diablos, qué gordo estás ..” (Cap I, pág. 23). Sin embargo, hay que señalar que, desde el punto de vista estructural, en la narración los personajes, son unidades funcionales alrededor de los cuales se construye el discurso. Funcionalmente *Las noches de Babel*, está constituida por seis personajes de relieve que corresponden a tres actantes, si se interpreta la obra como manifestación de una secuencia de búsqueda. Esos tres actantes interpretan distintos papeles. Están presentes, pues, el héroe y el villano, el bien amado o deseado, el donador o proveedor, el mandador, el ayudante y el traidor y falso héroe. Es así que se encuentran en el relato:

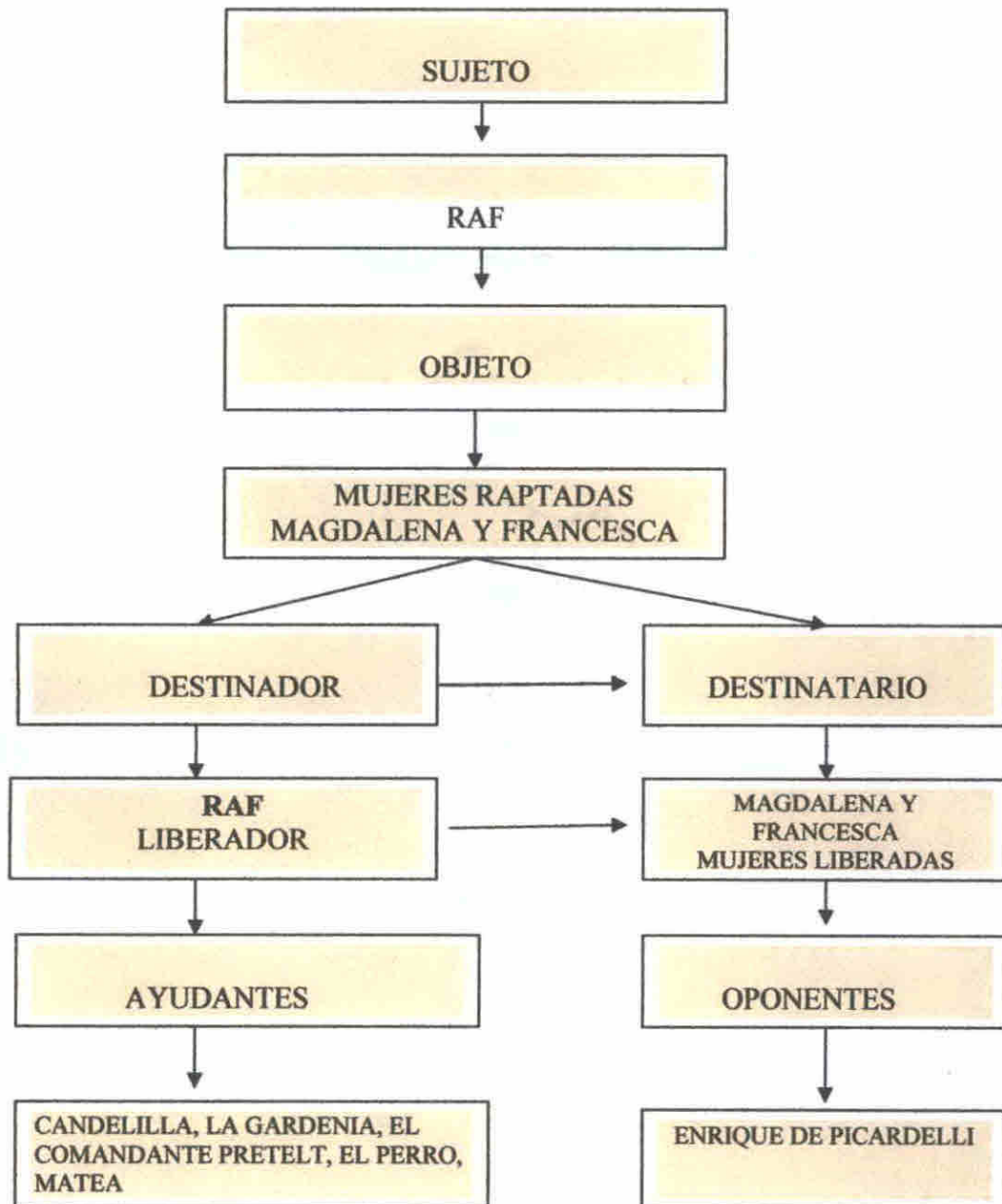
- ❖ Un poeta joven, guapo, rico y enamorado
- ❖ Un joven guapo, atractivo, seductor, aventurero y delincuente
- ❖ Una mujer madura, bella, seducida y raptada
- ❖ Una mujer muy joven, bella, elegante, aristocrática, seducida y raptada.
- ❖ Una mujer muy joven, bella, elegante, adinerada, vanidosa, seducida y engañada.
- ❖ Una mujer joven, bella, elegante, aristocrática, casada, insatisfecha, seducida y robada

El conflicto planteado en *Las noches de Babel*, desde la secuencia de la búsqueda presenta la relación mujeres raptadas, el raptor y el liberador, en donde varios personajes encarnan el papel de un solo actante. Entonces Raf es el sujeto, Magdalena y Francesca,

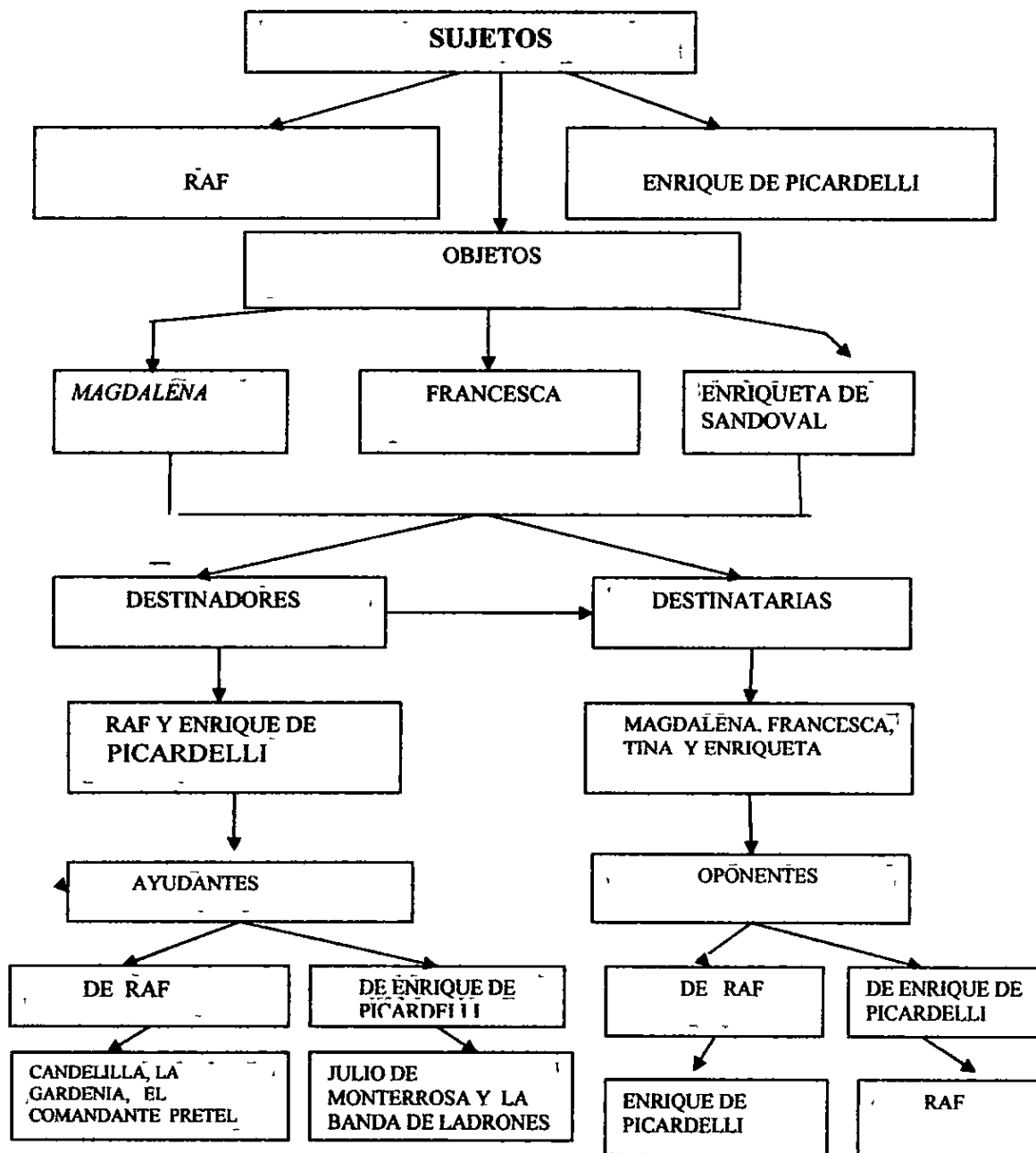
el objeto, vinculadas al primero por el eje del deseo; Enrique, el antagonista, oponente; Raf, el destinador; y las dos damas mencionadas actúan como destinatario, pues motivan al sujeto a cumplir con su objetivo. Pero también podría interpretarse la novela desde una secuencia de seducción y se crea la articulación mujeres seducidas y el seductor; entonces Raf y Picardelli en su papel de seductores se conducen como actantes sujetos, oponentes y destinadores, Magdalena, Francesca, Tina de Albarrán y Enriqueta de Sandoval, objetos y destinatarias. En el eje de sujeto- objeto, la relación es de querer, en tanto, en el eje destinador –destinatario, existe una relación de saber

Los demás personajes en **Las noches de Babel** son incidentales o episódicos y ayudan a entablar cierto tipo de relaciones, coordinar y acelerar las acciones, es el caso de las figuras de Candelilla, Pretelt y la gardenia quienes se constituyen en adyuvantes de Raf y oponentes de Picardelli, lo mismo que en su momento hizo doña Matea. En este eje. oponente/ayudante la relación es de poder. Tanto Pretelt como Candelilla colaboran con Raf para lograr el objeto deseado, al igual que lo hacen los integrantes de la banda de Picardelli y los personajes femeninos Francesca y Magdalena

ESQUEMA ACTANCIAL DESDE LA SECUENCIA DE LA BÚSQUEDA EN *LAS NOCHES DE BABEL*



ESQUEMA ACTANCIAL DESDE LA SECUENCIA DE LA CONQUISTA EN *LAS NOCHES DE BABEL*



La descripción física que realiza el narrador tanto de los personajes femeninos y masculinos de mayor relieve, más lo que dicen de ellos otros personajes lleva a concluir que eran bellos y elegantes. En este sentido se está frente a la presencia de una de las características esenciales del modernismo, que no escapa a la narrativa, responden a un modelo de belleza excepcional

En los personajes femeninos antagonizan las bellezas rubia y morena. Tal es el caso de las dos reinas del carnaval Ramona Emilia I.a. quien era “rubia, gentil y aristocrática, con castellanas reminiscencias goyescas” (Cap. III, p. 29) En opinión de Picardelli de un “tipo muy aristocrático, muy universal. Lo mismo parece una francesa distinguida, que una manola sevillana, o una princesa del Japón ..” (Cap.II, p. 27). En tanto, la reina saliente, Isabel I.a era una belleza “de grandes e inquietantes ojos negros” (p. 29).

El postulado de la influencia positiva ejercida por el cosmopolitismo o cultura universal distintivo en las personas cultas, tan esgrimido por los modernistas, se evidencia en la siguiente cita, donde un personaje panameño explica a Picardelli del porqué del “tipo aristocrático, muy universal” que observa en la reina Ramona Emilia “ese cosmopolitismo que usted le nota se debe a que ha viajado mucho y se ha adaptado mucho a todas las costumbres y a todos los idiomas ”(Ibídem).

El antagonismo señalado con respecto a los personajes femeninos, en cuanto a su tipo físico, también se advierte entre Magdalena y Francesca. La primera, una hermosa mujer “de una profusa cabellera negra” (Cap.III, p. 30) y la otra” rubia, ingenua, delicada, casi espiritual” (Cap.XXIV, p. 105) Tina y Enriqueta, eran bellezas morenas, la primera considerada como “la mujer más bella de nuestra tierra” (Cap.VI, p. 41).

Por su parte, Enrique de Picardelli es descrito como.

(.) *un joven guapo, simpático, atrayente Vestía con elegancia y tenía esa distinción que poseen algunos de los grandes artistas franceses Un par de ojos grandes y soñadores de esos que solo se ven en ciertos tipos italianos, una nariz perfilada, recta, severa, un bigote a lo Kaiser y una dentadura blanca y pareja, daban a su rostro una expresión que hubiera sido casi femenina, si sus cejas no se contrajeran de vez en cuando denotando en él un carácter fuerte y duro* (Cap. II, p. 25)

En tanto, Raf es descrito brevemente como “joven y galante” (Cap.IV, p. 30).

Desde el punto de vista psicológico, los cuatro personajes femeninos seducidos comparten en común su vulnerabilidad, originada por diversos motivos. Francesca ha sido engañada debido a su juventud y a la soledad, Magdalena también ha sido víctima de la soledad lo mismo que Enriqueta, quien mantiene un matrimonio de apariencia con un hombre mayor que ella, el cual, por asuntos de negocios, la deja constantemente sola; la perdición de Tina es la vanidad de una nueva rica que no ha sabido asimilar su actual condición. En cuanto a los personajes masculinos de mayor relieve, Raf y Enrique, son dos jóvenes que comparten en común el deseo de aventura. Pero Raf, pese a ser enamorado, está en búsqueda del amor verdadero, en tanto, Enrique desea a las mujeres para sacar provecho de ellas.

Si se analiza el nivel social de los personajes, destaca el hecho de que se describen las capas altas, la sociedad elegante de la capital panameña, en cambio, las capas medias y bajas alcanzan muy poco protagonismo. Este hecho es propio de la narrativa modernista: recrear el mundo de la sociedad elegante en oposición a la tendencia regionalista. De los personajes de las capas populares, solo alcanza un protagonismo episódico Candelilla como ayudante de Raf. Es un chico que carga encima la vivacidad de los niños que se hacen en la calle, cuya crianza ha estado únicamente al cuidado de la su madre, quien es la proveedora en la economía familiar.

4.2.3. Acerca del discurso. La relación espacio-temporal (cronotopo)

En la concepción estructuralista, el discurso es la construcción en materia artística-literaria de la historia, a partir de las manipulaciones que realiza el narrador. Así, pues, en *Las noches de Babel* la configuración del cronotopo permite el análisis no solo artístico, sino que existe en la novela toda una información concreta del espacio geográfico, la atmósfera material, espiritual y social como signos culturales de la sociedad urbana panameña de la primera década del Siglo XX.

4.2.3.1. Cronotopo: el manejo de la temporalidad

En la obra, el lector infiere que la temporalidad referida a la época histórica de los hechos narrados corresponde a los años inmediatamente anteriores a la finalización del

proyecto de construcción del Canal Interoceánico. Además, ubicar la narración en tiempo de carnaval, posibilita captar un rasgo singular psicológico del panameño: el carnaval significa para él un lapso de liberación y transgresión de ciertas reglas y normas sociales. Se registra la nota curiosa de la sana convivencia de los panameños y extranjeros, procedentes de distintos estratos sociales. El espíritu carnavalesco de la colectividad descrito por Bajtin no opera en esta novela como una rebelión contra la autoridad establecida, sino como liberación de los prejuicios sociales. De igual manera, se nota la influencia del centro: el éxito del carnaval se debe, en gran parte, a la ayuda de un extranjero. Esta afirmación se deduce de un diálogo que entabla Enrique de Picardelli con Raúl Espinosa, acerca del carnaval panameño: “*--Es una hermosa manifestación de cultura esta que dan ustedes al celebrar el carnaval de este modo .*

__Pues ese que va ahí, ese rubio de los grandes bigotes, es un suizo a cuyo entusiasmo se debe en gran parte el éxito de nuestras fiestas (Cap. II, p. 28)

Sin embargo, hay que añadir que lo que sí no se puede manejar desde el “centro” es el significado de la celebración del carnaval como rasgo particular de la cultura panameña.

Otro aspecto del manejo de la temporalidad es el que corresponde al tiempo cronológico. En la novela, la historia ocurre en un periodo claramente definido: un poco más de dos meses. Evidencia de la anterior afirmación es la reflexión que realiza Raf, en el Capítulo XII, de la Segunda Parte: “tendido indolentemente en una silla de viaje acabó la lectura de la carta y encendió un cigarrillo. Mientras las espirales de humo ascendían en el quieto ambiente de la habitación, repasaba las cosas misteriosas que le habían acontecido en el transcurso de dos meses”. (p. 67). Añádase a ese lapso, los días transcurridos hasta la captura de Picardelli y el matrimonio de Raf con Francesca. Sin embargo, el narrador no hace referencia a la distancia temporal existente entre los acontecimientos narrados y el momento en el cual él tuvo conocimiento de esos hechos y la actualización en el presente de dichos acontecimientos, mediante la enunciación. Desde el presente se narran unos sucesos ocurridos en el pasado, sin aclarar cuándo ocurrieron.

4. 2. 3. 2 Cronotopo y el conocimiento histórico- geográfico

El análisis del cronotopo en la novela permite también conocer la extensión geográfica de la ciudad de Panamá de inicios del Siglo XX comprendía todo el Casco Viejo hasta el exclusivo barrio de Las Sabanas. Como afirma Bajtin, un cronotopo genera otros cronotopos más pequeños. En la novela analizada, en términos de escenarios, equivale al conocimiento de distintos barrios de la metrópoli. El personaje protagonista recorre esos espacios en búsqueda de información valiosa que le permita resolver varios enigmas: primero, la identidad de la mujer enmascarada, los responsables de los robos y la verdadera personalidad de Francesca.

Muchas de las acciones descritas se generan en los espacios abiertos; luego hacia el punto de quiebre o clímax los sucesos se ubican en otra dimensión espacial. En un cuarto de la quinta es atrapado Picardelli y su banda. En esta ocasión, el espacio constreñido lo acorrala y solo queda oportunidad para dejarse atrapar sin resistencia, pues no hay posibilidad de escapatoria.

Por otra parte, se conocen los sitios elegantes y de moda de la época: el Gran Hotel Internacional, el Hotel Metropole, el Hotel Tívoli, el Hotel Central, los teatros, el Variedades, el Amador, el Apolo, el Nacional, el Club Unión (como lugar exclusivo de reunión para la clase pudiente), todos estos sitios ubicados desde la Avenida Central hasta el barrio de San Felipe. También se obtiene noticia de otros barrios emergentes hacia donde comenzaban a desplazarse miembros de la sociedad adinerada (Bella Vista y Las Sabanas), como producto de las transformaciones que se habían operado en la ciudad, originadas por el auge económico generado por la construcción de la ruta canalera.

4. 2. 3. 3. Cronotopo y dialogía

A través del cronotopo de la novela, el lector recoge el ambiente de conglomerado, el vocerío manifiesto en la ciudad de Panamá donde conviven nacionales e inmigrantes. Se deja constancia, pues, de una polifonía de voces, se registran los movimientos históricos y la postura ideológica de ese momento mediante el discurso de las clases, en un contexto histórico concreto y perfectamente detallado. Se describen los

hábitos y costumbres de una sociedad elegante bastante frívola, acostumbrada a las fiestas y diversiones frente a signos de la cultura popular. Cultura popular versus lo culto, centro y periferia, en palabras de los semióticos, es la dialéctica, de los opuestos y una muestra evidente de la carnavalización, teorizada por Bajtin. El sector popular celebra bailando a los acordes de la “Banda de Brown” (Cap. V, p. 38), banda también popular, en un sitio que es símbolo nacional de la clase marginada que habita la periferia: el parque de Santa Ana, mientras que en el otro extremo, en el Teatro Nacional, la clase pudiente, festeja la coronación de la reina (elegida de la clase adinerada), con la Orquesta Nacional. Esa sociedad elegante es un grupo que también se reúne en el Hotel Central y en el exclusivo Club Unión. Un detalle particular que resulta indispensable destacar es el coloniaje mental de la sociedad aristócrata, en su seria convicción de que los foráneos son superiores a los nacionales. De allí la acogida sin reservas que le ofrece a Picardelli y el rechazo de Tina de Albarrán para con sus pretendientes coterráneos.

Finalmente, se puede concluir que en *Las noches de Babel* se capta la dialogía a través del cronotopo. Todas las voces en la novela tienen una constante participación: no sólo la voz del narrador, sino que la gran cantidad de personajes pasan a ser sujetos discursivos y dejan constancia, en una u otra medida, de su postura ideológica, de sus emociones y sentimientos.

4.2.4. El narrador

El narrador es quien, a partir del discurso verbal, construye el discurso novelesco, razón por la cual en él convergen todos los sentidos del discurso. Es quien manipula el acontecer, selecciona el vocabulario, maneja el tiempo y efectúa otras manipulaciones más con las que configura el discurso artístico-literario que significa la novela.

4.2.4.1. Tipo de narrador prevaleciente

Al partir de la distinción entre relato homodiegético y relato heterodiegético, se observa en la novela *Las noches de Babel*, un narrador heterodiegético o extradiegético, pues está fuera de las acciones que cuenta y es un pequeño dios que posee el don de la ubicuidad tanto espacial como temporal. Ahora

bien, en atención a los grados de omnisciencia que le atribuye Norman Friedman, entre omnisciencia editorial y omnisciencia neutral cuando es explícito o se oculta respectivamente, el narrador en **Las noches de Babel** intenta pasar inadvertido, mas ciertos índices lingüísticos revelan su presencia al lector Véanse algunos ejemplos

"Se comprenderá que a Enrique de Picardelli le acompañara siempre el éxito en todas sus cosas Era de aquellas personas que desde el primer momento nos predispone en su favor " (Cap. II, p. 25)

"La orquesta preludió de nuevo y apareció en la escena Acides Briceño nuestro tenor e interpretó la romanza del gran León Cavallo " (Cap II, P- 29)

"Tenía nuestra ciudad el aspecto de aquellas grandes urbes europeas". (Cap. V, p. 38)

"Y así era como Tina, sosa y trivial, como muchas de nuestras mujeres, fundada en sus millones, tenía terribles altiveces, que había puesto en torno de ella un círculo agresivo que nadie se atrevía a franquear". (Cap.XV, p. 76).

"Y después de todo tenía aquello algo de particular en los Estados Unidos ? ¿No se iban los novios a veranear solos a los balnearios? Era lo que nos faltaba a nosotros para ser americanos del todo? " (Cap. V, p. 78).

En los cinco casos se escucha la voz del narrador, que deja de ser omnisciente y emite su propia opinión con respecto de los hechos que narra, transgrediendo las normas del universo narrativo para hacer referencia al discurso en sí. En la tradición retórica, a este cambio de la narración heterodiegética a homodiegética se le llama metalepsis, figura a la que Gerard Genette le llama transposición Nótese que el narrador hace uso de índices gramaticales, en este caso, el adjetivo posesivo en primera persona singular y plural **nuestro/nuestra/nuestras**, la variante pronominal **nos** y el pronombre personal **nosotros** con el deseo implícito de involucrar al lector Dichos índices incluyen generalizaciones y una interrogación que invita al lector a reflexionar

Por otra parte, en apartados anteriores se ha dicho que se incluyen en la novela tres microrrelatos que podrían funcionar de forma independiente. Al construir un relato a partir de otro se usa un narrador llamado metadieético.

Otra forma a través de la cual la presencia del narrador se hace explícita es mediante la figura retórica conocida como correctio, que consiste en enmendar una aseveración, razonar en torno al propio enunciado y precisar significados

4. 2. 4. 2. Dialogía y polifonía de voces

Las manifestaciones de la dialogía se hacen evidente en la novela *Las noches de Babel* al incorporar diversos dialectos o lenguas y lenguajes, la poliglosia como la teoriza Bajtin. Estos discursos distinguen a las clases, comunidad e instituciones. Al fijar la atención en la obra, el lector halla la expresión de distintos estratos. Por ejemplo, Raf y sus amigos Julio de Monterrosa, Raúl Espinosa, Peyín Díaz y Tina de Albarrán conforman la clase de los privilegiados y en consonancia con su nivel social, asimismo proyectan su discurso. Prueba de ello es que, el primer detalle en el cual reparan Raúl Espinosa y sus amigos de Picardelli es en el aspecto físico. Nótese, además que quien replica asume la voz de la colectividad, del corro:

“ *— Qué muchacho más elegante y más simpático éste—dijo al llegar
—Eso estábamos diciendo*” (Cap. I, p. 25)

Igualmente las voces de los estratos populares están representadas por Matea y Candelilla, la de los inmigrantes por Magdalena, Francesca y Picardelli, la de la historia, en el suceso traumático de la construcción canalera y las nuevas relaciones con “los gringos” quienes, han trastocado la convivencia de los nacionales desde que, según Matea, “empezaron a poner esos carrizos para traer el agua. —Esto se acabó” (Cap. X, p. 55).

El mismo Raf, cuando se le solicita su opinión referente a la formación de un partido de los jóvenes, lanza su discurso político y se expresa duramente contra los viejos políticos.. Léase la cita al respecto “ *—Yo creo que Ramón Gamboa tiene razón, y el día en que los jóvenes nos convenzamos de que en nuestras manos está la suerte de los dos viejos partidos políticos, ya corrompidos, otro gallo nos cantará y otra será la manera como nos tratarán los que hoy creen tener un criado en cada uno de nosotros* ” (Cap. XVI, p. 81).

Raf prosigue su áspero discurso en los siguientes términos:

Fíjense . en lo expresivo que es que en cada campaña política las víctimas que quedan son siempre muchachos generosos y entusiastas a quienes seducen los viejos políticos para que sirvan a sus intereses personales. Y ellos, los viejos, después se las matan. matrimonio de Tina, y el éxito de la experiencia detectivesca de Rafael Umaña y Calderón (Raf). Obsérvese la siguiente descripción: “*El parque de*

Santa Ana era un inmenso hormiguero de mil colores () A lo largo de la Avenida Central la afluencia de gentes era también enorme ” (Cap V, p 34)

4. 2. 4. 3. La carnavalización

En la teoría de Bajtin, el texto literario carnavalizado es aquel que muestra ese instante único en que cristaliza el discurso de los oprimidos como realización de un profundo anhelo de libertad, aspiración que antagoniza con las normas y la autoridad. En *Las noches de Babel* se concretan estas premisas en un momento clave del relato: la celebración del carnaval. Pero esta ambición no antagoniza contra las normas y la autoridad sino que se rompen las barreras de la clase, y el pueblo, en una manifestación espontánea, se mezcla con la alta sociedad y las autoridades para celebrar una fiesta tradicional. Acertadamente Enrique de Picardelli observa la situación y la comenta a los jóvenes con quienes conversa — *“Debo confesarles que estoy sorprendido. He ido por todas partes y he visto muchos Carnavales, pero jamás vi una armonía tan perfecta entre el Gobierno, la aristocracia y el pueblo. Es una hermosa manifestación de cultura esta que dan ustedes al celebrar el Carnaval de este modo” (Cap III, p 28)*

4. 2 .4. 4 Relaciones narrador/lenguaje

En un relato, el valor anecdótico de acciones, personajes, tiempos y espacios funciona como primer indicio textual para captar el significado literario. Por ejemplo, en *Las noches de Babel* la confesión de Picardelli de que siempre lleva una gardenia en su traje, es una anécdota, un informe sobre el valor simbólico representado por la flor para este personaje. Sin embargo, en el conjunto autónomo de la narración adquirirá una funcionalidad y un sentido nuevos: es un signo particular con el cual el resto de los personajes identificará a Picardelli, y en el plano sintáctico, se convierte en un indicio que lo vincula al robo de las joyas de Enriqueta de Sandoval. En el conjunto total del relato, el uso corriente que hace Picardelli de la gardenia en el ojal de su traje pasa a ser una evidencia condenatoria de su conducta delictiva. Es decir, la anécdota es superada en su valor referencial, por los valores simbólicos que expresan belleza, debilidad, admiración y evidencia condenatoria, gracias a las manipulaciones realizadas por el narrador. Es obvio que este tipo de significado se logra a través de las relaciones que

establece el narrador con la historia, pero, además, en el uso del lenguaje la forma de decirlo

Una de las maneras como el narrador manipula la historia, cómo la dice, es mediante el uso de los índices de persona. En los relatos en español, se dispone de una serie de índices para denotar la presencia del locutor en el discurso. los de persona yo/tú, los que señalan espacios, distancias y tiempos considerando el yo como centro; los signos de objetos referentes a la situación en la que se emite, las formas verbales temporales y otras. Dichos índices apuntan hacia la doble perspectiva de duplicación del emisor del mensaje, es decir, el autor, emisor real, creador de un emisor textual o narrador que actúa como intermediario entre los lectores y el texto. En *Las noches de Babel* no se puede determinar la presencia del autor. Su yo queda fuera, pues una persona fingida, ficticia, cuenta, pese a que el narrador se oculte. Sin embargo, algunos índices ya citados señalan la presencia de ese ente de ficción

Por otra parte, en *Las noches de Babel*, un narrador, tiene la función de sujeto en el proceso de la enunciación, lo que da lugar a un enunciado donde, no deja, aparentemente, huella alguna. Alguien habla y le dice al lector lo que está en el texto, pero quien habla no es ninguno de los que aparecen en el texto “Raf venía aquella mañana pensativo y malhumorado. La noche anterior había invitado a Enrique de Picardelli a comer en compañía de Magdalena y la sorpresa de ambos y la súbita palidez de ella al encontrarse los dos frente a frente, no habían pasado inadvertidos a los ojos de Raf” (Primera Parte Cap. IX, p. 51)

El que habla no es ni Raf, tampoco Magdalena, ni Enrique porque los tres están en tercera persona y en el lenguaje aparecen representados por signos que son nombres de personas. Además de los nombres, se puede concluir que existe la presencia implícita de un “yo”, cuyo índice de primera persona se ha reservado para proyectar a los demás a tercera.

Véase el siguiente ejemplo

(.) *Un remordimiento del futuro dolor que habría de causar a Magdalena el día que ella se convenciera de su desvío, le inundó. Pero tenía la culpa de haberla dejado de querer? La quiso sinceramente y se lo dijo con lágrimas en los ojos y con el corazón a flor de boca. Si no la quería hoy, cosas eran estas de las que están dentro del número de las que aún no ha podido explicarse la humana sabiduría. Y se complacía en comparar allá en su imaginación la esbelta y lánguida belleza de Francesca, como un exótico lirio de invernadero, con la arrogante bizarria de Magdalena, nimbada de esa extraña melancolía que circunda las rosas plenamente abiertas, que ya dieron todo su perfume y que amenazan deshojarse al levisimo soplo de la brisa* (Cap. XII, p. 68)

Adviértase que en ambos fragmentos el narrador cumple varias funciones: en el primer caso, observa los hechos, y da cuenta de los gestos y estados de ánimo de los otros, observa el desplazamiento de Raf, accede al interior de los personajes mientras dura la escena. *Raf llega pensativo y de malhumor*; accede también a los sentimientos de los personajes, por ejemplo, el nerviosismo de Magdalena, manifestado en la expresión facial sorpresa tanto de Picardelli como de Magdalena y una súbita palidez de esta última. En el segundo caso, el narrador entra a la conciencia de Raf e ilustra al lector con respecto al conflicto amoroso por el que atraviesa Raf.

Los indicios textuales sobre el narrador han sido adoptados por las técnicas narrativas en índices textuales de estilo directo e indirecto. En *Las noches de Babel*, se observa en diversas escenas la habilidad del narrador para desaparecer y ceder la palabra a los personajes que hablan en primera persona. Por ejemplo, en un extenso diálogo que mantiene Raf con un grupo de amigos, los personajes alternan sin que haya lugar a confusiones, con pocas intervenciones del narrador:

- _ *Hola Raf, ven siéntate con nosotros*
- *Buena hora de llegar*
- *Tienes una cara más triste que la de Raúl Espinosa*
- *Tendré motivos que él no tiene*
- _ *Entonces ¿no sabes que le han robado la cartera con mil quinientos dólares?*
- _ *No estaría tan contento*
- _ *Amigo_ dijo Raúl_ "el ave canta aunque la rama cruja" Yo he mandado servir champaña, ¿ya ve usted?*
- _ *¿Pero cómo y dónde le robaron?*
- _ *Eso es lo que yo quisiera averiguar, aunque se quedaran con ella.*

- Oh_ dijo Enrique de Picardelli_ en cualquier parte Yo siempre he creído que el ochenta por ciento de los hombres somos ladrones y que todo es cuestión de las circunstancias en que nos encontremos y de las oportunidades que tengamos Es una opinión*
- Pues todo fuera como eso para ti_ dijo Raf, dirigiéndose a Raúl_, con sacar otra cartera y otros mil quinientos dólares, no se te ha perdido nada Pero a mí*
- Mujeres y mujeres y mujeres_ cantó burlonamente Peyín Díaz*
- Todos rieron y Raf indignado contestó*
- Pues sí, una mujer, una mujer es lo que se me ha perdido*
- Quien sabe cuántas veces se habrá perdido ella, hombre,*
- Bueno, pues como yo no lo sé, no me importa nada eso*
- Pero es que tú no comes por enamorar, Raf*
- Y tú no enamoras por comer, que es más asqueroso Yo no entiendo eso de ir por la vida sin ir detrás de una mujer Yo por mi parte, andaría siempre agarrado a la cola de una mujer y no aflojaría hasta haberme agarrado de otra*
- Pero amigo, usted es un antropófago*
- Yo lo llamo feminista*
- Bueno, pues, quedamos en que tú eres feminista_ cerró Peyín entre la general hilaridad” (Primera Parte, Cap. VI, p. 40).*

Debe señalarse que el narrador no introduce el diálogo. Es evidente, que sitúa en primer plano a los amigos que conversan, entre ellos. Raf, Picardelli, Raúl Espinosa y Pellín Díaz. El narrador solo aparece cuando le interesa destacar la opinión de algunos de sus personajes. Siendo así, el papel que adopta el narrador es de alguien que transcribe lo que oye y ve (incluso capta los índices no verbales), sin comentar ni emitir juicios ni opiniones. Se retira de los diálogos otorgándoles una gran agilidad y acercando los personajes al lector; no es indispensable que aparezca en cada caso y que anuncie al personaje que está en uso de la palabra, porque el lector lo infiere. El narrador aparece al final para cerrar la escena y comentar la ironía de Pellín Díaz.

Nótese que en el diálogo aparecen los índices de persona yo/tú, usted, él/ella y el nosotros que se halla implícito debido a la presencia de ciertas formas verbales. El índice implícito, nosotros, es utilizado tanto por Picardelli como por Pellín Díaz, quienes adoptan el plural inclusivo como si la opinión fuese de todo el grupo, cuando en realidad es de ellos en particular.

En este otro ejemplo, el narrador introduce el diálogo, se enmascara totalmente transcribe lo que oye de sus personajes (Ralf y Pretelt), a quienes cede el primer plano. Los índices de persona, con excepción del **usted**, aparecen implícitos y se pueden reponer mediante las inflexiones verbales

¿Qué hay?

Hablo con Raf?

¿Sí, qué desea usted?

Estás hablando con Pretelt, sabes? Hazme el favor de venir a la Comandancia lo más pronto que puedas

Inmediatamente voy

Te espero, pues

Sí, hasta luego

Hasta luego" (Segunda Parte, Cap.XII, p. 68)

El **qué hay?** es una de las fórmulas convencionales de introducir los diálogos y el uso del "**usted**" constituye una manera corriente empleada en los actos de habla. En el diálogo citado, es utilizado por uno de los interlocutores, ya que desconoce quién está al otro lado de la línea telefónica.

La brevedad de las frases del diálogo señala la premura de quien llama, la inmediatez de la presencia requerida del sujeto receptor. No se precisa la intervención del narrador para indicar quien ocupa el turno en el uso de la palabra.

Por otra parte, en este punto de la relación narrador/lenguaje se aborda un aspecto esencial: la forma interior/exterior del discurso. El primero es la transcripción en el relato de las formas realizadas en un acto de enunciación; el discurso interior es la transcripción de un acto de pensamiento. (Boves Naves, **Teoría General de la Novela**, p. 254) En ambos casos, se requiere de signos para exteriorizarlo: el lenguaje es la forma de expresión del pensamiento. Ambos, pues, usan el sistema lingüístico convencional que es el utilizado con mayor frecuencia, pues existen otros sistemas sémicos (el mímico, por ejemplo), empleados para exteriorizar el pensamiento. En el caso de la novela, puede ocurrir la mimesis lingüística, sin la intervención textual del narrador (estilo directo) o con la intervención del narrador ((estilo indirecto), cuando simplemente el narrador

presenta a los hablantes o reformula el discurso. De igual forma, la novela puede dar testimonio de los discursos interiores de los personajes, transcribiendo directamente el discurrir del pensamiento del personaje al relato o en forma indirecta, con la intervención del narrador que simplemente puede presentar al personaje, hacer comentarios o reflexiones y otros. Dentro de esa transcripción del pensamiento está el monólogo interior o las corrientes de pensamiento. En *Las noches de Babel*, se presenta mayormente la forma exterior del discurso. Sin embargo, en muchas ocasiones el discurso interior del personaje es transcrito de manera indirecta por el narrador, como en el Capítulo VI, de la Primera Parte: *"Al pasar a lo largo de la Avenida Central, Raf pensaba si habría de encontrar a la máscara en el baile del Unión. Sería curioso verla allí y que se la presentaran ceremoniosamente la hija del señor Gómez, la mujer de Pérez o la hermana de Regúlez. El se inclinaría con respeto, ella se erguiría altiva y la gente no se daría cuenta de toda aquella farsa"* (p. 40).

En el ejemplo citado, el narrador transcribe el discurrir del pensamiento del personaje sin interrupciones, sin interlocutores, sin reflexiones tal como se dan en la conciencia del personaje. El discurso es espontáneo, lo desencadena el recuerdo de la mujer enmascarada, que en ese momento despierta el interés de Raf. Del presente inmediato, el personaje se ubica en un tiempo futuro, pues imagina lo que podría ocurrir de darse en la fiesta del Club Unión un probable encuentro con la mujer, opera la prolepsis. Según Boves Naves, el discurso interior planteado de esa manera por el narrador sería una forma de monólogo interior indirecto. Si bien, en la novela no aparece el monólogo propiamente dicho, a lo largo del relato existen otros ejemplos del tipo de discurso citado, que reproducen la actividad mental del personaje, como cuando Raf analiza sus sentimientos con respecto a Magdalena y Francesca.

Por qué no quería ya a aquella mujer que había sido para él toda bondad y cariño? Aquel inmenso amor que agitó su alma y su cuerpo durante algunas semanas podía haberse extinguido silenciosamente, sin un estremecimiento, sin un dolor, como se apaga un sonido, como se evapora un perfume, como se borra una nube de incienso? El naciente amor de Francesca, aquella divina muchacha de la fonda, a quien debía ver

aquella noche, había tenido poder para borrar de su alma de un solo golpe, la pasión que un día sintiera por Magdalena? Un remordimiento del futuro dolor que habría de causar a Magdalena el día que ella se convenciera de su desvío, le inundó. Pero tenía la culpa de haberla dejado de querer? La quiso sinceramente y se lo dijo con lágrimas en los ojos y con el corazón a flor de boca. Si no la quería hoy, cosas eran estas de las que están dentro del número de las que aún no ha podido explicarse la humana sabiduría. Y se complacía en comparar allá en su imaginación la esbelta y lánguida belleza de Francesca, como un exótico lirio de invernadero, con la arrogante bizarria de Magdalena, nimbada de esa extraña melancolía que circunda las rosas plenamente abiertas, que ya dieron todo su perfume y que amenazan deshojarse al levísimo soplo de la brisa (Cap. XII, p. 68)

Al emplear esta forma de discurso interior, el narrador ubica al personaje en un primer plano. Raf se encuentra solo con su conciencia e imaginación y llega un momento en que resulta difícil para el lector discernir entre la voz del narrador y la corriente de pensamiento del personaje porque el narrador ha optado por distanciarse.

En este punto de la relación narrador/lenguaje resulta conveniente estudiar la distancia del lenguaje del narrador/personaje, en el sentido de resaltar la identificación o rechazo del narrador de las formas lingüísticas que él elabora como forma de expresión de sus personajes, es decir, como indicio del distanciamiento psíquico o ideológico y como signo de simpatía o antipatía de la conducta de los personajes.

En términos generales, el narrador pone en boca de los personajes de la novela **Las noches de Babel** un lenguaje acorde con el carácter y función en la novela. En cualquiera de las dos formas que los personajes usen el lenguaje, ya sea de manera directa o de forma comentada cuando habla el narrador, el lenguaje fluye sin comentarios de carácter metalingüísticos o de otra naturaleza. Sencillamente transcribe lo que oye, logrando con este recurso el distanciamiento, y acercando al lector a la escena, lo cual responde a una visión irónica o lúdica y de paso un personaje queda caracterizado frente

a los demás, en otras palabras, la expresión lingüística es autónoma. Por ejemplo, el lenguaje empleado por Raf y la mujer enmascarada en una situación de misterio y coqueteo es el que corresponde a dicha situación, al igual que cuando ya son pareja Véase uno y otro caso.

- _ Es usted muy vehemente según parece*
- _ Sí, lo soy, debo confesarlo, pero al mismo tiempo debo decirle que me lo dejo conocer pocas veces y que hay pocas personas que lo sepan*
- _ Entonces debo creer que he tenido yo la fortuna de sorprenderle una intimidad muy suya?*
- Sí, señora, y yo la desgracia de dejarme sorprender por usted*
- _ De manera que usted juzga eso una desgracia?*
- _ Sí, y a usted debe agradarle esa manera mía de pensar, porque creo que siempre debemos estar a la defensiva cuando tratamos con mujeres, y sobre todo con mujeres elegantes, hermosas e inteligentes, como usted*
- _ Es usted un hombre galante y terrible, pero hablemos de otra cosa " (Cap. IV, págs. 30-31)*

- _ Eres encantadora, Magdalena*
- _ ¿Si todavía no me conoces, por qué lo dices?*
- _ Porque nunca me he sentido tan prisionero de una mujer como hoy lo soy tuyo, aunque apenas hace cuatro horas que te trato*
- Y dobló la frente sobre las manos de Magdalena*
- _ ¿Me quieres, Magdalena? _ Susurró _*
- _ Todavía no, pero creo que he de quererte Si no, no estaría aquí*
- Raf alzó el rostro y los cabellos de Magdalena le rozaron la frente Se miraron largamente, - muy cerca los rostros, y Raf suplicó*
- Ella inclinó la cabeza blandamente y sus labios se juntaron a los de Raf en un beso largo y silencioso" (Cap.VII págs. 44-45)*

En el primer ejemplo, prima el lenguaje del galanteo masculino y de la coquetería femenil. en tanto, en el segundo caso la expresión es propia de las almas enamoradas

En otros casos, la expresión lingüística responde a ciertos personajes pintorescos, con lo cual el narrador pinta una visión lúdica, tal es el caso del personaje Matea. El narrador transcribe lo que dice, no es él quien le otorga esa manera particularísima de expresión, es propia de Matea y responde al tipo de relaciones sociales y del contexto. Léanse algunas de esas expresiones tomadas de un diálogo de Matea con Raf

-Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar Hijo, hasta miedo me ha dado verte, porque creía que te habías muerto ya

-No tienes al diablo, muchacho ¿Tú crees que no sé de tus perrerías?

-A mí lo que me parece esa muchacha es una vaca espantada, con esos ojos tan pelados siempre que parece que tuviera metidos unos palitos de fósforos

-A mí no me gusta hablar de la vida ajena, ni ocuparme de las cosas de nadie, pero para mí que ellos no necesitan casarse ya" (Cap. X, págs.. 54-57)

Como se puede observar, la forma de expresión de Matea responde a la función de su personaje, ayudante de Raf

Otro de los personajes del tipo pintoresco por el cual el narrador muestra simpatías es Candelilla "nuestro granuja, ese tipo despierto y audaz, que habla inglés, entiende francés, estropea el italiano y se cuela por todas partes con una frescura desconcertante" (Cap. XXIV, pág 75) Nótese la ironía del narrador en la descripción del pintoresco personaje Las expresiones que se citan caracterizan al personaje y revelan la autonomía en su expresión lingüística.

_Tú no te duermes, no es verdad?

_Yalo

_De un solo pujazo, me los da?

_Hola granujilla, ¿eres tú?

_No soy mi hermano

-Bien, ¿a qué horas te acuestas tú?

_Upa cuando hay Luna a la una o a las dos

Por otra parte, nada comenta el narrador acerca del virulento discurso de Manuel Altamira contra la clase política de Panamá, más bien tras la distancia adoptada pareciese complacido. Hay muy pocas intervenciones del narrador, solo para identificar al personaje que se encuentra en turno en el uso de la palabra. El lenguaje que emplea Altamira es un elemento significativo en su caracterización psicológica, pues se describe a sí mismo frustrado e incapaz de manejar la disconformidad que le produce el actuar deshonesto de la clase política, ya que con la mordaz crítica endilga a todos Ello explica el tono burlón con que es recibido en el corro de amigos por uno de ellos y de las constantes risas que provoca en quienes lo escuchan Léase parte de ese discurso

_Hola viejo, ¿qué es de tu vida?

_Furioso como siempre, ¿no es ciert

—Claro, es claro En este país no se puede vivir, porque está uno entre bribones hasta el pescuezo

()

—Sí, señor, ex-todo, porque hoy no soy nada y con mucho gusto porque no me avengo a ser bribón

—Sí_ continuó Altamira_ usted no sabe nada, señor, usted es extranjero y a usted le engaña toda esta caterva de farsantes, pero a mí no, porque aquí todos nos conocemos ¿Ve usted ese individuo que está allí y que parece una persona decente? Pues bien, lo nombraron Gobernador de Colón y en un año se robó cien mil pesos Entró más pobre que yo, y hoy es un potentado a quien todos respetan y hasta temen ¿Ve usted a su compañero? ¿Lo ve tan serio, tan orgulloso? Pues tiene una querida esquelética, asquerosa, a quien se le arrodilla y le llora

—No, señor, yo no me puedo acostumbrar a hacerle la reverencia a los canallas Usted ve aquí infinidad de individuos que todos sabemos que son ignorantes, estúpidos y rastreros, que han saltado de partido en partido . el pueblo los desprecia y , sin embargo, todos los gobiernos los distinguen sin que nadie se explique por qué y se empeñan en darles un valor que todos sabemos que no tienen ni nunca podrán tener

—Yo nunca digo mentira Ve usted ese individuo que viene ahí Ha sido liberal, liberal constitucional, se enroló después con los conservadores ultramontanos, luego volvió a ser liberal avanzado y hoy, como gobierna el Partido Conservador, ha ingresado en el Partido Liberal Moderado una nueva farsa inventada para que puedan transfugar y entrar en el Gobierno todos estos títeres hambrientos” (Cap. VII, págs., 66, 68)

Es evidente que el narrador muestra simpatías por un grupo de personajes Raf, Magdalena, Francesca y Candelilla, y antipatía por Enrique de Picardelli y Tina de Albarrán. Referente a estos dos últimos, recuérdese que nunca el narrador revela directamente el pensamiento de estos personajes ni siquiera por medio del discurso interior Con respecto a Enrique de Picardelli, es un galán que como personaje cumple la función de seductor, papel que no se descubre sino hasta el final del relato. Sin embargo, su lenguaje de hombre cosmopolita provoca en el narrador el rechazo hacia este personaje. No lo comenta, es cierto, pero en un diálogo que mantienen Enrique y Tina deja traslucir la frivolidad de ambos, quienes repudian la atmósfera social panameña. El diminutivo que usa ella para responder a su enamorado adquiere connotaciones de cursilería y ridiculez.

—Que hay, Tina mía

—Que hay Quiqui Has demorado un poco

—Sí, estuve escribiendo cartas para los Estados Unidos Mañana sale correo’

_Oye mi papá se resolvió ya a salir de todo y a que nos marchemos
 _Gracias a Dios, ya era tiempo
 _Y que día piensas tú que debemos salir de aquí ?
 _En el primer vapor que salga después que nos casemos.
 _Tan pronto?
 _Sí, estoy aburrido Cuánta vulgaridad, hija, cuánta vulgaridad Si no te hubiera
 encontrado a ti el día de mi llegada, no duro aquí ocho días, créemelo-
 _Pero me hubiera gustado pasarme aquí el mes primero de nuestra luna de miel para
 hacer rabiar a un poco de gente
 _Para eso sobra tiempo Ya vendremos después, de tiempo en tiempo
 _Nos vamos hoy a pasear?
 _Sí, vámonos Y tu papá?
 _Salió a dar los pasos para ver si puede hacer el negocio de venta de todas las
 propiedades a una sola persona
 _Es lo mejor Así se acaba más pronto " (Cap. XV, p. 78)

Hasta esta caracterización, mediante el estilo directo, el narrador había presentado a Enrique como un hombre cosmopolita, que hacía gala de su **prodigalidad** con los amigos, pero estas impresiones acerca del ambiente y la sociedad panameña revelan los pensamientos más íntimos de Enrique y su falta de sinceridad para con quienes departía a diario Sin embargo, en el Capítulo XXII, el narrador dice que Enrique hace gala de un gran cinismo cuando se dirige a sus captores y el narrador entrega las palabras de Enrique "He perdido la partida porque los juzgué a ustedes más estúpidos de lo que en realidad son. Y tomó su sombrero de copa, preparándose a seguir para donde quisieran llevárselo" (p 100) Las palabras de Picardelli son cónsonas con su actitud.

Con respecto a Tina, el narrador toma distancia y deja evidencia de la poca simpatía que le despierta este personaje, mujer frívola que manifiesta desprecio por sus connacionales y el medio en el cual se desenvuelve Ese íntimo discurrir de Tina ya lo ha transcrito el narrador en el capítulo antes citado cuando describe a este personaje

"y en Tina se manifestaba aquella insolencia agresiva de las personas que cambian de posición pecuniaria de la noche a la mañana, sin estar preparadas para el cambio, y que denota siempre un desequilibrio notable entre el rango social y la cultura intelectual", (págs 76-77) Agrega el narrador que tres o cuatro años en colegios de Estados Unidos y Europa habían dado a Tina "cierto barniz espiritual" y afirma que esta condición se descubría de inmediato al poco tiempo de profundizarse en ella. Se percata de inmediato

el lector, de la ironía del narrador al referirse al barniz que cubre a Tina, de lo superficial de su persona. Además señala que los viajes de recreo de Tina por las principales ciudades europeas habían completado su educación y *“le dieron ese aire de prestigio a sus sombreros y sus trajes y que la hacía pasar por una reina de belleza”*. Nótese que la carencia de autenticidad de Tina se refuerza con este comentario mordaz del narrador. Continúa con la caracterización de Tina, mediante el estilo indirecto y la describe sosa y trivial, capaz de *“terribles altiveces que habían puesto en torno de ella un círculo agresivo que nadie se atrevía a franquear”*. Entre el lenguaje que utiliza el narrador para la presentación indirecta de Tina y el utilizado por ella misma no existen diferencias, pues la expresión autónoma de este personaje corroboran las afirmaciones del narrador.

*“_Casarme yo con un panameño decía Tina lastimosamente
Aunque se hundiera el mundo y no quedaran más que panameños .”*

(pág. 77)

El narrador vuelve a ironizar al establecer dos tipos de personas que trataban con Tina los cuerdos, quienes *“la veían con indiferencia, con una íntima sensación de lástima”* y los que se humillaban porque tenían negocios con ella.

La antipatía manifiesta del narrador hacia Tina, debida a su pensamiento y conducta, lo llevan a aseverar que fue la perspectiva de triunfar frente a sus connacionales y no el amor lo que la llevó a llenarse de júbilo al tener a su lado a Enrique de Picardelli y fueron las mismas razones que la empujaron a entregársele *“en cuerpo y alma”* antes del matrimonio, ya que en Tina la incapacidad de amar era inherente a su personalidad y con tal de *“hacer rabiar a sus paisanos”* prefería dar *“a un extranjero la gloria de su belleza y la música, la divina música de sus millones”* (Ibíd.) Hasta en el epílogo de la novela se evidencia la poca simpatía por Tina, cuando un personaje le comenta a otro sobre las infidencias de Enrique de Picardelli contra su ex-prometida. Dice el personaje que *“Ella parece que tuvo con él ciertas generosidades y él dice que toda la arquitectura que se gasta es de almacén, es postiza”*. (p. 111).

En este plano de las relaciones del narrador/ lenguaje que se analiza, finalmente se incursionará en el uso de los sistemas sémicos no lingüísticos, es decir, los registros no verbales de que se vale el narrador para que cierta información y datos relevantes no pasen inadvertidos. En otras palabras, se emplean los registros sémicos no-- lingüísticos como una forma de repetir y subrayar cierta información. En cierto tipo de novelas, el lector se ve obligado a participar en el ordenamiento de un mundo caótico e incoherente. Por el contrario, en la novela realista suelen subrayarse los gestos, los tonos de voz, el ritmo del habla, las distancias, los objetos no solo como reflejo de la realidad en su aspecto material, sino también como recurrencias sémicas o signos que intensifican el mensaje verbal.

En *Las Noches de Babel*, el narrador hace énfasis en la expresión facial, los gestos, los movimientos corporales y la postura de sus personajes, en el tono de voz, el ambiente en que se mueven y da testimonio de esas actuaciones como un observador atento. En esa realidad por él observada, encuentra que todo es signo que denota y connota. Escudriña tanto en los signos acústicos o vocales como los visuales que tienen un significado y que, en conjunto, otorgan un significado al personaje. Debe establecerse, sin embargo, que hay situaciones más complejas para mostrar esos registros sémicos no- lingüísticos en las conversaciones donde intervienen varios personajes. Ya sea en uno u otro caso, el narrador debe prestar atención a los signos que contribuyen a transmitir la historia, ya que los signos no lingüísticos deben traducirse al sistema lingüístico. Importa para este estudio el análisis los mismos en relación con la función que desempeña el personaje al que corresponden tales signos y al sentido de éstos para establecer el paralelismo entre el plano sintáctico y el semántico de la obra y la correspondencia entre uno y otro en el significado total del objeto artístico.

En *Las noches de Babel*, por ejemplo, Candelilla es funcionalmente el ayudante de Raf. Éste buscaba en su colaborador una persona con sagacidad y talento, pero que actuara como un “un autómatas”, que ignorara de qué se trataba. En efecto, así se mueve Candelilla, con sigilo, sin hacer preguntas, en ocasiones, con mucha frialdad y astucia, al seguir a Picardelli, al encontrar la forma de entrar a la casa que no fuera por la entrada

principal Hace gestos de hombre grande, fuma y habla con desparpajo y hasta con insolencias y atrevimiento

El narrador destaca que, Candelilla como gesto de subordinación se cuadra ante Raf, ríe con descaro como corresponde a su condición de granujilla, y muestra en su rostro la expresión de felicidad cuando cumple la misión encomendada. Todos los signos anotados que acompañan la expresión lingüística de Candelilla movimientos corporales, tono de voz, las actitudes, la distancia en relación con Raf confirman su función de ayudante, dispuesto a realizar bien su tarea.

En este mismo aspecto del análisis de los signos que refuerzan el mensaje verbal, vale anotar el uso que hace el propio Raf en su papel de seductor de los registros no verbales. En el Capítulo Cuarto, el narrador se detiene en la descripción muy breve de Raf, destacando signos no-lingüísticos como la postura corporal, está absorto, inclinado indolentemente hacia atrás, con la sien apoyada en la mano, la expresión facial, la sonrisa forzada con que respondía a los saludos. El narrador explica que esa actitud denotaba “una honda preocupación, una íntima pena”. Al sentarse a su lado una bellísima mujer enmascarada, el contacto visual adquiere suma importancia, por tanto, Raf la examina con discreción pero la dama lo mira con fijeza, signo que Raf interpreta como una respuesta de la mujer para comunicarse verbalmente con él. Más adelante, ante la evocación de unos versos por parte de la mujer enmascarada, Raf se torna pensativo y se desconecta. La voz de la mujer lo torna al presente, levanta el busto y ruborizado se queda mirando con fijeza a la enmascarada. El gesto de enjugarse la frente connota la incomodidad que siente Raf ante su acompañante desconocida y por el calor que hacía en el teatro. Durante el paseo en coche con la desconocida, Raf usa otro signo sémico no-lingüístico la distancia. La proximidad de la mujer en el coche lo lleva a conductas de mayor intimidad, ya que sentado junto a ella le toma la mano, se la oprime y se la besa con ternura. El narrador no lo manifiesta, pero el lector debe interpretar que Raf tuvo que inclinar el cuerpo para ejecutar tal acción. Puede también interpretarse la actitud tolerante de la mujer enmascarada como una respuesta positiva a los avances de la conquista que Raf se había figurado como una posibilidad, luego de que la mujer recitara

los versos de él. La no respuesta de la máscara le indica al poeta que puede seguir con sus avances en la seducción. Posterior al contacto visual, que precede, generalmente, a la aproximación, Raf acerca la cabeza hacia la máscara, le roza el cuello con un “beso religioso, tenue, fugaz...” (Pág. 36). Ocurre la aproximación de los dos y la mujer inclina su cabeza sobre el hombro de Raf, conducta que él aprovecha para besar dulcemente a la mujer en la boca. Más adelante, Raf interpreta la postura de relajamiento del cuerpo de la desconocida sobre el respaldo del coche como una invitación a la intimidad y le besa el cuello, con “un beso cosquillante, superficial y profundo al mismo tiempo” (pág 38), que hace que ella se estremezca. En el Capítulo Sexto culmina la seducción iniciada por Raf y se materializa la relación erótica. Muchos de estos signos se observan a lo largo del discurso de **Las noches de Babel**, utilizados para reforzar el mensaje verbal, y cuyo valor sémico corre paralelo a la función sintáctica que cumplen los personajes en el plano actancial.

Otros signos no-lingüísticos empleados por todas las culturas y que también ha utilizado profusamente la novela son los objetos y los animales. En **Las noches de Babel**, por ejemplo, el objeto se coloca al lado del personaje en la distribución del texto con el fin de que el lector interprete la relación metafórica que se establece.

Raf lleva prendido en el ojal del frac un rojo clavel que simboliza su carácter apasionado y de joven galante, en cambio, Enrique de Picardelli usa una gardenia, cuyo color blanco siempre se ha asociado con la pureza, la paz y los castos amores. Sin embargo, a lo largo del relato, opera la metáfora de los opuestos. Raf denominado burlescamente por uno de sus amigos como “feminista”, por causa de sus continuos amoríos, se encuentra con el amor puro y verdadero; en tanto, Picardelli que lleva la gardenia asociada a lo casto, lo puro y la paz, adolece de una serie de defectos que en nada se asocian con el signo con el cual se identifica.

En el caso de los animales como signos sémicos no-lingüísticos, aparece un episodio en la novela **Las noches de Babel** digno de analizar. Candelila refiere a Raf que para entrar a la quinta donde habita Magdalena llevó una jaula con dos pajaritos bimbines y soltó al macho, el cual se dedicó a volar alrededor de la jaula. Dejó a la

hembra dentro, ya que si la liberaba se hubiese ido a buscar a otro macho nuevo. Por analogía, puede asociarse la situación descrita por Candelilla con la de Magdalena estableciéndose, de esta manera, la metáfora. Ya a la altura de esta escena, el lector sabe que Magdalena vive prisionera de Enrique de Picardelli que no es otro que el ladrón y estafador internacional Leonardo de Ricci. La bella quinta que habita Magdalena es la jaula donde permanece en cautiverio la hembra (del bimbín), que gustosa correría en busca de un nuevo amor, así mismo Magdalena se abandonaría en los brazos de Raf, pero por razones de la seguridad de ambos debe conformarse con enviarle cartas.

Sin duda alguna, del análisis de la relación narrador/lenguaje se puede concluir que Ricardo Miró supo en su novela *Las Noches de Babel*, elevar los signos de la expresión lingüística y no-- lingüística al plano artístico.

2.4. 5. Relaciones narrador/referencia

El discurso novelesco puede organizarse y presentarse de diversas maneras. Dicha estructuración depende de la actitud que adopte el narrador frente a los hechos que conforman la historia, es decir, respecto a la referencia. Al seleccionar una u otra forma de contar, el narrador elige su distancia ante los hechos, es decir, la forma en que finge contarlos. El conocimiento que el narrador refiere que tiene o demuestra tener de la historia puede ser total, parcial o nulo.

El narrador que asegura conocer la historia completa cuando se pone a escribirla suele contar en tiempo pasado y reflexionar con la perspectiva que le brinda el conocimiento del desenlace. Puede ceñirse a la cronología de su personaje o distribuir la materia en un orden arbitrario, hacer uso de la analepsis o de la prolepsis dependiendo si la intención es destacar determinados pasajes o determinadas relaciones. Sin embargo, el narrador que refiere conocer una parte de la historia al iniciar la escritura puede adoptar varios ámbitos en los cuales puede pretender mostrar desconocimiento: el tiempo, el espacio y el personaje. En caso de que el desconocimiento sea el tiempo, se puede contar en pasado, luego completar la historia en presente progresivo a medida que se va conociendo o va ocurriendo, además, se puede escribir la parte de la historia que se

conoce y al transcurrir cierto tiempo, completarla. En tanto, si el desconocimiento es del espacio, porque los hechos ocurren en dos espacios distintos en tiempos simultáneos y el narrador finge haber estado solo en uno, suele distribuirse el material entre dos narradores o el narrador único se desplaza y completa la historia mediante confidencias o escritos. El narrador también puede adoptar la posición de atribuirse las facultades de una persona y renuncia a penetrar en el interior de sus personajes, con lo cual no puede decir nada de lo que los personajes piensan y la información llegaría al lector a través de lo que los propios personajes dicen o informen de su discurrir interior.

Por último, el conocimiento de la historia es nulo cuando el narrador adopta la actitud de que nada conoce de la historia o porque cuenta la manera como él llegó a conocerla.

Referente al punto con anterioridad explicado, debe señalarse que en **Las noches de Babel**, a pesar de que el narrador posee el don de la ubicuidad temporal y espacial, carece de un conocimiento absoluto de la historia de todos sus personajes y son algunos de ellos quienes revelan al lector sus historias personales y la de otros. Tal es el caso de Francesca, Magdalena y de Enrique, éste último cuya historia, el lector construye de manera parcial por los detalles que revelan Julio de Monterrosa, Francesca y las investigaciones de Raf. Francesca relata a Raf su propia historia y lo que sabe de la vida delictiva de Enrique, el narrador no dice al lector la relación exacta que existe entre Magdalena y Picardelli. Ni siquiera el narrador revela la historia personal de Raf, nada se sabe de la familia de este personaje ni de su pasado, al narrador solo le interesa dar a conocer quién es Raf en el presente y lo que hace.

Otro aspecto que le queda por resolver al narrador en la presentación de la historia es si la presenta reproduciendo la escena, incluyendo diálogo, espacio y tiempo o asume él los hechos y los resume desde su propia perspectiva y lengua, y modifica el tiempo y el espacio para ofrecer panorámicamente varias escenas similares en su significación, en otras palabras, la presentación escénica o la presentación panorámica. La primera involucra la reproducción de una situación concreta, en estilo directo, en tiempo presente y en progresión, sin que haya intermediarios que interpreten a los personajes (el narrador

desaparece o únicamente hace acotaciones), supresión de acciones, sustituidas por las palabras de los personajes (relato de palabras) La presentación panorámica consiste en resumir varias escenas o la reproducción de una sola escena en estilo indirecto, el narrador asume las palabras del personaje, en tiempo pasado y el relato es de acciones. Al respecto, en **Las noches de Babel** se observan muchos ejemplos de presentación escénica, como es el caso de la tercera entrevista entre Candelilla y Raf

-Adelante

--Aquí estoy yo Y Candelilla quedó cuadrado en mitad de la habitación

--Hola, gramujilla, ¿eres tú?

--No, soy mi hermano

--Si sigues con atrevimiento, se acaban los diez rúcanos, sabes?

--No, hombre, usted no sabe de chisterías

--Bien ¿a qué horas te acuestas tú?

--Upa cuando hay luna a la una o a las dos

--Y qué haces en la calle tan tarde?

--Voy al cinematógrafo y después nos vamos a bañar a Patilla

--Y todavía no te ha comido un tiburón?

--Sí, ayer Y Candelilla rió descaradamente" (Cap. XVI, pág. 79)

Nótese que los verbos están en presente cuando el personaje hace uso de la palabra *estoy, eres, soy, sigues, se acaban, sabes, acuestas, haces, voy, vamos*, Las dos formas en pasado (*quedó y rió*), las usa el narrador para mostrar una escena que ya ocurrió, pero que él la actualiza a la vista del lector, empleando para ello, el tiempo presente, adoptando él la postura de un simple testigo.

Se observan en la novela **Las noches de Babel** numerosas muestras de presentación escénica, ocupando un segundo plano la presentación narrativizada (diégesis) y panorámica de la historia Véase un ejemplo de esta última forma "Era Víctor Manuel Alvarado que asomándose a una de ellas le pidió que lo esperara" .(Cap IX, pág. 52)

De suma importancia en la novela **Las noches de Babel** es el aspecto relativo a las recurrencias narrativas, es decir, el relato varias veces desde distintos ángulos, de lo que en la historia ha ocurrido una sola vez. Este recurso permite diversas impresiones del

mismo hecho, y destacarlo del resto de los demás, porque puede significar momentos culminantes en las funciones entre los personajes o puntuales en el tiempo y el espacio. Las recurrencias narrativas inciden en las relaciones que el tiempo del discurso establece con el tiempo de la historia. Si el mismo hecho se narra dos veces, se amplía el tiempo del discurso, en tanto, hechos repetidos en la realidad y reducidos a una sola escena, o en una visión panorámica, imprimen un ritmo rápido a la narración.

Las recurrencias narrativas pueden ser de tres tipos: las repeticiones, los resúmenes y los rumores. En el primer tipo, las repeticiones, se trata de presentar desde dos ángulos diferentes un hecho de gran relevancia en el relato:

La infidelidad de Enriqueta de Sandoval con Enrique de Picardelli que Raf descubre cuando investiga el robo de las joyas (Cap. XIII), se repite en el Capítulo XXI “Cuando del brazo de Enrique, Tina pasó al lado de Enriqueta de Sandoval, su sonrisa fue cortante como un latigazo .”(Pág. 94) y en el Capítulo XXII antes del arresto de Picardelli “

—Sí, tú debes irte mañana temprano a Colón y yo no quiero moverme de Panamá un momento, dejando atrás a Francesca y a esta otra

—Y a Enriqueta de Sandoval? rió el otro cínicamente

—Oh, esa no hablará, porque no le conviene ” (Pág. 99)

El mismo hecho, la infidelidad de Enriqueta, es visto desde diversas perspectivas: para Raf un indicio de las actividades delictivas de Picardelli, mientras que Tina lo ve con el rencor de la mujer celosa y para Picardelli, una actuación que Enriqueta debe callar por conveniencia. Estos ángulos desde los cuales se enfoca el mismo suceso le otorgan un carácter subjetivo y en el plano sintáctico reiteran la función actancial de uno y otro personaje. Picardelli, seductor y Enriqueta, seducida.

Con respecto a los resúmenes, el narrador repite con pocas palabras la información que ha presentado con anterioridad detalladamente acerca de una acción o personaje de la historia. En *Las noches de Babel*, por ejemplo, dos cartas dan a conocer parte de las actividades delictivas que habían venido realizando Picardelli y su banda en la ciudad de Panamá desde su llegada. La más comprometedora de las dos misivas describe en cuatro párrafos el plan de seducción y robo a Enriqueta de Sandoval, la venta de billetes falsificados y la proyectada fuga hacia Nueva York, posterior al golpe en la Avenida

Central El primer párrafo decía *“Supe del feliz desenlace del asunto de E Trabajo me costó hacer quedar el viejo aquella noche en esta ciudad, pero yo le pinté el negocio con pinceladas de rosa, y le indiqué la necesidad de quedar definitivamente arreglado”* (Pág 90)

Sin embargo, esa misma información y otra más es repetida, pero resumida por Raf en la presentación de los cargos durante el arresto de Enrique *“Venimos, continuó Raf, por la cartera de Raúl de Espinosa, por lo que le quede de los billetes falsificados vendidos para Colombia y Nicaragua, venimos por esas prendas que usted tiene ahí enfrente y que son las de Enriqueta de Sandoval, y venimos, por último, por el raptor de Francesca de Castiglioni y por el asesino de su hermano ”* (Pág. 100)

Otro ejemplo concreto de resumen se ofrece cuando la historia personal de Tina, que el narrador cuenta en el Capítulo XV, aparece sintetizada en el epílogo

“ Que estuvo a punto de casarse con un aventurero que resultó ladrón internacional y a quien prendieron un día antes de la boda Ella parece que tuvo con él ciertas generosidades y él dice que toda la arquitectura que se gasta es de almacén, es postiza” (Pág. 111)

Igual sucede con la historia de Raf y Francesca que se inicia en el Capítulo XI y finaliza con la liberación y matrimonio de los dos. En el epílogo se resume así *“ () él la conoció de camarera de una fonda donde la tenían secuestrada Se enamoró de ella, hizo prender a los que la secuestraban, se casó con ella que resultó heredera de dos millones de dólares”* (Pág 110)

En cuanto a los rumores, es la reproducción en diversos grados de certeza o de conocimiento de hechos ya relatados o que se relatarán En *Las noches de Babel*, se rumora de ciertos amores de Enrique para tiempo de Carnaval·

()Sus ruidosos amores con Tina de Albarrán habían acabado de completar el prestigio de su gallardía, de su chic y del dinero que tiraba pródigamente Además, se murmuraba de aventuras de Carnaval en las cuales no había quedado muy bien puesto el nombre de algunos impasibles maridos” (Pág 48) Esos rumores se confirman al final, por boca del mismo Picardelli que habla de la no conveniencia para Enriqueta de Sandoval de hablar de la autoría del robo de sus joyas Además, se murmura de la intimidad del noviazgo de Enrique y Tina

“Enrique venía por ella para dar los acostumbrados paseos vespertinos en automóvil

Al principio algunos envidiosos se habían escandalizado de que dos futuros esposos se marcharán solos por esos trigos de Dios y que regresaran entre oscuro y claro cuando el lucero de la tarde tenía ya rato de andar vagabundeando por esos andurriales celestes, pero después la murmuración cesó y nadie se ocupó del asunto (Cap XV, págs , 77—78)

Estos rumores no se confirman porque, aunque en el epílogo un personaje comenta de “ciertas generosidades” que tuvo Tina con Enrique, no es éste el que las dice directamente, sino que se comenta lo que él dice desde la cárcel

Otro recurso del cual hace uso el narrador es la pausa, con la cual se suspende el tiempo de la historia y solo transcurre el tiempo del discurso. Existen varias pausas en la narración de las acciones. el soneto intercalado poco después del inicio del relato, las numerosas descripciones de la atmósfera carnavalesca en la ciudad de Panamá, las cartas de Magdalena y las dirigidas a Picardelli, la narración que realiza Candelilla de la vigilancia de Enrique, la narración de Francesca, los diálogos sobre la política criolla entre Raf con sus amigos y varios personajes incidentales más

Por el contrario, el uso de la elipsis es un recurso que acelera el tiempo de la historia, ya que dejan de relatarse una serie de acontecimientos y solo se dan a conocer los resultados. Tal caso se observa en el ejemplo que se cita a continuación

“Ocho días habían corrido desde la noche de la inexplicable fuga de Magdalena, y como a pesar de la promesa que ella le hiciera en su carta no había vuelto a tener noticias de la joven, estaba desesperado, aburrido de aquella vida tan vacía de amores y de emociones” (Segunda parte, Cap’ XI, pág 61)

El narrador opta por no relatar lo que ha vivido el personaje durante esos ocho días, pero el lector conoce los resultados del existir de Raf, la desesperación y el aburrimiento.

4.3 Flor de María

Es la segunda novela publicada por Ricardo Miró, en el año 1922. Conserva el manejo del lenguaje modernista en las descripciones y se da un mayor uso de la diégesis que de la mimesis. Al inicio del relato, por ejemplo, el narrador logra transmitir al lector toda la plasticidad de un atardecer tropical. El cuadro paisajístico crepuscular armoniza variados elementos: el mar, aves, flores, isletas, montañas en una yuxtaposición de imágenes inusitadas, símiles, metáforas y una profusa adjetivación. El lector percibe claramente movimiento, colorido, los rumores, sonidos, ruidos. En tal sentido, préstese atención a la abundante adjetivación, a los verbos de movimiento. Léase el ejemplo que se transcribe a continuación.

La tarde caía, lentamente. Los manglares se sucedían en perspectivas interminables, dorados por un sol rojo al humo de las quemas vecinas que manchaban el azul sereno del cielo como incendios de aldeas arrasadas. En la quietud del mar algunas velas lejanas ponían sobre la cinta azul del horizonte la nota blanca, como cisnes de leyenda sobre un mar de esmeralda. Las gaviotas, pasaban graznando alegremente y, de tarde en tarde, alguna garza perezosa cruzaba sobre el espejo inmóvil del agua dormida en los canales como una mujer enamorada de sí pudiera pasar ante un cristal de Venecia.

El vapor había penetrado resueltamente en los esteros y al iniciarse el crepúsculo, el paisaje adquiría por momentos proporciones estupendas. Ya eran jardines de encendidas rosas de Jericó que se desojaban sobre el tisú violeta de la tarde, ya inmensos campos de crisantemos del Japón que se tornasolaban en una cinematografía inconcebible, ya Vesubios fantásticos que después de empinarse orgullosamente al cielo se borran como por arte de encantamiento o ya Romas de pórfido y de ónix que ardían en un incendio inverosímil de brujería y de cuento de Hadas. Y a veces hasta parecía oírse el estruendo pavoroso de toda aquella maravilla cayendo deshecha en ruinas en el fondo radiante de los cielos infinitos. (Cap. I, págs 117-118)

Incluso, Miró incorpora la poesía al discurso narrativo en la figura de Juan de Dios, poseído de la admirable locura de expresarse solo a través de los versos cantados, que improvisaba indefinidamente, con el mismo estribillo, dedicado a Flor de María. Es más, el relato se cierra con una canción de Juan de Dios, última ofrenda a Flor de María, donde alude al momento presente: las exequias de su amada. Véanse las dos últimas quintillas (abaab) de la composición,

*Y el enterrador fumaba
Aburrido de esperar
y el entierro no llegaba,
porque el llanto no dejaba*

a la gente caminar

*Pudiera seguir tu huella
en la inmensidad vacía
y volara tras de ella
Adiós, solitaria estrella
De mi noche de agonía' (Cap XVI, pág 160)*

Además, en la novela hay un cambio en la utilización del cronotopo y en el tópico

4.3.1. Acerca de la historia. Los núcleos narrativos

En **Flor de María**, la historia sigue una secuencia cronológica, aunque hacia el final el narrador utiliza la analepsis, ya que recapitula los sucesos del pasado para satisfacer la curiosidad del presente. La fábula es la siguiente:

Una vez terminado sus estudios de ingeniería civil, Raimundo Romero Méndez regresa a su pueblo natal. Allí lo espera un público alegre que le ha preparado una bienvenida con música, fuegos de artificios y con un baile. En el puerto lo reciben su padre, Don Jesús, el tío, Don Pedro, Flor de María, la prima, el Cura, el Alcalde, el viejo Maestro del pueblo, el boticario catalán, amigos y condiscípulos. Después de saludar a la muchedumbre, Raimundo se dirige a su casa donde cena en compañía de sus padres, el tío, Flor de María y las personas más notables del pueblo. Terminada la cena, Raimundo se marcha al baile dado en su honor. De regreso escucha el canto de Juan de Dios, un joven que se crió en la casa junto con él y que padece de una extraña locura: improvisar y cantar versos cuyo estribillo siempre es el mismo, refiriéndose a Flor de María. Luego ésta, Raimundo y Mister Henry escuchan de Don Goyo la historia de Juan de Dios, quien se volvió loco por causa de la brujería de una mujer despechada, a la cual despreció. A instancias de Mister Henry, los jóvenes deciden visitar a Juan de Dios, quien vivía en el fondo del huerto donde estaba la casa de Raimundo. Cuando lo escuchan cantar, los tres jóvenes visitantes quedan sobrecogidos porque el canto del loco tiene algo de fatídico y de premonitorio. Al día siguiente, Raimundo y Flor de María se declaran el amor y deciden visitar al Padre Antonio, quien los recibe con alegría y se percata del amor que sienten el uno por el

otro Durante una cabalgata por el campo, Raimundo le pide a Flor de María que se casen al día siguiente, pero ella no acepta pretextando la opinión que tendrá la gente y más bien, le solicita que esperen, pues ellos ya están como casados Luego, en el jardín de la casa, Raimundo le pide un beso a Flor de María, de lo contrario dará muerte a una mariposa azul que ha atrapado. Como Flor de María considera al alado insecto del anuncio de una “nueva feliz” acepta, beso que el primo le da en la frente. Al observar la acción, Doña Felicidad, madre de Flor María lanza un grito y se desmaya A partir de ese momento, cae gravemente enferma, sin que nadie sospeche las causas Cuando doña Felicidad estuvo bastante recuperada, Flor de María consideró oportuno comunicarle su próximo matrimonio con Raimundo, noticia que aumenta la gravedad de Doña Felicidad El padre Antonio es llamado para que la confiese y cuando éste sale de la habitación, Flor de María entra y la madre le revela que ella tuvo amores con Don Jesús, su cuñado y padre de Raimundo y que tiene la certeza de que de esa relación quedó embarazada, por lo tanto, ella, Flor, y Raimundo son hermanos Doña Felicidad le pide a Flor que la perdone y que jamás revele ese secreto, aunque el silencio la lleve al sacrificio. Doña Felicidad muere y Flor enferma de gravedad Se niega a comer y a recibir a Raimundo La historia termina cuando Flor es llevada al cementerio en andas, se escucha el canto del loco, y el redoble de las campanas de la iglesia.

Flor de María es una obra novelesca donde se ofrece la historia de Flor (actante sujeto, destinador y destinatario) y la culpa que deben asumir los hijos por el pecado de los padres, es la historia de las repercusiones de la infidelidad conyugal y del incesto no consumado

En tal sentido, las funciones cardinales operan no en cumplimiento del deseo de la búsqueda de la verdad, sino en el deseo de ocultarla Todas las secuencias tienen como personaje protagonista a Flor de María, quien es sujeto de las acciones que se narran Las funciones cardinales se detallan a continuación

- Llegada y recibimiento de Raimundo y de su amigo Mister Henry

- Encuentro y declaración de amor de Raimundo y Flor de María
- Cabalgata, propuesta de matrimonio y escena en el jardín
- Enfermedad de doña Felicidad
- Visita de Flor de María a su madre
- Recaída de doña Felicidad
- Confesión y muerte de doña Felicidad.
- Enfermedad de Flor de María
- Muerte de Flor de María
- Exequias de Flor de María

CUADRO No. 3***LAS FUNCIONES DISTRIBUCIONALES EN FLOR DE MARÍA***

<i>Acción Nudo</i>	<i>Catálisis</i>	<i>Acción Nudo</i>
Llegada y recibimiento de Raimundo.	Comida y baile en honor a Raimundo. Visita al loco Juan de Dios.	Encuentro y declaración de amor entre Raimundo y Flor de María.
Encuentro y declaración de amor entre Raimundo y Flor de María.	Visita al padre Antonio	Cabalgata, petición de mano y escena en el jardín.
Cabalgata, petición de mano y escena en el jardín.	Desmayo de doña Felicidad.	Enfermedad de doña Felicidad.
Enfermedad de doña Felicidad.	Recuperación de doña Felicidad	Visita de Flor a su Madre.
Recaída de doña Felicidad.	Narración de la historia de doña Felicidad.	Confesión y muerte de doña Felicidad.
Enfermedad de Flor de María.	Visita del Padre Antonio a Flor de María.	Muerte de Flor de María.
Muerte de Flor.	Preparación de exequias.	Exequias de Flor de María

CUADRO No. 4

FUNCIONES INTEGRADORAS EN *FLOR DE MARÍA*

INDICIOS	SIGNIFICADO	INFORMACIONES	SIGNIFICADO
El título de la novela.	Indica el protagonismo de la actante femenina, sujeto y objeto de la historia.	El vapor costanero donde viajan Raimundo y Mister Henry.	Señala la falta de otro tipo de transporte.
El canto de los grillos y de la torcaz.	Advierte la presencia de la fuerza poderosa de lo desconocido, como signos agoreros.	La diferencia entre don Jesús: plácida figura, risueño; en tanto, don Pedro, delgado, encanecido y grave.	Estas diferencias revelan el espíritu de paz en uno y la infelicidad del otro.
La aparición de la mariposa de color azul, los colores lila, azul y rosa.	Indican el espíritu aristocrático, señal de buena nueva y un cambio de la simbología tradicional de lo fatídico. Hablan los colores de un paisaje esplendoroso.	Ausencia de doña Felicidad al recibimiento y a la fiesta ofrecida en honor de Raimundo, debido a una "ligera indisposición".	Manifiesta el deseo oculto de no socializar con la familia; señala la existencia de un secreto.
El acto de doña Felicidad de espiar a los jóvenes enamorados.	Señala una preocupación interior, un motivo desconocido de desaprobación de los amores.	La mención de los nombres de las novias de Raimundo.	Destaca que Flor de María es el verdadero amor del joven.

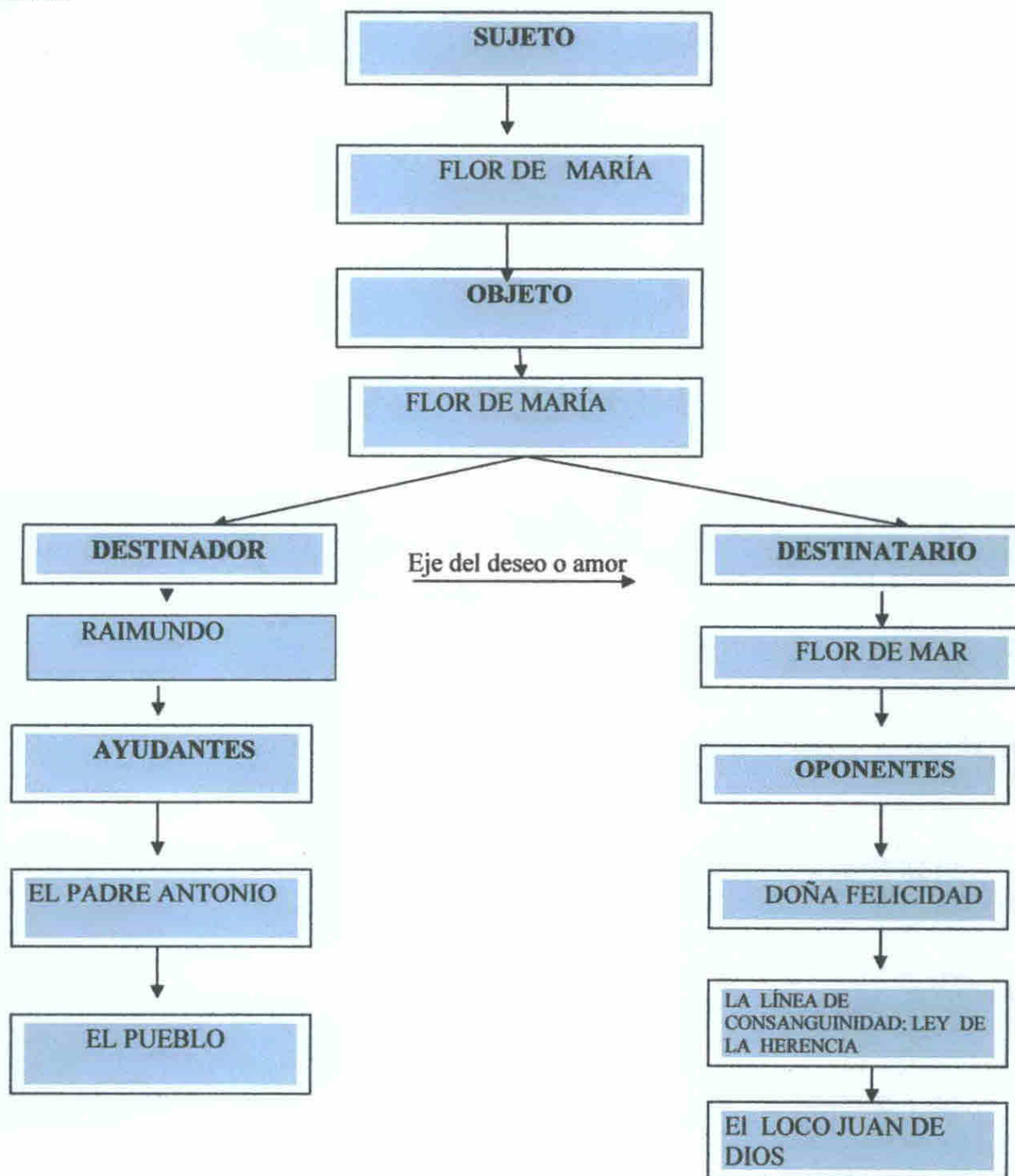
Estructuralmente la novela está dividida en dieciséis capítulos. Sin embargo, se detectan dos partes, claramente delimitadas por un conjunto de acciones. del primero al cuarto capítulo se relatan las acciones referentes a la llegada y recibimiento de Raimundo, y del quinto hasta el dieciséis, se narran los sucesos relacionados con el conflicto amoroso entre Raimundo y Flor de María y el impedimento de la consumación del amor de ambos.

4. Sobre la construcción de los personajes

Como queda anotado, la novela manifiesta los signos del naturalismo. En esa corriente se examina con minuciosidad el estado interior de los actantes, de tal forma que la objetividad alrededor de la cual se construye todo el discurso es la de los personajes. Se trata de ahondar en la intimidad de los ellos, su reacción ante situaciones límites y cómo son sometidos por las circunstancias y las leyes de la naturaleza y del medio. Es una situación de aparente serenidad, pero al ahondar en la intimidad de esta familia, que simula felicidad, se deja en evidencia la falsedad de las relaciones de una pareja que solo vive de apariencias, y que en su interior esconden la turbulencia de las pasiones. Se plasma en la obra que, en un momento dado, el alma humana necesita descargar los secretos, porque la conciencia moral está por encima de ellos.

Con respecto al punto que se analiza, la construcción de los personajes, destaca el hecho de que cobra mayor relevancia el personaje femenino, luego de la llegada y recibimiento de Raimundo. Él es el motivo de la celebración, pero Flor de María alcanza el protagonismo, por tanto el sentimiento amoroso va dirigido hacia ella. Si como se ha postulado en páginas anteriores, la novela es una secuencia del deseo de ocultar la verdad, el esquema actancial sería el siguiente:

ESQUEMA ACTANCIAL DESDE LA SECUENCIA POR OCULTAR LA VERDAD EN **FLOR DE MARÍA**



Desde la secuencia del deseo, Flor es sujeto y objeto del deseo de Raimundo, es el bien amado, al mismo tiempo ella realiza la función actancial de destinatario del deseo amoroso de Raimundo. Éste desempeña la función actancial de destinador, pues posee la capacidad de brindar algo: el amor.

De igual manera, al interpretar la novela como una secuencia por ocultar la verdad, doña Felicidad realiza la función de falsa heroína o villana, ya que dentro de su ámbito social proyecta la imagen de una “dignísima” dama, papel diametralmente opuesto al de esposa infiel. En su juventud, jamás “faltó una sonrisa luminosa y apacible, que era como un destello nacido en las excelsitudes de su alma, inmaculada y tranquila”. (Cap. VIII, pág. 138). Pero tal vez, el punto más detestable de doña Felicidad no sea su infidelidad, sino la mísera petición a su hija de que guarde el secreto, lo que se constituye en un proverbial acto de cobardía porque entrafía el sacrificio para Flor. Sin embargo, con tal de que la gente del pueblo conserve la imagen de integridad, ni siquiera en secreto de confesión. Doña Felicidad es capaz de elevarse y aceptar su culpa. Es ese anhelo de ocultar la verdad lo que la impulsa en el último instante de su vida a suplicar a Flor: “Perdóname y cállate. Tengo miedo de . de los hombres.. De Dios, no porque lo estoy viendo asomado a tus ojos” (Cap. XI, pág. 149).

Como ya se comentó, en la novela *Flor de María* en ciertos capítulos el protagonismo de Raimundo se reduce y en su lugar alcanza relieve el papel de doña Felicidad y, con posterioridad, la historia se centra en el conflicto interno de Flor, quien desde esta secuencia por ocultar la verdad, sigue como sujeto y objeto actancial de la historia. Precisamente, en el análisis secuencial desde la perspectiva mencionada, en un momento de la historia, Flor deja de ser el ángel de bondad y pareciese que en ella se desdoblase, no solo físicamente la personalidad de la madre, sino moralmente al concebir la idea, aunque fugaz, de continuar su relación con Raimundo, de ocultar una verdad que únicamente se le ha revelado a ella; pero prevalece en Flor su conciencia moral, al final se reivindica como una heroína, como una virgen sacrificada.

Los otros personajes de la historia son incidentales o episódicos y cumplen la función de enlazar relaciones de distinta índole. Por ejemplo, el loco Juan de Dios, en un momento dado, es oponente de Raimundo y destinador por el amor que profesa a Flor; y también, en su historia personal es sujeto y objeto del deseo de una mujer, que a su vez se convierte en su oponente. Es más, Juan de Dios, aunque loco es el juglar del pueblo Goyo es ayudante de Raimundo, en tanto, don Jesús es oponente, por su relación con doña Felicidad, tanto de Flor de María como de Raimundo

Debe anotarse un detalle más en la construcción de estos personajes la familia Romero-Méndez conforma un círculo cerrado emparentada en una doble línea de consanguinidad, pues Raimundo y Flor son hermanos y primos al mismo tiempo, hermanos por la línea paterna y primos por línea materna. Llama la atención, sin embargo, que antes de la revelación del secreto de doña Felicidad todos conocían la doble línea de consanguinidad de los primos, pero aprobaban la relación de noviazgo y el futuro matrimonio con perfecta normalidad, sobre todo, el sacerdote del pueblo. En consecuencia, en ese círculo cerrado, donde no existe la posibilidad de una apertura hacia los "de afuera" no es de extrañar que la aparente felicidad se desplome en un momento de crisis

Por otra parte, en cuanto a la presentación de los personajes, el lector los conoce por medio de varios procedimientos el narrador transcribe los más íntimos pensamientos de sus personajes acerca de otros personajes, el narrador los describe directamente, los personajes hablan de los otros y por las actuaciones de ellos mismos. El primer procedimiento se aplica tanto en la presentación de Raimundo como de Flor de María

" qué hermosa estaba . Parecía imposible que después de viajar tanto, de ver tanto, hubiera podido sorprenderse con la grata belleza de su prima oculta en una pobre aldea de su país Pero era que por encima de la indudable belleza de Flor de María flotaba un aire de pureza, de virginidad tan de veras, que se diferenciaba de las demás mujeres de su tiempo, de su lugar, de su familia, de su círculo de relaciones "
(Cap II, pag. 124)

La descripción de ella corresponde a la de una mujer angel inspirada en la idealización, que pareciese desfasada, pero recuérdese que responde a los cánones de la concepción modernista de la belleza, de la cual Miro no ha podido desarraigarse, pese a

que en esta novela espacialmente y por la inclusión de ciertos elementos del campo, se ubica dentro de los códigos del regionalismo, corriente que empezaba a emerger en toda Hispanoamérica.

Referente a la presentación de Raimundo, el lector se entera de que es un joven muy guapo gracias la opinión manifestada por Flor. El narrador tiene acceso al pensamiento de la protagonista y sencillamente lo transcribe, en esa especie de monólogo interior indirecto

“Flor de María pensaba, a su vez, que su primo era un buen mozo, el rostro completamente rasurado, tenía dentro de su impecable corrección un fuerte aire masculino que predisponía en su favor Cuando se marchó era ya muy simpático y así lo había recordado ella cada día que al recogerse para dormir se quedaba a solas con su retrato Pero francamente, su primo había ganado mucho con el cambio, porque estaba tan elegante y tan guapo” (Pág. 124)

De igual manera, en el capítulo VIII, para describir a doña Felicidad el narrador utiliza la retrospección y la compara con su hija Flor desde el presente en el que cuenta la historia. Señala que doña Felicidad era en su juventud “esbelta, ondulante y espiritual, jamás en sus labios faltó una sonrisa luminosa y apacible, que era como un destello nacido en las excelsitudes de su alma, inmaculada y tranquila” (Pág. 138) Sin embargo, la sonrisa desapareció para dar paso a una “sombra de tristeza” El narrador emplea el mismo recurso para la descripción de don Pedro y don Jesús En el Capítulo I, presenta al don Pedro de la actualidad mediante la observación que de su tío hace Raimundo, para lo cual transcribe el pensamiento del joven, quien halla que su tío “se destacaba del grupo gallardamente, como un hombre venido de otras latitudes, estaba más delgado, había encanecido más y se había tornado más grave”. (Pág. 119) La percepción que ofrece Raimundo de su tío la complementa el propio narrador, en el capítulo VIII, cuando describe a doña Felicidad y presenta a don Pedro en su juventud como un “mozo galanteador y arrogante que hablaba pestes del matrimonio y que detestaba de los curas y de la iglesia” (Pág. 138) El narrador señala asimismo, al revelar el parecer de doña Felicidad, que don Pedro era un “temible conquistador” (Ibíd.) Otros rasgos de don Pedro se conocen gracias también a las palabras de doña Felicidad, quien, mediante ciertos trazos certeros indica que “no era un partido despreciable Rico, elegante y

guapo, las mujeres de toda la Provincia tenían los ojos puestos en él " (Cap. XI, pág. 146). Para la presentación de don Jesús, el narrador apela al contraste con don Pedro, desde la perspectiva de Raimundo, su hijo. Éste, de regreso de su viaje de estudios, lo distingue a la distancia mientras el vapor se acerca al muelle *"Allí estaba su padre, don Jesús, con su plácida figura de hombre de paz, a quien nunca preocupó nada ni nada alteró. Los años y la tranquilidad lo habían hecho un poco más obeso y un poco más risueño"* Es la misma visión que brinda doña Felicidad de don Jesús *"La suavidad de su carácter, la bondad de su rostro y de su alma, me hacían pensar en lo feliz que debía ser un hogar formado por los dos"* (Ibíd.) La descripción del Jesús sereno y tranquilo que va a recibir a su hijo en el muelle dice al lector que la grave falta cometida en nada afectó ni las actitudes ni la personalidad.

Otro de los personajes de cierto relieve en el relato es el padre Antonio, a cuyo conocimiento accede el lector por la presentación que de él hace el narrador y por la conducta posterior del sacerdote, a medida que transcurre la historia. Así pues, el lector conoce mediante la descripción, la procedencia del sacerdote, su condición económica y social, la edad, el carácter y sus virtudes. Al respecto, el narrador señala

"El Padre Antonio hubiera podido ser canonizado por sus virtudes. Hijo último de una antigua y arruinada familia española de monjes y de militares, había emigrado a América, mozo aún. La autoridad y la disciplina fueron siempre la norma de su carácter, limpio y recto como una espada"

Con todo, el Padre Antonio, noble de corazón y de sangre, era dulce en el fondo y servicial y generoso siempre"

Los años y la práctica del bien hicieron del Padre Antonio un santo viviente, venerado por todos, y cuyo consejo y cuya voz decidían los más graves problemas sociales y económicos de su comarca"

Hoy, a los sesenta años, el Padre Antonio, era una reliquia del pueblo " (Cap. VII, pág. 135)

En el ámbito de la historia, el recuso de la retrospectiva vuelve su mirada al pasado y regresa al presente inmediato, lo que contribuye a que el lector se forme una idea de la evolución tanto física como psicológica de los personajes.

En cuanto al aspecto psicológico de los personajes, en *Flor de María* son seres atormentados e infelices, sometidos por las leyes de la herencia y por el ambiente,

marcados por un destino aciago que no pueden revertir. Solo recuérdese el caso de Raimundo, quien viviendo en otros ambientes, como el parisino y el neoyorquino, donde conoce a diferentes tipos de mujeres, se enamora de su prima permaneciendo en ese círculo vicioso que había iniciado su padre al relacionarse eróticamente con su dos veces cuñada. Don Pedro es otro ser atormentado, rechazado por la esposa doña Felicidad, ha tenido que refugiarse en el amor de la hija para encontrarle algún sentido a su existencia gris y vacía. La misma doña Felicidad, amargada y agobiada por el peso de la doble traición cometida, contra el esposo y contra la hermana.

En relación con el nivel social de los personajes, cabe destacar que se muestran tres grupos claramente marcados: los de un alto nivel social (hacendados, políticos, autoridades y el cura), el pueblo y la clase trabajadora, que conforman la servidumbre de la familia Romero-Méndez. Se nota una relación de subordinación empleado-patrón. Dentro de las escasas actividades sociales que permite la convivencia en el pueblo, se hace evidente que la clase trabajadora no participa de las reuniones sociales de los acaudalados. Préstese atención a lo que el narrador manifiesta en este sentido, cuando realiza el recuento de los asistentes a la cena de bienvenida en honor a Raimundo:

Ocupaba el puesto de honor Raimundo, colocado en medio de sus padres. Al frente, Flor de María, entre Mister Henry y su padre. Después llenaban la mesa el señor Cura, el Alcalde, el Médico, el italiano Guerini, un diputado que se encontraba de paso en la población—a quien llamaban pomposamente Don Píndaro—y algunas personas más, todo de lo más granudo de la población". (Cap. II, p. 122)

Es así, pues, que los personajes de mayor relieve en *Flor de María* configuran la clase de la gente adinerada del pueblo, aunque otros personajes del campesinado como don Goyo y Juan de Dios adquieren cierto relieve dentro de la obra.

4.3.3. Acerca del discurso. La relación espacio-temporal (cronotopo)

Se ha dicho en páginas precedentes, que el discurso surge de las manipulaciones que efectúa el narrador de la historia para transformarla en materia artístico-literaria. Si ello es así, un elemento fundamental en esa manipulación es el manejo del cronotopo, ya

que como manifiesta Bajtin los personajes no pueden sustraerse ni a su espacio ni a su tiempo Y, en efecto, así ocurre en **Flor de María**. El espacio atrapa a los personajes del relato, en un escenario concreto, una cabaña, ocurre el suceso que cambiaría el rumbo del matrimonio de doña Felicidad y don Pedro el acto de infidelidad Así mismo la atmósfera del lugar y el miedo influyen para que se dé el perturbador acontecimiento En el caso de Raimundo y Flor sufren las consecuencias del mencionado suceso en el tiempo y el espacio y renuncian a desvincularse del cronotopo

4.3.3.1. Cronotopo: el manejo de la temporalidad.

Resulta difícil precisar en **Flor de María** el tiempo histórico o época en la cual se desarrollan los acontecimientos narrados Por algunos detalles que ofrece el narrador, el lector concluye que es anterior a la aparición de todas las formas modernas de comunicación, pues el transporte hasta la capital se hace a través de barcos La gente que recibe a Raimundo en el muelle anda a caballo y éste junto con la comitiva que le da la bienvenida se marcha a casa por el mismo medio de locomoción Otros datos que hablan del periodo histórico es que, en el pueblo, no existía ni hospital ni médico y quien atendía a los enfermos era un veterinario, Fontanet, propietario de una botica, la enseñanza era impartida por “el viejo Maestro del pueblo” (Pág 119), es decir, un único maestro En el ámbito de la cultura existía una pobre orquesta campesina conformada por un tambor, una flauta, un violín y una guitarra.

En lo que concierne al manejo de la temporalidad en el aspecto cronológico, aunque no se puede determinar con exactitud la cantidad de días en que ocurren los sucesos desde la llegada de Raimundo hasta el entierro de Flor de María, pudo haber transcurrido poco más de un mes, por los datos que proporciona el narrador la fiesta, el paseo y la duración tanto de la enfermedad de doña Felicidad como de Flor de María Así, pues, *“tras quince días de luchar incesante, la paciente estaba fuera de peligro, aunque el médico recomendaba mucho cuidado para evitar una recaída que sería de fatales e*

inevitables consecuencias” (Cap X, pág 143) De igual modo, *“Durante quince días la vida de Flor de María fue como la de una llama batida por todas las brisas”* (Cap. XIII, pág 152) Este manejo de la temporalidad en términos de la cronología posee una primordial importancia, por cuanto está estrechamente vinculada con el significado total de la obra y la comprensión de los rasgos naturalistas que se detectan en la novela *Flor de María*. Y es que la serie de eventos aciagos ocurridos en tan poco tiempo en la vida de los Romero-Méndez mudó la ilusión de felicidad que vivía esta familia a una situación de desgracia. Como todo personaje trágico, perseguido por el destino, Flor de María se convence de que *“morir sería lo mejor que pudiera suceder ”* (Cap XIV, pág. 154), y así se lo hace saber al Padre Antonio. El tiempo opera en contra de la familia Romero-Méndez

Otro aspecto en el manejo de la temporalidad es el que se refiere al frecuente uso de la retrospectiva o vuelta al pasado para explicar al lector una serie de eventos y las consecuencias de dichos sucesos en el presente inmediato de los personajes, en situaciones de diversa naturaleza. Por ejemplo, ante la tristeza y desolación de doña Felicidad y la permanente frialdad para con su esposo, el narrador expone de manera velada, desde su perspectiva, lo que él conoce, pero cede la palabra al personaje quien regresa a un pasado doloroso y revela lo que el narrador desconoce o finge desconocer, es el “dato escondido”: la infidelidad conyugal. Es así como doña Felicidad, don Pedro y don Jesús no pueden liberarse de las huellas del tiempo pasado y, en consecuencia, en sus hijos repercuten directamente las acciones del pretérito

Nada dice el narrador respecto al tiempo de la historia, se desconoce la distancia temporal entre los acontecimientos narrados y el momento de la enunciación, el presente del narrador, ni el espacio temporal ocurrido desde el momento en el cual él conoció la historia y cuando inicia la narración

4 3 3 2 Cronotopo y el conocimiento histórico- geográfico

Al efectuar el análisis del espacio, se encuentra que una serie de sucesos ocurren en un pueblo innominado sin que adquiriera gran valor el elemento histórico, porque como la objetividad predominante es la de los personajes, se pretende mostrar las actuaciones de

unos entes de ficción marcados por el determinismo de la herencia y del medio. Por tanto, la información que recibe el lector en torno al espacio geográfico no es abundante, sabe que se trata de un pueblo costero porque cuenta con un muelle donde desembarcan los viajeros y atracan vapores que ponen en comunicación al pueblo con la capital. Las costas están rodeadas de una naturaleza virgen y cautivadora, sin que los habitantes sepan aprovechar los beneficios que de ella puedan derivarse

El valor del espacio en parte del relato se torna simbólico. Los acontecimientos se sitúan al inicio en un espacio abierto, pero luego del desmayo de Doña Felicidad los sucesos se enmarcan dentro de la casa de don Pedro y adquiere mayor importancia una habitación. Tanto para doña Felicidad como para Flor de María en su proceso de decadencia, la atmósfera es asfixiante y, a la tormenta espiritual, se suma el acorralamiento dentro de las cuatro paredes de la alcoba que, simbólicamente, se constituye en la sepultura del terrible secreto, que las conduce a ambas hasta la muerte

En cuanto a la atmósfera espiritual, se percibe al inicio como positiva por la alegría que prima, en un ambiente de fiesta popular, donde la población se solidariza con el júbilo de la familia de Raimundo por el retorno de éste al pueblo natal. Luego, esa atmósfera se torna sombría, pesada y triste, ya que se levanta toda una serie de presagios y supersticiones que preceden al desenlace fatal de Doña Felicidad y Flor, pero, con todo, al final, después del fallecimiento de la protagonista el pueblo manifiesta su apoyo a los familiares en medio de una atmósfera fúnebre

4.3.3.3 Cronotopo y dialogía

Referente a este punto, existe una vinculación inherente entre estos dos elementos, aunque, como ya se afirmó, aunque el espacio no es la objetividad que alcance la mayor preminencia en la construcción del relato. El cronotopo fija la historia de unos personajes marcados por el destino, en un pueblito anónimo que puede ser cualquier localidad del interior del país, olvidada por la mano del progreso, donde a una clase privilegiada por la materialidad de los recursos económicos, el destino, las leyes de la herencia y el medio le niegan la gracia de la felicidad espiritual. Con todo, la dialogía de que habla Bajtin se escucha en todo momento en la articulación del diálogo del

presente con el pasado, pero que muestra la imposibilidad de un futuro feliz. Se articula la historia de los padres de Flor y Raimundo (doña Felicidad, don Jesús y don Pedro) y las consecuencias de los sucesos anteriores en el presente de los hijos. Se oye la voz del pueblo, de la colectividad en sus manifestaciones de alegría y en sus creencias más arraigadas (la creencia en seres fantasmales, en el espíritu de las prácticas satánicas y de la brujería, en los augurios y los agüeros), combinadas con las prácticas religiosas (la celebración de las fiestas patronales, la procesión de la Purísima Concepción). En fin, la dialogía se manifiesta en la novela, en los discursos de clase, comunidad, familia e instituciones. Están presentes las voces de un estrato social pudiente, la voz del pueblo, la familia Romero-Méndez e instituciones como la Iglesia, en el discurso del Padre Antonio. Al escucharse distintas voces articuladas en el relato, hay un cambio de sujetos discursivos y, por ende, opera el fenómeno de la polifonía.

4.3.4. El narrador

Compete al narrador la manipulación de la historia para convertirla en un objeto artístico-literario, en otras palabras, a partir del discurso verbal construye el relato novelesco.

4.3.4.1. Tipo de narrador prevaleciente

Al entrar en el análisis del narrador, es obvia la presencia de un narrador heterodiegético que cuenta los sucesos que conforman la historia desde el punto de vista de la tercera persona. Se trata de un narrador omnisciente que intenta lograr la objetividad del relato tomando distancia de los hechos que cuenta y de los personajes, pretende ocultarse, mas los índices de persona y las formas verbales delatan su presencia y se deja oír la voz del hablante. Fíjese la atención en estos ejemplos:

“Era la primera vez que visitaba el trópico y el vigor de nuestra naturaleza lo deslumbraba ” (Cap. I, p. 118)

Al comentar la relación de pareja entre don Pedro y doña Felicidad el narrador afirma que

“ había entre los dos aquel velo de tristeza que empañaba su felicidad como los soplos helados empañan la clara luz de los espejos donde siempre nos miramos claros y precisos” (Cap VIII, pág 139)

En el segundo ejemplo, el índice de persona y la forma verbal señalan la presencia del narrador

Hacia el final, en el Capítulo XV, al describir a Flor de María dentro de la caja mortuoria, el narrador se hace explícito cuando señala.

[] blanca como el tul de su traje, como las azucenas y los lirios que la cubrían, parecía sonreír plácidamente, pero era su sonrisa aquella sonrisa de los muertos que hiela porque ella misma no es sino el pálido reflejo de la última visión querida que tuvimos, helada en los labios en el instante de extinguirse (pág 158)

En el último ejemplo citado, se advierte la presencia del narrador en la inflexión verbal **tuvimos**. Ese paso del narrador heterodiegético a un narrador homodiegético es lo que se llama **metalepsis** y lo que Gerard Genette denomina **transposición**. El narrador transgrede el universo narrativo al comentar los sucesos que cuenta para introducirse en el discurso

En el relato se insertan otras narraciones subsidiarias o microrrelatos que funcionan independientemente, los cuales cumplen una función específica que se detallará más adelante, en otro apartado. Al incluir una narración dentro de otra, al narrador se le denomina **metadieético**. Los microrrelatos son los siguientes: la historia de Juan de Dios, la presentación del padre Antonio, la historia de doña Felicidad y la canción que canta Juan de Dios

4.3 4.2 Dialogía y polifonía de voces

En **Flor de María**, la dialogía se manifiesta en los discursos de clase, comunidad, familia e instituciones. Están presentes las voces de un estrato social pudiente, la voz del pueblo representada en Goyo, la familia, encarnada en los Romero—Méndez e instituciones como la Iglesia, en el discurso del Padre Antonio. Al escucharse distintas voces articuladas en el relato, se dan cambios de sujetos discursivos y, por ende, opera el fenómeno de la polifonía. La misma procede, en ocasiones, desde la conciencia de los

personajes y en forma externa, cuando los sujetos hablan abiertamente manifestando distintas situaciones y juicios. Además, el narrador es capaz de transmitir la polifonía de voces que se mezclan en el recibimiento de Raimundo, en el dolor que ocasiona a todo un pueblo la gravedad de Flor de María y su posterior fallecimiento. El lector percibe perfectamente la escena luctuosa cuando el cadáver es trasladado a la Iglesia y las manifestaciones de la conmoción del pueblo que acompaña a la familia Romero-Méndez en las exequias

La tarde era una suave tarde primaveral dorada por el sol. Al paso del entierro las flores llovían haciendo una alfombra ante el anda, porque el pueblo entero había exigido que Flor de María ocupara el lugar que tantas veces ocupara en las procesiones de la fiesta. Las gentes ahogaban sus sollozos para no romper el silencio de aquella hora de angustia. (Cap XVI, p 139)

Nótese como a través de dos sustantivos colectivos (pueblos y gentes) se evidencian las manifestaciones de la colectividad

Y en la Iglesia cuando el Padre Antonio llora y cae de hinojos ante el féretro de la difunta Flor de María “ *las naves del templo se llenaron todas en un gran gemido que hacía eco al sollozar del anciano* ” (Ibíd)

4.3.4.3. La carnavalización

En la concepción teórica de Bajtin, el texto literario carnavalizado muestra ese momento único en que fecunda el discurso de los oprimidos como concreción de un profundo anhelo de libertad, y en oposición a la norma y a la autoridad. En **Flor de María** se materializan estos postulados en dos momentos claves del relato. en el capítulo I cuando se rompen las barreras de la clase, y el pueblo, en una manifestación espontánea, recibe con vítores y alegría a Raimundo Romero-Méndez en el muelle. Así lo presenta el narrador

A medida que el vapor se iba aproximando al muelle, se percibían entremezclados con un vago rumor de fiesta, el estallido de los cohetes, el relinchar de los caballos que se encabritaban entre el humo y el ruido, y el monótono resongar de un tambor que, con una flauta, un violín y una guitarra, formaban la orquesta que alegraba el pueblo, en los días de las grandes festividades

Al acercarse el vapor al muelle, un viva a Raimundo, coreado por la multitud, se perdió en ecos interminables en la quietud de los esteros cristalinos (Pág. 119)

Otra manifestación del texto carnavalizado es hacia el final del relato, cuando los rumores sobre del entierro en caja negra del cadáver de Flor suscitan que el pueblo se rebele contra la norma establecida por la Iglesia de que el entierro en cajas blancas estaba destinado a las mujeres que habían muerto en estado virginal, y el pueblo exige al representante de la Iglesia, el padre Antonio, que *“Flor de María, muerta, ocupara por última vez el lugar que tantas veces ocupara en las procesiones de la fiesta, y el Padre Antonio había tenido que ceder ”* (Capítulo XXVI, pág 159)

En ambos momentos del relato, se ve coronado ese anhelo de libertad y la voz de la clase marginada es escuchada Sin que el pueblo haya hablado, el narrador ha logrado transmitir la manifestación de las múltiples voces que se levantan para protestar

4 3 4 4 Relaciones narrador/lenguaje

En una obra narrativa novelesca, el valor anecdótico de las acciones de los personajes, de los tiempos y de los espacios funciona como primer indicio textual para captar el significado literario En *Flor de María*, el relato que hace la protagonista (cuando están ella y Raimundo en el jardín y éste aprisiona una mariposa azul) de que ya ha visto posarse en su cama la mariposa azul el día de la llegada de Raimundo, pareciese una simple anécdota que informa sobre un suceso casi irrelevante Pero, desde el punto de vista sintáctico, la aparición del etéreo insecto funciona como un indicio y en el conjunto total de la obra adquiere un significado simbólico Es el signo que marca momentos cruciales en la vida de Flor el día de la llegada de Raimundo, en el jardín, tras la propuesta de matrimonio de Raimundo (Cap IX); cuando Flor entra a la alcoba de su madre enferma a comunicarle que se ha comprometido con Raimundo, (Cap, X), en la visita que hace el Padre Antonio para confesar a Flor de María (Cap,XIV), y tras la muerte de ésta, en la iglesia, al final de la ceremonia luctuosa (Cap, XVI) Por tratarse de un animal alado y etéreo, la mariposa azul es el símbolo de la pureza, de los castos amores y un signo premonitorio de la efímera felicidad y de la tragedia Es evidente que

si **Flor de María** es una novela con rasgos naturalistas, existe como característica propia de esta estética los signos premonitorios de la fatalidad. Así, pues, en la totalidad narrativa, la anécdota de las sucesivas apariciones de la mariposa azul supera el valor referencial y adquiere valor simbólico como signo de lo etéreo, lo delicado y puro, pero, sobre todo, de la belleza fatal. Queda claro que todos estos significados los adquiere la anécdota gracias a las relaciones que establece el narrador con toda la historia, pero también gracias al manejo del lenguaje lo que dice y la forma de decirlo

Por otra parte, resulta de suma importancia abordar un punto esencial en la relación narrador /lenguaje los índices de persona. Ya se vio en el análisis de la anterior novela de Miró, **Las noches de Babel**, que, en los relatos en español, se dispone de una serie de índices para señalar la presencia del locutor en el discurso: los de persona yo/tú, los que señalan espacios-temporales considerando el yo como centro, los signos de objetos que se refieren a la situación en la que se emite, las formas verbales temporales y otras. Se afirmó que estos índices apuntan hacia la doble perspectiva de duplicación del emisor del mensaje, es decir, el autor, emisor real, creador de un emisor textual o narrador, cuya función es actuar como intermediario entre los lectores y el texto. Ciertamente en **Flor de María** no se puede determinar la presencia del autor. Su yo queda fuera, puesto que una persona fingida, cuenta, pese a que el narrador se oculte. Sin embargo, algunos índices ya citados señalan la presencia de un locutor.

En **Flor de María** un narrador cumple la función de sujeto del proceso de enunciación, lo que origina un enunciado donde aspira a enmascarar toda posible huella. Alguien le manifiesta al lector lo que está en el texto, pero quien habla no es ninguno de los que aparecen en el texto. *"Flor de María, como de costumbre, bajó al jardín a podar sus plantas y a cortar rosas. Cuando Raimundo llegó a su lado, ya su prima tenía hecho un gran ramo multicolor y fragante. Ella estaba inclinada sobre un rosa y él llegó, despacio, en puntillas, y le puso las manos sobre los ojos"* (Cap. VI, p. 132).

En el ejemplo anterior, quien habla no es ni Flor de María ni Raimundo, pues ellos son tercera persona y aparecen registrados por signos que son nombres de persona. Pero se puede deducir que se halla la manifestación implícita de un “yo”, cuyo índice de primera persona o hablante se ha empleado para proyectar a los otros a tercera persona.

Nótese que en el fragmento citado el narrador cumple varias funciones: observa los hechos y describe los gestos y estados de ánimo de los personajes; comunica el desplazamiento de Flor, la actividad que realiza (podar las plantas y cortar rosas en el jardín), la postura corporal de Flor de inclinación. El narrador no sólo informa de la labor de Flor en el jardín, sino que, además, muestra al lector los desplazamientos de Raimundo: despacio y en puntillas y la acción de taparle los ojos a su prima con un propósito que no necesita marcar el narrador, pues el lector lo puede interpretar como un deseo de jugar y sorprender. Transmite entonces un sentimiento de alegría en ese deseo manifiesto del juego.

En torno al aspecto de los indicios textuales sobre el narrador, los mismos han sido adoptados por las técnicas narrativas en índices textuales de estilo directo e indirecto. En *Flor de María*, se observa en varias escenas la habilidad del narrador para desaparecer y ceder la palabra a los personajes que hablan en primera persona. Adviértase que, en un corto diálogo que mantienen Raimundo y Flor, ambos personajes se alternan el turno para hablar, sin que haya lugar a confusiones, sin ninguna intervención del narrador:

_Me quieres, Flor de María?

_Mucho, muchísimo

_Y me quisiste siempre?

_Siempre

_Y si yo me hubiera casado por allá

_Me hubiera muerto” (Cap. IX, p. 140)

Debe señalarse que el narrador introduce el diálogo, pero luego ubica en primer plano a la pareja que conversa, y desaparece para que sean los propios personajes

quienes manifiesten sus sentimientos. De esta manera, el papel que adopta el narrador es de simple transcriptor de lo que oye y ve (incluso capta los índices no verbales), sin comentar ni emitir juicios ni opiniones. Se retira del diálogo, lo que se traduce en una gran agilidad, carece de sentido que se muestre en cada caso y que anuncie al personaje que está en uso de la palabra, porque el lector lo deduce. Nótese, además, que en el diálogo aparecen implícitos los índices de persona yo/tú los cuales se pueden reponer mediante las inflexiones verbales.

En el fragmento que sigue, el narrador introduce un extenso diálogo, se enmascara y transcribe lo que oye de sus personajes (el Padre Antonio, Raimundo y Flor de María), a quienes cede el primer plano. Luego hace una acotación y vuelve a ceder el primer plano a los personajes. En el diálogo se evidencia la riqueza en el uso de los índices de persona y la duplicación de los pronombres personales con la inclusión de las variantes pronominales, incluso demostrativos, posesivos y el uso de las inflexiones verbales, la mayoría en tiempo presente. El enmascaramiento del narrador otorga agilidad al diálogo.

- _ *Bien venidos seáis, hijos míos, a la casa de Dios, que es la vuestra también*
- _ *Buenos días, Padre. Antes quise venir, pero como debía preparar el viaje de Mister Henry, no he podido distraer hasta hoy un momento para darme el placer de visitarlo*
- _ *El placer es para mí, hijo*
- _ *Y yo, Padre Antonio, le he recogido estas flores, que son las mejores que hoy había en mi jardín.*
- _ *Y no te parece que esas flores estarían mejor en el altar de la Virgen?*
- _ *Pero la Virgen que lo conoce tanto le agradecería más a usted*
- *No, hija mía, no. Pecadoras son mis manos y no las tuyas tan puras como las de ella, que no conocieron pecado. Conque os vais los dos, os arrodilláis en el altar después de ofrecérselas y luego pedidle lo que querráis, que ella os complacerá.*
Raimundo y Flor de María cruzaron una mirada que no pasó inadvertida al bueno del sacerdote, que agregó
- _ *Y yo creo que haríais bien, pues quién sabe si después necesitéis de su protección.*
- *Padre, usted tiene razón*
- _ *Todos tenemos razón, pero los viejos tenemos, además, experiencia*
- *Bien, Padre, iremos a cumplir con su consejo*
- *Sí, pero antes os vais a beber conmigo una copita de vino. Es superior y sólo lo ofrezco en momentos trascendentales, como éste.*

— Pero, Padre: usted siempre tomándose molestias .
— Tú, Flor de María, debes saber que nada molesta cuando se hace con
placer” (Cap.VII, págs. 136—137)

Con respecto al punto que motiva el análisis, la relación narrador/lenguaje resulta primordial abordar un aspecto que repercute en la construcción y significado global del discurso la forma interior/exterior del discurso. Boves Naves define primera como “*la transcripción en el relato de las formas realizadas en un acto de enunciación, el discurso interior es la transcripción de un acto de pensamiento*” (*Teoría de la novela*, p. 254) En ambos casos, para exteriorizarlo, se requiere de signos lingüísticos: el lenguaje que es la forma de expresión del pensamiento. Ambos, pues, usan el sistema lingüístico convencional que es el utilizado con mayor frecuencia, ya que existen otros sistemas sémicos (el mímico, por ejemplo), empleados para exteriorizar el pensamiento. En el caso de la novela, puede ocurrir la mímesis lingüística, sin la intervención textual del narrador (estilo directo) o con la intervención del narrador (estilo indirecto), cuando simplemente el narrador presenta a los hablantes o reformula el discurso. De igual forma, la novela puede dar testimonio de los discursos interiores de los personajes: se transcribe directamente el discurrir del pensamiento del personaje al relato o en forma indirecta, con la intervención del narrador que, simplemente, presenta al personaje, hace comentarios o reflexiones y otros. Dentro de esa transcripción del pensamiento está el monólogo interior o las corrientes de pensamiento. En *Flor de María*, se combinan tanto la forma exterior del discurso como la interior, pero no aparece propiamente dicho el monólogo interior. Sin embargo, en muchas ocasiones, el discurso interior del personaje es transcrito de manera indirecta por el narrador.

Recordaba a Ivone, la griseta de Monmartre, en sus dichosos días de París, a Rebeca, la judía hermosísima de Nueva York, con quien deslumbró a los suramericanos en los luminosos cabaretes de la maravillosa ciudad del Norte, recordaba a Elssie, la rubia, a Trinidad, la cubana, pero en ninguna había encontrado junto con la belleza plástica de la mujer, aquella idealidad de cisne acostumbrado a surcar el espejo de las aguas quietas, aquella inocencia de paloma acostumbrada a vivir a la sombra del alero paternal. Oh!, si en el alma de Flor de María hubiera algo más que el cariño de dos primos criados en la intimidad.

(Cap V, p 131)

En el ejemplo reproducido, el narrador transcribe el fluir del pensamiento del personaje sin interrupciones ni razonamientos, tal como se da en su conciencia. La espontaneidad del discurso la origina el recuerdo de la mujer amada, en quien Raimundo concentra todo su interés. Se produce un desplazamiento espacio-temporal del presente inmediato, el personaje se ubica en el pasado, para establecer el paralelo entre sus pretéritas parejas y Flor de María. De este parangón emerge airoso la joven prima, argumento con que Raimundo explica el sentimiento amoroso que abriga su alma en la actualidad.

Debe señalarse que, según Boves Naves, el discurso interior planteado de esta manera por el narrador sería una forma de monólogo interior indirecto. Otras formas de este tipo de discurso se hallan a lo largo del relato en *Flor de María*. Por ejemplo, en el capítulo Segundo, durante la cena de bienvenida Flor de María:

() pensaba a su vez, que su primo era un buen mozo, el rostro, completamente rasurado, tenía dentro de su impecable corrección, un fuerte aire masculino que predisponía a su favor. Cuando se marchó era ya muy simpático y así lo había recordado ella cada día en que al recogerse para dormir se quedaba a solas con su retrato. Pero francamente, su primo había cambiado con el viaje y había ganado mucho con el cambio, porque estaba tan elegante y tan guapo! ... (p. 124)

Es significativo anotar al respecto de esta forma de discurso interior, que el narrador siempre sitúa al personaje en un primer plano, similar al monólogo interior. Flor de María se encuentra sola con su conciencia e imaginación y llega un instante en el cual prevalece la corriente de pensamiento del personaje y se acalla un tanto la voz del narrador.

A propósito de este mismo punto de la relación narrador/lenguaje resulta conveniente, para acceder a la construcción global del discurso, examinar la distancia del lenguaje adoptada por el narrador/personaje, esto es, distinguir la identificación o rechazo del narrador de las formas lingüísticas que el elabora como modo de expresión de sus personajes, lo cual implica un signo del alejamiento psíquico o ideológico, lo mismo que una señal de simpatía o antipatía ante el comportamiento de los personajes.

En términos generales, el narrador coloca en boca de los personajes de la novela *Flor de María* un lenguaje acorde con el carácter y función sintáctica. En cualquiera de las

dos formas que los personajes usen el lenguaje, ya sea de manera directa o de forma comentada, cuando habla el narrador, el lenguaje fluye sin comentarios de carácter metalingüísticos o de otra naturaleza. El narrador se limita a reproducir lo que oye, logrando con este recurso el distanciamiento, lo cual responde a una visión irónica o lúdica, de tal manera que un personaje queda caracterizado frente a los demás, en otras palabras, su expresión lingüística es autónoma

En *Flor de María*, el lenguaje utilizado por la pareja de enamorados se asimila al carácter y función sintáctica que realizan en el relato: sujeto/objeto, destinador/destinatario. De allí que, sus palabras se correspondan con un lenguaje casto y puro porque así es el amor que experimentan. Véase el siguiente ejemplo

— Bien, muy bien, señor primo se le pegaron hoy las sábanas al cuerpo, no?
— Es que cuando uno duerme, y durmiendo sueña, y lo que se sueña es hermoso, no quisiera uno despertar nunca
— Y no se puede saber qué cosas soñaba usted?
— Y si me diera vergüenza, mucha vergüenza!
— Y tan malo es lo que sueña mi primo que se avergüenza de contarlo?
— Y como ha de ser malo si estabas en mi sueño tú?
— Entonces cuéntamelo, cuéntamelo Ven, vamos a sentarnos bajo el naranjo
Te acuerdas de nuestro naranjo?
— Oh, si supieras el sueño!
— Bien, empieza
()
— Pues pues.
— Que los dos
— Y cómo sabes tú eso, brujita lindísima? Y las dos manos se oprimieron
— Es que si el cuento no principia así, no me gustará
— De veras?
— Por mi palabra!
— Bueno que los dos
— Ta ta ta
— Bueno que los dos estábamos juntos hace muchos años Te acuerdas? Así como ahora Y
— Sigue, hombre
— Y tú me diste un beso.
— Tú me lo pediste
— Sí, lo recuerdo!
— Cómo pasa el tiempo!
— Sí Y los besos (Cap. VI, págs. 132-133)

El diálogo se constituye en una muestra del coloquio amoroso de unos inocentes enamorados. En el resto del relato, la expresión lingüística de Raimundo y Flor es la misma, inclusive cuando, ya Flor en conocimiento de sus vínculos sanguíneos con Raimundo y torturada por tan horrenda verdad habla en iguales términos (Cap XIV, pág 154)

Se ha comentado anteriormente que en *Flor de María* aflora la manifestación de la cultura popular y las voces de los sustratos marginados. Este es un elemento substancial, por cuanto, la expresión lingüística responde a un personaje pintoresco con el cual el narrador no solo apela a una visión de las creencias populares, sino también a la función del personaje dentro del relato. Se trata de Goyo, el viejo mayoral de Don Jesús. Ciertamente que el narrador no reproduce los actos de habla del campesinado cuando don Goyo toma la palabra, pero sí habla de creencias muy arraigadas en la cultura de los campos: los embrujos, y su contraparte, los curanderos, las brujas y los rituales para enfrentarlas; la presencia de animales como señal de la aparición diabólica. Son un claro ejemplo de sus experiencias vitales y revelan la psicología del hombre del campo. Pero, sobre todo, señala la ayuda que el propio personaje, basado en sus experiencias pasadas, puede proporcionar en la resolución de la situación conflictiva e infeliz por la que transita la familia Romero-Méndez, en particular, Raimundo y Don Pedro. En tal sentido, el narrador reproduce lo que dice el personaje, no es él quien le otorga esa manera de expresión, es propia de Don Goyo y responde, ya se ha dicho, al tipo de relaciones sociales y al contexto. Léase al respecto el siguiente fragmento, de una anécdota narrada por el propio personaje:

() Yo tenía una mujer que vivía conmigo hacia tiempo, pero en una fiesta conocí a otra muchacha de un campo de Natá y me enamoré de ella.

Por las tardes, ensillaba mi caballo, cogía mi machete y me iba a dormir con ella, hasta que un día mi mujer lo supo y fue a ver a una vieja bruja que tenía pacto con el diablo para que acabara eso. Una noche, no había yo pasado el río cuando el caballo se paró y comenzó a andar para atrás. Entonces vi una mujer vestida de negro que saltaba en el camino con los brazos abiertos. A mí más que miedo me dio rabia, pero el caballo estaba embrujado y sólo caminaba para atrás. Viendo que no podía hacer nada, di(ser) la vuelta y regresé a la casa. Mi mujer me contaba -- -- -- la cosa. () Si don Pedro quisiera, yo arreglaba todo esto. Doña Felicidad estaba

embrujada y la niña Flor de María también Su madre murió en viernes y si Dios no se mete en esto, la niña Flor de María morirá el viernes éste, también (Cap. XII, págs.150-151)

Como puede observarse, la forma de expresión de Goyo responde a la función sintáctica de su personaje. ayudante de Raimundo y de Don Pedro.

Por otra parte, debe reiterarse que el narrador pareciese no mostrar antipatía por nadie, en el sentido de compartir o no compartir la forma de expresión del personaje, pero sí siente una honda simpatía por Flor de María. Ella era “*un ángel de bondad y un mensajero de dicha en todas partes*” (Cap. XIII, p. 152); una “*dulce y delicada niña*” (p. 153)

En tanto, puede señalarse cierto reproche en el caso del padre Antonio. El narrador deja traslucir el sentir del sacerdote de haber cometido, con sus palabras inmisericordes, una injusticia al rehusarse perdonar a Flor cuando le administra el sacramento de la extrema unción. El narrador ironiza y denomina al Padre Antonio “el afligido Ministro del Señor”, lo que entraña una crítica implícita, pues en su condición de confesor, no supo advertir la “sorda y espantosa lucha” que se libraba en el alma de la joven. El sacerdote enfrenta la ironía trágica durante el velatorio, en la iglesia, descrita con todo su alcance dramático

“De repente, una mariposa azul vino a posarse sobre el féretro y el afligido Ministro del Señor vio (sic) reproducirse la escena que precedió a la muerte de Flor de María, recordó su espanto ante el leve y precioso insecto, y entonces, la superstición que recriminó en ella se apoderó de él, temió que una desgracia enorme estuviese próxima a descargarse sobre su cabeza pecadora, tuvo miedo, tuvo el dolor de su crueldad, y cayó de hinojos, implorando en un sollozo ahogado el perdón de la virgen muerta” (Cap. XVI, p. 159)

En cuanto al análisis de las relaciones del narrador/lenguaje vale la pena añadir, finalmente, el uso de los sistemas sémicos no lingüísticos, es decir, los registros no verbales de que se vale el narrador para que cierta información y detalles relevantes sean percibidos. Recuérdese que se emplean los registros sémicos no-lingüísticos como una forma de repetir y resaltar cierta información. En la novela realista suelen subrayarse los

gestos, los tonos de voz, el ritmo del habla, las distancias, los objetos no solo como reflejo de la realidad en su aspecto material, sino también como recurrencias sémicas o signos que intensifican el mensaje verbal.

En Flor de María, el narrador subraya, entre otros, la expresión facial, los gestos, los movimientos corporales y la postura de sus personajes, el tono de voz, el ambiente en que se mueven y ofrece, tras fina observación, evidencias de esas actuaciones. En esa realidad por él obsequiosamente advertida, descubre que todo es signo que denota y connota. Explora tanto en los signos acústicos o vocales como en los visuales reveladores que, en conjunto, confieren un significado al personaje. Es oportuno precisar, sin embargo, que hay contextos más complejos para mostrar esos registros sémicos no lingüísticos, como las conversaciones donde intervienen varios personajes. Ya sea uno o varios personajes, el narrador debe prestar atención a los signos que coadyuvan a comunicar la historia, ya que los signos no lingüísticos deben traducirse al sistema lingüístico. Importa para este estudio, el análisis de esos signos en relación con la función que desempeña el personaje al que corresponden tales signos y al significado de éstos para establecer el paralelismo entre el plano sintáctico y el semántico de la obra y la correspondencia entre uno y otro en la significación total del objeto artístico.

En la novela objeto de análisis, por ejemplo, Doña Felicidad es funcionalmente oponente de Raimundo y de Flor de María, aunque ellos lo ignoran. El narrador fija su atención en todos los registros sémicos no—lingüísticos. Estos van a denunciar un cambio de actitud de doña Felicidad en el pasado ante don Pedro, su esposo. En efecto, así es. Al principio “jamás en sus labios faltó una sonrisa luminosa y apacible”, pero poco después del matrimonio, esa sonrisa luminosa desaparece para dar paso a una sombra de tristeza que *parecía envolverle el rostro, el alma, todo el ser* (Cap VIII, p. 138). Adviértase que el cambio en el contacto visual y la expresión facial de Doña Felicidad suscita la sombra de separación de la pareja, esa sombra que empañaba su dicha.

Nótese cómo capta el narrador los registros sémicos no lingüísticos manifestados por Doña Felicidad al recibir la noticia del compromiso de Flor y Raimundo. “(.) se irguió, lívida, fijos los ojos, desmesuradamente abiertos, en su hija, pareció asfixiarse y muda, espantosamente muda, cayó en el lecho sin sentido” (Cap X, p 144)

En una visión panorámica sintetizada, el narrador descubre ante el lector toda la riqueza de variados registros no verbales postura del cuerpo (se irguió), la expresión facial (lívida), el contacto visual (los ojos, desmesuradamente abiertos, en su hija); y el hecho de no poder emitir palabra. Todo su cuerpo connota terror; es la confirmación de sus sospechas, el amor que se profesan Raimundo y Flor de María, es un amor pecaminoso por cuanto ellos son hermanos. Estos signos sémicos no lingüísticos son incomprensibles al principio para Flor, pero algo intuye. Más tarde, a través de la expresión verbal, se confirma el valor de dichos signos tanto en el plano sintáctico como semántico, ya que es evidente que si, funcionalmente, Doña Felicidad en el plano actancial es oponente, los signos sémicos no lingüísticos van acorde con su papel, pero es Flor quien, aunque algo percibe, no sabe interpretar plenamente el lenguaje corporal de su madre

El uso recurrente por parte del narrador de signos sémicos no lingüísticos se exterioriza en las actuaciones de otros personajes, demostraciones en las cuales él fija su atención y transmite al lector. Por ejemplo, durante el regreso de Raimundo junto con Don Henry “los dos jóvenes habían quedado inmóviles y absortos en la proa de la nave” (Cap I, p. 118). Esta actitud abre paso a los recuerdos infantiles de Raimundo sus familiares, sus amigos, su caballo y, obviamente, Flor “su prima su dulce prima” (Ibid)

Paralelo al lenguaje verbal en la relación amorosa de Raimundo con Flor de María, prevalece todo un sistema sémico no lingüístico significativo, el cual incluye las distintas manifestaciones elocuentes del lenguaje corporal que intensifica el mensaje verbal. Miro ha utilizado tal recurso y es evidente que ha sabido traducir esos signos sémicos no lingüísticos al sistema lingüístico, con mucho acierto. A continuación se citan una lista de ejemplos ilustrativos

Y ellos se abrazaron, tímidamente

Flor de María bajó la frente y replicó, susurrando

Flor de María abrió los ojos llenos de ingenuidad

Flor de María asintió con un gracioso y leve mohín

Y Flor de María, sin sospecharlo, suspiró.

Estaban juntos y Raimundo tenía entre sus manos una de las de su prima.

Los dos jóvenes se miraron a los ojos, unidas las manos Flor de María, encendida en rubores y brillantes los ojos castaños (.) estaba hermosísima

Flor de María fijó en Raimundo una larga mirada de ternura, que se resolvió en llanto, y doblando la cabeza como una divina flor truncada, fue a posarla en el hombro de su primo Largo rato estuvieron silenciosos, ebrios de felicidad y de gozo

Otros signos no-lingüísticos empleados por todas las culturas y que también ha utilizado profusamente la novela son los objetos y los animales En *Flor de María*, el objeto se coloca al lado del personaje en la disposición del texto con el propósito de que el lector descifre la relación metafórica que se establece “*Flor de María (.) bajó al jardín a podar sus plantas y a cortar rosas Cuando Raimundo llegó a su lado, ya su prima tenía hecho un gran ramo multicolor y fragante* ” (Cap VI, p 132) Es evidente la correspondencia metafórica, entre Flor, mujer bellísima que compite con las rosas en hermosura y con la fragancia de su juventud En el plano metafórico, esa correspondencia entre Flor y las rosas también pueden interpretarse como el simbolismo de una vida pasajera, y en el plano funcional, confirma el papel de objeto deseado, pues nadie deja de inclinarse ante el esplendor de la belleza.

En otro caso, la analogía se establece usando como signo no -lingüístico el botón recién abierto de una rosa a quien Flor de María se iguala porque su vida apenas se abre a la rigurosidad del tiempo

Referente al empleo de animales como signos no lingüísticos en el relato, es conveniente analizar el valor sémico de las aves y las mariposas. Ambas aparecen en los momentos de dicha de la pareja, en un escenario idílico Son igualmente delicadas y alegres como Flor “*Las mariposas volaban en torno de ellos, algunas palomas*

cantaban desde la fronda de los árboles rumorosos () la palomas gorjeaban en las frondas ” (Cap.VI, págs. 132-133)

Sin embargo, una mariposa en particular hace su aparición de forma recurrente a lo largo de toda la narración. Por el color, alude a la simbología del movimiento literario modernista: lo delicado, lo etéreo, pero también a la fugacidad de la vida. Es, además, un símbolo de lo aciago y aparece en los momentos claves de la vida de los Romero-Méndez.

Sin duda alguna, del análisis de la relación narrador/lenguaje se puede concluir que Ricardo Miró supo, en su novela *Flor de María*, elevar los signos de la expresión lingüística y no- lingüística al plano artístico.

4.3.4.5. Relaciones narrador/referencia

Existen modos distintos de disponer y presentar el discurso novelesco. Dicha organización depende de la posición que asuma el narrador frente a los hechos que configuran la historia, es decir, respecto a la referencia. Al seleccionar una u otra forma de contar, el narrador elige su distancia ante los hechos o la forma en que finge contarlos. El narrador puede referir, tener o demostrar un conocimiento total, parcial o nulo de la historia. Así mismo, empleará uno u otro tiempo verbal para referirla. Cuando el narrador asegura conocer la historia completa, al escribirla suele contar en tiempo pasado y razonar con la perspectiva que le brinda el conocimiento del desenlace. Puede ceñirse a la cronología de su personaje o distribuir la materia en un orden arbitrario, hacer uso de la analepsis o de la prolepsis dependiendo de si la intención es destacar determinados pasajes o determinadas relaciones. Sin embargo, el narrador que refiere conocer una parte de la historia al iniciar la escritura puede adoptar varios ámbitos en los cuales pretende mostrar desconocimiento, ya sea del tiempo, del espacio y del personaje. En caso de que el desconocimiento sea el tiempo, puede contar en pasado, luego completar la historia en presente progresivo a medida que se va conociendo o va ocurriendo, además, optar por escribir la parte de la historia que conoce y transcurrido cierto tiempo, completarla. En tanto, si el desconocimiento es del espacio, porque los hechos ocurren en dos escenarios distintos en tiempos simultáneos y el narrador finge

haber estado solo en uno, suele distribuirse el material entre dos narradores o el narrador único se desplaza y completa la historia mediante confidencias o escritos. El narrador también puede adoptar la posición de atribuirse las facultades de una persona y renuncia a penetrar en el interior de sus personajes, con lo cual no puede decir nada de lo que los personajes piensan y la información llegaría al lector a través de lo que los propios personajes dicen o informen de su discurrir interior. Por último, el conocimiento de la historia es nulo cuando el narrador adopta la actitud de que nada conoce de la historia o porque cuenta la manera como él llegó a conocerla.

Referente al punto con anterioridad explicado, en *Flor de María* el narrador posee la capacidad de ubicuidad: se desplaza simultáneamente en el tiempo y el espacio, pero carece de un conocimiento absoluto de la historia de sus personajes. Por ello, cierta información relevante la refieren los mismos actantes, quienes relatan sus historias personales y la de otros. Tal es el caso de Doña Felicidad. El narrador cuenta de manera fragmentaria la vida de este personaje, pero simula ignorar el terrible secreto. A su vez, Doña Felicidad narra a Flor parte de su vida, la de Don Pedro y la relación de infidelidad conyugal con su cuñado Don Jesús. El lector debe construir la historia de estos últimos personajes con los datos que proporciona el narrador y Doña Felicidad. Por su parte, Don Goyo presenta parte de la historia de Juan de Dios. Emplea la retrospectiva para referir los sucesos que explican la extraña locura del joven y luego se vale de igual recurso para relatar notorios acontecimientos de su propia vida.

Por otra parte, pareciera que el narrador tuviera mayor dominio de la historia de los protagonistas Raimundo y Flor de María, pues conoce sus mundos exterior e interior.

Como el narrador evidencia disponer del conocimiento de gran parte de la historia referida, los tiempos verbales en los cuales relata son los del pasado, de tal manera que los sucesos narrados ya han acontecido. Sin embargo, la distancia temporal entre el enunciado y el momento en el que se narra no puede establecerse. Con todo se percibe una actualización del pasado. Con este fin apela al uso de la analepsis, cuando narra los ejemplos más concretos son el relato de Doña Felicidad, quien revive su atormentado pasado, y la evocación que hace Raimundo de sus antiguas novias.

Por otra parte, no hay duda de que el narrador conoce perfectamente el espacio en el cual sitúa su historia, pero como la objetividad prevaleciente en *Flor de María* no es el espacio, sino los personajes, no interesa tanto adentrarse en ofrecer detalles minuciosos, por lo cual el espacio es innominado

En la relación narrador/referencia, otro aspecto que le falta por solucionar al narrador es si usa la presentación escénica o la presentación panorámica. La primera involucra la reproducción de una situación específica, en estilo directo, en tiempo presente y en progresión, sin que haya intermediarios que interpreten a los personajes (el narrador desaparece o únicamente hace acotaciones), supresión de acciones, sustituidas por las palabras de los personajes (relato de palabras). En tanto, la presentación panorámica consiste en resumir varias escenas o la reproducción de una sola escena en estilo indirecto, el narrador asume las palabras del personaje, en tiempo pasado y el relato es de acciones. Al respecto, en *Flor de María* prevalece la diégesis sobre la mimesis. El narrador se apropia de las palabras de los personajes en una presentación panorámica. Hay algunos casos de presentación escénica, como el extenso diálogo del Capítulo Sexto, en el jardín, entre Raimundo y Flor de María y el diálogo también, ya citado, del Capítulo Séptimo que sostienen el Padre Antonio, Raimundo y Flor de María

Bien, muy bien, señor primo se le pegaron hoy las sábanas al cuerpo, no?

Es que cuando uno duerme, y durmiendo sueña, y lo que se sueña es hermoso, no quisiera uno despertar nunca

Y no se puede saber qué cosas soñaba usted?

Y si me diera vergüenza, mucha vergüenza!

Y tan malo es lo que sueña mi primo que se avergüenza de de contarlo?

Y como ha de ser malo si estabas en mi sueño tú?

Entonces cuéntamelo cuéntamelo Ven, vamos a sentarnos bajo el naranjo Te acuerdas de nuestro naranjo?

Oh, si supieras el sueño!

Bien, empieza

()

Pues pues

Que los dos

Y cómo sabes tú eso bruuta lindísima? Y las dos manos se oprimieron

Es que si el cuento no principia así, no me gustara

De veras?

_ *Por mi palabra!*
 _ *Bueno que los dos*
 _ *Ta ta ta*
 _ *Bueno que los dos estábamos juntos .hace muchos años Te acuerdas? Así como ahora Y*
 _ *Sigue, hombre*
 _ *Y tú me diste un beso*
 _ *Tú me lo pediste*
 _ *Sí, lo recuerdo!*
 _ *Cómo pasa el tiempo!*
 _ *Sí Y los besos "*

Nótese que la mayoría de los verbos están en presente. Algunas formas en pasado evocan experiencias agradables que se actualizan en el presente, y las del futuro sencillamente se refieren a la realización de una aspiración

En el ejemplo que se transcribe a continuación, el narrador introduce el diálogo y se distancia para que sean los personajes los que ocupen el primer plano, de esta forma se establece una cercanía con el lector, a la par que éste escucha los pensamientos y sentimientos: de los personajes

“ _ *Bien venidos seáis, hijos míos, a la casa de Dios, que es la vuestra también.*
 _ *Buenos días, Padre Antes quise venir, pero como debía preparar el viaje de Mister Henry, no he podido distraer hasta hoy un momento para darme el placer de visitarlo*
 _ *El placer es para mí, hijo*
 _ *Y yo, Padre Antonio, le he recogido estas flores, que son las mejores que hoy había en mi jardín*
 _ *Y no te parece que esas flores estarían mejor en el altar de la Virgen?*
 _ *Pero la Virgen que lo conoce tanto le agradecería más a usted.*
 _ *No, hija mía, no Pecadoras son mis manos y no las tuyas tan puras como las de ella que no conocieron pecado Conque os vais los dos, os arrodilláis en el altar después de ofrecérselas y luego pedidle lo que querráis, que ella os complacerá*
 Raimundo y Flor de María cruzaron una mirada que no pasó inadvertida al bueno del sacerdote, que agregó
 _ *Y yo creo que haríais bien, pues quién sabe si después necesitéis de su protección*
 _ *Faäre usted tiene razon*
 _ *Todos tenemos razón, pero los viejos tenemos, además, experiencia*
 _ *Bien, Padre, iremos a cumplir con su consejo*
 _ *Sí, pero antes os vais a beber conmigo una copita de vino Es superior y solo lo ofrezco en momentos trascendentales, como éste*
 Pero, Padre usted siempre tomándose molestias
 _ *Tú, Flor de María, debes saber que nada molesta cuando se hace con placer”. (Cap. VII, p. 136—137)*

En **Flor de María** otro aspecto destacado por analizarse es el relativo a las recurrencias narrativas, es decir, el relato varias veces desde diferentes ángulos, de lo que en la historia ha ocurrido una sola vez. Esto permite diversas impresiones del mismo hecho, y destacarlo del resto de los demás, porque pueden significar momentos culminantes en las funciones entre los personajes o puntuales en el tiempo y el espacio. Las recurrencias narrativas inciden en las relaciones que el tiempo del discurso establece con el tiempo de la historia. Si el mismo hecho se narra dos veces, se amplía el tiempo del discurso, en tanto, hechos repetidos en la realidad y reducidos a una sola escena, o en una visión panorámica, imprimen un ritmo rápido a la narración.

Las recurrencias narrativas pueden ser de tres tipos: las repeticiones, los resúmenes y los rumores. En el primer tipo, las repeticiones, se trata de presentar desde dos puntos de vista diferentes un hecho de gran relevancia en el relato.

En **Flor de María**, el distanciamiento de Doña Felicidad de su esposo es un hecho decisivo, que el narrador presenta en el capítulo VIII y del cual él desconoce o aparenta desconocer el motivo, lo que sí dice es que empañó la dicha inicial de la pareja. En el capítulo XI, es el propio personaje, Doña Felicidad, quien habla del mismo suceso, el enfriamiento de las relaciones amorosas con Don Pedro, y explica las causas: el acto adúltero que tuvo como consecuencias el nacimiento de Flor María.

El mismo hecho, el distanciamiento de Doña Felicidad de su esposo Don Pedro, es visto desde diversas perspectivas: el narrador lo refiere como un episodio inexplicable, mientras Doña Felicidad lo explica como la consecuencia de su terrible error. Estos dos ángulos desde los cuales se enfoca el mismo suceso, le confieren una condición subjetiva y en el plano sintáctico reiteran la función actancial de uno y otro personaje: seductor, Don Jesús, seducida, Doña Felicidad, con la ya sabida consecuencia de oponentes del noviazgo entre Raimundo y Flor.

La misma anécdota de la locura de Juan de Dios es presentada desde dos perspectivas diferentes. En el Capítulo Tercero, Goyo refiere que fue embrujado por una mujer de Santa Fe. Pero en el Capítulo Decimoquinto, luego del triste suceso de la muerte de Flor, el narrador afirma que fue el "anhelo imposible" de alcanzar el amor de

Flor *“Y cuando llegó a su conocimiento, vagamente, como a través de una niebla, la noticia de la tremenda desgracia, ni un músculo de su rostro se contrajo ni nada dejó adivinar que el amor de Flor de María y el anhelo imposible de alcanzarla habían sido la causa de su dolorosa enfermedad”.* (Pág. 158)

Con respecto a los resúmenes, el narrador repite con pocas palabras la información que ha presentado con anterioridad detalladamente acerca de una acción o personaje de la historia. En *Flor de María*, por ejemplo, toda la reseña que hace Doña Felicidad acerca de su relación con don Pedro y el distanciamiento en su relación matrimonial, lo resume cuando expresa: *“Yo no sé hija de mi alma, pero cuando la tormenta calmó me di cuenta de que había sido de Jesús () porque cuando tu padre regresó a nuestra casa yo tenía el convencimiento de que tú latías en lo más íntimo de mi ser...”* (Cap. XI, p. 148)

En cuanto a los rumores, es la reproducción en diversos grados de certeza o de conocimiento de hechos ya relatados o que se relatarán. En *Flor de María*, un rumor ocasiona la rebelión del pueblo, el cual se manifiesta a favor de Flor de María hasta después de su muerte. En ese instante opera el fenómeno de la carnavalización, como ya se explicó, pues se privilegia ese profundo anhelo de libertad.

Y es que por sobre la pena natural por la muerte de Flor de María, vagaba la duda de algo peor, confuso y misterioso, pero que parecía cierto. Nadie sabía de dónde salió el rumor primero, pero se murmuraba de algo aún más triste que la muerte de la dulce niña.

Y fue que cuando se trató del entierro de Flor de María, el Padre Antonio, llamando a un lado a Don Pedro, le dijo gravemente

—El ataúd de su hija debe ser negro!

—Don Pedro no entendió al principio lo que el Sacerdote quería decir con aquello e inquirió, sorprendido

—Negro?

—Sí, a ella no le corresponde caja blanca

Entonces don Pedro, encendido de indignación ante la tremenda calumnia que se esbozaba, gritó

—Miente usted! Eso es una infamia y una profanación indigna. Y hágame el favor de retirarse de esta casa

Y todos lo habían visto con el brazo tendido enérgicamente, mientras con el índice señalaba la puerta al anciano sacerdote

() Y el rumor de aquel incidente era lo que flotaba sobre el hondo silencio y el

callado, dolor del pueblo". (Cap. XV, p. 157)

En **Flor de María**, otro recurso al cual recurre el narrador es la pausa, con la cual se suspende el tiempo de la historia y solo transcurre el tiempo del discurso. Existen varias pausas en la narración de las acciones: el relato que explica la locura de Juan de Dios, la presentación del Padre Antonio, el relato sobre el distanciamiento de Doña Felicidad, la retrospectiva que efectúa Doña Felicidad para explicar el distanciamiento de Don Pedro.

4.4 Escenas de la vida tropical

Escenas de la vida Tropical es una novela corta publicada por Demetrio Korsí en el año de 1934. Puede afirmarse con certeza que en esta creación novelesca se observa todavía ese apego del gran poeta por los cánones del modernismo. Así, pues, pese a haber abrazado poéticamente las innovaciones del vanguardismo, Korsí no ha podido desarraigar en su novela **Escenas de la vida tropical** los códigos estético-literarios de su poética modernista. Los rasgos característicos de la novela modernista de Hispanoamérica se acentúan en esta novela. Como se afirmó en el capítulo tercero, los modernistas fueron influidos por los filósofos existencialistas, sobre todo, Nietzsche. De allí que en la novela se evidencien, elementos temáticos tales como: el hastío, la angustia interior, el ansia de evasión, la amoralidad propia del modernismo. La obra incorpora dentro del discurso y la historia las nuevas situaciones conflictivas del hombre de la época. Los personajes protagónicos son trágicos, sucumben ante lo pragmático y tangible, ante lo cotidiano. Tal es el caso de Adolfo Lazerda, Lilian Pérez y Camila del Río. En tanto, el poeta negro Zaldívar Guerrero se evade de su entorno, refugiándose en Cuba. Escrita con un lenguaje sensual, con un discurso altamente poético, es prosa.

poética. La profusión de elementos con sello modernista en la expresión verbal atenúa las crudezas del naturalismo y le otorga ciertos colores a las escenas, como puede observarse en el ejemplo que sigue

"Una tarde, en un crepúsculo de maravilloso reflejos policromos se confesaron su pasión fue en la terraza, frente al mar Un dulce abandono los asaltaba, aboliendo toda inquietud, suprimiendo toda volición Tal cual errante gaviota cruzaba sobre aquellos seres absortos lanzando un chillido fugaz. La polifonía del oleaje rezongaba como la queja de un órgano inmenso. El paisaje había aprisionado sus almas con el estatismo de las nubes fijas, como clavadas en el plafond distante, y ellos interpretaban al unísono la poesía de las palmeras mecidas, la barcarola cuyo eco enternece los ámbitos con las notas de la música italiana Broto la lágrima de la primera estrella. Ante ellos, espléndidamente, se abría el panorama estupendo de la bahía, con la ciudad y la punta Paitilla enmarcándola, y con sus islas al fondo Llegaban o partían las velas triangulares al puerto, sobre el raso azul turquí del océano" (Capítulo XIX, pág. 152)

Notese la abundante adjetivación, los símiles y metáforas presentes en la descripción citada

La novela capta en todas sus dimensiones la existencia de unos seres de diversos estratos sociales que se mueven en su ámbito citadino plagado de todo tipo de vicios. Puede decirse que es la novela de los anti-héroes, son seres intrascendentes que no proyectan nada positivo.

4.4.1 Acerca de la historia. Los núcleos narrativos

Como ha ocurrido con las dos obras de Miró ya analizadas, el esquema de análisis para las *Escenas de la vida tropical*, de Demetrio Korsi es el mismo considerando en todo momento esta obra como objeto artístico autónomo, ente plurilingüe, susceptible de muchas lecturas a partir del mismo texto. De tal forma que, para el análisis literario, se parte de establecer la diferenciación sustancial entre historia y discurso.

En *Escenas de la vida tropical*, la historia puede resumirse en los siguientes términos:

Adolfo Lazerda, empleado asalariado de la tienda "La bola de Plata", se enamora de la bella Lilian Pérez, mujer divorciada de 28 años, clienta asidua de ese establecimiento. Adolfo busca contactos para acercarse directamente a la dama, pues no se atreve a abordarla en el almacén. En esa búsqueda, se entera que su vecino, es el poeta negro Zaldívar Guerrero, quien se dedica a una vida de bohemia y escándalo. Debido a una trifulca que se arma en su cuarto y por la falta de pago, Zaldívar es lanzado de la casa que ocupaba. Adolfo lamenta el lanzamiento, porque él, Adolfo, es un admirador del poeta rebelde. La casualidad ayuda al rencuentro de Adolfo con Zaldívar, en un baile de tamborito, donde El Chato, amigo de Zaldívar, le ha buscado bronca a un interiorano, pero ha salido con la peor parte. Una semana después vuelven a encontrarse en Santa Ana. Luego van a una refresquería adonde llega Lilian Pérez. Adolfo se sincera con Zaldívar y le confiesa la gran pasión que siente por Lilian, a lo que el poeta le responde que no cree que tenga oportunidad con la bella divorciada, ya que muchos lo habían intentado y habían fracasado. Por boca de Zaldívar, Adolfo confirma el sufrimiento de Lilian en el matrimonio, de que vivía en Bella Vista y de que era cortejada por el dueño del periódico La República, Constantino Larreta. Zaldívar promete pedirle la dirección de Lilian a Larreta. Dos días después, Zaldívar se presenta en el apartamento de Adolfo con la dirección prometida. Salen a comer al Hotel España y luego que se despiden, Adolfo se dirige a Bella Vista, al chalet "La Divisa", en donde vive Lilian y allí atisba a su amada desde el jardín, pero huye avergonzado. Un domingo de octubre, Adolfo es presentado con Constantino Larreta por Zaldívar. Más tarde, el poeta rebelde invita a Adolfo a casa de Camila del Río una hermosa hetaira, amiga íntima del poeta. Del apartamento de Camila pasan a Panamá Viejo a tomar tragos. Allí se queda Zaldívar con un nuevo amigo, mientras Camila regresa con Adolfo a la ciudad al amanecer. Dos semanas después, Adolfo invita a Camila al cine, donde la corteja adivinando los deseos contenidos de Adolfo, la joven le promete encontrarse con él otro día. Dos días después, Adolfo vuelve a visitar a Camila, pero ésta lo atiende brevemente, ya que se encuentra con su amante Don Gonzalón y porque, además, padece de una fuerte migraña. Camila le solicita a Adolfo que regrese al día siguiente a las seis de la tarde para organizar un programa excelente, encuentro que no se lleva a cabo, pues el amante y explotador sexual de Camila, René Méndez Ortiz la mata de un balazo. Los periódicos falsean el hecho tildándolo de suicidio, Larreta a través de La República defiende al asesino y Zaldívar indignado abandona el país y se expatria en La Habana. Después del Año Nuevo, Adolfo es presentado por Larreta con Lilian. Adolfo descubre la afición de la dama por la buena lectura y se interesa por leer los clásicos. Luego de un encuentro a la salida del teatro Nacional, Lilian le pregunta a Adolfo que si la había olvidado, pretexto que él utiliza para comenzar a frecuentarla casi cotidianamente. Surge el idilio y finalmente, Lilian se rinde a Adolfo. A inicios de febrero regresa a

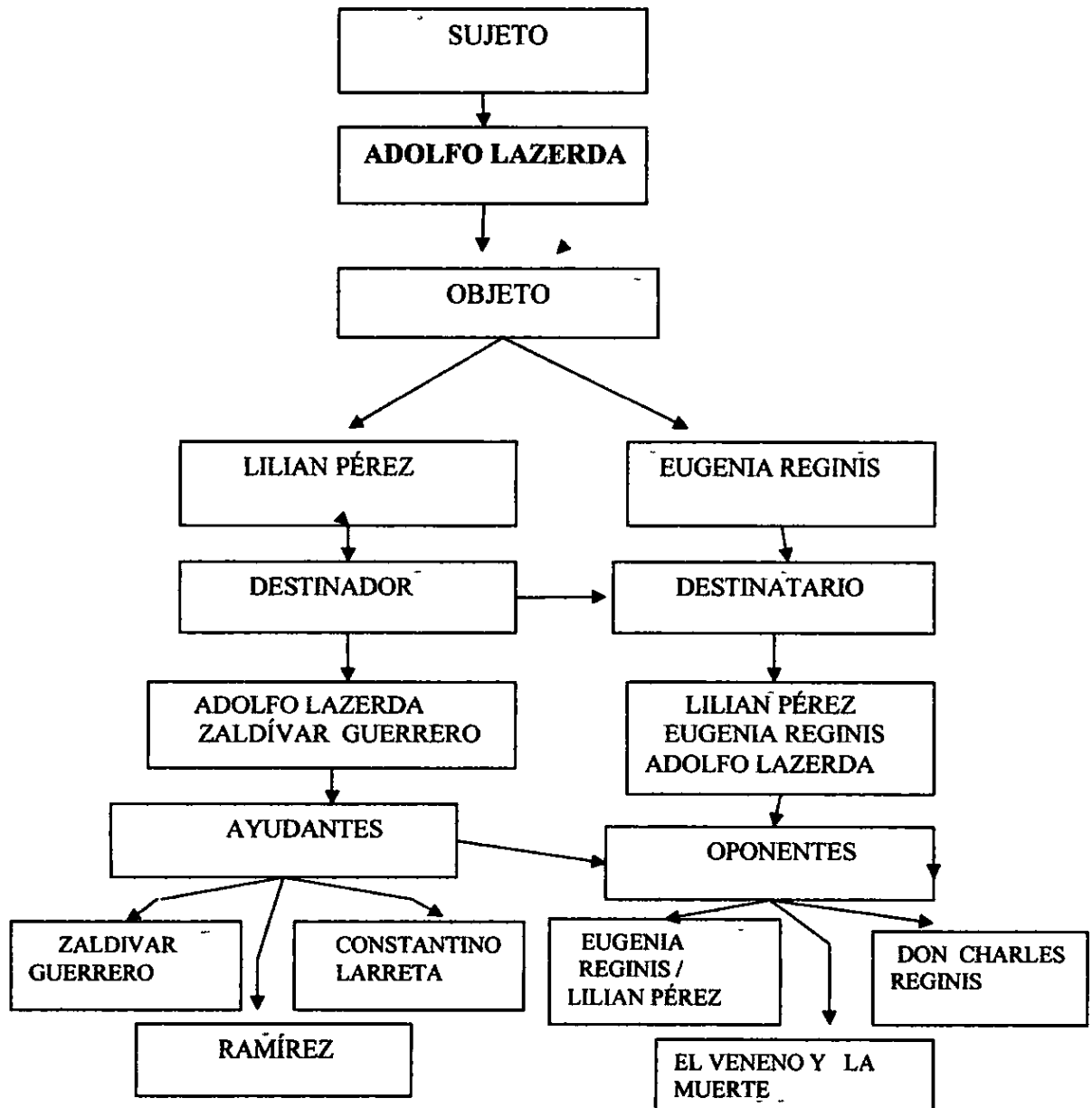
Adolfo Éste, poco a poco, descubre que lo que siente por Eulalia es el verdadero amor. Por su parte, Lilian nada sospecha y confía en Adolfo, viendo como normal la afinidad entre ambos, pues ella Lilian y Eulalia son íntimas amigas. Pero don Charles se enferma de influenza y va a la Isla de Taboga a recuperarse. Estando allí, Lilian descubre la traición de Adolfo y se decide a confirmarla. Eulalia es invitada a un baile en el Hotel Aspinwall y asiste en compañía de Adolfo. Lilian, acuciada por los celos, espera el regreso de la pareja y los ve llegar abrazados y llenos de felicidad, por lo que concluye que se habían declarado el amor. A la mañana siguiente, Lilian abandona la isla en la primera lancha que sale hacia Panamá y visita al médico. Éste le informa que padece de una enfermedad del corazón de consecuencias ineludibles. Le receta un medicamento y Lilian concibe el plan de acabar con la vida de Adolfo administrándole aquel veneno. Adolfo se entrevista con Lilian en la noche del lunes de carnaval, y le manifiesta que su plan es casarse con Eulalia porque así será un hombre con dinero, respetado e influyente, pero pretende mantener a Lilian como “querida” al igual que muchos otros hombres de la sociedad. Tal confesión indigna a Lilian, pero ella disimula y lo invita a salir. Cuando regresan, a las dos de la madrugada del martes de carnaval cenan, suben a la azotea y luego en la alcoba beben un licor afrodisíaco donde previamente Lilian había colocado el veneno fatal. La novela se cierra con la descripción de la muerte de los amantes.

Escenas de la vida tropical se divide en treinta y tres capítulos. Sin embargo, se marcan claramente dos líneas de acción: del primer capítulo al capítulo diecisiete, se narran los sucesos relacionados con la amistad de Adolfo con el poeta Zaldívar Guerrero quien le abrirá el camino hasta Lilian Pérez. También adquiere cierto relieve la figura de Camila del Río. Luego estos personajes incidentales salen de escena; la muerte de ella ocasiona la fuga de él. La segunda línea accional se desarrolla desde el capítulo dieciocho hasta el treinta y tres. En esta segunda línea accional se narra cómo, finalmente, Adolfo entra en la vida de Lilian, el romance de la pareja y la irrupción en escena de Eulalia Reginis para concretar un triángulo amoroso de fatales consecuencias.

La novela puede interpretarse como una secuencia de la conquista del objeto deseado, que es, en fin, el propósito de todo el accionar de Adolfo Lazerda. Al aplicar el esquema actancial se observa que Adolfo desempeña dos funciones actanciales: sujeto y destinador. De igual forma, Lilian y Eulalia desempeñan las funciones de objeto y destinatario del deseo de Adolfo, lo mismo que Camila de René, Constantino, Gonzalón, el alcalde Sibauste y Mister Brown. En tanto, Zaldívar y Constantino funcionan como los

ayudantes de Adolfo para la conquista de Lilian El esquema sería el que se presenta a continuación

**ESQUEMA ACTANCIAL DESDE LA SECUENCIA DE LA CONQUISTA EN
ESCENAS DE LA VIDA TROPICAL**



De acuerdo con el análisis propuesto por Barthes, en el relato hay varios momentos tensionales que él llama, como ya se ha visto, unidades narrativas. Las unidades narrativas concentran las funciones, que pueden ser distribucionales y las integradoras. Al respecto, dentro de las distribucionales están las cardinales o núcleos y las catálisis. En la historia de **Escenas de la vida tropical**, esas funciones distribucionales cardinales o núcleos son las siguientes:

- Enamoramiento de Adolfo Lazerda de Lilian Pérez
- Trifulca en el cuarto de Zaldívar Guerrero y lanzamiento de éste
- Reencuentro de Adolfo con el poeta Zaldívar Guerrero en el baile de tamborito
- Entrega de Zaldívar a Adolfo de la dirección de Lilian.
- Presentación de Constantino Larreta a Adolfo Lazerda.
- Asesinato de Camila del Río
- Invitación por parte de Constantino Larreta a Adolfo a casa de Lilian Pérez y presentación de ambos
- Confesión de amor entre Adolfo y Lilian
- Entrega de Lilian a Adolfo
- Regreso de Eulalia
- Viaje de Adolfo, Lilian, Eulalia y Don Charles a la isla de Taboga.
- Descubrimiento de Lilian de la traición de Adolfo.
- Visita de Lilian a su médico
- Reclamo de Lilian a Adolfo por la traición, confesión de Adolfo de la conveniencia del matrimonio con Eulalia y propuesta de mantener a Lilian como querida”
- Muerte de Adolfo y Lilian por la ingestión de un licor envenenado

Cada una de las acciones enumeradas, significa el avance de la historia o la apertura a otras acciones fundamentales, y están en función de dos actantes el sujeto que es Adolfo y el objeto, Lilian; los adyuvantes, son Zaldívar y Constantino, los oponentes Constantino y Eulalia. Es evidente que las acciones nudos conllevan a otra serie de acciones que actúan en provecho de un anhelo manifiesto del actante sujeto la búsqueda de contactos para acercarse a la mujer amada. Con respecto a las funciones cardinales, un análisis de las mismas lleva a concluir lo siguiente el enamoramiento de Adolfo inicia de inmediato la búsqueda de datos a través de terceras personas; la expulsión de Zaldívar del cuarto que ocupaba, hace que Adolfo intente encontrarlo, pues el poeta puede proporcionarle información de su amada. El reencuentro de Adolfo con Zaldívar renueva la posibilidad de que éste le proporcione noticias acerca de Lilian. Y así ocurre, pues Zaldívar le proporciona la dirección de la dama. La invitación de Constantino le abre a Adolfo las puertas a la amistad con Lilian y a la casa de ésta. La confesión de amor es el paso previo a la realización del deseo de Adolfo la entrega de su amada. El regreso de Eulalia marca un cambio sustancial, porque conlleva el triángulo amoroso. El viaje a Taboga es una acción nudo que descubre la traición de Adolfo al amor de Lilian. La visita de ésta a donde su médico es una acción nudo valiosa, ya que la confirmación de un padecimiento cardíaco de fatales consecuencias, impulsa al personaje a tomar la decisión trágica de acabar con su vida y con la de Adolfo, como forma de venganza.

Véase el cuadro que aparece en la siguiente página, el cual muestra las acciones nudos y las catálisis ubicadas entre ellas

CUADRO No.4**LAS FUNCIONES DISTRIBUCIONALES EN *ESCENAS DE LA VIDA TROPICAL***

ACCIÓN NUDO	CATÁLISIS	ACCIÓN NUDO
Enamoramiento de Adolfo Lazerda.	Relato de Ramírez a Adolfo de la historia de Lilian	Trifulca en el cuarto de Zaldívar Guerrero y lanzamiento de éste.
Reencuentro de Adolfo con el poeta Zaldívar Guerrero en el baile de tamborito.	Confesión de Adolfo a Zaldívar del amor que siente por Lilian-	Entrega de Zaldívar a Adolfo de la dirección de Lilian
Presentación de Constantino Larreta a Adolfo Lazerda.	Reunión de Adolfo y Zaldívar en casa de Camila del Río. Cambio de Zaldívar a la ciudad de Colón.	Asesinato de Camila del Río.
Invitación de Constantino Larreta a Adolfo Lazerda a casa de Lilian Pérez.	Encuentro de Lilian y Adolfo a su salida del teatro Nacional.	Confesión de amor entre Adolfo y Lilian.
Viaje de Adolfo, Lilian, Eulalia y don Charles a la isla de Taboga	Comunicación de Don Charles a Adolfo de la llegada de Eulalia Observación de Lilian de la conducta de Adolfo para con Eulalia	Regreso de Eulalia de Francia. Descubrimiento de Lilian de la traición de Adolfo.
Salida de Adolfo y Lilian a celebrar el Carnaval.	Cena de Lilian con Adolfo.	Muerte de Adolfo y Lilian después de ingerir un licor afrodisíaco envenenado.

En un relato, no menos importantes son las funciones que Barthes llamó integradoras: los indicios y las informaciones. En el cuadro que sigue, pueden observarse dichas funciones y el valor que representan dentro de la historia, en **Escenas de la vida tropical**.

CUADRO No.5

FUNCIONES INTEGRADORAS EN ESCENAS DE LA VIDA TROPICAL

INDICIOS	SIGNIFICADO	INFORMACIONES	SIGNIFICADOS
1. El título de la obra	Remite al sensualismo asociado con el medio físico y geográfico. Alerta acerca del tipo de vida en estas latitudes.	1. Eulalia había escrito que quería regresar.	Su regreso representa un cambio.
2. El inicio de la novela con la expresión “Las siete y media de la mañana”. y la mención cuatro veces de la palabra “calor”.	Indica la importancia de del tiempo cronológico. La palabra calor se relaciona con las pasiones de los personajes ajustadas a las características del trópico.	2. El hecho de que Lilian era amiga íntima de don Charles y Eulalia.	Marca el estatus social de Lilian y sus relaciones sociales distintas de las de Adolfo.
3. Las embozadas envidias y pequeñas intrigas de Adolfo contra sus compañeros.	Indica que es capaz de cualquier cosa para avanzar.	3. La inclinación de Adolfo por la literatura, en particular, por la poesía.	Esa afición será el pretexto que inicialmente lo ligará con Lilian.
4. La anticipación de que la fuerza de voluntad llevaría a Adolfo a “un destino fatal, horrible, inmisericorde”.	El lector se forma la idea de que el desenlace de la historia no será feliz.	4. El hecho de que Adolfo fue presentado a Constantino Larreta “un domingo de octubre”.	El narrador precisa los sucesos significativos para la vida de protagonista y confirma que se acerca al cumplimiento de su destino.
5. La reiterada mención de la palabra destino y de que la casualidad vino en auxilio de Adolfo para encontrar a Zaldívar.	Señalan al lector de que el protagonista está marcado por el destino y no puede liberarse de él.	5. Las retretas y las “peñas” a las que asiste Adolfo.	Dan otra tónica a la vida solitaria del protagonista.

4.4.2 Sobre la construcción de los personajes

En **Escenas de la vida tropical** la objetividad preponderante es el espacio. Pese a ello, los perfiles físicos, psicológico y social de los personajes son ofrecidos por el narrador, a través de diversas técnicas. Sin embargo, desde el punto de vista estructural, en la narración los personajes, son unidades funcionales, focos en torno de los cuales se construye el discurso. Desde el plano funcional, **Escenas de la vida tropical** está conformada por nueve figuras de relieve que ejercen varios papeles actanciales si se interpreta la obra como manifestación de una secuencia de búsqueda. Esos actantes interpretan distintos papeles. Están presentes, pues, el sujeto, el objeto bien amado o deseado, el donador o proveedor, el mandador, el ayudante y el traidor y falso héroe. Es así que se encuentran en el relato:

- ❖ Un joven guapo, asalariado, con aspiraciones de escalar en el mundo social y con deseos de ser poeta
- ❖ Una mujer joven y bellísima, divorciada, culta y sufrida, perteneciente al estrato social de la aristocracia.
- ❖ Un joven poeta negro, con ideales revolucionarios, pero que lleva una vida desorganizada y bohemia.
- ❖ Una mujer muy joven, bella, elegante, aristocrática, casi adolescente
- ❖ Una mujer muy joven, bella, elegante, perteneciente al mundo del amor cortesano, seducida, explotada y engañada
- ❖ Un hombre mayor enamorado, arruinado, perteneciente al mundo del periodismo
- ❖ Un hombre mayor, acaudalado empresario, extranjero
- ❖ Un hombre mayor enamorado, dedicado al agiotismo
- ❖ Un joven guapo, vividor y depravado perteneciente a la aristocracia criolla.

El conflicto expuesto en **Escenas de la vida Tropical**, desde la secuencia del deseo, lo conforman cuatro actantes: mujeres deseadas, hombres que desean, destinador y

destinatario, oponentes y ayudantes. De esta forma, Adolfo, Constantino, René Méndez de Ortiz y Gonzalón son sujeto en distintos planos de relieve, Lilian, Camila y Eulalia, objetos, vinculadas a los primeros por el eje del deseo, Constantino el antagonista de Adolfo, por cuanto desea a Lilian, Adolfo, destinador, y las tres damas mencionadas son destinatarios, pues impulsan al sujeto a cumplir con su objetivo. Pero si se interpreta la novela desde una secuencia de búsqueda, cuatro personajes de relieve desempeñan los papeles de los cuatro actantes, de la siguiente manera: Adolfo es sujeto y destinador, Lilian sería objeto y destinatario, aunque al final, se convierte en el sujeto que desea al objeto (Adolfo), Zaldívar desempeña el papel de ayudante y destinador, pues mueve como un dios las posibilidades de encuentro, Constantino funciona como ayudante y oponente. En el eje de sujeto-objeto, la relación es de querer; en tanto, en el eje destinador-destinatario, existe una relación de saber. En el eje oponente/ayudante la relación es de poder. Zaldívar y Constantino colaboran para lograr el objeto deseado.

El resto de los personajes en *Escenas de la vida tropical* son incidentales, de menor relieve y su papel es ayudar a establecer cierto tipo de relaciones, coordinar y acelerar las acciones. Es el caso de las figuras como el Chato, por quien hará su aparición Zaldívar, lo que permitirá el reencuentro con Adolfo; Macías, amigo del poeta y Cándido, también amigo de Zaldívar.

Importa, además, en este tema de la construcción de los personajes la descripción física, la configuración psicológica y el nivel social en relación con la función que realizan dentro de la historia.

Conforme con los postulados del naturalismo, los personajes se describen con la mayor objetividad, informando acerca de sus vicios, virtudes y estados emocionales. En este sentido, el narrador afirma que

“Adolfo acababa de cumplir veinte y tres años y su juventud se reflejaba en su despierta y simpática fisonomía. Sus ojos grandes y profundamente negros, atraían la atención de las mujeres, y sus labios, un poco fuertes, indicaban la marca de una sensualidad exasperante. Hombre del trópico, sentimental y sensual” (Cap I, pág. 122)

Vale la pena destacar que cuando describe al resto de los personajes masculinos, el narrador puntualiza: Zaldívar, "un hombre de color, cuya edad frisaría en los treinta", "el poeta negro"; Constantino "usaba tres fajas y un corset para disimular su obesidad", Gonzalón es "un viejo panzudo con lentes", René Méndez de Ortiz tenía una "imberbe y graciosa fisonomía de efebo triunfante" y "unas pupilas azules que la conmovían por su ternura"; el Chato, "un mulato, grosero y musculoso, de repulsiva cabeza patibularia, Macías, "un cieguito, casi niño"; el contrincante de el Chato, un joven interiorano "rubio y guapo, era de estatura gigantesca, aunque no muy fornido"

En los personajes femeninos antagonizan las bellezas rubia y morena. Tal es el caso Lilian Pérez y Eulalia Reginis. De esta manera describe el narrador a Lilian

Vestía un traje azul, ceñido y simple La cabellera negrísima Dividida en el centro, las orejas semivisibles entre las crenchas, repujaban en blancura al nácar de las madreperlas Sus pies, diminutos, calzados deliciosamente Y el fino óvalo del rostro hubiera inspirado a los pintores renacentistas para alguna de sus vírgenes inmortales Dentro del tipo criollo no podía superarla ninguna mujer en belleza (Cap XVIII, p 150)

A lo largo del relato, el narrador exalta la belleza de la protagonista Por el contrario, Eulalia es descrita mediante trazos certeros como "una rubita de diez y ocho años florecidos espléndidamente en deliciosa pubertad" (Cap XXII, pág 154)

Desde el punto de vista psicológico, los tres personajes femeninos participan, en una u otra medida, de un rasgo común son seducidas Esta particularidad hace que funcionen, desde el plano actancial, como objeto del deseo y destinatario

En cuanto a los personajes masculinos de mayor relieve, el narrador formula el perfil psicológico de Adolfo Lazerda minuciosamente Acentúa la fuerza de voluntad, ese deseo de escalar posiciones y la condición de dejarse vencer por su naturaleza interna porque "El trópico le había infiltrado en las venas la sensualidad de su exuberante flora y la voluptuosidad morbosa de su fauna bárbara Era un sujeto tropical sus sentidos, en ignición imaginativa, vibraban ante la Hembra" (Cap XXIV, p, 156) Esta condición de "sujeto tropical" lo lleva a sucumbir, incapaz de rechazar esa última noche de amor que le propone Lilian. Al final, el narrador desnuda el alma de Adolfo contaminada por la

ambición de un matrimonio por conveniencia que le proporcionaría dinero y poder, y la intención premeditada de la futura infidelidad conyugal. No, no se trata del amor idealizado, como él creía, el motivo que lo vincula a Eulalia. Es que ha establecido las diferencias sociales y económicas entre Lilian y Eulalia y ha concluido que casándose con la jovencita le espera un futuro promisorio y una vida de esplendor; tendría el instrumento para dominar el dinero.

Hay que subrayar, pues, los rasgos naturalistas de los personajes en **Escenas de la vida tropical**. Puede afirmarse que es la novela de los antihéroes. A excepción de Eulalia, todos los demás personajes participan de dicha condición. Eulalia está exenta de la **degradación** de sus contemporáneos, la preserva “esa alma inocente que sonreía en flor” (Cap. XXIV, p. 157). El resto de los personajes ha sido sometido por el medio, enajenados por la naturaleza tropical, incapaces de luchar contra las leyes de la herencia, cargados de vicios. Adolfo, el arribista, Lilian, egoísta, resentida, siniestra e implacable, Zaldívar, aunque idealista, ludópata, en una ebriedad permanente, vegetando, repartiendo sus noches de cabaret en cabaret, a veces cínico; Camila, la hetaira complaciente y manejable, Constantino, hipócrita y arribista, Gonzalón, agiotista y ladrón, el Chato, camorrista, vulgar y matón, René Méndez de Ortiz, criminal, violador, jugador y explotador sexual, Don Charles Reginis, ambicioso, sin escrúpulos para los negocios.

Referente al otro aspecto objeto de análisis de los personajes, el nivel social, destaca el hecho de que en la novela aparecen representados distintos estratos de la sociedad citadina del Panamá de la época: los marginados como El Chato, Macías, Juana Cintura y Camila del Río, los aristócratas, encarnados en Lilian Pérez, Charles Reginis, Eulalia Reginis y René Méndez de Ortiz, los asalariados caracterizados por Adolfo Lazerda, la clase media, encarnada en Constantino Larreta. También figuran los grupos de poder económico y político: Don Charles Reginis, Constantino Larreta, Gonzalón. Pero sea el grupo o estrato representado, está corroído por vicios de distinta naturaleza (prostitución, drogas, crímenes, desenfreno, ambición y otros), viviendo la simulación de una vida honorable.

4.4.3 Acerca del discurso. La relación espacio-temporal (cronotopo)

En la concepción estructuralista, el discurso es la construcción en materia artística-literaria de la historia, a partir de las manipulaciones que realiza el narrador. Así, pues, en *Escenas de la vida tropical* la configuración del cronotopo permite el análisis no solo artístico, sino que existe en la novela toda una información concreta del espacio geográfico, la atmósfera material, espiritual y social como signos culturales de la sociedad urbana panameña de los años 1925-1926.

4.4.3.1. Cronotopo: el manejo de la temporalidad

Debe señalarse en relación con la temporalidad que el lector infiere, por ciertos datos, que la temporalidad referida a la época histórica de los hechos narrados corresponde los años citados en el punto anterior. Lleva a dicha inferencia la mención de ciertas figuras políticas históricas vigentes en esa época "Se vivaba a los hombres del momento, a Porras y a Chiari" (Cap VIII, p. 133). En la historia política panameña, en efecto, Rodolfo Chiari era el Presidente de la República en el año de 1925 y Porras se activaba en las lides políticas. Otro detalle apreciable es que estaba ya en curso fuertemente la ideología comunista. El poeta Zaldívar era uno de los adeptos a la misma. Así lo manifiesta el narrador a través del pensamiento de Lilian Pércz "*Conocía de vista al poeta Zaldívar y le admiraba por sus escritos rebeldes, por sus ideas socialistas y por su vida de paria*". (Cap VIII, p. 124). Al establecer un parangón con Larreta, Zaldívar indica que "*tenemos ideas diametralmente opuestas, él es propietario de un periódico, tiene casas, que, aunque hipotecadas, siempre son casas, yo soy un proletario, un comunizante*". (Cap IX, p. 137). También se puede deducir que es la época mencionada, ya que se hace alusión a una huelga (Cap XV, p. 146) que podría referirse al movimiento inquilinario que registra la historia de Panamá en octubre del año 1925.

En cuanto al manejo de la temporalidad desde la perspectiva del tiempo cronológico, ésta adquiere suma importancia en el relato. Y es que el narrador opta por

seguir la cronología de su personaje Adolfo Lazerda en la secuencia de la conquista de Lilian Pérez, que al final lo conducirá a su ineludible destino. Por ello, destaca tanto el tiempo en las horas del día la mañana, la tarde, la noche como los días calendarios, las semanas y los meses. La novela inicia con la enunciación "Las siete y media de la mañana". Pero existe un detalle substancial: destaca la temporalidad referida a la noche. Advértase que Adolfo y sus amigos son habituales asistentes a bares y sitios de diversión y los encuentros con Lilian también ocurren en horas nocturnas.

Véanse la serie de ejemplos ilustrativos del recorrido por la temporalidad cronológica, en el mismo orden en que figuran en el relato

"Pero, desde hacía dos o tres meses, una llamarada de persistente pasión le estremecía: estaba enamorado de Lilian Pérez" (Cap L, p 123)

"Lilian pasaba todas las tardes, linda y grave, instalada muellemente en el carruaje que cruzaba la Avenida Central. Adolfo la contemplaba desfilando" (Cap III, p 124)

"Las semanas pasaron" (Cap V, p 128)

"Una noche Adolfo paseaba su aburrimiento por las calles taciturnamente" (Cap VI, p 128)

"Volvieron a encontrarse una semana después en Santa Ana. Noche de retretas. (...) La retreta terminó a las diez" (Cap VIII, p 133)

"Dos días después, Zaldívar sorprendió a su camarada en el apartamento que éste ocupaba en la avenida 4 de julio" (Cap IX, p 137)

"Adolfo fue presentado a Constantino Larreta, un domingo de octubre." (Cap XI, p 139)

"Transcurrieron dos semanas. Llegó la fiesta nacional, el 3 de noviembre con su cortejo de peregrinaciones" (Cap XV, p 146)

"Una noche visitó a Camila del Río" (Cap XV, p 146)

"Durante dos días tuvo presente, como digo, dulce obsesión de lujuria, el rostro de la joven brindándole su boca" (Cap XVI, p 147)

"Pasado el año nuevo un acontecimiento de importancia sacudió la vida monótona de Adolfo: le fue presentada Lilian Pérez" (Cap XVIII, p 149)

"Una noche a la salida del teatro Nacional, donde representaban 'La Garra', la saludó, ella le preguntó si la había olvidado"

Con esta autorización comenzó a frecuentarla. Iba a verla casi cotidianamente. (...) Y al cabo de dos semanas el idilio había florecido"

Una tarde en un crepúsculo de maravillosos reflejos policromos se confesaron su pasión" (Cap XIX, p 151)

"A comienzos de febrero fue el cumpleaños de Lilian" (Cap XXI, p 153)

"Don Charles Reginis le hizo saber a Adolfo que su hija Eulalia regresaba de Europa Y algunos días después fueron a Colón" (Cap XXII, p 154)

"Dos o tres días después () Eulalia llamó a Adolfo a "La Bola de Plata" (Cap XXIII, p 155)

"Adolfo permaneció tres días con ellos " (Cap XXVI, p 159)

"Una noche de jazmines, rumor de oleaje, luna de marzo, fue la apoteosis de sus ensueños" (Cap XVII, p 161)

"El lunes siguiente le llevaron a Adolfo una carta de parte de Lilian " (Cap. XXIX, p 165)

" Regresaron a la Divisa a las dos Comenzaron a cenar regocijadamente " (Cap, XXXII, p 171)

"Media hora después los recibía el vasto lecho, que incitaba al reposo, al amor y, también, al vicio" (Cap XXXIII, p 172)

Si bien es cierto, hay en **Escenas de la vida tropical** una sucesión de eventos relacionados con la cronología del actante sujeto, Adolfo Lazerda, no por ello se puede deducir con exactitud el tiempo transcurrido desde el momento en el cual el narrador inicia el relato hasta el último evento la muerte de los protagonistas. Asimismo tampoco se puede inferir la distancia temporal existente entre los acontecimientos narrados, y el momento en el cual el narrador accede al conocimiento de los sucesos que narra y la actualización en el presente de dichos acontecimientos, mediante la enunciación.

4. 4. 3. 2. Cronotopo y el conocimiento histórico- geográfico

Un análisis del espacio en **Escenas de la vida tropical** permite, entre otras cosas, establecer la extensión geográfica de la ciudad de Panamá, las áreas de mayor tráfico, la concentración de los negocios y del comercio, los sitios de moda y los lugares vedados. Básicamente, pues, el cronotopo donde se enmarcan los sucesos relatados comprende varios meses del año 1925 e inicios de 1926 ubicándose el acontecer en el escenario de la urbe capitalina de Panamá. En la teoría de Bajtin, un cronotopo genera otros cronotopos más pequeños, y así es en **Escenas de la vida tropical**: mediante los desplazamientos espacio-temporales del narrador omnisciente, el lector se ubica en distintos sitios y barrios de la metrópoli panameña la Avenida Central, la 4 de julio, el Marañón, Cocobró (el Barrio Rojo), el Parque de Santana, sitio de reuniones de "las peñas" (corros de los críticos de la

gestión gubernamental), de retretas y del carnaval; Bella Vista, “*esa barriada de ricos, de comerciantes acaudalados, de burgueses y familias a quienes sonríe la fortuna*” (Cap.IX, pág 138), Calle 15, Calle J, Juan Díaz, la Exposición, Panamá Viejo y Taboga

Importa que Adolfo Lazerda socializa en esos espacios por dos motivos esenciales las carencias emocionales, afectivas y sentimentales, y la búsqueda de información que le posibilite acercarse a su amada Lilian. Sin embargo, el recorrido de Lazerda implica en su vida la metáfora de los contrarios entre más se acerca al objeto deseado más se aleja de la felicidad auténtica y de la vida. Ya en el primer capítulo el narrador anticipa al lector el desenlace fatal para Adolfo

Por otra parte, esos numerosos espacios abren paso al escenario donde finaliza la historia el chalet de Lilian, y más concretamente, la alcoba de ella. Al situar el final de las acciones en un espacio delimitado, se puede apreciar todo el dramatismo de la escena en su doble dimensión: acorralados por la muerte y asfixiados en el sitio donde la pareja vivió intensos momentos de pasión y felicidad, mientras una sociedad indiferente celebra orgiásticamente las últimas horas del carnaval

4.4.3.3. Cronotopo y dialogía

A través del cronotopo de la novela, el narrador pinta una atmósfera de aglomeración, ese “hibridismo tropical” enraizado en la ciudad de Panamá donde coexisten nacionales e inmigrantes. De entrada, el inicio de la novela subraya este punto “*Las siete y media de la mañana Calor Comenzaba el movimiento urbano de Panamá Calor Muchedumbre Pueblos de Oriente, pueblos de Occidente, razas criollas, hibridismo tropical multicolor paisaje humano*” (Cap. I, p 121) Y en el Capítulo Cuarto, el narrador recoge el pensamiento de Adolfo acerca de la manifestada aglomeración por medio de una sorprendente metáfora. Obsérvese el nivel de degradación que en visión del protagonista alcanza el género humano al identificarlos con una especie animal ínfima “*Hasta él llegaba, trepidante, el agitado*

existir de los insectos humanos que se apretujaban en aquella casa como en una zarabanda de miserias, prostituciones y lamentos

Y así, pensaba, aquello se repetía con un simulacro de vida decente, a través de una ciudad imundada de gringos, de chinos, de chombos y de aguardiente" (Cap IV, p 127)

Debe añadirse que en la relación cronotopo/dialogía no solo se perciben las voces del conglomerado social en continua interacción, sino que se aprecia que esa convivencia ha terminado por corromper a una sociedad en sus costumbres raizales, y que esa sociedad paga su tributo al sacrificio en el cumplimiento de la metáfora de su destino histórico - geográfico abrir los brazos al crisol de razas, abrir sus entrañas "pro mundi beneficio" Por fortuna, se preservan algunas manifestaciones de la cultura popular, son voces que no se pueden acallar ni subyugar el baile del tamborito y la celebración del carnaval, este último momento único porque se rompen la barreras sociales .

En síntesis, se puede concluir que en *Escenas de la vida tropical* se capta la dialogía a través del cronotopo Un conglomerado social complejo llena todos los espacios en la novela con una constante intervención El narrador se enmascara para ceder la palabra a numerosos personajes que hablan a título personal, pero que representan a distintos estratos y que al hablar, dejan testimonio, en una u otra medida, de sus emociones, sentimientos y orientación ideológica.

4 4 4. El narrador

El narrador es quien, a partir del discurso verbal, construye el discurso novelesco, razón por la cual en él convergen todos los sentidos del discurso Es quien manipula el acontecer, selecciona el vocabulario, maneja el tiempo y efectúa otras manipulaciones más con las que configura el discurso artístico-literario que significa la nove

4. 4. 4. 1 Tipo de narrador prevaleciente

Al aplicar la distinción entre relato homodiegético y relato heterodiegético, se observa en *Escenas de la vida tropical*, un narrador heterodiegético o extradiegético, pues no forma parte de las acciones que narra y es como un pequeño dios que posee el don de la ubicuidad espacio-temporal. Ahora bien, si se atiende a los grados de omnisciencia que le atribuye Norman Friedman, entre omnisciencia editorial y omnisciencia neutral cuando es explícito o se oculta respectivamente, se advierte que el narrador en *Escenas de la vida tropical* procura pasar inadvertido, mas en algunas ocasiones se escucha su voz, porque ciertos índices lingüísticos lo descubren ante el lector. Al respecto, véanse los siguientes ejemplos

“Camila ordenó a la martiniqueña que bajara a buscar las bebidas. Mientras ésta regresaba, la charla mariposeó, con esa ligera y mordaz chismografía en que son tan diestras las mujeres del mundo galante ocuparonse (sic) nuestros tres personajes de las queridas de ciertos hombres casados” (Cap XIII, p 143)

“Por su parte, Eulalia, como hemos expuesto, estaba lejos de sospechar siquiera la infelicidad que con su dicha estaba causando a su querida amiga” (Cap XXVI, p 160)

“Y ahora, en el turbión de la fiesta, su imberbe y graciosa fisonomía de efebo triunfante hizo profunda impresión en la ingenuidad de la morenita de que hemos hablado” (Cap XXIX, p 164)

“Expliquemos esta frase: aquella terrible mujer había preparado un plan siniestro para que su amante, de no seguir perteneciéndole tampoco fuera de Eulalia” (Cap XXX, p 165)

En los tres casos, se advierte la presencia del narrador que emite su opinión relativa a los hechos que narra, transgrediendo las normas del universo narrativo para hacer referencia al discurso en sí. Advértase que el narrador recurre

a índices gramaticales como el adjetivo posesivo **nuestros** y en los otros dos casos citados, apela a la inflexión verbal en plural de primera persona, en el pretérito perfecto compuesto, del modo indicativo. Como se sabe, para esas dos formas, **hemos expuesto** y **hemos hablado** la persona que habla está representada por el pronombre personal **nosotros** e implica una generalización. En la tradición retórica, a este cambio de la narración heterodiegética a homodiegética se le llama *metalepsis*, figura a la que Gerad Gennette le llama *transposición*.

Como se ha dicho, en **Escenas de la vida tropical** el narrador ha optado proseguir la cronología del actante sujeto, Adolfo Lazarda. Así, pues, en ocasiones apela al recurso de la *elipsis* acelerando el tiempo del relato. Sin embargo, cuando la narración está en su “punto de quiebre”, pues ya Lilian ha descubierto y confirmado la traición de Adolfo, para retardar el desarrollo de las acciones el narrador intercala un microrrelato, donde refiere el vergonzoso acto de violación cometido por el aristócrata René Méndez de Ortiz contra una jovencita linda y morenita. De tal forma que, al construirse un relato a partir de otro, se utiliza un narrador *metadiegtico*.

4.4.4.2. Dialogía y polifonía de voces

En **Escenas de la vida tropical**, la dialogía se evidencia en la expresión de los discursos de clase, comunidad e instituciones, en la concreción del destino histórico-geográfico de Panamá como ruta de tráfico y crisol de razas. Se perciben las voces articuladas la de las distintas capas sociales: la aristocracia panameña, la clase media, los marginados, los inmigrantes extranjeros, y los grupos de poder como los comunicadores sociales, la oposición política a la gestión gubernamental a través de las famosas peñas, “la línea de fuego”, “el quinto poder”, como le llama Zaldívar Guerrero. También la dialogía se revela en el interactuar de los protagonistas con las obras que leen. Además, aunque marginada se escucha la voz del artista en la figura del propio Zaldívar. Como se oyen diferentes voces articuladas en el relato, se dan cambios de sujetos discursivos y, por ende, surge el fenómeno de la polifonía. Ésta opera, en ocasiones, desde la conciencia de los personajes y de manera externa, cuando los personajes emiten sus juicios.

abiertamente y retratan distintas situaciones y juicios. En la novela, al inicio el narrador capta y transmite la polifonía. Son voces yuxtapuestas de diferente naturaleza; un vocerío confuso en una ciudad que despierta a su rutinaria actividad comercial. La gente comienza a desplazarse por la capital. Se escucha a la multitud (pueblos de oriente y occidente), la congestión del tráfico, el ruido de los automóviles, coches y carretas, se oyen escándalos e insultos, personas que conversan en los parques; voceo de los diarios por chicuelos desarrapados y hasta el chillido de unos pericos. Son voces humanas y de animales que pueblan ese mundo heterogéneo. Sumada a esas voces, están las de los personajes: en las juergas de Zaldívar con sus amigos, se perciben las distintas voces en el baile del tamborito, en las retretas del parque de Santa Ana; en la celebración de las fiestas patrias del 3 de noviembre, en fin, en el carnaval. En cuanto a este aspecto, el lector capta perfectamente las escenas de la locura báquica y orgiástica del carnaval.

4.4.4.3. La carnavalización

Desde la concepción teórica de Bajtin puede señalarse que *Escenas de la vida tropical* es un texto literario carnavalizado, ya que muestra ese momento único en que fecunda el discurso de los oprimidos como concreción de un profundo anhelo de libertad, y en oposición a la norma y a la autoridad. En *Escenas de la vida tropical* se materializan estos postulados en varios momentos fundamentales de la narración. En el Capítulo XXIX, por ejemplo, se rompen las barreras de la clase, y el pueblo junto con los estratos más altos de la sociedad celebran sin ningún freno el carnaval. Según el narrador "() *Imperaba Baco; estar alegre era una obligación municipal*" (p. 164). Es cierto que no se reta ni al poder ni a la autoridad, mas la alegría libera el espíritu de los formulismos sociales y se manifiesta ese profundo anhelo de libertad del que habla Bajtin.

Por otra parte, "las peñas" son reuniones de carácter político donde los participantes desafían a quienes detentan el poder estatal. Es una forma de ejercer la libertad de expresión: el grupo de ciudadanos que expresa sus opiniones, que no tienen que ir necesariamente acorde con la postura de las autoridades elegidas por

votación popular En el fondo, los integrantes de “las peñas” representan la voz de quienes escuchan y no se atreven a tomar la palabra.

4.4. 4.4. Relaciones narrador/lenguaje

En un relato, el valor anecdótico de las acciones, de los personajes, de los tiempos y de los espacios funciona como primer indicio textual para captar el significado literario Por ejemplo, en *Escenas de la vida tropical* el hecho de que el narrador cuente acerca de las juergas del vecino de Adolfo todos los sábados y de que en uno de ellos se armó una orgía de “caracteres fenomenales” podría parecer una simple anécdota sin importancia. Sin embargo, en el conjunto autónomo de la narración adquirirá una funcionalidad y un sentido nuevo resulta una información particular, colocada allí con algún propósito Se convierte en un indicio de que alguna función tendrá en la vida del protagonista. En efecto, así es, ya que el poeta negro entablará amistad con Adolfo En la totalidad del relato, funcionalmente, en la anécdota referida, Zaldívar será el ayudante de Adolfo, en su recorrido por la conquista de Lilian En otras palabras, la anécdota es superada en su valor referencial, gracias a las manipulaciones que realiza el narrador, por los valores simbólicos que adquiere como unidad literaria, Zaldívar simboliza al paria, al bohemio empedernido. Es quien introduce a Adolfo en la vida nocturna de la ciudad de Panamá Es obvio que este tipo de significados se logran a través de las relaciones que establece el narrador con la historia, pero, además, en su uso del lenguaje cómo lo dice y la forma de decirlo.

Una de las maneras como el narrador manipula la historia, cómo la dice, es mediante el uso de los índices de persona. En los relatos en español, se dispone de una serie de índices para denotar la presencia del locutor en el discurso los de persona yo/tú, los que señalan espacios, distancias y tiempos considerando el yo como centro, los signos de objetos que se refieren a la situación en la que se emite, las formas verbales temporales y otras Dichos índices apuntan hacia la doble perspectiva de duplicación del emisor del mensaje. el autor (emisor real), creador

de un emisor textual, (narrador) Corresponde a éste actuar como mediador entre los lectores y el texto En *Escenas de la vida tropical* no se puede determinar la presencia del autor. Su yo queda fuera, puesto que un personaje ficticio relata, Sin embargo, algunos índices ya citados señalan la presencia del narrador.

En concreto, en *Escenas de la vida tropical*, 'un narrador ejerce la función de de sujeto del proceso de enunciación, éste da lugar a un enunciado donde, en ciertas ocasiones, se advierte su huella. Alguien le dice al lector lo que está en el texto, pero quien habla no es ninguno de los que aparecen en el texto' *"Adolfo había decidido retirarse cuando el cerco de los espectadores se abrió violentamente y un individuo, con la violencia de una tromba, quedó plantado en medio del redondel. Los bailadores tuvieron un minuto de indecisión Adolfo reconoció en el recién llegado al Chato"* (Cap VII, p 130)

En el fragmento transcrito, se escucha la voz de una persona que habla, pero no es ni Adolfo ni El Chato porque ambos están en tercera persona y en el lenguaje esa tercera persona está representada por nombres propios Además de los nombres, se puede deducir que existe la presencia expresa de un "yo", cuyo índice de primera persona se ha dispuesto para proyectar a los nombrados a tercera.

De igual forma ocurre en el fragmento que se cita a continuación

Zaldívar entró a la taberna

Tenía sed y, además, ¿adónde iría? Aquella noche no tenía domicilio Había sido "lanzado" de nuevo Y mientras degustaba un enorme vaso de cerveza, no pudo menos que pensar en cuántos imbéciles fatigaban mullido colchones, bien acompañados de encantadoras mujercitas, en aquella ciudad nativa tan indiferente al Arte y al Talento" (Cap VII, p 133)

Nótese las variadas funciones del narrador en los dos fragmentos citados. en el primero, conoce la intención de Adolfo de retirarse, logra transmitir la situación de violencia que trae consigo El Chato y la actitud de los que bailaban y está al

corriente de que Adolfo reconoció al recién llegado. Hay en el narrador un conocimiento externo/interno de los acontecimientos y acciones ejecutadas por los personajes.

En el segundo ejemplo reproducido, el narrador sigue a Zaldívar en su desplazamiento espacial, sabe que se encuentra sediento y compensa esta necesidad fisiológica con degustar un vaso de cerveza, el narrador sabe, además, de la preocupación del poeta por carecer de donde pasar la noche. Además, transcribe el discurso interno del personaje con una velada crítica a las clases que detentan el poder económico y el desdén por el arte y los artistas.

En otro orden de ideas, las técnicas narrativas han adoptado los indicios textuales del narrador en índices de estilo directo e indirecto. Por ejemplo, en *Escenas de la vida tropical* se advierte en diversas escenas la capacidad del narrador para ocultarse y ceder la palabra a los personajes que hablan en primera persona. En el siguiente ejemplo, el narrador introduce el diálogo y desaparece:

— ¿Pero qué se hace Ud. Amigo?
— Señorita, por favor, yo, trabajo, soy un esclavo del deber
bastante aguerrido va a tomar té en casa de Joaquinita Mendocina, y queremos que Ud
esté allí, ¡queremos que Ud. nos recite!
— ¡Jilán! Y no muede Ud. faltarnos!
— Señorita, fíjese Ud. que don Charles me acaba de encomendar los pedidos de
— Dígale que nada, que yo se lo mando!
— Está bien, señorita! Muy agradecido!
— años. dígame Eulalia. (Cap. XXIII, p. 155)

Es evidente que el narrador sitúa en primer plano a los jóvenes que conversan, Adolfo y Eulalia. Siendo así, el papel que adopta el narrador es de alguien que transcribe lo que oye y ve (incluso capta los índices no verbales), sin comentar ni expresar razonamientos ni valoraciones. Se aparta de los diálogos confiréndole así

gran dinamismo; no es indispensable que aparezca en cada caso y que anuncie al personaje que está en uso de la palabra, porque el lector lo infiere

Obsérvese que en el diálogo aparecen los índices de persona yo/usted, y el **nosotros** se percibe debido a la presencia de ciertas formas verbales. El índice implícito, **nosotros**, es utilizado por Eulalia que asume el plural inclusivo como si la opinión fuese de todo el grupo de amigas que asistirán al té, cuando en realidad es de ella en particular. El **usted** recalca la relación de respeto que se da entre los jóvenes.

Por otra parte, un aspecto fundamental en la relación narrador/lenguaje es la forma interior/exterior del discurso. El primero es la transcripción en el relato de las formas realizadas en un acto de enunciación, el discurso interior es la transcripción de un acto de pensamiento (Boves Naves, **Teoría General de la Novela**, pág. 254). En ambos casos, se requiere de signos para exteriorizarlo: el lenguaje es la forma de expresión del pensamiento. Ambos, pues, usan el sistema lingüístico convencional que es el utilizado con mayor frecuencia, pues existen otros sistemas sémicos (el mímico, por ejemplo), empleados para exteriorizar el pensamiento. En el caso de la novela, puede ocurrir la mimesis lingüística, sin la intervención textual del narrador (estilo directo) o con la intervención del narrador ((estilo indirecto), cuando simplemente el narrador presenta a los hablantes o reformula el discurso. De igual forma, la novela puede dar testimonio de los discursos interiores de los personajes transcribiendo directamente el discurrir del pensamiento del personaje al relato o en forma indirecta, con la intervención del narrador que simplemente puede presentar al personaje, hacer comentarios o reflexiones y otros. Dentro de esa transcripción del pensamiento está el monólogo interior o las corrientes de pensamiento.

En **Escenas de la vida tropical**, se presenta mayormente la forma exterior del discurso, representada en descripciones y narraciones. Sin embargo, se observa un caso de monólogo interior y numerosas formas del discurso interior de los diversos personajes, las cuales son transcritas de manera indirecta por el narrador.

Y es que debido a la particularidad de la corriente literaria en la que se enmarca la obra, el naturalismo, el narrador efectúa un análisis minucioso de la conciencia de sus personajes. De esta manera, el lector se percata de la evolución psicológica de Adolfo, sus estados emocionales, su soledad. En tanto, el mundo interior de Lilian no es tan accesible al lector como el de Adolfo: se sabe, desde el inicio del relato, que éste, es capaz de realizar actos desleales como la intriga, y que es hipócrita y envidioso. el lector está prevenido. Por el contrario, poco se conoce de la actitud de Lilian. Guarda, entonces, el narrador lo que algunos autores llaman el “dato escondido”. Ese silencio en cuanto al carácter de Lilian resulta significativo. Sólo ofrece pequeños detalles. ella es una mujer que lleva una vida austera, retraída y misteriosa.

El ejemplo que sigue es un monólogo interior donde Lilian reflexiona en torno a la terrible decisión de acabar con su propia vida y con la de Adolfo. Muestra a la verdadera Lilian, ya no es la bellísima divorciada enamorada de Adolfo que cree en el amor auténtico, y por quien sacrificó su dignidad y su posición social. ahora es la mujer traicionada, que urde un plan funesto, a semejanza de una implacable Medea o una cruel Clitemnestra, dominada por el odio y la sed de venganza. La figura de Lilian adquiere las dimensiones de un personaje trágico, rasgo particular de los héroes y heroínas del naturalismo. El narrador introduce el monólogo de la siguiente manera

Así había reflexionado, en aquellas horas de lucha interna con feroz egoísmo,

Estoy condenada a desaparecer. Debo morir. Apresurar, pues, el desenlace de mi enfermedad es ahorrarme sufrimientos. Pues bien, seré yo misma, con mis manos, quien ponga fin a la novela de mi vida. ¿Y qué será del pérfido? Acaso pasará una semana de tristeza, porque no es posible que olvide repentinamente mis caricias, pero después será de Eulalia o de otras mujeres. ¿Puedo permitir eso? No he nacido para que se burlen de mí, o mío, o de nadie! ¡Pobre Eulalia! Solo es por ella que siento mi implacable crueldad. La vida es así. Debo desaparecer. El porvenir me espanta y me da asco la existencia. ¡estoy loca! (Cap XXX, p. 166)

Lilian reflexiona desde su presente inmediato, previendo las consecuencias de un porvenir para ella infeliz. En realidad, para Lilian no existía futuro.

Véase, ahora, el siguiente ejemplo de discurso interior

Por eso había sido que fingiendo a perfección recibió a Adolfo con la más divina de las sonrisas. Tenía que apelar, para vencer todo su recelo, al recurso supremo: sabía que su extraordinaria hermosura y su fascinante juventud lo trastornaban, ex profeso puso en su beso inicial la loca fiebre de sus sabios labios. Tenía que simular el completo olvido del indigno postergamiento a que le había condenado su amante, sin ninguna consideración. Debía sonreír cuando pensaba matar, ocultar todo indicio de venganza, para poder vengarse brutalmente. Tarea sumamente difícil, pero posible por la fuerza enloquecedora de su despecho. (Cap. XXXI, p. 166)

Adviértase que la diferencia entre el monólogo interior de Lilian en el primer caso con el segundo ejemplo se fundamenta en que es el narrador quien hace de mediador para transmitir el pensamiento del personaje al lector. Se ubica para ello dentro de la conciencia de Lilian. Por esta razón, Boves Naves afirma que el discurso interior presentado de este modo se constituye en una forma de monólogo interior indirecto.

En lo que respecta a la relación narrador/lenguaje mucho aporta a la elaboración del discurso el modo como se configura la distancia del lenguaje del narrador/personaje, en el sentido de resaltar la adhesión o rechazo del narrador a las formas lingüísticas que él elabora como forma de expresión de sus personajes, es decir, como indicio del distanciamiento psíquico o ideológico y como signo de simpatía o antipatía de la conducta de los personajes.

En términos generales, en **Escenas de la vida tropical** el narrador coloca en boca de los personajes un lenguaje conforme con su carácter y función. Ya sea que los personajes utilicen el lenguaje de manera directa o en forma comentada, cuando el narrador asume la voz de los personajes, el lenguaje aflora carente de comentarios de índole metalingüísticos o de otra naturaleza. Simplemente el narrador reproduce lo que oye, logrando con este recurso el distanciamiento, lo cual corresponde a una perspectiva irónica o lúdica y de paso, un personaje resulta caracterizado frente a los demás. Manifestado de otra forma, la expresión lingüística es autónoma. Con respecto a lo anterior, léase el siguiente ejemplo.

—Descubrámonos, amigo, estamos en presencia de un monumento que está llamado a desaparecer dentro de poco. Esta es la famosa “línea de fuego”. Una institución nacional que hubiera debido hacerse tomar un disco de algunas de sus sesiones’

Adolfo conocía poco de aquellos detalles

Zaldívar, en vista de esto, siguió

—Como hormigas diligentes, cada cual aporta su grano de arena, un tema de lo que se debe discutir. La sesión es siempre movida. Aquí se tamizan reputaciones, se pone en aprieto a la Asamblea y el mismo Presidente de la República tiene un oído en la misma dirección. Son los más bizarros comentaristas de la localidad. Casi siempre discurren a media voz y cuando los temas son muy escabrosos se habla muy bajito y hasta por señas. A todo lo que ocurre se le pone su sal y su pimienta. (Cap VIII p. 134)

Adolfo deja conocer a Zaldívar de su gran pasión por Lilian y la tortura de sus noches, a lo que el poeta aconseja: *“Lilian, repuso Zaldívar, merece ser ante todo respetada, porque es una gran mujer, y amada, porque es bella. No creo que con ella tengan éxito sus aspiraciones, allí fracasaron muchos. dijérase que esa enigmática señora ha blindado su corazón. Su alma es un Verdún” (p. 135)*

El poeta al ver tan enamorado a Adolfo le brinda algunos detalles de la vida de Lilian y “() prometió conseguirle la dirección con Constantino Larreta ..” (Ididem)

En efecto, con el propósito de cumplir con el compromiso adquirido, Zaldívar se presenta dos días después en casa de Adolfo. En esta ocasión, la expresión lingüística responde a su papel de ayudante, le infunde hasta cierta esperanza y hay en su expresión un tono de complicidad

—Hablemos de algo más importante para Ud. Le traigo noticias frescas, de su ídolo ()

—Ya averigüé donde vive. Antes le advertí que residía en Bella Vista, y ahora sé que ocupa un chalet llamado “La Divisa”

—¿Cómo lo supo usted? ¿Quién se lo dijo?

—Me lo ha dicho el propio Constantino Larreta, con quien creo ella tiene algún negocio

—¿Y Larreta la corteja?

—Lo ignoro. Pero aunque así fuera no obtendría de ella el menor favor. Traté de sondearle en esta cuestión, pero es reservado y desconfiado como un banquero chino”. (Cap. IX, p. 137)

Fíjese la atención en la pausa que realiza Zaldívar entre la afirmación “Le traigo noticias frescas;” para cerrar con la frase “de su ídolo”, lo que otorga ese tono, del que ya se ha hablado, de complicidad. Es más, en su papel de ayudante él sondea a Larreta para conocer si lo une alguna relación sentimental con Lillian. En este sentido queda abierta la posibilidad para Adolfo por la certeza con que afirma Zaldívar de que “no obtendría de ella el menor favor”. El lenguaje de Zaldívar es completamente autónomo, en ningún momento se nota que quien habla por él es el narrador.

A lo largo de todo el discurso narrativo, a Zaldívar lo acompaña su particular forma de expresión, maneja un lenguaje retórico, y queda caracterizado ante el resto de los personajes por su manera de expresarse, su expresión lingüística lo hace un personaje pintoresco. Al respecto el narrador advierte. “() fueron al Hotel España, donde fraternizaron con algunos obreros, que escucharon delectados la exposición de ideas revolucionarias del poeta negro” (Cap IX, p. 137). Es obvio que el narrador simpatiza con este personaje. Le llama “el gran bardo, soberbiamente negro” (Cap. XII, p. 140), “el gran poeta, el gran artista, que era una gloria máxima de su país, decidió expatriarse () Y su país, aprendió a admirarle, desde lejos, aunque la prensa local, cerró sus planas a sus brillantes artículos. Se le había declarado la guerra del olvido por los buhoneros del estilo y las sabandijas de los linotipos” (Cap XVII, pág. 149).

Referente al personaje protagonista o actante sujeto, Adolfo Lazerda, el narrador manifiesta antipatía desde el inicio de la obra. Cuando usa la forma de expresión comentada dice al respecto de Adolfo: “Pensaba pedirle a don Charles el favor de la presentación, pero ese abuso de confianza, esa “audacia”, era indigna de un hombre que siempre había pospuesto sus deseos de cortejar a las clientas a la necesidad de aparentar una hipócrita seriedad ante los ojos de su jefe. Además, se sentía capaz de todo, menos de ser malcriado” (Cap III, p. 124).

Hacia el final de la novela, ese lenguaje autónomo, conforme con la función del personaje sujeto que es Adolfo dentro del relato, cobra mayor fuerza dramática. Sus razonamientos revelan un cinismo cruel y la falta de autenticidad de sus sentimientos. El lector percibe la antipatía definitiva del narrador hacia ese modo de expresión, privativa

de Adolfo, en ningún momento es el narrador quien habla por boca de su personaje. Al utilizar este recurso el narrador logra distanciarse del personaje, de forma psicológica e ideológica. Se presentan a continuación las intervenciones de Adolfo en el extenso diálogo que sostiene con Lilian, previo al fatal desenlace de ambos:

El se quedó extrañado de los dictérios
_Pero, mira querida, dijo entonces, queriendo calmarla, soy como los demás hombres. Todos buscamos un instrumento para dominar. ¿Cuál mejor que el dinero?
_Te equivocas, Lilian, te equivocas. Si yo me elevo, también te elevas tú conmigo! No quisiera estar contigo en todo? Anda, no seas mala
_Pero, Lilian, por favor déjame hablar. Deja exponerte todo mi plan. Cuando vine a verte, ya había pensado que debía explicártelo.
_Convengo contigo que casándome con Eulalia será ella la que disfrute de mi posición, eso es lo lógico, pero por qué no podrás tú también, ascender, conmigo?
_Está bien, dijo él, voy a terminar. Tú has querido que te lo diga todo
_Bien, sabrás que existen en nuestra sociedad muchos hombres que, aunque casados, sostienen a veces, a través de toda su vida, relaciones con alguna otra mujer que no es la legítima, para hablar sin rodeos, con una querida, tales relaciones, por lo comunes, no escandalizan a nadie. Tal pienso yo hacer, una vez casado, tú podrás continuar de esa forma! (Cap. XXXI. Págs 169-170)

En este plano de las relaciones del narrador /lenguaje debe analizarse en la expresión del pensamiento, sentimientos y emociones el uso de los sistemas sémicos no lingüísticos, es decir, los registros no verbales de que se vale el narrador para que cierta información y datos relevantes no pasen inadvertidos. En otras palabras, se emplean los registros sémicos no-- lingüísticos como una forma de repetir y subrayar cierta información. Como ya se expuso, en cierto tipo de novelas, el lector se ve obligado a intervenir en el ordenamiento de un mundo caótico e incoherente. Por el contrario, en la novela realista suelen subrayarse los gestos, los tonos de voz, el ritmo del habla, las distancias, los objetos no solo como reflejo de la realidad en su aspecto material, sino también como recurrencias sémicas o signos que intensifican el mensaje verbal.

En *Escenas de la vida tropical*, el narrador subraya, entre otros, la expresión facial, los gestos, los movimientos corporales y la postura de sus personajes, el tono de voz, el ambiente en que se mueven y da testimonio de esas actuaciones como un

cuidadoso observador. En el contexto por él descrito advierte que todo es signo que denota y connota. Explora tanto los signos vocales como los visuales que ostentan un valor y que, en conjunto, otorgan un significado al personaje. Debe señalarse, sin embargo, que existen contextos más complejos para ofrecer esos registros sémicos no lingüísticos, sobre todo, en los diálogos. Lo cierto es que, ya sea uno o varios personajes, el narrador debe atender a los signos que coadyuven a comunicar la historia, ya que los signos no lingüísticos tienen que traducirse al sistema lingüístico. Como se ha expuesto con anterioridad, importa para este estudio el análisis de esos signos en relación con la función que desempeña el personaje al que corresponden tales signos y al significado de éstos para establecer el paralelismo entre el plano sintáctico y el semántico en la novela y la correspondencia entre uno y otro en el significado total del objeto artístico.

Fíjese la atención en los registros sémicos no lingüísticos que refuerzan el mensaje verbal del actante sujeto Adolfo Lazerda, en el papel de seductor y Lilian en el de seducida. En el Capítulo XXI, el narrador destaca la proximidad de ambos, la dulzura del tono de voz de Adolfo cuando lee los poemas a Lilian. El silencio de él para contemplarla. Las miradas reveladoras de ambos. Después de ese contacto visual se produce el contacto corporal a través del beso. Éste hace que Lilian se estremezca. El siguiente registro sémico es el abrazo de Adolfo y el consentimiento de Lilian que lleva a que Adolfo continúe en sus progresos, separe la gasa de su garganta y le estampe un beso en la nuca. Luego el beso de ambos en la boca. Finalmente, Lilian mediante la expresión corporal de echar hacia atrás su busto y inclinarse en el banco da a entender a Adolfo que está vencida. Luego procede la entrega de Lilian. Añádase a todo ese lenguaje corporal, la atmósfera nocturna de luna llena y el paisaje marino que refuerzan ese mensaje corporal de la pareja. Véase cómo el narrador describe la situación y la atmósfera espiritua

() Estaban cerca muy cerca. Dijo él sus poemas y después le habló de aquella pasión que los unía. No podría repetirse la dulzura que tenían las palabras de aquel hombre enamorado, y que enloquecieron por completo a Lilian. Y calló para contemplarla mejor. Y sus miradas adquirieron en aquel instante único tal poder revelador que descubrieron en lo más recóndito de sus naturalezas, insospechados

paraísos de felicidad. Estaba trémula, sin fuerzas para rehuir los labios que la encendían como brasas. Él deslizó su brazo sobre su hombro y apartó la gasa que le amparaba su garganta, sonó un beso largo en la deliciosa nuca. Sus bocas se unieron en un besó infinito. Y Lilian, amulada toda resistencia, echó hacia atrás su busto, reclinando su cabeza en el banco. " (Cap.XXI, págs 153-154)

En **Escenas de la vida tropical**, mediante el discurso exterior el narrador ofrece al lector manifestaciones del lenguaje corporal empleado por una pareja, que se mueve al ritmo de un baile folclórico de Panamá, el tamborito. Hay involucrada toda una serie de signos sémicos no lingüísticos que hablan del sensualismo de la danza y que, finalmente, connotan, un acto de seducción. El cuerpo de los danzantes habla. Es cierto que los dos personajes, la negra cocinera del mercado y el guapo y rubio interiorano, son personajes incidentales. Sin embargo, la asistencia a ese baile del actante sujeto, Adolfo Lazerda, permite el encuentro con su ayudante, el poeta Zaldívar Guerrero. Véase cómo se intensifica el significado del mensaje verbal a través de los registros no verbales. Obsérvense las inflexiones verbales que señalan la postura del cuerpo:

Bailaba en ese instante una cocinera del mercado, un tipo de negra pequeña y rechoncha, de abultadas posaderas que le temblaban cómicamente cada vez que daba un paso; avanzaba la mujer, con cinismo, los macizos y atamugados senos, como ofreciéndolos en carnal rito. Su compañero, un joven interiorano, rubio y guapo, era de estatura gigantesca, aunque no muy fornido () El contraste de la desigual pareja suscitaba la hilaridad general. Y ellos iban y venían, pasaban y repasaban dentro de la estrecha valla humana, alejándose y acercándose mutuamente() Los pasos enérgicos sucedíanse, se improvisaban los rápidos rodeos, las ceñidas vueltas de la danza autóctona desarrollaban su gracia, su ritmo y su sabor local con arte verdaderamente ingénito y notable. (Cap VI, págs 129-130)

Referente a otra clase de registros no verbales, los objetos y animales utilizados por la cultura universal y también por la novela, en **Escenas de la vida tropical**, cobran trascendental valor como signos sémicos no lingüísticos los libros, en correspondencia con la función de Adolfo de actante sujeto. En el Primer Capítulo, el narrador anuncia que el protagonista complementó su educación con la lectura de diarios y revistas. Para cultivar su mente y ser digno de Lilian compra libros y lee intensamente. Escribe poesías al estilo de Vargas Vila y rimas a imitación de Juan de Dios Peza. Al ser presentado con Lilian, Adolfo conoce de la afición de ella por la literatura y los libros.

Se da cuenta de que debe *“rectificar el rumbo de sus lecturas”* (Cap. XVIII, p. 151). Lee obras selectas y a autores clásicos como Cervantes, Hugo, Balzac, Poe, Dostoievsky, a Shelley, Baudelaire, Silva, Darío, Shakespeare. Precisamente, la noche de la entrega al amor de Lilian y Adolfo (Cap. XXI), habían leído previamente los versos de Hafiz. Sin embargo, su ascenso intelectual significa su caída espiritual; esa es la metáfora. Ha tomado los libros como un frío instrumento, le interesan como un medio y no como un fin en sí mismos sin que para él se manifiesten como ocasión del gozo por la vida,

Otros signos sémicos no lingüísticos que acentúan el mensaje verbal en *Escenas de la vida tropical* son las flores. Lilian está enamorada de ellas. Cuando comienza a experimentar igual sentimiento por Adolfo, *“() le gustaba ponerse un clavel rojo en el pelo, a la manera de una gitana”* (Cap. XX, p. 152). En el Capítulo XXVI, Lilian y Eulalia recogen jazmines en el jardín de la casa de Taboga. Al final de la recolección el narrador describe a las dos mujeres de la siguiente forma: *“() Traían algunas rosas prendidas del pelo. La cosecha de jazmines había sido bizarra, contenidas en las faldas, delicadamente ahuecadas y sostenidas en comba. En las orejas, en vez de los aretes, traían capullos de jazmines. Imposible escoger la más bella”* (p. 159).

Desde la visión panorámica del narrador, hasta este momento, las flores son signos de felicidad para Lilian. Mas ese estadio espiritual se transforma en amargo desengaño cuando cierta conducta de Adolfo la lleva a tener la certeza de su traición. Entonces odia *“a la luna y a los jazmineros florecidos y a la poesía del mar y a todo cuanto podía despertar, acrecentar o hacer vibrar el amor en el corazón de los hombres”* (Cap. XXVII, p. 161).

Las flores, pues, como objetos sémicos no lingüísticos trascienden el valor referencial y son signos connotativos. Lilian es esa flor en esplendor que ofrece su belleza y su perfume a Adolfo, pero que reemplazada por *“el alma inocente que le sonreía en flor”* (Cap. XXIV, p. 157), expresado en otros términos, por un botón de flor.

Para concluir este apartado, debe anotarse, que, por lo general, el estudioso de las obras literarias, fija su atención en el objeto artístico final, sin adentrarse en el proceso creador. Debe anotarse, con referencia a este punto, que la creación de la novela de **Escenas de la vida tropical** no fue un acto ingenuo de escritura ni un fallido intento por reproducir la crónica de una sociedad panameña presa de por todos los males sociales de su época. Sin duda, del análisis de la relación narrador/lenguaje es el testimonio de que, en el proceso creador, Demetrio Korsi supo elevar los signos sémióticos no lingüísticos al plano artístico.

4.4. 4. 5. Relaciones narrador/referencia

Frente a los hechos que conforman la historia o referencia, el narrador puede optar por estructurar y exponer el discurso novelesco de diversas formas. Lo cierto es que, al seleccionar una u otra forma de contar, el narrador elige su distancia ante los hechos, es decir, la forma en que finge contarlos. El conocimiento que el narrador refiere que tiene o demuestra tener de la historia puede ser total, parcial o nulo.

El narrador que asegura conocer la historia completa al escribirla suele contar en tiempo pasado y reflexionar con la perspectiva que le brinda el conocimiento del desenlace. Puede ceñirse a la cronología de su personaje o distribuir la materia en un orden arbitrario, hacer uso de la analepsis o de la prolepsis, todo depende de la intención: destacar determinados pasajes o determinadas relaciones. Sin embargo, el narrador que dice conocer una parte de la historia, al iniciar la escritura puede adoptar varios aspectos de los cuales pretende mostrar desconocimiento: el tiempo, el espacio y el personaje. En caso de que carezca de información acerca del tiempo, cuentan en pasado, luego completa la historia en presente progresivo a medida que la conoce u ocurre. Además, se puede escribir la parte de la historia que conoce y al transcurrir cierto tiempo, completarla. En tanto, si el desconocimiento es del espacio, porque los hechos ocurren en dos espacios distintos en tiempos simultáneos y el narrador finge haber estado solo en uno, suele distribuirse el material entre dos narradores o el narrador único se desplaza y completa la historia mediante confidencias o escritos. El narrador también puede adoptar la posición de atribuirse las facultades de

una persona y renuncia a penetrar en el interior de sus personajes, con lo cual no puede decir nada de lo que los personajes piensan y la información llegaría al lector a través de lo que los propios personajes dicen o informen en su discurrir interior

Por último, el conocimiento de la historia es nulo cuando el narrador adopta la actitud de que nada conoce de la historia o porque cuenta la manera como él llegó a conocerla.

En relación con el punto expuesto con anterioridad, cabe señalar que en *Escenas de la vida tropical* a pesar de la omnisciencia del narrador y de su capacidad de ubicuidad espacio-temporal carece de un conocimiento absoluto de la historia de todos sus personajes y son algunos de ellos quienes revelan al lector sus historias personales y la de otros. Tal es el caso de Lilian. Su historia la construye el lector a partir de las revelaciones de Ramírez y Zaldívar quienes ofrecen los datos, de una parte de la vida de Lilian a Adolfo, sus estudios y su fracasado matrimonio. No son insignificantes estas revelaciones, porque esta etapa en la vida de Lilian la afectaron profundamente, hasta el punto de cerrar su corazón al amor y porque por la condición de divorciada no podía volver a casarse. Así que, cuando Adolfo al final le explica su plan para mantenerla como parte de su vida, luego de su matrimonio con Eulalia, le recuerda. *“Además contigo no puedo casarme y con ella esa es mi obligación, me estoy jugando mi porvenir”* (Cap XXXI, p. 168). Por ello, nada se sabe de la vida de niña ni de adolescente de Lilian. El lector no llega a saber ningún dato de su familia. Los detalles que se conocen de sus costumbres y hábitos proceden de la misma fuente: Zaldívar Guerrero. En tanto, el narrador ofrece detalles minuciosos de la vida y carácter de Adolfo. Hasta informa, desde el inicio del relato, de su destino fatal. En cambio, de Zaldívar el narrador ofrece una breve descripción. Además, el propio Zaldívar se da a conocer por medio de su conducta y un comentario de Camila del Río. Zaldívar, a su vez tiene conocimiento de la historia más mediata de Camila del Río y se la narra a Adolfo. Hay que resaltar, además, que el relato aparece en tiempo pasado y el narrador conoce los espacios donde se mueven sus personajes.

Como se dijo en páginas precedentes, al narrador puede “fingir” desconocer la historia de sus personajes. En el caso de Lilian, oculta la naturaleza de su carácter porque es el “dato escondido” que más tarde aflorará para intensificar el conflicto y dar cabida al desenlace. En tanto, el lector sigue paso a paso la cronología del personaje Adolfo y hasta llega un momento, en que cree en la sinceridad de la pasión amorosa de Adolfo hacia Lilian, le conmueve la soledad del joven al perder a sus dos amigos recientes Zaldívar y Camila. Pero la reacción de Lilian es sorprendente, tal vez explicable; su matrimonio con el arquitecto argentino había sido “un martirologio”. En síntesis, al narrador, en *Escenas de la vida tropical* le importa revelar parte de la historia personal de algunos de sus personajes, porque le permiten explicar la situación y conducta de ellos en el momento de la enunciación.

Otro aspecto que le queda por resolver al narrador en la presentación de la historia es si la muestra mediante la recreación de la escena, incluyendo lengua, espacio y tiempo o asume él los hechos y los resume desde su propia perspectiva y lengua; o modifica el tiempo y el espacio para ofrecer panorámicamente varias escenas similares en su significación, en otras palabras, si el narrador utiliza la presentación escénica o la presentación panorámica de la historia. La primera involucra la reproducción de una situación concreta, en estilo directo, en tiempo presente y en progresión; sin que haya intermediarios que interpreten a los personajes (el narrador desaparece o únicamente hace acotaciones), supresión de acciones, sustituidas por las palabras de los personajes (relato de palabras). La presentación panorámica consiste en resumir varias escenas o la reproducción de una sola escena en estilo indirecto; el narrador asume las palabras del personaje, en tiempo pasado y el relato es de acciones. Al respecto, en *Escenas de la vida tropical* predomina la diégesis, de tal manera que, en la exposición de la historia, el narrador apela a la presentación panorámica. Esta singularidad puede explicarse debido a que el narrador prefiere elaborar el perfil psicológico de los personajes. Léase primero el siguiente ejemplo de relato de palabras o presentación escénica.

Dos o tres días después, con la libertad propia de quien había sido dueña de su voluntad y de la de su “viejo” toda su vida, llamó a Adolfo a “La Bola de Plata”

—¿Pero qué se hace Ud. Amigo?

—Señorita, por favor. yo, trabajo, soy un esclavo del deber
—Bueno pues esta tarde lo necesito quiero que nos sirva de “cicerone” un grupo bastante aguerrido va a tomar thé en casa de Joaquinita Mendocina, y queremos que Ud esté allí, ¿queremos que Ud. nos recite!
—Pero ¿quién le ha dicho?...
—Lilian! Y no puede Ud faltarnos!
—Señorita, fíjese Ud. que don Charles me acaba de encomendar los pedidos de Carnaval
—Dígale que nada, que yo se lo mando!
—Está bien, señorita! Muy agradecido!
—Y mire una cosa no me llame tan secamente “señorita” como si Ud tuviera ochenta años dígame Eulalia (Cap.XXIII p 155)

Obsérvese que el narrador desaparece y transcribe las palabras de los personajes que dialogan e inmediatamente éstos ocupan el primer plano de la escena. El lector puede apreciar que en el diálogo aparecen verbos empleados en tiempo presente y que no se necesita la presencia del narrador, pues se capta perfectamente cuál de los dos hablantes está en turno en el uso de la palabra.

En el siguiente ejemplo que se transcribe, el narrador opta por referir la historia desde una visión panorámica o relato narrativizado, asumiendo la voz del personaje “ () Y Adolfo, con la ingenuidad de los jóvenes y de los soñadores, no dejaba de preguntarse *Qué podría ser más terrible, el poema a Camila muerta o el hermético escándalo de incestos, concubinatos y aberraciones que azotan a todas las clases sociales?* (Cap XVII, p 148)

Véase este otro ejemplo. “Larreta estaba impaciente. Comprendió que había cometido un error, llevando, allí a su joven amigo, cuya simpatía encontraba un eco en la afabilidad de Lilian. Y se reprochó este acto con toda la crueldad de su egoísmo”. (Cap XVIII, p 151)

Otro de los recursos a que recurre el narrador en la presentación de la historia es el referente a las recurrencias narrativas, es decir, el relato varias veces desde distintas perspectivas, de lo que en la historia ha ocurrido una sola vez, lo que permite diversas impresiones del mismo hecho, y lo destaca del resto de los demás, ya que pueden significar momentos culminantes en las funciones entre los personajes o puntuales en el tiempo y el espacio. Las recurrencias narrativas influyen en las relaciones que el tiempo

del discurso establece con el tiempo de la historia. Si el mismo hecho se narra dos veces, se amplía el tiempo del discurso, en tanto, hechos repetidos en la realidad y reducidos a una sola escena, o en una visión panorámica, imprimen un ritmo rápido a la narración.

Las recurrencias narrativas pueden ser de tres tipos. las repeticiones, los resúmenes y los rumores. En el primer tipo, las repeticiones, se trata de mostrar desde dos puntos de vista diferentes un acontecimiento trascendental en el relato:

En el Capítulo Doce, Zaldívar le cuenta a Adolfo, refiriéndose a Camila del Río:

(...) Ella siente un cariño extrahumano por un joven de la sociedad, caído en desgracia por diversos errores, cada uno mayor que el otro. Ese joven es de una belleza excepcional y con ella, que también es muy guapa, forman una pareja de seres ideales perfectos. Pero bajo su hermoso aspecto, él oculta el alma de un monstruo. Porque la sacó del arroyo cuando comenzaba su triste carrera, como te dije, pero fue con el fin de explotarla y tenerla sujeta por su amor y su gratitud. Le alquiló un pisito elegante y la hizo públicamente su querida. El dinero que malversó en su "presentación" no cayó en un pozo, pues todo lo que hacía por ella, como se comprende, era para valorizarla, y le fue rendido con creces por la misma Camila, casi inmediatamente. es decir, apenas se enamoró como loca de él.

() El amante de Camila, el que la sacó del fango, con el propósito de explotarla. René Méndez de Ortiz le presentó a sus amigos de más fuste, entre ellos a Constantino Larreta, muy adinerado entonces, el Alcalde Sibauste, al Ingeniero de la Compañía de Fuerza y Luz, Mr. Brown Smith, al prestamista Gonzalón. Y uno a uno, ellos pagaron el tributo que merecía la espléndida belleza. Su hermosura deslumbró a sus maduros admiradores, que cayeron en la trampa. Creo que en la actualidad, Gonzalón haría por ella cualquier sacrificio. Camila lo detesta. Y lo tolera porque a un potentado de su enormidad no se le puede despedir, ni tampoco lo permitirá René, que todavía no ha dejado la "gerencia".. (págs. 141-142)

En el Capítulo Trece el narrador confirma

Habían ido caminando y cuando la conversación llegaba a este punto, estaban frente a la casa -todo un piso recatado- que habitaba Camila en la calle 15() Camila del Río salió a recibirlos()

-Hoy estoy libre, dijo. Ayer tarde tuve un terrible disgusto con René. Ud. sabe, René Méndez Ortiz es.

-Ya sé de que se trata, dijo Adolfo, para obviar la penosa explicación.

-Ayer estuvo intolerable. Marchóse furioso, profiriendo las más pavorosas amenazas de muerte. Creo que esta vez la ruptura es definitiva.

-Difícilmente, apuntó Zaldívar, con un gesto de autoridad.

-No lo será, poeta. Créeme. El fin de esta pasión ha llegado. antes sentía por René un amor ciego, loco. Ahora estoy segura que he dejado de quererlo. No puedo seguir.

con él Las exigencias de dinero que me hace son infames ahora quiere que le pida a Gonzalón diez mil pesos, dízque para poner una casa de juego con Constantino Ya sabrás que Gonzalón es el hombre de la bolsa, por ahora (p 142)

El mismo hecho de la explotación sexual de Camila es visto desde dos ángulos la versión de Zaldívar la corrobora la propia Camila y adquiere un carácter de índole subjetivo Funcionalmente confirma el papel actancial de Camila de objeto deseado

En lo que concierne a los resúmenes, mediante este procedimiento el narrador repite con pocas palabras la información que ha presentado con anterioridad minuciosamente acerca de una acción o personaje de la historia. En *Escenas de la vida tropical*, un ejemplo concreto de resumen es cuando tras describir las acciones del carnaval y de lo que en esta fiesta ocurre, en todo el capítulo Veintinueve, resume las consecuencias del mismo en cuatro versos

*El carnaval va con don Delirio
y la alegría con doña Locura,
después de la fiesta vendrá don Martirio
dándole el brazo a doña Amargura'*

Y en el Capítulo Treinta y Dos el narrador resume *"El Carnaval estallaba en todo el furor de su locura"* (pág 171)

En cuanto a los rumores, es la reproducción en diversos grados de certeza o de conocimiento de hechos ya relatados o que se relatarán En *Escenas de la vida tropical*, la protagonista debe enfrentar los rumores de sus vecinas que murmuran por las asiduas visitas de Adolfo a su casa y por la relación que mantiene con el joven Luego son los rumores acerca de las salidas de Adolfo con Eulalia a los "thés" y "parthys", a los cuales Lilian se muestra renuente a creer *"() Ella no concedió mucha importancia a los telefonemas anónimos que la mortificaron momentáneamente con sus noticias cobardes e insidiosas ¿y no seguía Adolfo visitándola, cada día, o mejor dicho, cada noche?"* (Cap XXIV, p 157)

Estos rumores se los confirma el propio Adolfo a Lilian, en el Capítulo Treinta y Uno Adolfo dice *-Quiero sincerarme contigo Es cierto que amo a Eulalia Reginis Tú sabes muy bien que no tuve la culpa que ella viniera de Europa, estoy*

seguro que si no la veo, no la amo hubiera seguido contigo Recuerda cómo te seguí, cómo te busqué, cómo te quise Creí amarte como ahora la quiero a ella, dichosamente para todos, he visto a tiempo mi error (p 168)

Al final de cuentas el rumor es un hecho relevante en el relato, ya que tiene el poder de sembrar la duda en Lilian, aunque ella lo niegue, la ratificación del rumor por parte de Adolfo, significa el motivo concluyente que impulsa a Lilian a tomar la decisión fatal

Otro recurso del cual hace uso el narrador es la pausa, con la cual se suspende el tiempo de la historia y solo transcurre el tiempo del discurso Existen varias pausas en la narración de las acciones la descripción minuciosa del baile de tamborito, la presentación panorámica de las retretas y “las peñas”, la descripción de la atmósfera carnavalesca y el acto de violación de René Méndez de Ortiz.

Debe anotarse, finalmente, que, como el narrador ha optado por seguir la cronología del actante sujeto, Adolfo Lazerda, se acelera el tiempo de la historia mediante el uso de la elipsis, se suprimen totalmente algunos hechos y sólo se entregan los resultados Así, pues, el narrador enuncia, por ejemplo, “transcurrieron dos semanas” y suprime los sucesos que acontecieron en esas dos semanas Tal es el caso de la promesa de Zaldívar de conseguir para Adolfo la dirección de Lilian Se presenta dos días después en casa de Adolfo con lo prometido, pero el narrador ha suprimido los hechos ocurridos en ese lapso y solo muestra los resultados Numerosos son los casos de esta naturaleza que se ofrecen en las Escenas de la vida tropical.

4. 5. Configuración crítica

La obra artística por su condición de objeto abierto está sometida a una constante construcción y reconstrucción al cobrar existencia en las manos del lector. De allí, los numerosos ejemplos de metatextos que se han producido, por ejemplo, en la literatura a partir de famosísimas obras Asimismo la literatura ha invadido otros campos del quehacer artístico y ha sido fuente de inspiración de la pintura, la escultura, la música y

arquitectura, creando así otros metalenguajes. A partir de ese hecho cierto, de que las obras literarias se encuentran en ese proceso continuo de construcción y reconstrucción, se fundamenta la evaluación de las tres novelas **Las noches de Babel**, **Flor de María** y **Escenas de la vida tropical**. Se trata, pues, de un proceso revisionista y de rescate del olvido bajo la luz de otros modelos de abordaje literario.

Un hecho que ha suscitado interés desde la antigüedad es el de la literariedad, es decir, las sustancias estructuradoras que hacen que una obra literaria se clasifique dentro de un género específico. En este sentido, la literatura contemporánea ha roto con la poética tradicional y es fácil encontrar obras donde se transgreden los límites genéricos. Ahora bien, para los géneros narrativos y, sobre todo, la novela, el creador debe fijar una imagen de verosimilitud del universo narrativo, esto es, que sea creíble a los ojos del lector. Las novelas **Las noches de Babel**, **Flor de María** y **Escenas de la vida tropical** aportan la apariencia de un mundo verosímil, semejante al mundo real. Como objetos artísticos lingüísticos abiertos posibilitan variadas lecturas. En efecto, en primer término, desde la perspectiva del análisis estructural y de la aplicación de otras corrientes teóricas como la naturaleza dialógica del lenguaje, de Bajtin, se ha podido observar que las tres novelas se organizan alrededor de las sustancias estructuradoras inherentes a la narrativa y, fundamentalmente, se enmarcan dentro de los límites de la literariedad, del género novelesco. Sin romper con los esquemas de la novela moderna, hay que reiterar la concurrencia, en las obras analizadas, de características de ciertas corrientes literarias: reproducción mimética de la realidad, manejo de un lenguaje modernista, elementos del género policiaco, en **Las noches de Babel**; características del naturalismo, influencia del medio y de la herencia, personajes sujetos a su destino fatal en **Flor de María** y **Escenas de la vida tropical**. Tal vez esos rasgos particulares resten algún valor al intento creativo de Miró y Korsi. Pero, con todo, contrario a lo que se pueda creer las tres obras novelescas no son un ejercicio escritural ingenuo. Mediante el análisis aplicado a las tres novelas se ha comprobado que ambos escritores produjeron, a partir de signos lingüísticos y signos sémióticos no lingüísticos, objetos artísticos que poseen valor estético.

En primer término, se encuentra en las tres novelas ese dato escondido capaz de mantener la expectativa del lector por conocer la resolución del conflicto, a lo largo de la trama. El ordenamiento cronológico de los eventos que se narran conduce al lector a seguir con atención el desarrollo de los sucesos totales que conforman la historia.

Desde el punto de vista del análisis estructural, se articulan historia y discurso, el plano sintáctico y el semántico donde el segundo confirma la validez de las funciones del primero y ambos conforman el significado global del objeto artístico. Entonces son obras con valor literario. En *Las noches de Babel*, por ejemplo, la articulación del componente policíaco con una historia amorosa resulta del todo atrayente, pues la secuencia de búsqueda mantiene la atención del lector por conocer en primer lugar, la identidad de la mujer enmascarada y luego que le es revelada, la identidad del extranjero embaucador. Precisamente, en el sustrato de la historia y en el discurso se oculta toda una ideología: los panameños admiten como superiores a los extranjeros, pues ¿qué carta de presentación traía Enrique de Picatrdelli para ser admitido dentro de la sociedad panameña? Solo el alarde de su cosmopolitismo y la ostentación de una fortuna sin comprobar. Otra perspectiva que hay que considerar es el manejo que efectúa Miró del componente detectivesco y es que puede leerse también como el enfrentamiento de dos aspectos del mundo: lo visiblemente ilusorio y la realidad auténtica oculta tras esa ilusión.

En el mismo plano de la historia, en *Las noches de Babel* ha sido factible aplicar, en la construcción de los personajes, el análisis actancial. Figuran los seis actantes de los que teoriza Greimas. Si lo que se busca es la verosimilitud poética, la configuración física, psicológica y social de los personajes los hace seres de ficción, que se conducen como entes reales, autónomos, de carne y hueso. Por ello, en coincidencia con su función sintáctica, en el discurso el narrador deja que se expresen con independencia y que no parezca que él habla por boca de ellos. Si se fija la atención en la construcción del discurso, existen valiosos aciertos. En este sentido, al inicio de la historia, el lector se satisface con la magnífica presentación desde las perspectivas panorámica y escénica del ambiente carnalesco del primer día, el sábado. Se capta, de igual manera, la

condición de ciudad cosmopolita de Panamá, también a partir del uso de las mismas estrategias, la presentación panorámica y escénica. Los índices de persona en forma del estilo directo son una evidente muestra de acierto, porque contribuyen a ofrecer dinamismo a la historia, hacen que los personajes se muestren a sí mismos y se proyecte la polifonía de voces al cambiar los sujetos discursivos. Por tanto, se capta ese vocerío de personas que conviven en el suelo istmeño para la época en que se desarrollan los acontecimientos. En tal sentido, el título se corresponde como indicio con la fotografía de la vida nocturna en la “babel moderna”, donde todo es movimiento y el fluir de una vida agitada. Se observa, por ello, que los acontecimientos narrados se desplazan a diferentes espacios abiertos, y que, al final del relato, adquiere mayor importancia los espacios cerrados, el chalet donde es capturado Picardelli y la casa de Raf y Francesca. Incluso, el epílogo se da en la calle.

Por otra parte, es comprensible que **Flor de María** haya sido catalogada como una novela inmoral. Es una propuesta original de amores imposibles con un conflicto pecaminoso, historia que, obviamente una sociedad conservadora no podía aceptar que circulara, debido a los tabúes sociales, aunque se tratara de un tema profundamente humano. Primó para ese entonces el juicio moralizante, desconociendo la valoración crítica. A muchos años de aquella evaluación conviene ubicar la obra en su justa dimensión. No es solo la historia de unos amores provincianos recatados. El autor se propone desnudar el alma humana, adentrarse en el sórdido mundo de las simulaciones, mostrar el conflicto que se origina cuando debe optarse por ocultar la verdad, aunque ello conlleve el sacrificio, inmolarse ante las imposiciones o condicionamientos de las leyes de la herencia y los conflictos de sangre.

Es cierto que la novela **Flor de María** adolece de un desarrollo en profundidad de la construcción de los personajes, desde el punto de vista del perfil psicológico. Mayor logro hubiese logrado Miró, por ejemplo, con la presentación escénica del conflicto o en todo caso, la presentación panorámica. El autor pudo recurrir al uso del discurso interno, ya fuera en la forma de monólogo interior, o monólogo interior indirecto.

Pero, a pesar de esta debilidad, la novela posee calidad literaria. En este sentido, cobra importancia el dato escondido, la infidelidad conyugal, pues se constituye en el elemento sorpresa que le otorga un nuevo giro al relato

Desde la perspectiva actancial, Raimundo se caracteriza, en su función como actor, en un sujeto débil. Después de la escena en el jardín, cuando doña Felicidad cae desmayada, su papel de actante sujeto pierde fuerza y llenan todo el relato la figuras de Flor de María y su madre. Sin embargo, el narrador deja abierta la posibilidad de la intriga cuando describe a Doña Felicidad, pero reitera desconocer las causas del cambio de comportamiento de la señora para con su esposo, don Pedro. Acertado es, además, el manejo del cronotopo, ya que el tiempo y la distribución de los espacios armonizan perfectamente en el sentido de la ubicación de las acciones y los personajes. El primer espacio, el puerto, es abierto, y armoniza con el espíritu carnavalesco. Luego se da un desplazamiento hacia la casa de Raimundo. Posteriormente, es el jardín en la casa de Flor de María, propicio para el idilio de la pareja en absoluta libertad teniendo como marco una naturaleza también idílica. La llanura fuera del pueblo como espacio abierto también favorece el romance en entera libertad, escenario donde Raimundo le pide matrimonio a Flor. Esos espacios abiertos concuerdan perfectamente con las acciones y sus personajes. Luego el accionar se desplaza a una alcoba, escenario donde permanece, en primera instancia doña Felicidad y luego Flor. La habitación se erige como un lugar simbólico, pues al aislamiento físico corresponde el encierro en sus corazones de la verdad. Más tarde, los sucesos se desplazan también hacia un espacio cerrado, la iglesia y, por último, desde una presentación panorámica de las acciones, el narrador elige un espacio abierto, el camino al cementerio para el cierre de la historia. Como recurso para la presentación de los hechos, el narrador asume la mayoría de las veces las voces de sus personajes y adopta la estrategia de seguirlos a través de una cronología, sobre todo, desde el momento en que doña Felicidad y Flor enferman gravemente hasta su fallecimiento. Por otra parte, un lenguaje modernista envuelve una historia de raíces naturalistas. Podría pensarse en un estilo de construcción cursi, sin embargo, hay que considerar las etapas de la novela en Hispanoamérica, porque es un

momento dígase así, de “indefinición”, ya que confluyen varios momentos y movimientos en el género novela. Lo cierto es que un elemento inherente al lenguaje modernista es lo cursi, que se observa a lo largo de todo el relato en **Escenas de la vida tropical**. Numerosos extranjerismos, giros y voces del francés e inglés aparecen en la obra. En este sentido, el manejo del lenguaje es congruente con el periodo histórico, ya que se patentiza la visible influencia del idioma inglés sobre el español de Panamá y la presencia norteamericana en el Istmo.

En la novela **Escenas de la vida tropical** se evidencia con claridad que el autor ha sabido enlazar el doble plano de la realidad novelesca: el subjetivo y el objetivo. Por ello, en ese afán de reproducción mimética de la realidad aflora el mundo personal de unos actantes con una conducta distorsionada, producto de la influencia del medio tropical. Se conducen dejándose arrastrar por su naturaleza instintiva. Sumado a estos dos elementos se observa un desplazamiento por la vida nocturna de la capital panameña, con la consecuente percepción de una sociedad enajenada, alcoholizada, prostituida, corrupta. Solo hay que centrar la atención en el cambio de actitud de Adolfo Lazerda al entablar amistad con el poeta Zaldívar Guerrero. Éste lo conduce por el submundo nocturno y Adolfo se habitúa a esas salidas. El único momento de luminosidad en toda la obra es al inicio del relato. Al ubicar la mayoría de las acciones en la vida nocturna, el autor retrata el lado oscuro de la sociedad panameña, una parte envilecida por el curso del dólar fácil. Desvirtúa así la falsa imagen de sociedad en desarrollo, producto de la existencia del Canal Interoceánico. Nadie puede negar la condición de ciudad cosmopolita, pero cargada de todos los males de las capitales burguesas. Sin duda alguna, al elegir una u otra forma de presentación de los hechos, adquiere singular importancia en el producto final. En tal sentido, en el proceso creador, la elección de la presentación panorámica de los sucesos, sumada a la presentación escénica resultan esenciales para lograr la atmósfera espiritual y social que se retrata en la novela. Tampoco puede eludirse la coherencia total de tiempos, espacios y acciones.

Adolfo vive sujeto durante el día al espacio que representa su lugar de trabajo, el Almacén “La Bola de Plata”, escenario que alcanza importancia porque es allí donde

entra en contacto con Lilian; en tanto, en la caserona de la 4 de julio conoce al poeta que lo acercará al objeto deseado. El recorrido por los espacios abiertos lleva a Adolfo a adentrarse en el conocimiento de algunos sitios de la urbe para él desconocidos y se acerca cada vez más a su objetivo. No hay retrocesos para Adolfo, solo avances.

En otro orden de ideas, en el desarrollo de la trama el velo de misterio que rodea a Lilian se convierte en el dato escondido que mantiene el interés de la historia. Nada insinúa el narrador, ninguna proclividad que alerte al lector del pensamiento homicida que exhibe Lilian al final de la obra, cuando ella se convierte en juez y verdugo de Adolfo

Paralelo al manejo lingüístico del narrador, como conductor del relato, pues es él quien decide cuándo permitirá que se escuche la voz de los actantes, se escucha la expresión lingüística de los actantes que articulan sus pensamientos de forma autónoma, una característica propia de los relatos tradicionales. Pero debe reconocerse, además, la trascendencia que para el significado global de la narración adquiere el manejo de los signos sémiicos no lingüísticos, sobre todo, en dos momentos tensionales. el baile del tamborito y la entrega de Lilian. En el baile, el narrador presenta los hechos desde una perspectiva panorámica y detalla los registros no verbales de que hacen gala los danzantes, esta situación es la que permite que Adolfo se acerque al corro y será vital, pues allí encuentra a Zaldívar Guerrero quien, con posterioridad, le brindará información relevante de Lilian y lo acercará a ella. En el caso de la entrega de Lilian, el narrador asume también una perspectiva panorámica en la presentación de los sucesos, y detalla los registros no verbales que acompañan a la expresión lingüística de los enamorados. Es una descripción cargada de erotismo y de sensualidad.

En síntesis, es posible que la novela de Demetrio Korsı adolezca de las debilidades ya comentadas, pero en conjunto es una obra cuyos sustancias estructuradoras perfectamente entrelazadas, como historia y como discurso dan como resultado el conjunto total que es *Escenas de la vida tropical*, un objeto artístico abierto que le posibilita al lector vivir la tensión del relato.

Conclusiones

Luego de cumplir con todas las etapas de la investigación que involucra las novelas **Las noches de Babel**, **Flor de María** y **Escenas de la vida tropical**, las conclusiones son las siguientes

- Se ha probado la hipótesis de que las tres obras estudiadas forman parte del género novela, pues se le han aplicado diversos tipos de análisis y los han resistido
- Las tres novelas son una muestra valiosa como creación literaria, pues las sustancias estructuradoras están perfectamente entrelazadas historia y discurso, los planos sintáctico y semántico se hallan vinculados de forma indisoluble, de tal manera que configuran el significado global de las obras.
- Por el tratamiento de las sustancias estructuradoras del discurso las tres novelas se ubican dentro de la clasificación general de novelas modernas, ya que en ellas se encuentra un narrador personal, los personajes proceden de distintas capas sociales, se relata una historia verosímil que puede ocurrir en el tiempo actual del lector, en un cronotopo reconocible por éste.
- Las tres novelas se enmarcan en los códigos ideo-estéticos del realismo que intenta una reproducción mimética de la realidad. Pero, además, se distinguen en ellas elementos característicos de otras corrientes literarias. Al respecto, en **Las noches de Babel** una historia de amor corre paralela con unas indagaciones de naturaleza detectivesca, envueltas en un lenguaje modernista. En **Flor de María** se narra una historia de castos amores, imposibles de realizar debido a los lazos familiares. La novela manifiesta los

signos del naturalismo en el manejo del conflicto y en el destino fatal del personaje protagónico. En tanto, en **Escenas de la vida tropical**, con un lenguaje eminentemente modernista se narra una fatal historia donde se manifiestan los signos claros del naturalismo, captados en una sociedad cosmopolita, sujeta a las leyes de un espacio tropical y en donde los personajes que pueblan ese espacio no pueden escapar a dicha condición, por lo que los protagonistas sucumben ante esas condiciones

- Al aplicarse el análisis estructural se ha podido constatar que las tres novelas poseen calidad literaria, pues han trascendido el tiempo y el espacio y ofrecen para el lector contemporáneo la perspectiva de nuevas lecturas, sin que tenga que recurrir a elementos históricos, sociológicos, psicológicos o filosóficos para interpretar la obra. Estos elementos carecen de esencialidad si se estudia el texto por el texto mismo
- Tanto Miró como Korsi han sabido construir en sus novelas un mundo ficcional complejo y verosímil a los ojos del lector, inacabado como en la vida real, pues las historias de la mayoría de sus personajes quedan abiertas y concluyen solo con la muerte.
- Miró y Korsi captan en sus novelas las voces individuales y de la colectividad, los movimientos históricos, la carnavalización cuando las personas transgreden las normas establecidas y desafían el poder de la autoridad, y, por ende, la dialogía, las voces de los otros y la voz de la historia que confirma la condición transitista del Istmo
- **Las noches de Babel** y **Flor de María** son novelas donde la construcción sintáctica es inherente a la organización semántica, por cuanto ambos planos conforman y explican el sentido global del

texto, lo cual demuestra que, como obras narrativas, poseen un innegable valor literario y que su autor, Ricardo Miró, conocía y manejaba la poética del discurso narrativo novelesco

Recomendaciones

Después de cumplidas todas las etapas de la investigación, las sugerencias son las siguientes.

- Dictar el curso de Metodología de la Investigación a inicios de la maestría y reforzar el aspecto de la investigación literaria
- Celebrar seminarios y jornadas pedagógicas al final de cada curso, dirigidos a profesores y profesoras de español, donde se muestren otras formas de análisis como estrategias innovadoras en el abordaje de los textos literarios, estrategias que puedan estimular a los/las jóvenes a la lectura.
- Realizar sesiones con jóvenes estudiantes de las escuelas secundarias con el objetivo de que los egresados de la maestría puedan poner en ejecución los conocimientos adquiridos en el análisis de textos literarios
- Publicar los mejores trabajos realizados por cada uno de los estudiantes de la Maestría en Literatura Hispanoamericana en un revista memoria, al final de la maestría y donarla a la biblioteca para consulta de los/ las interesado(a)s en la literatura.

Bibliografía

- ALEGRÍA, Fernando (1967) La novela hispanoamericana del siglo XX. Buenos Aires: Centro Editorial de América Latina. 62 p**
- ARANGO, Manuel A (1998) Origen y evolución de la novela Hispanoamericana. Bogotá Tercer Mundo Editores, 543 p.**
- ÁVILA, José A. (1993) Cuentos panameños. Antología. Bogotá. Litografía y Fotografía, 119 p**
- BERINSTAIN, Helena. (1997) Diccionario de retórica y poética. 8ª. Ed. México Porrúa, 520 p**
- BIANCHI de CORTINA, Edith 1996 Gramática Estructural. Buenos Aires: Ediciones Daly.**
- BOVES N , María del Carmen.(1985). Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”. Madrid Gredos, S A , 395 p**
- BURGOS, Fernando (1985). La novela moderna hispanoamericana. (Un ensayo sobre el concepto literario de modernidad) Madrid Orígenes, S A , 157 p**
- BRUSHWOOD, John S. (1984) La novela hispanoamericana del Siglo XX. Una vista panorámica. México: Fondo de Cultura Económica, 408 p**
- CASTRO, Óscar y Consuelo Posada Giraldo. (1994). Manual de teoría literaria. Medellín: Universidad de Antioquia,. 216 p.**
- CASTAGNINO H , Raúl (1971) Escritores hispanoamericanos desde otros ángulos. Buenos Aires· Nora, 365 p**
- CORREA V , Pedro Revelaciones. (1985) Panamá· Mariano Arosemena, 103 p**

- DÍAZ BORQUE, José M (1998) **El comentario de textos literarios.(Método y práctica).** Madrid: Playor, 236 p
- DOMÍNGUEZ C., José (1982) **Introducción al comentario de textos** 2 ed., Madrid Ministerio de Educación y ciencia, 248 p
- EDICIONES JOSÉ PORRÚA TURANZAS, S A (1965) **Diccionario de términos e ismos literarios.** Madrid, 136 p
- GARCÍA, Ismael. **Historia de la literatura panameña.** 1986 Panamá Manfer , S A , 206 p
- GÁLVEZ, Marina. **La novela hispanoamericana. (hasta 1940).** (1990) Taurus, Alfaguara, S. A , 236 p
- GONZÁLEZ PORTO –BOMPIANI (1967) **Diccionario literario.** Tomo 7 Barcelona· Montaner y Simón, S A , 309 p
- HUÁSAG A , Eduardo **Estética de la creación y técnicas narrativas.** (2006) Lima· Editorial Universitaria, 138 p
- INAC **Obra literaria de Ricardo Miró (Novela y cuento).** (1984). Panamá: Mariano Arosemena, 317 p
- JARA, René. y Fernando Moreno. (1972). **Anatomía de la novela** Valparaíso Ediciones Universitarias de Valparaíso, 183 p
- _____ **Diccionario de términos literarios.** 1977 Madrid Porrúa, 192 p
- KORSI, Demetrio. (2003) **Escenas de la vida tropical.** Panamá Asamblea Legislativa. Edición Conmemorativa, 170 p
- LUKACS, Gyorgy (1971) **Teoría de la novela.** Barcelona· EDHA, S A , 203 p
- MIRÓ, Rodrigo (1996) **El cuento en Panamá.** Panamá. Universitaria, 203p.
- _____ (1976). **La literatura panameña.** Panamá: Serviprensa, 236 p
- _____ (1948) **Orígenes de la literatura novelesca en Panamá.** Imprenta Nacional, 205 p
- _____ (1947) **Teoría de la Patria.** Buenos Aires: Amorrouto, 164 p.

- MOLINA, Hebe B. (2004) **La ciencia literaria y sus métodos de investigación.** Mendoza Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 250 p
- MORALES P, Francisco. (1989). **América en sus novelas.** Madrid. Ediciones de Cultura del ICI, 380 p.
- PEÑA T, Dalia. (1968). **Análisis de Las noches de Babel, novela de Ricardo Miró.** Panamá Universidad, 50 p
- RAMA, Ángel. (1972) **Diez problemas para el novelista latinoamericano.** Caracas Síntesis Dosmil, 94 p
- REIS, Carlos. (1995). **Fundamentos teóricos y análisis literario.** Salamanca Colegio de España, 137 p
- REYES, Graciela. (1989). **Teoría literaria en la actualidad.** Madrid· El Arquero, 129 p
- TACCA, Oscar 1978 **Las voces de la novela** Madrid· Gredos, S. A., 232 p.
- TORRES-RIOSECO, Arturo.(1972) **Nueva historia de la gran literatura iberoamericana.** 7 ed , Argentina· Emecé Editores, 337 p.
- TZVETAN, Todorov **¿Qué es el estructuralismo? Poética.** 1975. Buenos Aires: Losada S A , 129 p
- WOFANG, Kayse. (1985) **Origen y crisis de la novela moderna.** Caracas: Cultura Universitaria 47, 155p
- YLLERAS, Alicia. (1986) **Estilística, poética y semiótica literaria.** Madrid : Alianza, 188 p

Direcciones electrónicas

www.av1200.com/publicaciones/monosauizora/hildebrant/

www.ciudadseva.com/textos/teorias/hist/

[http.culturitalia](http://culturitalia.uibk.ac.at) uibk.ac.at

www.cord.edu/faculty/gargare/narat/

www.eumed.net/rev/cccss/05/lrpz

www.escriitorescl/basephp/articulos/texto/

http://es.encarta.mns.encyclopedia_761560384/novela/

www.monografias.com/trabajos10/

Anexos

Dos escritores multifacéticos



El 5 de noviembre de 1883 nació en la capital panameña quien habría de ser nombrado años después por sus coterráneos como “EL Poeta Mayor de Panamá”:

Ricardo Miró Denis. Cumplidos los quince años el joven marcha a Bogotá a estudiar pintura, en la escuela de Bellas Artes regentada por Don Epifanio Garay. Estuvo internado en el Colegio Menor del Rosario, hasta cuando la Guerra de los Mil días determinó su retorno al

hogar. Luego del intento bogotano, toma clases de pintura en Panamá con Don Carlos Endara y traba en el taller fotográfico del Señor Endara por algún tiempo. Después sirvió al Batallón Colombia, hasta la víspera de la separación. En 1907, se dan dos acontecimientos importantes en su vida: el poeta se incorpora al personal de la Secretaría de Instrucción Pública y funda la revista literaria “Nuevos Ritos” En 1908, se incorpora al servicio exterior. Con este propósito vive en Barcelona a partir de ese año hasta 1911, como Cónsul primero en Marsella y luego en la ciudad condal, Barcelona. En 1917 se le designa Secretario de la Gobernación de Colón; y entre 1925 y 1927 ocupa el cargo de Director de los Archivos Nacionales. Fue Secretario Perpetuo de la Academia Española de la Lengua. Murió el 2 de marzo de 1940. Sirvió por años en El Diario de Panamá la columna de los postres, con el seudónimo de Juan Franco.

Obras: **Preludios** (1908) , **Los Segundos Preludios** (1916), **La Leyenda del Pacífico** (1919), **Versos Patrióticos y Recitaciones Escolares** (1925) **Caminos Silenciosos** (1929), **Antología Poética** (1907—1937) (1937)

También escribió cuentos y dos novelas: **Las Noches de Babel** (1913) y **Flor de María** (1922).

El poeta del Barrio de Santana, Demetrio Korsi, nació en la ciudad de Panamá, el 13 de enero de 1899. Se desempeñó como periodista, diplomático, político y dibujante. Fueron sus padres el Capitán griego del mismo nombre y la panameña Elisa Herrera de Korsi. Realizó sus primeros estudios en la Escuela de Varones de



Santa Ana, hoy Manuel José Hurtado, y en el plantel de los Hermanos Cristianos. Siendo estudiante del Instituto Nacional, a los diecisiete años se manifestó su vocación poética. Para esta época, lo animaron a seguir cultivando la poesía Don Guillermo Andreve y Octavio Méndez Pereira. Poco después, en dicha institución se graduó de Bachiller en Humanidades. Viajó a Estados Unidos donde inició estudios de medicina, pero motivos de

fuerza mayor lo obligaron a regresar al Istmo. Ingresó en la Escuela de Derecho, donde también interrumpe los estudios, esta vez, por motivos de salud. Una vez restablecido de sus dolencias, se dedica a asuntos relacionados con la abogacía y a colaborar en periódicos y revistas, tanto nacionales como extranjeros. Viaja poco después a Estados Unidos, como Cónsul de Panamá en San Francisco. Vive en Francia por ocho años debido a sus funciones diplomáticas, Cónsul en las ciudades de El Havre, Burdeos y Marsella. Luego regresa a su país, en 1933. Con posterioridad, ejerce el cargo de Cónsul en Kingston, Jamaica (1953). También ocupó los cargos en

la Secretaría de Instrucción Pública y Director de la Biblioteca Colón, en la ciudad de Panamá. La inclusión de su nombre en el “Parnaso Panameño”, editado por Méndez Pereira en 1916 y la acogida de sus producciones, alentaron a Korsi dedicarse al oficio de escritor.

Entre su obras poética se citan: **Los Poemas Extraños** (1921), **Tierras Vírgenes** (1923), **Los Pájaros en la Montaña** (1924), **Bajo el Sol de California** (1924), **El Viento en la Montaña** (1926), **El Palacio del Sol** (1927), **Block** (1934), **Cumbia** (1935), **El Grillo que cantó** (1937), **Cumbia y otros poemas panameñistas** (1941), **El Grillo que cantó bajo las hélices** (1942), **Yo cantaba a las faldas del Ancón** (1943), **Pequeña Antología** (1947), **Canciones Efímeras** (1950), **Nocturno en gris** (1952), **Los gringos llegan y la cumbia se va** (1953), **El tiempo se perdía y todo era lo mismo** (1955), **Antología de Panamá, Parnaso y Prosa** (1926) También escribió las novelas **Leyenda bárbara** (1921) y **Escenas de la Vida Tropical** (1934).

Figuras

Fig. 1 Hotel Central a principios del Siglo XX



Fig. 2. Edificio del Arzobispado



Fig 3 Plaza 5 de mayo a inicios del siglo XX



Fig 4 Cruce de la Plaza 5 de mayo

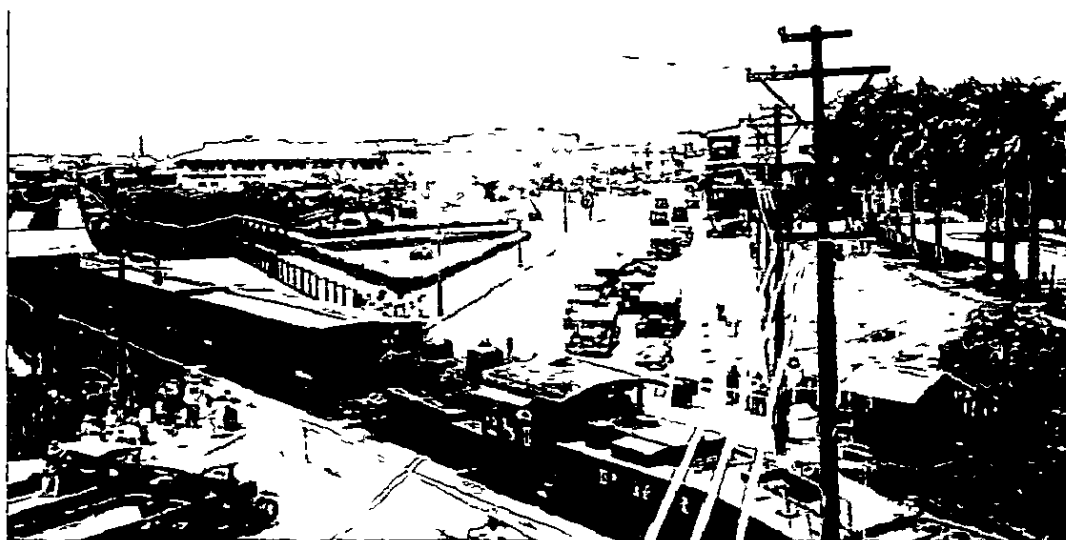


Fig 5 Imagen de la Avenida B



Fig 6 El Casco Antiguo de la ciudad de Panamá

