

República Argelina Democrática y Popular
Ministerio de Enseñanza Superior y de la Investigación Científica
Universidad Argel 2 Bouzareah
Facultad de Lenguas y Letras
Departamento de Español, Alemán e Italiano

TESIS DE MAGÍSTER

Literatura española

“Aproximación teórica y práctica a los fundamentos estructurales en la novela “El señor llega” de Gonzalo Torrente Ballester”

Dirigido por: - Presidente Pra. KHELADI Zoubida catedrática.
- Directora Pra. ZERROUKI Saliha catedrática.
- Examinador Pr. SALAH Mohamed Mounir catedrático.

Realizado por: Guerba Abderrahmen.

Facultad de Letras y lenguas Argel 2.
Marzo 2014

A quien más dolor me causó.

Agradecimiento.

La alabanza es para Allah, y gracias A Dios por hacer que todas las cosas sean posibles.

Este proyecto fue realizado con el apoyo incondicional de mi profesora **Saliha Zerrouki**, quien me brindó la oportunidad de trabajar a su lado para la construcción y el desarrollo de este trabajo tan significativo para mí, le agradezco mucho su disposición y su paciencia para orientarme a lo largo de mi carrera universitaria, y le digo: “Es siempre un honor para mí decir que soy su estudiante”

Agradezco también el apoyo moral brindado por todos mis amigos y amigas colegas, especialmente a los señores: Ben Younes, Ait Abba, Redjem, Guedra, Dahmoun, Nahili, Abdi, Boukedou, Sekehal, Bouslama, Ait Mouheb, quienes me acompañaron durante mi carrera y fueron una gran ayuda en los momentos difíciles que se presentaron a lo largo del desarrollo de este proceso.

A todos mis amigos: Rachid, Yakob, Tariq, Brahim, Fathi, Abdelkader, Ahmed, Achour, Bilal, Sra. Larbi, Srta. Bouzidi. Srta. Omari. Srta. Latreche, A Foued,

A todos mis profesores y compañeros: ¡MUCHAS GRACIAS!

Dedicatoria.

Esta dedicatoria va especialmente dirigida a:

Mis padres **Aicha** y **Moubarek**, la luz y la felicidad de mi vida, Mis hermanos: Hamid y Hammani, Reda, Nasser y Sofiane, mis hermanas: Souad y Amel, Fatima zahra y Om Saad, mis cuñados: Samir y Sidahmed, mis sobrinos y sobrinas, quienes vivieron junto a mí las alegrías, tristezas, adversidades y triunfos a lo largo de mi vida universitaria. De todo corazón gracias por estar a mi lado, llenándome cada día de bendiciones y mucho amor.

A una mujer que pasó por mi vida y que me ayudó mucho en este trabajo...

Los quiero con todo el corazón.

Índice

Introducción.....	04
-------------------	----

Capítulo I. conceptos teóricos.

1. La literatura y la literariedad.....	12
1.1. Nuevos enfoques.....	12
1.2. El lenguaje poético.....	14
2. Teoría literaria en El señor llega.....	16
2.1. La ficción.....	16
2.2. La realidad.....	21
2.3. La connotación.....	27

Capítulo II. Construcción de la obra.

1. Contenido.....	33
1.1. Argumento.....	33
1.2. Composición.....	36
1.2.1. Título.....	36
1.2.2. Capítulos.....	37
1.2.3. Estructura externa.....	37
2. Análisis de la intriga.....	38
2.1. Historia y trama.....	38
2.1.1. Antecedente.....	41
2.1.2. Incidente.....	41
2.1.3. Acción.....	41
2.1.4. Clímax.....	42
2.1.5. Desenlace.....	42
2.2. Modelos estructuralistas.....	42
2.2.1. Propp en la novela.....	42
2.2.1.1. Funciones.....	44
2.2.1.2. Secuencias.....	46
2.2.2. Greimas en la novela.....	47

2.2.2.1. Actantes.....	49
2.2.2.2. Subclases actanciales.....	50
3. Estudio del discurso.....	62
3.1. Construcción.....	62
3.1.1. El nivel semántico.....	63
3.1.2. El nivel sintáctico.....	66
3.1.3. El nivel pragmático.....	68
3.2. Temática.....	71

Capítulo III. Dimensión temporal y dimensión espacial.

1. El tiempo narrativo.....	78
1.1. El tiempo en la novela.....	81
1.2. El momento de la narración.....	85
1.2.1. Situación.....	86
1.2.2. Duración.....	90
1.3. La velocidad.....	91
1.3.1. Escena.....	94
1.3.2. Resumen.....	97
1.3.3. Pausa.....	98
1.3.4. Elipsis.....	99
1.4. Frecuencia.....	101
1.4.1. El modo singulativo.....	102
1.4.2. El modo repetitivo.....	102
1.4.3. El modo iterativo.....	105
1.5. El orden.....	105
2. El espacio.....	109
2.1. La noción de descripción.....	111
2.2. La inserción de la descripción.....	117
2.2.1. Designación.....	118
2.2.2. Motivación.....	118
2.3. Funcionamiento de la descripción.....	121
2.3.1. Aspectualización.....	121
2.3.2. Puesta en relación.....	121

2.4. Funciones de la descripción.....	122
2.4.1. Función estética.....	123
2.4.2. Función mimética.....	123
2.4.3. Función simbólica.....	123
Capítulo IV. El narrador, el punto de vista y los personajes.	
1. El autor y el narrador.....	127
1.1. Las instancias de la ficción narrativa.....	127
1.2. La posición del narrador.....	130
1.3. Las funciones del narrador.....	136
2. Tipos de focalización.....	141
2.1. Focalización cero.....	143
2.2. Focalización interna.....	145
2.3. Focalización externa.....	146
3. Personajes.....	148
3.1. Jerarquía de los protagonistas.....	149
3.2. Actor y actante.....	151
3.3. Programa narrativo.....	154
Conclusión.....	158
Bibliografía.....	169

Introducción

La literatura maneja una serie de características privadas a las cuales da un significado especial. Para leer a cabalidad una obra literaria se requiere penetrar en su universo y desmenuzarla cuidadosamente a fin de reconocer los diversos aspectos que la conforman, y que facilitan su percepción y su recepción; nos interesa ir más allá de estas consideraciones y averiguar si fuera del papel de mensaje verbal la obra encierra una profundidad insospechable e inédita.

En el trabajo de postgrado titulado: “*Aproximación teórica y práctica a los fundamentos estructurales en la novela “El señor llega” de Gonzalo Torrente Ballester*”, nos proponemos dar cuenta del manejo del discurso y de la historia del primer libro de la trilogía “*Los gozos y las sombras*” del escritor español Gonzalo Torrente Ballester, siguiendo la metodología propuesta por la escuela estructuralista y por las teorías literarias en boga.

Para ello nos interesa aplicar las tendencias de la narratología que pasan de la simple descripción de los hechos de estructura a la toma en cuenta de la comunicación como lo propugna Genette¹ y a la luz de sus teorías, pretendemos valernos del texto de “*El señor llega*” para situar el discurso que conlleva dentro de la corriente poética que se sitúa a la intersección de la literatura y de la lingüística. Nuestro objetivo es llevar a cabo un estudio en donde se resalte la fusión de las teorías con sus aplicaciones a la narratología y averiguar si esta asociación es posible o imposible.

Las líneas directrices de nuestra problemática se asentarán sobre los planteamientos siguientes:

-¿Contiene la novela “*El señor llega*” los parámetros que hacen de la obra literaria una obra de arte?

-¿Se presta el texto a la exploración insospechada que enfoca la poética como nueva herramienta que se apodera del contenido?

-¿Desempeña un papel concreto el contrato de lectura? ¿Hay indicios de él en el texto? ¿Cómo se presentan?

¹ Genette, G., *Figures III*. París, Seuil, 1972.

-¿Se ajustan las teorías estructuralistas a las estructuras de la narratología o las rechazan?

-¿Son las nuevas teorías un cimiento que va a enriquecer el análisis estructural y temático?

A todos estos cuestionamientos pensamos responder aplicando las críticas de los principales estructuralistas y formalistas indagando en las reflexiones que se han hecho y se están haciendo en el terreno de las teorías literarias.

Nos apoyaremos en el análisis de Todorov para aclarar las posturas de las escuelas estructuralista y formalistas entre otras, en su obra *¿Qué es el estructuralismo?*². Nos focalizaremos sobre las consideraciones de Roman Jakobson en su estudio sobre la poética, así como Mikhail Bakhtin en las formas del tiempo y del cronotopo en la novela, para resaltar los entresijos de los procedimientos literarios en la novela.

Las obras de los estudiosos de la significancia como Roland Barthes y su obra *Introducción al análisis estructural del relato*³ y Gérard Genette en *Discurso del relato*⁴, van a permitirnos ahondar en el entramado textual para resaltar las técnicas usadas por el autor para su creación novelesca.

Pensamos llevar a cabo nuestro estudio narratológico conforme a los trabajos de Jean Michel Adam⁵ *Métodos del texto: introducción a los estudios literarios* para resaltar la compaginación de las teorías estructuralistas con las de la narratología o dar prueba de lo contrario en el caso que estén rechazadas por las mismas.

Echaremos una mano de los manuales de François Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*⁶ para indagar en los entresijos de la construcción narrativa y sus proyecciones literarias según la perspectiva adoptada por Torrente Ballester.

² Todorov T., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Poétique, Paris, Seuil, 1968; edición española: Poética; Buenos Aires: Ed. Losada, S. A., 1975.

³ Barthes, R., *Introducción al análisis estructural del relato*, Communications 8, Paris, Seuil 1966.

⁴ Genette, G., *Discours du récit, Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁵ Adam, J. M., *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, Nathan, Paris, 2004.

⁶ Rastier, F., *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 2001.

La ambición de nuestro trabajo es indagar los conceptos de la poética en la novela, el término poética es entendido como la acepción más general del estudio de los procesos internos de la obra, en efecto, se trata de dar cuenta del texto literario, cuestionando las técnicas que ponen en evidencia todos los elementos que le constituyen.

Pensamos indagar si existen procesos específicamente literarios como lo afirmaron los formalistas rusos que vieron el texto como una realidad verbal. Sin embargo, no queremos decir con aproximación, una aproximación estrictamente descriptiva, como lo señala Jakobson en uno de los textos fundadores del formalismo:

“Si los estudios literarios quieren llegar a ser una ciencia, deben reconocer el procedimiento como su personaje único”⁷ añade también: “la cuestión fundamental es la de la aplicación, de la justificación del procedimiento”⁸.

Este enfoque que combina descripción e interpretación será el objeto de nuestro análisis.

La poética, tal como es concebida por las diferentes teorías literarias, tocará en nuestro trabajo los diferentes modelos teóricos que integran el análisis formal dentro de su enfoque, pretendemos basarnos esencialmente en las aproximaciones narratológicas y semióticas. Nuestro objetivo será tener cuenta de las diferentes dimensiones de la novela *El señor llega*, a lo cual dedicamos cuatro capítulos, cada uno con un aspecto particular del relato novelístico.

En el primer capítulo, “Conceptos teóricos” proponemos acercarnos al concepto de la literariedad que es la pregunta base de los estudios literarios y el objeto primordial de la teoría literaria, ¿qué es lo que distingue la literatura de otras disciplinas?, ¿qué distingue el texto literario de otros discursos o de otros textos?

Preguntarnos cuáles son las cualidades distintivas de la literatura remite a plantear la pregunta ¿cuáles son los criterios que hacen que la novela de Ballester sea literatura?

⁷ Jakobson, R., *Questions de poétique*, Poétique. Paris, Seuil, 1973, p. 15.

⁸ Ibid.

Como primer criterio, tratamos abordar el concepto de la ficción, pensamos realizar un acercamiento al hecho ficcional como lo entendía Ballester mismo, apoyándonos en los trabajos de Gonzalo Álvarez Perelétgui en “*Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Ballester*”⁹, indagamos sobre las ficciones literarias de la obra y el lenguaje por el cual difiere del ordinario; asimismo, pensamos analizar el mundo ficcional representado en *El señor llega*, dentro de la teoría de los mundos posibles propuesta por Doležel¹⁰, poniendo en evidencia el grado de verosimilitud caracterizado por los personajes, y lo que le puede imprimir como realidad peculiar inscrita dentro de un conjunto de signos que forman el texto.

La segunda marca, será el estilo de Ballester con el cual realizó su obra, y su visión personal de la realidad representada en ella, desde su particular concepción del tratamiento literario que se debe hacer con el material imaginativo. Del mismo modo, nos proponemos demostrar la técnica de esta novela que pertenece al realismo social, y que está regida siempre por la verosimilitud, pero que la opera sobre unos personajes ficticios y, por consiguiente, sobre su visión subjetiva de la misma. Nos proponemos demostrar como realiza Ballester una transformación imaginaria sobre una realidad social y política viva. Lo que lo califica Juan José Cabedo Torres¹¹ de realidad ficticia.

El tercer criterio para estudiar lo literario de la novela *El señor llega*, es la connotación, siendo un rasgo distintivo del texto literario, tratamos destacar la presencia del concepto en *El señor llega*, y las distintas opciones de significación que las ofrece, queremos probar la polivalencia y la multiplicidad de interpretaciones que presenta la lectura de la obra, lo que nos llevará a aludir a la ironía de los acontecimientos o la ironía dramática que se da, siendo un discurso polifónico.

En el segundo capítulo, vamos a penetrar en el contenido de la obra, presentando, primero, el argumento de ésta, y las principales tramas que se

⁹ Perelétgui, G. Á., *Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*. Universidad de Valladolid, Asociación Cultural Xatafi, 2009.

¹⁰ Doležel, L., *Estudios de poética y teoría de la ficción*, pról. de Tomás P., trad. Joaquín Martínez Lorente, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

¹¹ Cabedo Torres. J.J., *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*. Junio de 2011. <http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>

desarrollan, así como los principales personajes que las vinculan, luego, pensamos poner de relieve la manera por la cual es compuesta desde el título y sus dimensiones, los capítulos, hasta su construcción.

Para analizar la intriga, nos proponemos aclarar los conceptos de historia y trama adoptados por la crítica literaria que refieren a dos momentos diferentes en la construcción del texto narrativo, a esto nos servimos del trabajo de Antonio Garrido Domínguez *El texto narrativo*¹², pretendemos aplicar el modelo de Paul Larivaille¹³, inspirado esencialmente de Vladimir Propp, a la novela para comprobar si responde al modelo propuesto por la semiótica narrativa, asimismo, pensamos indagar la presencia de los modelos estructuralistas, siguiendo a las teorías de Vladimir Propp en *Morfología del cuento*¹⁴ y su modelo funcional, así como a Greimas en *Sémantique structurale*¹⁵ y su modelo actancial, pretendemos aplicar las dos teorías a *El señor llega*, y comprobar la adecuación de los dos modelos a la novela.

Por último, vamos a estudiar el discurso en un la novela, queremos desvelar de una parte, la subjetividad que impregna el relato, y de otra parte, sacar los valores que trata transmitir, estudiando los niveles semánticos, sintácticos y pragmáticos que permiten reconstituir una imagen bastante precisa, nos servimos del trabajo de Vincent Jouve *La poétique du roman*¹⁶ para dar cuenta de la producción lingüística y la figura del locutor. Asimismo, nos proponemos demostrar en nuestro análisis de la temática, la abundancia de asuntos que manifiesta la novela, y la diversidad de los temas tratados: políticos, sociales, intelectuales, amorosos, y otros de menor importancia. Nos remitimos a los que se presentan como ejes esenciales alrededor de los cuales giran los acontecimientos de la obra.

El tercer capítulo, nos proponemos plantear la cuestión del cronotopo, inaugurado por Bajtin, la cuestión revela sin duda estructuras diferentes, pretendemos aclarar la noción de tiempo narrativo, y cómo juega el narrador con los efectos entre el tiempo de la historia y tiempo del relato para sacar cierto número de valores,

¹² Garrido Domínguez, A., *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996.

¹³ Larivaille, P., *L'analyse (morpho)logique du récit*, Poétique, n° 19, 1974.

¹⁴ Propp, V., *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, Points, 1970.

¹⁵ Greimas, A.J., *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966.

¹⁶ Jouve, V., *La poétique du roman*. Armand Colin, VUEF, 2001.

basándonos esencialmente en la teoría estructuralista, particularmente, los trabajos de Gerard Genette en “*Discours du récit*”¹⁷.

Para analizar el espacio, nos basamos en los trabajos de los teóricos interesados por la historia, pensamos indagar sobre los espacios narrativos, con sus connotaciones y sus valores simbólicos, remitiéndonos a su contenido y a sus descripciones que son el objeto de estudio del espacio, como lo demuestra Phillippe Hamon en “*Introduction a l’analyse du descriptif*”¹⁸, en este capítulo, pretendemos estudiar sucesivamente las cuestiones de tiempo y espacio.

En el cuarto capítulo, pensamos analizar los aspectos relativos a las instancias de narrador, del narratorio y del punto de vista, a eso nos servimos del trabajo de Adolfo Lozano¹⁹, entre otros, para descubrir los diferentes narradores de la obra, y los aspectos en los cuales se distinguen, luego queremos aclarar las funciones que desempeña cada narrador; como paso siguiente, ponemos en evidencia el segundo gran modo de la representación narrativa, la focalización, que concierne el problema de punto de vista, basándonos en los estudios de Genette en *Nouveau discours du récit*²⁰, y Bal en *Narratologie*²¹, para aclarar los tipos de focalización presentes en *El señor llega*.

En nuestro estudio del personaje, pensamos seguir dos enfoques: el hacer de los personajes, inspirado esencialmente de las teorías de Greimas²², y el ser de los personajes, remitiéndonos a los trabajos de Phillippe Hamon²³, las dos aproximaciones se complementan. Queremos analizar los personajes principales de la novela, acercándonos a sus psicologías, sus apariencias, dando el retrato de cada uno de los protagonistas, luego, tocamos a su hacer dentro de la novela aclarando los conceptos de actor, actante con el esquema actancial de la novela, ponemos en evidencia la estructura común del relato, y aclarando la noción de “sentido”

¹⁷ Genette, G. *Discours du récit*, in *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

¹⁸ Hamon, Ph., *Introduction à l’analyse du descriptif*. Paris, Hachette. 1981.

¹⁹ Lozano, A., *Características estructurales de la narración en la trilogía Los gozos y las sombras de G.Torrente Ballester*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 4, n°1, Otoño 1979.

²⁰ Genette, G., *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, Coll. Revue poétique, 1983.

²¹ Bal, M., *Narratologie: Les instances du récit*. Paris, Klincksieck, 1977. 199p.

²² Greimas, A.J., *Sémantique structurale : recherche et méthode*. Paris, Larousse, 1966.

²³ Hamon, PH., *Pour un statut sémiologique du personnage*. *Revue Littérature*, 1972, réédité Poétique du récit, Seuil, 1977.

Capítulo I.

Conceptos teóricos

La cuestión de definir la literatura se impone como la pregunta base de los estudios literarios y como el objeto primordial de la teoría literaria, se puede comprender de diferentes maneras: en primer lugar, como una pregunta sobre la naturaleza general de la literatura, o sea el tipo de objeto o de actividad de la literatura, ¿Para qué sirve? ¿Por qué estudiarla? .Comprendida de esta manera, se trata de una pregunta de caracterización más que definición, y esto porque interesa a todos los que se ocupan de literatura y quieren saber por qué dedicarse a esta actividad y no a otra.

1. De la literatura a la literariedad:

1.1. Nuevos enfoques.

El análisis estructuralista de la literatura deriva de la teoría literaria del formalismo ruso; se caracterizó por su orientación hacia lo que Bajtín llamó “la literariedad, no la literatura”, según explica Valderrama²⁴, porque a través del análisis de la forma se llegaría a una dispersa concepción de lo poético, asomando por primera vez una noción claramente sistémica de lo estético-literario.

La literariedad²⁵ es un concepto que acaba por imponerse en el marco de la crítica literaria a la hora de tratar de deslindar los criterios que caracterizan el texto literario de los otros textos; la noción de literariedad es cargada de significaciones que varían según las escuelas y las tendencias, que manifiestan cierta indecisión acerca de su definición. El punto de partida de cualquier reflexión a propósito de este concepto es, sin duda, el texto literario mismo.

Explica Jakobson²⁶ que el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura, sino la *literariedad*, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria.

²⁴Valderrama, S., *Estructuralismo y formalismo*. <http://korovamilk2009.blogspot.com/2009/05/del-analisis-formalista-al.html>, octubre de 2013.

²⁵ Jakobson, R., *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie, Questions de poétique*. Paris, Seuil, Poétique, 1973, p. 15.

²⁶ Ibid., p. 15.

Gadbois²⁷, en el diccionario de la lingüística editado por Georges Mounin, define el término literariedad como:

“... el objeto de una hipotética ciencia de la literatura, se define por la estructura y la función propias al discurso literario, lo que implica la definición de una no literariedad, la literariedad sería para la literatura lo que es la lengua para el habla para Saussure, es decir, lo que todas las obras de literatura tienen en común, en abstracto, como sistema”.

Observamos inmediatamente la aplicación del epíteto “hipotética” a la noción de “ciencia de literatura”, asimismo el uso del condicional “sería”, esta indecisión puede explicarse por la actitud de recelo a menudo adoptado por los lingüistas respecto a la literatura, y más particularmente respecto a toda eventualidad de estudio objetivo que se refiere a la literatura.

Jacobson, de la escuela formalista rusa, se interesa por la comparación minuciosa entre la lengua poética utilizada en los poemas rusos y la lengua común cotidiana, llega a hacer una descomposición de los datos fónicos, métricos, morfológicos y sintácticos que estructuran el texto poético; con el fin de destacar las leyes estéticas, los formalistas rusos compararon las obras las unas con las otras, y afirmaron que toda obra de arte es creada en paralelo o en oposición a un modelo: pusieron así, uno de los principios de lo que se denominaría más tarde la intertextualidad, en término de una operación de desplazar el autor hacia el lector.

Los formalistas rusos reducen la literariedad a unas simples marcas formales, localizables en todos los textos literarios contrariamente a la lengua común o científica, éstas forman el campo de la *denotación*, mientras la literatura es hecha de *connotaciones*, las cuales representan tantas posibilidades de interpretaciones múltiples ofertas por la lengua en un mensaje cuyo objetivo no es informar, sino jugar con polivalencias expresivas y desde entonces, se cuestiona cuando un texto es considerado como literario.

²⁷Gadbois, V., que cita Mounin, G., *Diccionario de Lingüística*, Paris P.U.F., 1974, p.205-206.

1.2. El lenguaje poético

El concepto de lenguaje poético propuesto por Julia Kristeva en *Semiotiké*²⁸ tiende a articular éste como reserva de potencialidades infinitas de la lengua y no como un simple límite que marca la distancia, lo que indica bien el impacto del estudio de la literariedad sobre el estudio lingüístico.

La noción de estilo está, por su parte, en el centro de una eventual reflexión sobre la literariedad, se define como siendo un trabajo individual que inscribe un habla estética en comparación con el habla corriente o vulgar. Para Michael Riffaterre, la unicidad de cada texto literario no despierta ninguna duda:

*“El texto es siempre único en su género, y esta unicidad es, me parece, la definición más simple que podamos dar a la literariedad”*²⁹.

Sin embargo, si el esfuerzo de delimitar la literariedad se hace por el estilo, otros críticos ven que hace falta medir la literariedad de un texto a partir de la distancia que le separa del sistema formal de la lengua, mejor dicho, la literariedad será proporcionalmente inversa a la adecuación del texto al sistema.

Para Victor Renier, en *Le problème du récit sémiotique*³⁰, es necesario señalar la relación del tema con su lengua y su historia, lo que anuncia la tercera transformación que debe cumplir el estudio de la literariedad.

Paula Diaconescu³¹ afirma que en el discurso literario, las significaciones de las palabras oscilan entre sus acepciones denotativas y sus acepciones connotativas. Paula Diaconescu, en *Sémantique et stylistique* parte del presupuesto de que las estructuras lingüísticas facilitan la comunicación. Pero, constata que,

²⁸ Kristeva, J. *Semiotiké*. Paris, Seuil, 1969.

²⁹ Riffaterre, M., *La production du texte*. Paris, Seuil, 1979, p.8.

³⁰ Renier, V., *Le problème du récit sémiotique*. Institut de Linguistique, Univ. Catholique de Louvain.

³¹ Diaconescu, P., *Sémantique et stylistique Méthode d'investigation d'un texte* in *Philologia Pragensia*, t. 12 1969, n°4, p. 238-245. p. 242.

“En el lenguaje poético, las estructuras lingüísticas crean a veces, dificultades en la comprensión de un mensaje. A fin de eliminar estas dificultades, hay que examinar la índole de las modificaciones semánticas que el contexto impone a un término. Este contexto es a menudo, muy amplio, traspasando de lejos la cercanía inmediata y el sintagma de la palabra examinada”

Cualquiera sea el aspecto dogmático de esta afirmación de Paula Diaconescu, se debe conceder que en el discurso literario, mucho más que en la lengua natural o en el discurso científico, los significados de las palabras oscilan entre sus acepciones denotativas y sus acepciones connotativas.

El estudio de la literariedad ayudó a la semiótica que se constituye en sus relaciones con la lingüística; preparó la transformación de la ideología de la literatura. En 1966, en un ensayo titulado *Poética y crítica*, retomado en *Poética de la prosa*, Tzvetan Todorov define así la poética:

“Primero, la poética: lo que estudia, no es la poesía o la literatura, sino la poeticidad y la literariedad. La obra particular no es por sí misma un objetivo final; si se queda en tal obra en vez que en tal otra, es porque ésta deja aparecer más claramente las propiedades del discurso literario. La poética tendrá que estudiar no las formas literarias ya existentes sino, partiendo de ellas, un conjunto de formas virtuales: lo que la literatura puede ser más de lo que es”³².

Definida por el carácter *imaginario* de sus objetos, la ficción, buena o mala, es siempre literaria; en la dicción donde el tipo de mensaje es él que prima y no su contenido; la literariedad o es constitutiva (un poema es siempre literario), o es condicional (un texto en prosa no ficcional es literario para quien lo juzga como tal). Se deduce que la ficción narrativa debe ser examinada como puesta en obra de actos de lenguaje y que conviene buscar las diferencias entre el relato ficcional y el relato factual para decidirle criterios de literariedad del primero y del segundo.

³² Todorov, T., *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1971, p. 46.

En conclusión, incluso si el concepto de literariedad no es delimitado estrictamente, no cabe duda que podemos afirmar que el discurso literario es un discurso de vocación plurívoca y que lleva la marca de su autor en el marco de la ficción.

2. Teoría literaria en *El señor llega*.

A la luz de lo dicho; siendo la literatura una expresión y a la vez técnica lingüística, un discurso y un producto de la imaginación, nos permitimos formular la pregunta siguiente: ¿Cuáles serían las calidades de lo literario en la novela *El señor llega*?

La literariedad que es el objeto de estudio, será abordada por medio de un planteamiento de la cuestión de la identificación de los cánones que ayudan a la construcción de una definición de la literatura y por lo tanto de la esencia de lo literario en *El señor llega*.

2.1. La ficción:

La obra literaria es una realidad social, que se comprende como un reflejo de la sociedad mediante el lenguaje en el sentido de la verosimilitud y de procedimientos como estilización y ficcionalización³³. Dicho de otra manera, el lenguaje de la obra difiere del lenguaje ordinario; el mundo representado por el escrito literario es caracterizado por un grado de verosimilitud que le imprime una realidad peculiar inscrita dentro de un conjunto de signos que forman el texto. Al respecto, leemos: “*la obra no habla nuestro lenguaje, habla el suyo, pero siempre referido a la realidad*”³⁴

La literatura basa su realidad a través de las palabras; construye su mundo con sus leyes, personajes, espacios, tiempos y sus historias; mejor dicho, crea un mundo verosímil o posible con sus diferentes categorías ficcionales. Así es que los mundos posibles son modelos abstractos reales, construcciones conceptuales, y las ficciones

³³ Saganogo, B., *Realidad y ficción: literatura y sociedad*. Estudios sociales, 2007, p.57.

³⁴ Valdivieso, J., *Realidad y ficción en Latinoamérica*, México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 22-23.

literarias funcionan como aparatos culturales incorporados en los textos literarios. De ahí que una teoría de la ficción literaria es la consecuencia de fusión de la semántica de los mundos posibles³⁵.

Con la teoría del texto, la semántica rebasa la mimesis para enriquecer las ficciones literarias, lo cual proyecta la existencia de mundos ficcionales diversificados desde los mundos posibles.

Los mundos ficcionales no tienen límite, ya que lo posible, o sea lo que pueda existir, es mucho más amplio que lo real existente, por eso, no se limitan a las representaciones reales. Esta diversidad se justifica por la variedad de las leyes de los mundos posibles. Entonces, un mundo ficcional es una serie de particularidades ficcionales componibles caracterizadas por su propio orden, una organización macro estructural específica. A título de ejemplo, los personajes Carlos Deza el psicoanalista y Cayetano Salgado el nuevo cacique, de la trilogía *Los gozos y las sombras*³⁶, no son personas reales (de carne y hueso), sino individuos posibles, habitantes del mundo ficcional de la obra del autor.

El concepto de mundos posibles puede también ser entendido por otra distinción: si los personajes ficcionales no pueden comunicarse con el mundo real, tampoco su existencia depende de gente real, éstos pueden hacerlo y entenderse entre ellos por ser habitantes de un mismo mundo posible. Es lo que resulta en muchas novelas, donde el personaje de la obra, personaje posible de la ficción no es directamente el personaje histórico real, sino indirectamente por una supuesta relación de correlación que pueda existir, muchas veces, entre un nombre real (histórico) con sus homónimos posibles de las ficciones. En este caso, lo que sucede es que el material real se ficcionaliza: es decir todo lo real se convierte en posibles ficciones produciendo aspectos estilísticos, lógico-simbólicos y semánticos. La condición esencial de la ficción es la construcción de realidades y mundos posibles a través los significantes; el texto literario, por definición, debe fingir, mentir y crear ficción³⁷.

³⁵ Saganogo, B., op.cit., p.68.

³⁶ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Madrid, Alianza editorial.1983.

³⁷ Saganogo, B., op.cit., p.68.

La ficción se hace mediante el lenguaje literario, para construir un mundo verosímil, posible donde prima la dicotomía “mentira-verdad”, un mundo que se presenta como un hecho estético.

En suma, “*el texto literario como texto ficcional se entiende como no el reflejo de la invención de una realidad que surge de otra realidad*”³⁸ así lo señala Saganogo.

Gonzalo Álvarez Perelátegui, en su artículo *Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*³⁹, comenta:

“Torrente concibe la realidad como algo extenso, dotada de una dimensión mucho más amplia que como la entendieron la mayoría de sus contemporáneos”.

La diferencia entre Ballester y sus contemporáneos sobre el concepto de la ficción literaria nace de su concepción sobre lo pensado y lo imaginado; para él todo lo que puede pensarse y nombrarse es real, Ballester entiende que la fantasía junto a la realidad son dos caras de un mismo y único universo, y no dos elementos que se oponen. Siendo el texto un sistema de signos o sea sujeto a interpretación, será, por consiguiente, capaz de producir diversos significados; el texto literario, en particular, manifiesta una identidad única puesto que resulta ser un mundo ficcional (mundo imaginario paralelo al real) plasmado en el libro mediante un estilo literario individual.

El estilo literario que es la marca del autor puede ser definido como: “*El estilo literario es una serie de regularidades globales de textura que determinan de forma conjunta la idiosincrasia del texto literario*”⁴⁰

Y si hablamos del estilo de Ballester, la cuestión es resuelta: todo es real pero con dos esferas, y lo imaginario se situaría en una de ellas, también podemos entender que para Ballester, cualquier elemento puede ser real si se le da el puesto que le corresponde.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Perelátegui, G. Á., *op.cit.*, p.319.

⁴⁰ Doležel, L., *op.cit.*, p. 101.

Pero, si lo pensamos de otra manera, la imaginación es el límite entre la creación y la reproducción, es también uno de los rasgos distintivos entre un simple escritor y un novelista, a este propósito, Ballester entiende la ficción como:

“Un pacto entre autor y lector, que lleva implícito un juego convenido entre ambos en el que “fingen creer” que aquello que se traen entre manos se trata de una realidad, y esto afecta tanto a obras de carácter fantástico (en las que el lector duda entre aplicar una explicación natural o sobrenatural a los hechos de la narración, pero que por su naturaleza no exigen tal explicación), como a las del ámbito de lo extraordinario (aquellas en las que lo fantástico encuentra una explicación racional) y por último, a aquellas que pueden incluirse en el espacio de lo maravilloso (en el que los elementos sobrenaturales no provocan ninguna sorpresa ni reacción particular ni en los personajes ni en el lector, tales como animales que hablan u objetos con vida propia. El lector acepta todos estos elementos sabiendo que son falsos, a la vez que están envueltos dentro de unas coordenadas espaciales y temporales míticas e indeterminadas).”⁴¹

Tenemos que señalar que en la novela de Ballester, si bien hay una tendencia a resolver los fenómenos fantásticos por la vía de lo extraordinario, se pueden observar en ella tanto elementos de lo fantástico como de lo extraordinario y de lo maravilloso.

Perelátegui señala que:

“El único límite que Ballester se impone a su ficción no es la realidad, sino la verosimilitud. Puesto que resulta imposible inventar sin contar con la realidad como base y experiencia a partir de la cual brota la imaginación”⁴²

⁴¹ Perelátegui, G. Á., op.cit., p.319.

⁴² Ibíd.

Ballester entiende la ficción como la modificación de los datos reales de la experiencia, que transforma una imagen determinada de la memoria en otra nueva, manteniendo su esfera de la realidad; mientras que la fantasía desplaza la esfera de la realidad. De modo que “*la fantasía no es otra cosa para Torrente que la transformación de la imaginación*”⁴³.

De acuerdo con Perelétegui, la ficción como facultad de imaginación, es un elemento que no se contrapone a la realidad, así vemos que su novela *El señor llega*, puede clasificarse como perteneciendo al realismo social, pero tendiendo en muchas ocasiones a la imaginación, lo que otorgó a la obra una técnica artística sublime, el arte de Ballester aparece en su capacidad de presentar y describir los lugares, los acontecimientos y los personajes (ficticios y verosímiles), a través de la presentación de dos realidades: la realidad social y la realidad psíquica de los personajes de la novela. En efecto, el resultado del paralelismo entre lo visto y lo sentido fue positivo, Ballester pudo con su novela presentar a los señores y a los esclavos a través de las categorías sociales múltiples, y en el marco de las relaciones entre los personajes de la novela que se autopresentan.

2.2. La realidad:

Ballester aporta una visión personal de la vida política y social de España, reflejada en un pueblo gallego imaginario *Pueblanueva del Conde*, su novela se caracteriza por sabiduría humanista, imaginación, ironía e intelectualismo, desde su particular concepción del tratamiento literario que se debe hacer con el material imaginativo.

Perelétegui afirma que, a lo largo de su trayectoria literaria, Ballester ha cultivado en varias ocasiones la metaficción novelesca, que no consiste en otra cosa que “*rizar el rizo de la ficción a través de un juego de máscaras, de identidades y de realidades con el lector*”⁴⁴.

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ Perelétegui, G. Á., *op.cit.*, p.320.

En el caso de *El señor llega*, se ejemplifica al final, cuando no se sabe si don Carlos Deza y Cayetano Salgado son lo que representan en la novela, o si por el contrario interpretan un papel dentro de la ficción. La técnica de esta novela de Ballester es realista y está regida siempre por la verosimilitud, pero no debemos olvidar que la opera sobre unos personajes ficticios y, por consiguiente, sobre su visión subjetiva de la misma. De modo que hay una ficción montada sobre otra, pues “*Torrente realiza una transformación imaginaria sobre una realidad social y política viva*”⁴⁵.

En *El señor llega*, Ballester crea un ambiente y un tiempo, tomando en consideración los detalles posibles que puedan ocurrir en la composición de la historia. Los acontecimientos de la novela ocurren en un ambiente rural en el período de la segunda república (1931-1932), Pueblanueva del conde, es una de las pequeñas aldeas donde se desarrollan acontecimientos imaginarios semejantes a los que puedan ocurrir en cualquiera otra aldea real.

El señor llega, o *Los gozos y las sombras* en general es una crónica del moribundo de las últimas familias tradicionales rentistas en Galicia en los años 1934-1936 y, que asisten al inicio y el desarrollo de las industrias pesqueras y conservera, así como a la influencia de los emigrantes que regresan enriquecidos de ultramar. En esta situación, las familias de los Churruchaos (Aldán, Deza, Quiroga y Sarmiento) se hallan enfrentadas a Cayetano Salgado, dueño de flota y astilleros locales y nuevo cacique de la población.

Juan José Cabedo Torres, en un comentario a propósito de *Los gozos y las sombras*, dice:

“Los gozos y las sombras, escrita en pleno auge del realismo social, no se aspira a transformar la realidad. Pueblanueva del conde como catástrofe del Baralla, es un microcosmos. En esta localidad viven, en la época de la república, unos personajes que participan de los infinitos matices y la complejidad del alma humana. La tensión se mantiene mediante la

⁴⁵ *Ibíd.*

fórmula del enfrentamiento. El más notable es el que se produce entre Cayetano Salgado, dueño de los astilleros, y Carlos Deza, un psiquiatra abúlico, ensimismado y escéptico. En un monasterio cercano se enfrentan el prior y el padre Osorio, que defiende una religiosidad puramente intelectual”⁴⁶

Juan José Cabedo Torres califica la narrativa de Ballester de realidad ficticia donde rigen reglas propias, dicho de otra manera, una obra de ficción que puede alterar o eliminar algunas de las leyes físicas dominantes en el mundo real (como sucede en la ciencia ficción o en la novela fantástica), o bien conservarlas y construir un mundo cercano -si no idéntico- al real (como sucede en la novela realista) lo que es el caso de *El señor llega*. Según esta perspectiva, o mejor dicho, esta teoría denominada *teoría de los mundos posibles*, los únicos requisitos para crear un mundo posible son que éste pueda ser concebido y que una vez concebido mantenga una conveniencia interna. Juan José Cabedo Torres abunda en este sentido:

“En su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, titulado significativamente Acerca del novelista y su arte, Torrente Ballester asume algunas de las ideas de Ortega y Gasset, especialmente aquella que habla de la esencia del arte como “desrealización”, la creación de un mundo autónomo que se justifique a sí mismo, actitud que Ortega detecta en el arte de Vanguardia. La novela debe proporcionarnos, ya según Torrente Ballester, una “realidad suficiente”, una realidad ficticia y estética donde rigen reglas propias.

Esto no supone prescindir de la realidad sino transitar de forma natural de lo real objetivo a lo real imaginado. Torrente reconoce en sí una tendencia a “racionalizar el misterio” y, a la vez, una tendencia opuesta a “misterificar lo racional y armarme con todo ello un lio de mil diablos”. “La lógica puede obedecer a una necesidad intelectual, pero también son necesarios el disparate y el absurdo: son intelectualmente necesarios”. De ahí el carácter intelectual y fantasioso de toda su literatura y, sobre todo, su potente impulso irónico. La ironía, según

⁴⁶ Cabedo Torres. J.J., *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*. Junio de 2011. <http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>

algunas interpretaciones, no consiste en otra cosa que en la percepción de lo maravilloso en lo real y lo real en lo maravilloso.(...). La literatura siempre es para él un espacio de libertad, libertad que se conquista con la imaginación.”⁴⁷

La obra de Ballester nace de sus propias experiencias, tanto las vividas como las leídas y aprendidas, el autor asistió a los cambios políticos y sociales que surgieron en España, justo antes de la guerra civil, sus lecturas de la situación sociopolítica del país son representadas en la novela a través de la narración de la vida en Pueblanueva del conde. En el prólogo de la novela *El señor llega*, Víctor García de la Concha dice:

“Gonzalo Torrente ha explicado que la trilogía procede de la experiencia que él tenía de las ciudades pequeñas de la costa gallega y que el situarla sobre el fondo de un conflicto social se debe a sus lecturas de Marx. En realidad, el conflicto entre el socialismo de los astilleros, que en la novela gravita en torno a la figura de Cayetano Salgado, y el tradicionalismo encarnado por Carlos Deza y el anarquismo predicado por Aldán a los pescadores de Pueblanueva del Conde, es una situación inventada, ya que en Galicia nunca se ha producido tal oposición. Por lo que respecta a las lecturas marxistas, debo aclarar que Torrente sitúa su novela en las antípodas del realismo socialista que propugnaba presentar casos típicos de personajes típicos en situaciones típicas. Eso, precisa él, es costumbrismo, y la trilogía –conviene advertirlo a los que a ella accedan desde el recuerdo de la serie televisiva- no es, para nada, costumbrista. Es, sí, intensamente gallega y al afirmarlo pienso en la definición que nuestro novelista da de Galicia: “Un pueblo lógico instalado en una tierra mágica”. En su cultura lo fantástico y lo real están indefinidamente mezclados.”⁴⁸

⁴⁷ Cabedo Torres, J.J., *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*, junio 2011.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>

⁴⁸ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Prólogo de. De la Concha, V.G., Barcelona, El mundo, 2001.

La literariedad en la novela *El señor llega* se entiende a través de la relación del texto con una realidad supuesta o como discurso ficticio; lo cual equivale a la imitación de actos y lugares continuos. Se identifica también a través de algunas propiedades y ciertas formas organizacionales del lenguaje. Como concepto, es la esencia de lo literario, se referiría a la función poética del texto o mensaje literario. Sus rasgos son todas las características narrativas que configuran el texto literario.

Desde otras perspectivas, lo literario de *El señor llega* se manifiesta en la relación del discurso literario con la realidad, o sea, se alude a las personas, acontecimientos imaginarios más que históricos; en estas condiciones, proyecta la noción de ficcionalidad.

Ballester aboga por el concepto de verosimilitud más que el de realismo, para él, cada obra literaria, se mueve dentro de un universo propio, ese universo está regido por una serie de normas que impone el autor mientras lo va planteando: a lo largo de la representación dramática de la novela se establece cómo es ese universo. Esas reglas y ese mundo valdrán para esa obra de creación en concreto, no para ninguna otra ni tampoco para la vida real que puede existir en muchos lugares del mundo⁴⁹. A este propósito, Víctor De la Concha comenta:

“Descreyendo del llamado realismo mágico -el difundido en la novela hispanoamericana se reduce, según él, a “una prosa con muchos elementos líricos”-, insiste Torrente en que cuando hablamos convencionalmente de realismo estamos disminuyendo el alcance de lo real y reduciéndolo a cosas tan evidentes como la realidad material y la realidad humana. Hace falta ir más allá, porque “todo lo que podemos nombrar, es real”. El único límite que en esa línea debe imponerse el novelista es el de la verosimilitud, que se sustenta en el “principio de realidad suficiente”. Sobre esa pauta de cuño cervantino afronta él en la trilogía el conflicto entre los que en Pueblanueva prefieren el antiguo sistema jerárquico y los que se comprometen con otro nuevo. Nos hallamos, pues, ante un argumento colectivo. Partidario del retorno a la

⁴⁹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Verosimilitud>

*novela con personaje, defiende también Torrente la necesidad de que el novelista “conceda a cada hombre la atención ancha que merece su desventurada existencia”, y trate de “captar entre la ceniza gris y el cieno de cada vida esa hora espléndida que redime al hombre y le da sentido”. Ahí radica el sentido ético de la novela.”*⁵⁰.

Se comprende entonces que, la novela se centra en los antagonistas, Carlos Deza y Cayetano Salgado, al paso de cada episodio y hasta de cada página, vemos cómo los dos van cediendo espacio de protagonismo a muchas gentes de Pueblanueva del Conde, que entran y se mueven en escena.

El conflicto colectivo del cual habla De la Concha se figura de ese modo en un protagonismo literario igualmente colectivo; y el interés de la novela se desplaza de lo socioeconómico a lo personal de cada uno. Con ello, la perspectiva de la narración va cambiando sin cesar, porque los personajes piensan en un discurso libre y no son meros portavoces o traductores de la ideología del autor.

Ballester siempre ha sostenido que la *“invención de modos de pensar es una función tan novelesca como la invención de acciones”*⁵¹. En Pueblanueva del Conde se habla mucho y se discute y se chismorrea más. Lo adivinamos ya en la introducción de *El señor llega*, cuando nos damos cuenta de que quien nos está facilitando la información básica de la historia es un sujeto virtualmente colectivo, en palabras de De la concha:

*“un contertulio, del Casino; a trechos oiremos después la voz de la colectividad que ofrece el contrapunto de todo lo que va sucediendo. (...) Más que por lo que hacen, vamos descubriendo el ser de cada uno por lo que dice, y la logomaquia, tan típica de la novela de Torrente, produce, como en un juego de espejos, novelas dentro de cada novela: el modelo cervantino que él mismo estudió en su ensayo *El Quijote como juego*”.*

⁵⁰ De la Concha, V.G., op.cit., p.3.

⁵¹ De la Concha, V.G., op.cit., p.4.

Como resultado de ello, la novela se desarrolla en una dinámica, que De la Concha califica como:

“abriéndose a problemas ideológicos e incorporando una gran cantidad de materiales de la tradición y la vida popular: mitos, costumbres, leyendas. Todo eso, y el humor y la ironía que difuminan los perfiles hirientes de las ideas y de las cosas, crean la atmósfera galaica de la trilogía”⁵².

En uno de los juegos de espejos, como lo denomina De la Concha, la voz que la abre anunciando la vuelta de Carlos con palabras de la liturgia cristiana del Adviento, *El señor llega* palabras que reflejan la esperanza depositada en su venida por el viejo sistema de Pueblanueva. Pero lo hace reconociendo la realidad.

“Dicen por ahí fuera que no tenemos libertad. Simplemente ha cambiado el titular del dominio sobre el pueblo. Ajena a cualquier propósito moralizador, la trilogía se limita a mostrarnos la trama del tejido de la vida: gozos y sombras. Pero su autor decía que los personajes de una obra encuentran al escritor sumergiéndose en el agujero de unas palabras para pasar a un mundo completamente distinto”. El agujero de las palabras: ¡qué hallazgo genial y fecundísimo! A través de él nos transporta Gonzalo Torrente como “señor de las palabras” a un espacio fascinante en el que todos nos convertimos en ciudadanos de Pueblanueva, y ésta es ya Pueblanueva del mundo”⁵³.

2.3. Connotación:

El tercer criterio para estudiar el texto literario, en nuestro caso de la novela *El señor llega*, es la connotación, siendo un rasgo distintivo del texto literario, nuestro punto de partida será delimitar el sentido de la palabra, y por consiguiente, destacar la presencia del concepto en la novela.

⁵² De la Concha, V.G., op.cit., p.4.

⁵³ *Ibíd.*, p.5.

Se entiende por connotación, “*el sentido particular o el efecto de sentido de una palabra, de un enunciado que se agrega al sentido ordinario según la situación o el contexto. Es también el valor que toma el texto en nuestro caso particular, además de su primera significación*”⁵⁴.

En tanto que algo más en el sentido de la significación, la connotación agrega sentidos y sugerencias a todos los niveles del lenguaje. Así es como el discurso enunciativo además de su sentido literal proyecta, mediante el proceso connotativo, distintas opciones de significación.

*“La connotación en el texto literario es sumamente indispensable dado que pretende motivar las sugerencias y al mismo tiempo aumentar el volumen de los significados. De ahí que, en un texto literario, el grado de connotatividad resulta bastante alto puesto que significantes y conjuntos significantes son connotativos por los significados segundos que arrastran y el sistema de figuras retóricas que los sostienen”*⁵⁵.

En nuestro caso, podemos decir que al nivel de texto, la novela *El señor llega* es polivalente y admite múltiples interpretaciones, que no son excluyentes. Todo depende del nivel de lectura. Su ventaja consiste en el efecto que brinda cuando se vuelve a leerla, es otra novela diferente.

Juan José Cabedo Torres comenta acerca de la técnica narrativa de Ballester lo que sigue:

“Amante de las teorías y con una vena intelectual muy acusada, Torrente Ballester ha teorizado sobre la escritura y ha introducido en sus novelas el arte de hacer novelas, en un ejercicio metaliterario que es familiar para sus lectores. Torrente Ballester se sitúa sí mismo en la tradición cervantina. Así para él la novela es multívoca y polifónica. La novela, según nuestro autor, debe ser capaz de sugerir una lectura continua y unas relaciones ampliables entre los diferentes modos de indagar el texto,

⁵⁴ Saganogo, B., *El concepto de literariedad: estatuto y postulado del texto literario*. <http://www.letralia.com/206/ensayo02.ht>

⁵⁵ *Ibíd.*

*lo que se consigue con referencias recurrentes. La imaginación ha de estar al servicio de la estructura del relato, y Torrente Ballester defiende el uso de un lenguaje afianzado en la literatura clásica. Como en la generación del 27, se funden en su caso la tradición y la modernidad.”*⁵⁶

La novela de Ballester representa un alto grado de connotación, *El señor llega* que es el título, no sólo refiere literalmente al regreso del señor Carlos Deza a su pueblo natal, sino que tiene también una dimensión religiosa, se refiere igualmente a un acontecimiento y un debate dentro de la novela: es la comprensión y la explicación directa de la religión cristiana que tuvo lugar en el monasterio, *El señor llega* además de ser el título que anuncia la llegada del protagonista, es también el libro que un fraile soñaba con escribir para solucionar el problema de la comprensión de la religión cristiana.

El conflicto entre Carlos Deza y Cayetano Salgado, no es únicamente un conflicto entre dos rivales, sino un conflicto entre la aristocracia terrateniente y la burguesía industrial, Carlos Deza y Cayetano Salgado no son, desde una lectura connotativa, sino los dos bandos que provocaron la guerra en España, Carlos y Cayetano son también dos personalidades extremadamente complejas en cuanto a las contradicciones profundas entre el mal y el bien.

También Podemos percibir la contradicción entre las dos personalidades según otras visiones: Carlos es un hombre que se interesa por las ideas y las ideologías, mientras Cayetano se interesa por la acción, por el trabajo, el primero está ocupado por la teoría, el segundo por la práctica, la tendencia de Carlos hacia el análisis de todo lo que ocurre en su alrededor le hizo comprender las situaciones de inconstancia entre la esencia y la apariencia que caracteriza al pueblo de *Pueblanueva*; de ahí, el comportamiento de Carlos es contrario a él de Cayetano, es el comportamiento de la personalidad irónica, aunque su grado de intelectualidad y de inteligencia no le sirve sino en analizar los modelos humanos.

⁵⁶ Cabedo Torres, J.J., *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*. Junio 2011
<http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>

Si nos acercamos más a la noción de “ironía”, en su sentido como discurso polifónico, y como sistema de comunicación, encontramos que el texto *El señor llega* es un texto connotativo, irónico por excelencia, Carlos se presenta a sí mismo con el discurso siguiente:

“– Yo he creído siempre que hay cierta clase de hombres que va a donde quiere, y que otros van a donde les llevan las circunstancias. Me tuve siempre por abúlico, y lo soy”⁵⁷

A pesar de esto, sueña con ser libre, la libertad para él tiene un significado negativo, es decir que no se comprometa nunca, es decir, estos compromisos no son la base de la libertad del hombre, justamente es esta la ideología de Carlos, y se ve al final de la trilogía que su vida acaba con un compromiso, con una mujer. Carlos es un hombre tranquilo, pensador, Cayetano al contrario, es un tipo temerario, que deja sus huellas por todas las partes de la sociedad de *Pueblanueva*, los dos se encuentran a lo largo de la historia, y de ahí las contradicciones de la vida, o lo que denominamos la ironía de la vida, la ironía del fin, de los acontecimientos.

Así *El señor llega* o *Los gozos y las sombras* puede ser visualizada desde el ángulo de la ironía dramática, *Pueblanueva del Conde* se divide, además de los Churruchaos, en dos categorías: los obreros, pescadores, agricultores, y la categoría de la clase media de ambiciones grandes, que secuestra Ballester con su ironía satírica, a la segunda pertenece Don Baldomero el boticario, Don Lino el maestro, Cubeiro, los terratenientes y sus mujeres, caracterizados por la hipocresía y la envidia, así Ballester alude a ciertos vicios de la sociedad española como el fanatismo, la vulgaridad, el desprecio por lo ajeno.

En conclusión, podemos afirmar que la literariedad como concepto, ha sido abordado en *El señor llega* de distintos mecanismos o componentes, entre otros, la ficción, la realidad y la connotación; y los no abordados supondrían la consideración de varias literariedades, que forman lo que Moliné llama régimen de literariedad o

⁵⁷ Torrente Ballester. G., op.cit., p. 58.

literariedad general⁵⁸. El resultado del proceso de literarización que Ballester realizó durante la escritura de su texto mediante el arreglo específico de las distintas técnicas lingüísticas, retóricas y semióticas exclusivas del arte verbal. Este arreglo es el que determina el carácter literarizado de *El señor llega*. Es de reconocer que el tema es bastante complejo, para ello, dejamos el camino abierto para otras aportaciones al respecto.

⁵⁸ Moliné, G., *Semémiostylistique. L'effet de l'art*. Paris, PUF, 1998, p. 108-109.

Capítulo II.

Construcción de la obra.

El texto novelístico programa en gran parte su recepción, toda novela propone, de una cierta manera, una historia y un modo de leerla, una serie de señales que indican según cual convención el libro requiere a ser leído.

Por tanto, el texto literario se constituye como un complejo cultural, cuya dinámica interna y externa lo convierten en un unidad independiente al tiempo que lo liga a la cultura en la que es engendrado, en tanto que el escritor lo concibe y lo escribe desde lo que es. Por ello hay que tener en cuenta por un lado, las circunstancias vitales que vive su autor cuando lo escribe, las coordenadas espacio-temporales y la cultura que le rodea. Por otro, habría que considerar el momento que en el que el lector lo lee y todo lo que eso conlleva.

1. Contenido

1.1. Argumento.

El señor llega, la primera novela de la trilogía *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester es un testimonio de una época de la vida socio-política de España de los años treinta, el autor narra una historia que transcurre durante los dos años anteriores al estallido de la Guerra Civil, describiendo las aflicciones de la sociedad provincial de un pequeño puerto pesquero.

En Pueblanueva del conde, una pequeña aldea imaginaria de tradición pesquera, situada en la costa gallega, los mandones han sido siempre Churruchaos: Deza, Sarmiento, Aldán o Quiroga, sin embargo, Cayetano Salgado rompe con esta tradición y se ha hecho el nuevo amo del pueblo, no por herencia, sino por fuerza de su dinero. El nuevo burgués, que regresa desde Inglaterra muy enriquecido, va comprando todo en el pueblo, tierras, casas, incluso personas, es él quien decide todo, quien da a comer a muchas familias que se ven obligadas a trabajar en los astilleros suyos, es él justamente a quien obedecen el juez, el comisario, y muchos otros. El poder de Cayetano no se limita en esto, se ha convertido en una tiranía absoluta ejercida sobre la gente del pueblo, sobre todo, los que rechazan someterse a él y permanecen trabajando en los barcos de pesca cuya dueña es doña Mariana Sarmiento, la vieja y la última Churruchao que permanece luchando contra la invasión industrial. Además,

Cayetano anda deshonrando a todas las familias de Pueblanueva, su mayor placer es acostarse con sus mujeres y desacreditar a sus hombres.

La novela empieza por el anuncio de la venida esperada de Carlos Deza, la venida, o más bien el regreso del inmigrante psicoanalista, no es considerado como un mero acontecimiento, lleva con él tantas esperanzas: para los Churruchaos, los antiguos señores de Pueblanueva, es la mejor ocasión para recuperar el mando, y hacer frente al poder de la nueva burguesía, sino es tal, será mantener, al menos, el resto de la gloria y privilegio de los cuales gozaban; y para la gente del pueblo, es la única solución para hacer frente a la tiranía, y asegurar sus trabajos amenazados por la ruina.

Carlos Deza, inmigrante desde muchos años en Alemania donde se hizo médico, y luego en Viena, no sabía nada de la situación en su pueblo natal, decide regresar no para mandar, ni para salvar a nadie, sino por la urgente necesidad de ser “libre”, tras el fracaso de su vida sentimental, y la falta de motivación que le ofrece su trabajo como psiquiatra; asimismo, es llevado por su afán de encontrar una explicación a un recuerdo que se ha repetido, el de la puerta tapiada en su casa, Carlos busca un periodo de paz y serenidad y para conseguirlo, abandona su trabajo, sus compromisos y regresa a Pueblanueva.

Carlos, llegado a Pueblanueva y antes de instalarse en su casa, se hace huésped de doña Mariana, que es una pariente suya, le recobraba las rentas de sus tierras y le financiaba sus estudios durante su estancia fuera del país, y desde el primer día, se entera de la situación, doña Mariana por su parte, le propone que sea su heredero y su sucesor en la lucha contra Cayetano, pero Carlos rechaza de antemano inmiscuirse en estos líos, y prefiere quedarse al margen de los acontecimientos.

Carlos y Cayetano, los dos amigos de infancia, se han convertido en dos adversarios, y es Cayetano quien toma la iniciativa: le propone a Carlos que sea el director de los astilleros, o que sean los dos socios en algún proyecto, pero Carlos, indiferente, lo rechaza, y rechaza también venderle cualquier tierra de sus bienes, especialmente la casa donde vive Rosario la Galana.

La indiferencia de Carlos no tarda mucho tiempo, y es justamente Rosario el motivo. La campesina costurera, hija del Galán, un casero de Carlos, y amante de Cayetano, abandona a ese último, y se va con el médico, un acontecimiento que despierte el mal de Cayetano y estalla una guerra silenciosa entre los dos; el cacique, el amo, el muy rico se ve ofendido por ese acto, y desea a toda costa, recuperar su prestigio derribando a Carlos. ¿Cómo hacerlo? No hay mejor remedio que deshonorar a un churruchao, y ahí Clara Aldán pasa a llenar un nuevo campo de batalla.

Los Aldán, son una familia churruchao, pero empobrecidos y desesperados: Juan el hermano mayor, es el peor enemigo de Cayetano: un político sindicalista que desea unir a los trabajadores del astillero de Cayetano con los pescadores de doña Mariana; Inés y Clara sus hermanas, esa última, desesperada, pensaba en venderse a Cayetano, pero al llegar Carlos, su primo, deja de pensar en ello. Y otra vez Cayetano pierde una ocasión de humillar a Carlos o a Juan.

Se desata más el conflicto: los dos rivales mantienen una lucha múltiple cuyo fin es aparentemente conseguir el corazón de Rosario y el de Clara, Carlos con su saber, su amabilidad y su simpatía, y Cayetano con su poder y su dinero, pero en el fondo, se trata de quién manda, y quién derriba al otro: la aristocracia terrateniente o la burguesía poseedora de los medios de producción. El conflicto pasa del terreno de lo social y económico al terreno de las pasiones amorosas encendidas.

Junto a la trama principal, se asocian otras tramas de gran importancia, el asunto religioso también toma su posición en la historia, se ve reflejado en las figuras del fraile Eugenio y el padre Ossorio, el primero con mente abierta trata interpretar la fe cristiana con nuevas perspectivas, o mejor dicho como debe ser, y el segundo, rechaza toda otra comprensión diferente de la conocida. Doña Matilde, la madre de Cayetano desea hacer unas renovaciones en la iglesia financiados por su propio hijo con fines de ganar otro prestigio además de lo que tiene, se enfrenta a doña Mariana que rechaza que otro, sobre todo doña Matilde, participe en los trabajos de la iglesia, y allí otro campo de batalla entre los dos bandos.

1.2. Composición.

1.2.1. El título.

La apertura del discurso de cualquier novela, se hace mediante el título, éste se une al discurso antes y después de ser evocado, tomando en consideración lo que contiene como índices tanto estéticos como significantes, Charles Grivel comenta:

“Si leer una novela es realmente descodificar un ficticio secreto constituido por el relato mismo, pues, el título, siempre equivoco y misterioso, es este signo por el cual el libro se abre: la cuestión novelística se encuentra desde entonces puesta, el horizonte de lectura designado, la respuesta prometida.”⁵⁹

Evidentemente, el título desempeña una función apelativa, designa de modo distintivo e individualizador la obra a la cual se refiere,

“El título es el nombre de pila de la obra literaria y ello en muchos aspectos, puesto que es a través del título que se reconoce, se recuerda, se estudia, se registra, se almacena y se busca cada obra.”⁶⁰

El señor llega es una frase declarativa que viene a anunciar un acontecimiento sobre el cual van a girar los sucesivos capítulos, Ballester introduce dos índices importantes en su título: el sustantivo “señor” que alude a un personaje importante, y el verbo “llegar” en presente de indicativo, que expresa una acción en desarrollo y que parece rodearle de importancia al mismo señor, y al acontecimiento.

Además, el título comprende una dimensión religiosa, la palabra Señor, refiere al hijo de Dios, según la fe cristiana, él que viene a salvar a la humanidad, se habla de las esperanzas y redenciones, como si Carlos, al regresar, fuera a solucionar todos los problemas y establecer justicia en el pueblo.

⁵⁹ Grivel, C., *Production de l'intérêt romanesque*. Paris-La Haye, Mouton. 1973, p.173.

⁶⁰ -Spang, K., *Aproximación semiótica al título literario*, Investigaciones semióticas I, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Toledo, 7-9 de junio de 1984, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p.538.
-<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>

Hablando del título de la trilogía, *Los gozos y las sombras*, muchas relaciones se desprenden de los dos sustantivos del título y la relación de conjunción entre ellos: los placeres escondidos, las dos facetas de la vida, vivir a pesar de la tristeza,...etc. Además de este valor connotativo, podemos ver en este título una desviación de optar por los títulos literales, desempeñando así un papel seductivo que se revela a través la provocación de una curiosidad apreciada por el lector.

1.2.2. Los capítulos.

El contenido de la novela se da en dieciséis capítulos independientes y sin títulos propios, todos están encadenados en torno a la idea central que es un conflicto entre Carlos y Cayetano, el argumento describe una historia básica, la del médico aristócrata frente al cacique poderoso, personajes que vehiculan los capítulos, todos enredados a través de una alternación de descripciones, narraciones y diálogos. Los capítulos pasan de incidente a incidente, de persona a persona, de situación a situación, sin que haya una quiebra del orden lógico de la historia.

1.2.3. Estructura.

El relato se estructura sencillamente con una narración lineal, unas concisas descripciones y unos diálogos dramatizados; Sin embargo, la sencillez manifiesta un esfuerzo de construcción reflejado en el tratamiento de un tiempo y espacio reducidos.

El diálogo ocupa un lugar preferente en *El señor llega*, el autor intenta recoger el habla viva de distintas clases sociales. En muchos casos los diálogos aparentes banales son capaces de suscitar un simbolismo trascendente.

La obra presenta un ritmo de capítulos más o menos breves cuya relación se marca a través de actos de desafío, amor, violencia, enfrentamiento,..etc. En un pequeño universo de tragedias personales en torno a las cuales gira el mensaje que Ballester quiso dar al argumento.

La arquitectura de la novela se presenta en la forma de dieciséis capítulos, precedidos por una introducción escrita en letra cursiva. Cada uno de los capítulos no describe, a

menudo, sino una situación, o mejor dicho una escena, está última formada por distintas secuencias que forman parte de una historia completa y ordenada; las secuencias están separadas por los pasos de capítulo a otro, o de un blanco tipográfico si se trata de dos secuencias en un mismo capítulo, donde el lector encuentra una narración lineal que le hace fácil desentrañar su mensaje.

2. Análisis de la intriga.

2.1. Historia y trama.

Historia y trama son dos conceptos adoptados por la crítica literaria que refieren a dos momentos diferentes en la construcción del texto narrativo, cada novela es una historia narrada, caracterizada por la sucesión cronológica de los acontecimientos o acciones de uno o muchos personajes en un tiempo y espacio determinados, la trama o la intriga, es la configuración de la historia en el texto, difiere de la historia en dos criterios: el primero es que puede presentar variaciones respecto al orden cronológico, y el segundo, es que depende del criterio o mejor dicho, del principio de causalidad.

Forster pone para aclarar los dos conceptos el ejemplo siguiente:

““El rey murió y luego murió la reina” es historia, “El rey murió, y luego murió la reina de pena” es trama”⁶¹

Si examinamos los dos ejemplos, vemos que aunque el orden cronológico de los acontecimientos es el mismo, se introduce el principio de causalidad en el segundo. La trama está contenida en la historia. Así,

“todo lo que pertenezca a la trama pertenecerá también a la historia. Sin embargo, lo contrario no es cierto: muchos elementos que hacen parte de la historia no están presentes en la trama”⁶².

⁶¹ Foester, E.M, *Aspects of the novel*. San Diego, 1985, p.86. Trad. Lorenzo.G., *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 1990.

⁶² <http://espanolsinmisterios.blogspot.com/2012/02/analisis-narrativo-4-historia-y-trama.html>

La trama es necesaria para la historia, es la que organiza y une los acontecimientos, orienta la historia hacia el objetivo de la narración, mantiene los movimientos de los personajes, y atrae al lector.

El concepto de trama tiene sus orígenes en la *Poética* de Aristóteles, que afirma que trama es la ordenación de los acontecimientos de la historia, o sea la organización de su estructura; en la historia la relación entre los acontecimientos es de carácter lógico y cronológico; mientras en la trama se implica una reordenación del material temático; de hecho, podemos decir que una sola historia puede dar a aparecer muchas tramas, la conversión de historia en trama es la tarea del narrador, éste desempeña un papel decisivo en la configuración textual, adoptando un punto de vista y verbalizando el material narrativo.

En efecto, el material narrativo se somete a criterios de selección⁶³, no todos los acontecimientos de la historia pasan a ocupar sitio en la o las tramas, sólo los relevantes y los centros de convergencia o los que regulan la narración. Asimismo, dentro de la trama, pueden desarrollarse muchas intrigas, una intriga es el encadenamiento de los acontecimientos formando una trama.

La semiótica narrativa parte de una constatación: sean lo que sean el lugar y la época donde son nacidas, todas las historias se parecen, los parentescos entre las novelas son evidentes, sea cual sea su tipo o su lenguaje: un personaje busca realizar un objetivo, y para lograrlo, debe enfrentarse a una serie de obstáculos; que luche contra seres de índole diferente, no cambia nada en la constancia de la estructura.

Si el hombre, cada vez que cuenta una historia, utiliza los mismos esquemas, vale la pena entonces, postular que estos últimos, universales, son constitutivos del imaginario humano. Siendo la ficción una dimensión incuestionable del significado narrativo, estudiar la intriga de una historia es dilucidar como se configura esta ficción en la realidad efectiva del texto. Dado que los acontecimientos son los constituyentes básicos del material del relato, su descripción puede muy bien funcionar como punto de partida en el análisis del texto narrativo.

⁶³ Garrido Domínguez, A., op.cit., p.17.

La semiótica narrativa funda teóricamente su enfoque apoyándose sobre el modelo de la lingüística generativa de Chomsky, según éste, encontraríamos, sea lo que sea la lengua, las mismas estructuras lógicas detrás de las divergencias sintácticas aparentes, dicho de otra manera, el hombre cuenta siempre la misma historia, sólo cambia la manera por la cual lo hace, del mismo modo que más allá de las diferencias sintácticas que salen a flote, existiría una gramática fundamental del relato donde pasarían todas las historias. Es este modeloacrónico (o transtextual) que la semiótica narrativa busca sacar.

Toda historia se reduce en una sucesión lógica constituida por cinco etapas, una vez la estructura profunda de la historia se reconstruye por el análisis, la intriga responde al modelo siguiente propuesto por Paul Larivaille⁶⁴ e inspirado esencialmente de Vladimir Propp:

2.1.1. El antecedente:(equilibrio): no podemos encontrar a menudo mucha acción en esta etapa sino, se nos presentan a los personajes, el espacio y el tiempo de la historia, en *El señor llega*, esta etapa cubre los capítulos de I hasta IX, desde el regreso de Carlos, hasta que ese último rechaza la oferta de Cayetano, y rechaza así someterse a él.

Podemos denominar esta etapa también, la etapa de exposición, tiene como función entregar al lector todas las informaciones que necesita para comprender lo que va a venir después, se crea una situación que requiere una sucesión de pequeños acontecimientos, para explicar las razones por las cuales el héroe reacciona.

2.1.2. Los incidentes: esta parte se caracteriza por el conflicto y los acontecimientos que van con él, se introduce el problema, la historia es lanzada con la llegada de un acontecimiento que denominamos detonante, el héroe reacciona al elemento detonante, aunque en *El señor llega*, el acontecimiento no concierne directamente al protagonista, pero éste reacciona y es ésta su función primera, el rechazo de hacer una acción constituye en sí mismo una reacción que puede ser justificada.

⁶⁴ Larivaille, P., op.cit.

2.1.3. El desarrollo de la acción: en el desarrollo de la acción, el autor describe las situaciones que se van presentando y las posiciones que los personajes van tomando para poder llegar a la culminación de la historia. En esta parte, Rosario deja a Cayetano y se va con Carlos, también, Clara se acerca a Carlos, y deja de pensar en Cayetano, los chismorreos circulan en el pueblo y llegan a Cayetano, éste trata de todas maneras averiguar, al no llegar a nada, le amenaza, y trata de humillarle mostrando a la gente del pueblo que Carlos es incapaz de curar a Paco el relojero, Carlos le desafía, se enfrenta a él, y le deja muy ofendido.

2.1.4. La culminación de la historia (Clímax): por definición es el colmo de la historia, o sea el momento en que se da la solución al problema, pero en *El señor llega*, el clímax toma otro sentido que el de solución, Cayetano al no poder hacer nada a propósito de la relación de Carlos con Rosario, no tiene otra solución sino darle una paliza de muerte. De aquí los acontecimientos toman un giro pero no hacia la solución del conflicto, sino hacia otros acontecimientos y otros conflictos.

2.1.5. Desenlace: es la parte que va desde el clímax hasta el final. Pero en *El señor llega*, no se cierra la acción, el autor se sirve de esta parte para hacer una reflexión sobre la historia y para despertar las especulaciones del lector. Podemos decir que la novela termina con el clímax, se da al final una larga conversación entre Carlos y Cayetano, un acto de desafío que abre las puertas hacia otros campos de batalla.

“¡Ya verás! Antes dijiste que soy un hombre de acción. Es cierto. No puedo demostrarte que estás equivocado más que así..., ¡y te lo demostraré!

Carlos inclinó levemente la cabeza.

-Equivocarse es lo peor que puede pasarle a un intelectual, pero, mi palabra, amo tanto la verdad, que la reconozco aunque haya de confesarme vencido. Sólo pongo una condición: ¡que no me defraudes otra vez! Nada de palizas a Rosario. Juego limpio...

-Pero con mis armas”⁶⁵.

⁶⁵ Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Madrid, Alianza editorial.1983, p.451.

2.2. Modelos estructuralistas.

2.2.1. La teoría de Propp en la novela.

Cuando Vladimir Propp en *Morfología del cuento*⁶⁶ tiende en 1928 al estudio de los cuentos rusos, no disponía sino de conocimientos muy imprecisos sobre su contexto cultural, así no tenía otras oportunidades que la de focalizarse en los textos, así, más allá de sus diferencias, se dio cuenta de que todos los relatos se parecen: tienen un zócalo común constituido de treinta y una funciones, que no siempre aparecen todas en cada cuento; pero, si se dan, mantienen una gran constancia en cuanto al orden, y que aseguran a la intriga una estructura lógica.

Su interés por los elementos constantes del cuento -esto es, por su estructura- le lleva, primero, a fijar el concepto de función como elemento nuclear y, a continuación, a proponer dos alternativas para dar cuenta de la composición de los cuentos.

A diferencia de otras tentativas de formalización del relato, Propp no mantiene como sustrato de análisis sino unidades de sentido, se interesa a la estructura interna del relato y no a su forma, aunque pertenece a la escuela formalista rusa. No se debe confundir las funciones con “partes del discurso”, o asimilarlas a la categoría de “gramática del relato”, éstas son marcos puramente formales, mientras que Propp se desvía, de otro modo, de las funciones cuyo contenido semántico es indiscutible.

Con el fin de determinar una tipología de estructuras narrativas, Propp estudia más de mil cuentos rusos tradicionales, eliminando todo lo que le juzga como secundario: el tono, el ambiente, los detalles decorativos,...etc., para no guardar sino las unidades de base, que denomina “funciones”.

Consiguientemente, Propp llega a la conclusión de que no hay más de treinta y una funciones en el cuento tradicional, y que éstas, cubren todo el abanico de acciones significativas dentro de los cuentos, aunque no sean presentes en todos los relatos,

⁶⁶ Propp, V., *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p.6.

todos los cuentos analizados por Propp, presentan estas funciones según una secuencia invariante.

El interés de las investigaciones de Propp se encuentra más en el enfoque que les anima, que en sacar precisamente las funciones, mostrando que lo menos importante era lo que *son* los personajes, (su identidad varía de un texto a otro), que lo que *hacen*.

Propp ha abierto una vía a una nueva perspectiva y un nuevo enfoque de textos narrativos: antes de ser *documento*, la obra es primero un *monumento*⁶⁷, un conjunto en el cual podemos demostrar los componentes y hacer aparecer las uniones.

Los sucesores de Propp han intentado simplificar y generalizar su modelo, su objetivo era identificar el núcleo original común en todos los relatos con el fin de mostrar que la unidad del imaginario humano era localizable más allá del corpus de los cuentos maravillosos, en el conjunto de los textos narrativos.

Si aplicamos el modelo proppiano a *El señor llega*, observamos que la novela responde a la mayoría de las funciones del literato:

2.2.1.1. Funciones⁶⁸

a. *Exilio*: Carlos Deza, el protagonista (el héroe), se alejó de su familia y de su pueblo desde joven, la novela empieza presentando el regreso de Carlos y presentando a todos los miembros de su familia. Carlos se marchó desde sus diecisiete años: se va a estudiar en Viena, probablemente, Ballester escoge por esta función para facilitar la trama; atraer la atención del lector desde las primeras páginas de la novela.

b. *Prohibición*: Rosario la galana, y Clara Aldán, dos personajes principales en *El señor llega*, se enamoran de Carlos Deza, actos que son socialmente prohibidos, visto que Carlos pertenece a una clase social noble, de raza privilegiada “los Churruchaos”, así como en otras, podemos observar la segunda función según Propp.

⁶⁷ Jouve, V., op.cit., p.46.

⁶⁸ Propp, V., op.cit.

-<http://tecnicacinematografica.blogspot.com/2009/08/vladimir-propp-y-la-morfologia-del.html>

-<http://laraizdeloscuentos.blogspot.com/2011/10/morfologia-del-cuento-de-vladimir-propp.html>

c. *Transgresión*: Carlos no hace caso a las leyes sociales, y mantiene relaciones con las dos.

d. *Interrogatorio del héroe por el antagonista*: Cayetano, el antagonista, investiga por los rumores de que Carlos está en relación con Rosario, a quien considera como suya, y le ayuda en esto algunos hombres del casino, y el loco Paco el relojero (espías).

e. *Engaño del agresor contra su víctima y la Fechoría causada por el agresor*: Cayetano pega a Rosario por no haberle obedecido, y amenaza a su padre y a sus hermanos de despedirles de sus trabajos y echarles fuera de la casa, si Rosario sigue con su desobediencia.

f. *Principio de la acción contraria*: Carlos decide enfrentarse a Cayetano, y poner fin a su tiranía contra la Rosario.

g. *Combate del héroe y el agresor*: Carlos y Cayetano se enfrentan en muchas ocasiones, el psicoanalista le amenaza al burgués de difundir sus complejos, y Cayetano por su parte, obra para demostrarles a la gente del pueblo que Carlos no es sino un presumido incapaz de curar a nadie.

h. *Victoria del héroe sobre el agresor*: Carlos deja a Cayetano muy ofendido, primero en el despacho de Cayetano, y luego en el casino.

Tras este breve recorrido de estas funciones de la novela *El señor llega*, que se refieren al conflicto entre Carlos y Cayetano, y cuyo propósito es Rosario la galana, y Clara Aldán, o sea un conflicto amoroso, podemos decir que la intriga de la novela dispone de muchas funciones proppianas, o sea que responde plenamente a la proposición de Propp.

2.2.1.2. Secuencias narrativas.

Las secuencias narrativas se dan según el análisis de Adam⁶⁹. Dentro de lo señalado se denomina “intriga” la organización de los elementos narrativos, la sucesión de los actos y de los acontecimientos de manera a formar una “trama” según una lógica generalmente causal y cronológica.

Las funciones son generalmente organizadas en secuencias narrativas; una secuencia en la narratología, es una combinación de muchas funciones, o es lo que Propp califica en *Morfología del cuento*⁷⁰ como “átomos narrativos”:

a. -Una secuencia preparatoria: funciones 1 hasta 7: respecto a ello, podemos hablar de los acontecimientos desde el inicio de la novela hasta el capítulo VI, desde el regreso de Carlos, hasta que ese último rechace la oferta de Cayetano.

b. -Una primera secuencia: funciones de 8 hasta 18: esta secuencia cubre el periodo entre el rechazo de Carlos que desata el conflicto hasta cuando Cayetano pega a Rosario, en esta secuencia Carlos realiza victoria y deja a Cayetano muy ofendido.

c. -Una segunda secuencia: funciones de 19 hasta 31: la última secuencia de la novela empieza con la venganza de Cayetano, al pegar a Rosario, el conflicto pasa de un enfrentamiento silencioso a ser una guerra declarada entre los dos, pero no termina con un acto decisivo, sino se deja abierto y despierta las especulaciones sobre lo que pueda ocurrir en las dos novelas siguientes de la trilogía.

Como conclusión podemos deducir que, Propp se inscribe en una perspectiva paradigmática y atiende al reparto de las funciones entre los diferentes personajes, según Propp, las treinta y una funciones se integran lógicamente en siete esferas de acciones o actantes⁷¹. Así, pues, las dos propuestas del crítico esconden en realidad dos modelos de cuento: en uno se presenta como simple sucesión lineal de treinta y una funciones mediatizadas por relaciones de naturaleza causal y estética; en el otro,

⁶⁹-Adam, J.M., Revaz, F., *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, février 1996, p.66.

-Rodríguez Almodóvar, A., *Hacia una crítica dialéctica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-una-critica-dialectica-0/html/01309b86-82b2-11df-acc7-002185ce6064_22.html

⁷⁰ Propp, V., op.cit.

⁷¹ Garrido Domínguez, A., op.cit, p.18.

por el contrario, el cuento aparece como un pequeño drama integrado por siete actantes.

2.2.2. La teoría de Greimas⁷² en la novela:

El esquema (o el modelo) actancial de Greimas, reúne el conjunto de los papeles (o roles) y de las relaciones que tienen como función la narración de un relato, en actos. Ha sido creado por Greimas en 1966. El dispositivo de Greimas, permite descomponer una acción en seis facetas o actantes⁷³:

*El sujeto: es quien quiere (o no quiere) realizar la acción relativa al objeto.

*El objeto: es la acción cuya realización es deseada.

*El destinador: es quien incita a hacer la acción.

*El destinatario: es quien beneficiara de la acción.

*El ayudante: ayuda a la realización de la acción.

*El oponente: perjudica y dificulta la acción.

Dicho de otra manera: Un personaje, el héroe, persigue la búsqueda de un objeto. Los personajes, acontecimientos, u objetos positivos que le ayudan en su búsqueda son denominados ayudantes, los personajes u objetos negativos que quieren impedir al héroe son denominados: oponentes. La búsqueda es comanditada por un emisor (o destinador, o enunciador), a favor de un destinatario.

Para bien comprender el modelo actancial de Greimas, no hay que olvidar que los papeles actanciales, es decir, propiamente dichos, los “actantes”, no deben ser, en ningún caso, confundidos con los “actores”. Los actores de una historia, de un cuento, de una novela,...etc, se desplazan de una posición a otra, y viajan en el marco de esta estructura, mientras el “actante” puede ser un concepto, un acontecimiento,...etc, no solamente un personaje.

En principio, toda acción real o tematizada (acción imaginaria) es susceptible de ser descrita por, al menos, un modelo actancial. En sentido estricto, el modelo actancial

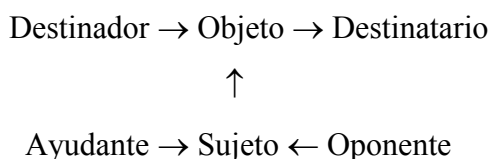
⁷² Greimas, A.J., *Sémantique structurale : recherche et méthode*. Larousse, 1966.

⁷³ <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

de un texto no existe: de una parte, hay tantos modelos que acciones, de otra parte, una misma acción puede, a menudo, ser vista desde muchos ángulos, (por ejemplo, en ojos del sujeto, o en ojos del anti-sujeto, su rival).

Si, en general, seleccionamos la acción que resume bien el texto, o una acción clave, nada impide analizar un grupo, una estructura de modelos actanciales que hace intervenir, al menos, dos modelos actanciales, en donde hacemos, al menos, una de las relaciones que las une. Las relaciones pueden ser temporales (simultaneidad perfecta o parcial: sucesión inmediata o decalada); y /o lógica (presuposición, por ejemplo, del tipo causa-efecto; exclusión mutua: entre acciones incompatibles; etc.)

Hay que distinguir el modelo actancial siendo una red conceptual, y siendo una representación visual de esta red. La red conceptual es, generalmente, representada bajo forma de esquema, toma entonces, formas de este tipo⁷⁴:



Puesto que el modelo actancial y su representación visual son dos cosas diferentes, es posible que un mismo esquema sirva a combinar muchos modelos actanciales, que remiten, cada uno, a una acción distinta, o que reflejan, cada uno, un estado sucesivo del mismo modelo.

2.2.2.1. Actantes⁷⁵.

-Actantes personaje/no personaje: Un actante no corresponde siempre a un personaje, en sentido clásico del término. En efecto, desde un punto de vista de la ontología ingenua (que define las especies del ser, en sentido amplio, que forman lo real), un actante puede corresponder a:

⁷⁴ <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

⁷⁵ <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

- Un ser antropomorfo (por ejemplo, un humano, un animal, o una espada que habla, etc). En nuestro caso son los personajes de *El señor llega*.

- Un elemento inanimado concreto, incluyendo las cosas (por ejemplo, una espada), pero no limitándose a eso (por ejemplo, el viento, la distancia que hay que recorrer). Este elemento no se presenta en la novela, a menos que consideremos a las propiedades y las tierras de los personajes como elementos inanimados de las diferentes clases de actantes.

- Un concepto (el coraje, la esperanza, la libertad, etc.). Por otro lado, puede ser individual o colectivo (por ejemplo, la sociedad). En *El señor llega*, se puede considerar al psicoanálisis como ayudante de esta categoría, y al desinterés como oponente de la misma.

Estas diferencias son mitigadas ya que un mismo elemento puede encontrarse en una, en muchas, incluso en todas las clases actanciales. Denominamos sincretismo actancial, el hecho de que un mismo elemento, llamado “actor” (por ejemplo, un personaje en sentido clásico del término), contenga muchos actantes diferentes (por ejemplo, si es a la vez un sujeto y un ayudante) o de la misma clase, pero para acciones distinguidas en el análisis. Doña Mariana, por ejemplo, puede clasificarse en más de una clase actancial: como destinador, destinatario, ayudante, como lo veremos más adelante.

Por otro lado, para preservar la homogeneidad del análisis, el sujeto y el objeto no contienen, en general, sino un solo elemento (hasta si puede tratarse de un colectivo). En efecto, es preferible distinguir claramente los sujetos entre ellos, y los objetos entre ellos, hasta si son fuertemente atados, para poder cuidar de descripciones diferenciadas (por ejemplo, en el caso límite donde dos sujetos aliados deseando el mismo objeto, poseerían los mismos ayudantes excepto uno)

La descripción actancial debe tener cuenta de los sujetos observadores que proceden en la integración de los elementos en las clases actanciales. En general, la clasificación es hecha teniendo cuenta del sujeto observador de referencia, él que es asociado a la verdad última del texto (generalmente el narrador, en particular si es

omnisciente); pero podemos también meternos dentro de otros observadores, dichos entonces, de asunción, es decir de los que las clasificaciones pueden ser refutadas por el observador de referencia. Por ejemplo, un personaje observador (sujeto observador de asunción) creará, sin razón según el narrador (sujeto observador de referencia), que tal otro personaje es un ayudante para tal acción. Lo vemos, podemos pues distinguir entre actante verdadero y actante falso. En este caso podemos hablar como ejemplo de Juan Aldán, a quien Carlos ve como ayudante, pero según el narrador, Juan contribuye de manera indirecta en la ruina de los barcos de pesca al aventurarse con el porvenir de los pescadores.

2.2.2.2. Subclases actanciales⁷⁶:

Hemos dado una distinción entre actantes verdaderos y falsos, veamos otras subclases actanciales que permiten refinar el análisis:

- Actante/no-actante, Actante factual/posible:

Las cuestiones de actante/no actante, y la de actante factual/posible, activo/pasivo son atadas. Un amigo que habría podido ayudar, pero no lo hizo, puede ser considerado no como oponente, sino como no-ayudante; o más un ayudante posible, al tiempo 1, que no ha venido, como habría debido, al tiempo 2, un ayudante factual. Así podemos decir que Don Baldomero, Don Lino y otros personajes, al no ayudar a Carlos, se consideran como no actantes, o como ayudantes pasivos.

-Actante activo/pasivo:

Vemos que en *El señor llega*, la gente del pueblo que no se manifiesta contra la tiranía de Cayetano, puede considerarse como no ayudante, o ayudante posible no probado, asimismo se puede considerarse de oponente pasivo.

- Actante consciente/inconsciente:

⁷⁶ <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

Un actante antropomorfo desempeñará conscientemente o no un papel. Así, un personaje puede no saber que es ayudante, destinador, etc. relativamente a tal acción. Rosario, desempeña este papel en la novela, ayuda de manera inconsciente a Carlos.

-Actante todo/parte:

El análisis actancial sacará parte de la oposición entre todo y parte. Así decir que el coraje del príncipe es un ayudante con su propia causa, es más preciso que decir que el príncipe es globalmente un ayudante. Mejor dicho, el análisis situado al nivel de las partes permite dar cuenta del diferencial susceptible de asomar entre la descripción de todo y el de las partes. Por ejemplo, podrá destacar que Juanito Aldán, globalmente coadyuvante con su saber y su rebelión, oculta sin embargo características que forman a opositores (por ejemplo, es perezoso).

Aplicando este modelo a nuestra novela *El señor llega*, deberemos focalizarnos sobre todo, en los actantes antropomorfos, una materia abundante y compleja, y desde un punto de vista puramente literario.

a. Sujeto y objeto:

En *El Señor llega*, la intriga principal es el regreso de Carlos Deza a su pueblo para salvarlo de la tiranía de Cayetano Salgado y el enfrentamiento entre los dos, así, el sujeto será Carlos Deza, y el objeto será la gente (o mejor dicho, los churruchos, así como los oprimidos) de *Pueblanueva del Conde*.

b. Destinadores:

Los destinadores de nuestro modelo son los siguientes: (por orden de aparición en la novela, y nos remitimos a los destinadores conscientes, los que sabían realmente que incitaban a Carlos para llevar a cabo su misión).

-Doña Matilde, la madre fallecida de Carlos Deza, aunque no aparece en la novela, era la primera, a quien alude el autor de que quería que su hijo, al regresar, acabara con la dominación y el mal de Cayetano Salgado:

“La primera en sacar las cosas en quicio fue doña Matilde, su madre. Que la pobre lo hiciera no tiene nada de extraño. Le llegaban con cuentos de Cayetano Salgado. Le decían, por ejemplo: “Cayetano hace, o tiene, o puede”; y ella respondía: Ya verán cuando venga mi hijo”⁷⁷

“Mi hijo va a venir pronto, y ya veréis como pone en orden las cosas”⁷⁸

-Doña Mariana: una pariente lejana de Carlos, le administraba las tierras y le cobraba las rentas mientras estaba en Viena después de la muerte de su madre, pertenece junto a Carlos a los Churruchaos, es la enemiga más fuerte de Cayetano, una vieja propietaria de muchos bienes, dueña de los barcos de pesca, y descendiente de una privilegiada clase social, veía en Carlos el salvador, y el nuevo amo del pueblo, así consagró toda su riqueza, su poder para que Carlos, el último Churruchao de valor, mande en Pueblanueva:

“Mira, a mí, los otros churruchaos me importan menos. Allá ellos con su vida y con su destino. Pero tú me tocas más cerca. No quiero que Cayetano te hunda como a los otros.”⁷⁹

Y en el fragmento siguiente, la vemos intentando convencer a Carlos de que acepte la misión de enfrentarse a Cayetano:

“! Ah si tu madre hubiera olvidado sus rencores y me hubiera dejado encaminar tu vida! (.....) tenía que llegar este día en que vinieras a recobrar tu herencia, y ahora no tienes armas para defenderla. ¿Cómo vas a hacerlo, si sospecho que no te importa?”⁸⁰

“- Ya sé –dijo luego- que al final ganara él, pero será cuando yo muera. Lo siento por los pescadores. Les hará pasar hambre y entrar por el aro antes de admitirlos en el astillero. Pero, los pobres, ¿qué van a hacer? El

⁷⁷ Torrente Ballester, G., op.cit., p.10.

⁷⁸ Ibíd., p.11.

⁷⁹ Torrente Ballester, G., op.cit., p.70.

⁸⁰ Ibíd., p.71.

que me herede no estará dispuesto a jugarse el dinero por una terquedad mía.

Miro a Carlos con seriedad súbita.

-Tú, por ejemplo, no lo harías, ¿verdad?

-¿Yo?

*-Acaso no comprendas que con mi dinero, con mis tierras y con mis barcos pueda legar a quien me herede **ciertas obligaciones morales**”⁸¹*

-El padre Eugenio: el padre Eugenio deseaba y pedía explícitamente que Carlos fuera el nuevo amo de *Pueblanueva*, antes de la llegada de Carlos, hacía ciertas profecías y reintroducía en forma de calco, algunos fragmentos del evangelio como pregonando la salvación del pueblo por manos de Carlos, aunque no citaba su nombre:

“El padre Eugenio tuvo también su parte. El padre Eugenio, desde que se ordenó, venía todos los domingos a predicar el Evangelio, si no es durante la Semana Santa, que permanecía en el Monasterio. Se empezó a decir que Carlos llegaría para Navidades. El padre Eugenio, así como un mes antes, comenzó las profecías desde el púlpito, y aunque no se nombró a Carlos para nada, todo el mundo lo entendió desde el principio. “Y entonces verán al Hijo del Hombre venir en una nube con gran poder y majestad”⁸².

c. Destinatarios:

-Doña Mariana, que ha sido citada arriba en la categoría de destinador, también se asocia a la categoría de destinatario, puesto que beneficiara de la victoria de Carlos sobre Cayetano, lograra su objetivo, y Carlos le realizara su deseo de que el mando en *Pueblanueva* vuelva a un *Churruchao*.

-Juan Aldán: Juanito Aldán es un *churruchao*, es el mayor enemigo de Cayetano tal como lo es doña Mariana, aunque los dos no se entienden bien, pero su objetivo es común: que Cayetano deje de mandar en *Pueblanueva*. En cuanto a sus fuerzas,

⁸¹ *Ibíd.*, p.74.

⁸² *Torrente Ballester, G., op.cit.*, p.13-14.

Juanito Aldán no posee ningún poder, ni riquezas, pero es un militante revolucionario, un político sindicalista que rechaza la situación actual en el país, y que ve que Cayetano y los hombres de su categoría son la causa principal de la decadencia, hay que señalar que Juanito Aldán es de una familia noble pero se empobreció y tuvo que vender todos sus bienes.

*“-Oiga. No me tome usted por uno de éstos -señaló a los marineros agrupados-. No soy de la CNT, sino monárquico. Los señores y yo somos amigos, a pesar de la discrepancia política, y aliados contra el enemigo común”*⁸³

*“Aldán tendió sobre la mesa la mano descarnada y golpeó el tapete. -Entendámonos, ¿eh? Yo, por principio, soy enemigo de que nadie mande, pero ante una situación de hecho, prefiero a Carlos Deza. Es un intelectual y se avendrá a razones”*⁸⁴.

-Los oprimidos de *Pueblanueva*: la gente del pueblo, en particular, los pescadores y los que no pertenecen al bando de Cayetano Salgado, todos esperaban la vuelta de Carlos Deza para salvarlos del mal caído sobre ellos por los actos violentos de Cayetano, verdad que no piden ayuda directa de Carlos, pero todos la deseaban.

*“Nunca faltan amigos de novedades, y revoltosos atosigados, y descontentos silenciosos: para éstos, cualquiera ocasión es buena, aunque sea cambiar de amo. Si por un lado les han tundido las costillas, buscan quien les tunda por el otro, y tan contentos”*⁸⁵

-Rosario la Galana: En la novela, el personaje de Rosario es de gran valor al nivel de la trama, aunque es de muy humilde clase social, es como una criada de Carlos, su padre lleva arrendadas las tierras de él; a Cayetano le gusta la Rosario, ha hecho de ella su aman amante, por fuerza de dinero y de poder, ofreció a su padre y a sus hermanos trabajos en los astilleros suyos, y ejercía una tiranía sobre Rosario

⁸³ Torrente Ballester, G., op.cit., p.79.

⁸⁴ *Ibíd.* p.86.

⁸⁵ *Ibíd.*, p.11-12.

amenazándola siempre de echar fuera a su familia de la casa cuyo dueño es Cayetano mismo, si no le obedece. Así, desbancar a Cayetano la liberará de todo eso.

-Clara Aldán: la hermana de Juan, una mujer que vive en una situación muy difícil, su familia perdió el privilegio, y su situación económica es muy dura, antes de la llegada de Carlos, pensaba seriamente en venderse a Cayetano por dinero y deshonorar a su familia, especialmente a su hermano Juan, lo que podría acabar con su vida. Clara, casándose con Carlos, todos sus problemas se resolverán.

d. Los ayudantes:

-Doña Mariana: citada ya antes, en las dos categorías anteriores (destinador, destinatario), se asocia también a la clase actancial de ayudante, Carlos desde el principio contará con el apoyo y la amistad de doña Mariana, la vieja que verá en él un aliado magnífico para luchar contra el cacique y nuevo rico del pueblo, incluso antes del regreso de Carlos al pueblo, doña Mariana le ayudaba, le administraba sus bienes, le enviaba el dinero necesario para seguir sus estudios.

-Juan Aldán: Juan, que también ha sido citado en la categoría del destinatario, es un ayudante de Carlos en su lucha contra Cayetano, Juan ve en Carlos el mejor hombre que pueda desbancar a Cayetano, y le ve como aliado contra sus males:

“¿Eh? Yo, por principio, soy enemigo de que nadie mande, pero ante una situación de hecho, prefiero a Carlos Deza. Es un intelectual y se avendrá a razones”⁸⁶

“Lo que estoy proponiéndole- dijo en seguida- es una cuestión de ética, no de política practica, y menos de política inmediata. Se trata de establecer, teóricamente, la diferencia entre estar mandados por un zascandil o por una persona decente”⁸⁷

⁸⁶ Torrente Ballester, G., op.cit., p.86.

⁸⁷ Ibíd. p. 86

“volvió a pensar en Carlos. Pensaba en él desde mucho tiempo atrás, desde que había comprendido cual debía ser su misión personal en Pueblanueva, desde que la había aceptado y esperaba su momento. Necesitaba a Carlos, no, como pudieran pensar algunos, sino como colaborador, menos aun como cómplice, sino como testigo”⁸⁸

-Rosario la galana: Rosario esperaba desde mucho tiempo cualquiera ocasión que le liberara de la tiranía de Cayetano, así la aparición de Carlos en el pueblo, era la mejor ocasión, además, se enamoró de él y presentó una total obediencia a Carlos, aunque eso le pudiera abrir las puertas del infierno. Eso le hizo a Cayetano muy pequeño ante Carlos: que Rosario la galana, la humilde costurera, cuyos padre y hermanos trabajan en el astillero de Cayetano, y cuya casa es del mismo Cayetano, le deja por Carlos, eso, le ofende mucho a Cayetano, y dejó a Carlos como vencedor.

-Clara Aldán: a Clara, Cayetano considera como la mejor ocasión para humillar a los *Churruchos*, tener una relación con ella es todo lo que deseaba, no por amor, ni por otra cosa, sólo para desacreditar a los *Churruchos*, en particular a su hermano Juan. Clara estaba a punto de hacerlo, y deshonorar así a toda su familia, esperaba sólo a que Cayetano le propusiera, pero con la aparición de Carlos, éste le ofreció ayuda y le trató muy bien, y Cayetano perdió la mejor oportunidad. En el fragmento que sigue, vemos un diálogo entre Carlos y doña Mariana cuyo propósito es Clara Aldán:

“-Es una presa que irá a manos de Cayetano sin que él se esfuerce por conseguirla.”(.....)“-Sin embargo, es algo nuestro. Cierto que no se nos parece como Juan; pero, cuando la tenga en la cama, Cayetano no dejará de pensar que ha obtenido una victoria personal sobre los Churruchos.-Y, ante todo, sobre ti.

-¿Por qué sobre mí, y ante todo?

-Suponte que Clara le cuenta que una tarde de lluvia estuvo en tu casa a tu merced. Y que tú la rechazaste.

-Si lo cuenta así, no será verdad, y Clara no miente.

⁸⁸ Torrente Ballester, G., óp. cit., p.91.

-Si lo cuenta así, será una verdad como una casa, porque eso es lo que ha pasado hoy.

-Bien, ¿y qué? Usted misma dice que la rechacé. Otra cosa sería si yo la hubiera buscado.

-Quizá. Pero, desde su punto de vista, Cayetano se llevará algo que ha sido tuyo.

-Que ha podido serlo.

-Llámale hache. Si tuvieras instinto de propiedad no hablarías ahora de Clara Aldán, y de lo que llamas su destino, con esa tranquilidad.”⁸⁹

-El psicoanálisis: Carlos Deza es un médico, un psiquiatra, estudió en Viena y se hizo psicoanalista, y esto le sirvió enormemente en su lucha contra Cayetano, aunque no era un buen médico, como reconoce él mismo, el psicoanálisis le ayuda en comprender las mentalidades de la gente, además, su enemigo Cayetano le tenía miedo por esta razón.

Clara Aldán, Rosario la galana, rechazaron a Cayetano gracias a la simpatía de Carlos, la simpatía que es resultado directo de sus competencias en leer los adentros de las personas, así se acercó más de ellas, y se cortaron los caminos de Cayetano. Aquí, vemos un diálogo entre Carlos y Cayetano: el primero no quiso venderle la finca, y se sirvió de su psicoanálisis para dejar al orto muy ofendido:

-“He oído decir que todos los sabios están un poco en Babia. ¿No te has dado cuenta de que, si quiero, puedo hacerte la vida imposible? Sin ir más allá: ayer he comprado unas tierras que lindan con tu pazo. Esta mañana fui a verlas; tus árboles les dan sombra y no dejan crecer la mías. Te llevaré al juzgado y te haré cortar los árboles.

-No lo harás.

-¿Vas a impedírmelo por la fuerza?

-No pienso. Pero vendré al casino todas las tardes, después de comer, y explicaré a tus súbditos, con todo lujo de detalles, con todos los términos

⁸⁹ Torrente Ballester, G., op.cit., p. 280-281.

técnicos que hagan falta, que eres un pobre enfermo, un neurótico aquejado del complejo de Edipo.

-¿Qué?

-¿No sabes lo que es? Está muy de moda. Cualquier médico de La Coruña podrá explicártelo. Posiblemente tus súbditos, después de saberlo, no te obedezcan como ahora, y hasta es probable que te compadezcan”⁹⁰

Y aquí, otro ejemplo de las competencias de Carlos, que le ayudan en comprender y leer las gentes de *Pueblanueva*, tras un diálogo largo con Clara Aldán, con pocas palabras, la hizo confesarle todo, y por consiguiente, cambiar de actitud:

“Clara se levantó. Volvió a temblarle el labio, y su mirada temblaba también, como si quisiera apartarla, y, al mismo tiempo, mantenerla fija en Carlos.

-... te he contado algunas cosas con facilidad, porque vinieron rodadas, y no he pasado vergüenza al contarlas. Tampoco la pasaría si hubiera de decirte que me acosté con éste y con aquél: más difícil que decirlo después de hecho es dar por sentado que un día lo haré. Sin embargo, algo he callado. Es lo que me da vergüenza y lo que más caro me cuesta no callar. ¡No digas nada! Acabas de disculparme, te lo agradezco, pero no vuelvas a hacerlo. Yo tengo mis vicios.”⁹¹

e. Los oponentes:

-Cayetano Salgado: Cayetano, el nuevo amo de *Pueblanueva*, la mayoría del pueblo le califica como “el demonio”, sus vicios son múltiples: su obsesión por el poder es enorme, hace todo para que todo sea el suyo.

⁹⁰ Torrente Ballester, G., óp. cit., p.200-201.

⁹¹ *Ibíd.*, p.277.

“él quiere acabar con la pesca, no porque le estorbe en sus negocios, sino solo por ser el amo de la villa, y que aquí nadie gane un real que no sea el suyo”⁹²

Se aprovecha de la pobreza de la gente del pueblo para obligarles a vender sus bienes, además, es muy agresivo, porque no las tiene miedo a ninguna de las autoridades:

“-Pero es una agresión- respondió Carlos- ¿por qué no los denuncias?

-Los marineros y Aldán se miraron, sonriendo.

-¿Denunciarlos? ¿No sabes que el espolique de Cayetano es oficial del Juzgado?

-Considera-intervino el Cubano- que el señor es recién llegado, y que no sabe...

Le explicaron que Cayetano tenía un hombre de confianza en el Ayuntamiento, otro en el Juzgado, otro en la parroquia. Gente adicta, bien pagada. Romperían la denuncia, y, además, cualquiera noche darían una paliza al denunciante.”⁹³

Cayetano, además, no le tiene respeto a nadie, su enorme placer es deshonar a las familias, anda acostándose con todas las mujeres del pueblo, incluso con las casadas:

“-Ya le habrán explicado quién es Cayetano. Se lo habrás explicado, ¿verdad, Baldomero?

Y como si la explicación de Piñeiro no hubiera sido suficiente, agregó:

-Una vergüenza. Sobre todo, para las mujeres. No respeta a nadie.

-Mujer, tú, por fortuna, no puedes decirlo.

-¿Qué sabéis los hombres? ¿O es que no hay otros modos de faltar al respeto que tocar o decir groserías? Hay también miradas, y de las miradas de Cayetano no se ha librado ninguna, ni yo misma. Aún ayer...

Se detuvo, como si fuera a decir algo inconveniente.

-Y eso que ahora, desde que tiene a la Galana, anda un poco más calmado.

⁹² Torrente Ballester, G., *óp. cit.*, p.74.

⁹³ *Ibíd.*, p.78.

Lo malo son los días entre una querida y otra. Le aseguro que nos mira a todas como si fuese al mercado, a ver a quién va a comprar.”⁹⁴

-El desinterés de Carlos: si todo lo que dificulta la realización de la misión del sujeto es oponente, el desinterés de Carlos entonces, es uno de los mayores oponentes, Carlos es un intelectual, artista, médico, de buena familia, y de muy buena fama; pero prefiere vivir en las sombras, no le gusta mandar ni aparecer como el más importante en su alrededor,

*“- Yo he creído siempre que hay cierta clase de hombres que va a donde quiera; y que otros van a donde les llevan las circunstancias. Me tuve siempre por abúlico, y lo soy. Pero esto de ahora me hace pensar en el Destino”*⁹⁵

Carlos ha vuelto a su pueblo llevado principalmente por un sueño, que a pesar de ser psicoanalista, no ha podido comprenderlo, él quiere vivir libre de todo deber en la vida, pero al regresar a *Pueblanueva*, como si todo el mundo allí le esperara para mejorar su vida, siempre decía que no quería meterse en los líos del pueblo, pero cada vez se encontraba inmerso en sus asuntos, especialmente con lo de Cayetano.

“Carlos se encogió de hombros.

-No me interesa conquistar nada. Me basta con mantener lo que tengo.

-¿Tus propiedades?

-Hablábamos de la libertad.

-¿Es por eso por lo que el otro día rechazaste mi ofrecimiento?

-No. Entonces no sabía aún a qué atenerme sobre lo que iba a hacer.

Ahora ya lo sé. Si repitieras la oferta, la rechazaría otra vez, porque, aceptándola, dejaría de ser libre.

-Según tú, los mendigos son libres.

-Indiscutiblemente.

-No os entiendo. Pero me alegro de que ya no mandéis en el mundo.

⁹⁴ Torrente Ballester, G., op.cit., p.83.

⁹⁵ *Ibíd.*, p.58.

*Las gentes como yo haremos más felices a los hombres.*⁹⁶

3. Estudio del discurso.

3.1. Construcción.

La pragmática ha demostrado lo inseparable que son el sentido de un discurso y su enunciación, o sea las circunstancias en las cuales es evocado. Todo discurso lleva consigo la marca de su autor (locutor) y de él a quien se dirige (alocutorio), y también del contexto en el cual es evocado.

El estudio del discurso en un texto novelístico tiene un doble interés: de una parte, permite sacar la subjetividad que impregna un relato, de otra parte, sacar los valores que trata transmitir; y por razón de interferencias discursivas, que son la meta de la intertextualidad, es difícil localizar la voz que se hace entender en un texto.

La subjetividad de un discurso se puede percibir en los niveles semánticos, sintácticos y pragmáticos⁹⁷.

3.1.1. El nivel semántico: La selección y la combinación son las dos operaciones fundamentales de todo acto de habla, el locutor selecciona una serie de términos en el repertorio de la lengua y los combina de una manera para construir un enunciado. Lo que vale para las palabras al nivel de la frase, vale para los temas al nivel del discurso.

Seleccionar hablar de tal tema que de ese otro demuestra las preferencias que remiten a sus valores. Nos preguntamos entonces, ¿Cuáles son los centros de interés del texto, cuáles son los aspectos donde se detiene, y cuáles son los que pasan rápidamente?

También, al nivel semántico, cabe analizar el vocabulario que utiliza el autor; sería un vocabulario relajado (descuidado), familiar, mediano, especializado,...etc. Asimismo, será preciso estudiar las expresiones evaluativas que se manifiestan a través de las

⁹⁶ Torrente Ballester, G., óp. cit., p.199-200.

⁹⁷ Jouve, V., op.cit., p.74.

formulas afectivas y modalizadoras: verbos de opinión, adjetivos subjetivos, peyorativos,...etc.

La Rucha andaba de emisaria entre la casa y la calle. Cómo se preparó la habitación y se eligieron sábanas finas y colchas de damasco; cómo se encargaron vinos a La Coruña, vinos de mesa, embotellados y coñac bueno; cómo la vieja andaba endemoniada porque el piano desafinaba y no había a mano quien lo afinase, ya que ella no se fiaba de Paquito el Relojero, que es quien afina los dos o tres pianos que hay en el pueblo: esto y muchos detalles más los contó la Rucha. Y todo el que tenía dos dedos de frente se preguntaba a qué venían tantos preparativos y tanto amor a Carlos, al que doña Mariana, si le conocía, no debía recordar. Carlos marchó de Pueblanueva hace quince años, para estudiar en la Universidad. Estuvo en Santiago, después en Madrid. Finalmente marchó al extranjero. En este tiempo, doña Matilde fue a verle alguna vez, pero doña Mariana no le vio nunca, ni se sabe que se hayan escrito hasta la muerte de doña Matilde.

En el fragmento anterior, podemos constatar la predilección del narrador por los objetos y los personajes, de manera general por la exterioridad de los seres y los objetos. Si la psicología no es claramente ausente, las sensaciones producidas por la narración superan los sentimientos. El narrador puede leerse como una simple emanación de personaje, o como descriptor que se contenta de inventariar. El lenguaje que utiliza es por lo general sostenido, es esencialmente referencial y tiene un aspecto de reseña. Hay pocos juzgamientos subjetivos y expresiones evaluativas.

La estructura de *El señor llega* es elaborada con un lenguaje exquisito, mediante expresiones que varían entre frases simples cortas y otras subordinadas más o menos largas, Ballester utiliza para esto un lenguaje académico cuyo grado de comprensión es asequible, y esto debido al carácter realista que lleva la novela; lo dicho no impide la tendencia, a veces, hacia el uso de los modismos o los términos cotidianos. (*Y todo el que tenía dos dedos de frente se preguntaba a qué venían tantos preparativos y tanto amor a Carlos*)

El lenguaje cotidiano que se da en *El señor llega* refleja el carácter del pueblo costero, unas frases cortas presentes esencialmente en los diálogos de los pescadores, en el mercado o en la taberna, el fragmento siguiente es una charla entre personajes en el casino, a continuación pondremos de relieve algunas de sus características:

“-¿Usted recuerda a Carlos, don Cayetano?”

-¡Claro que lo recuerdo! Es de mi edad, meses más, meses menos. Y hemos jugado juntos muchas veces.

-Entonces son ustedes amigos.

-Amigos, lo que se dice amigos...

-Cayetano sonrió y encendió su pitillo.

-Mire usted, Carlos y yo, y ese muerto de hambre de Juanito Aldán, jugábamos de niños. Eran unos insoportables presumidos. Muchas veces subíamos a las ruinas del castillo, y entonces, Aldán y Carlos comenzaban a llamar al espíritu del conde don Fernando, el que ajusticiaron en la plaza por mandato de los Reyes Católicos. Hacían como que se les aparecía el conde, se ponían a hablar con él, y a mí no me dejaban escuchar la conversación porque yo era un siervo.

-¿Un siervo? ¿Usted un siervo?

¡Un siervo! ¡Don Cayetano un siervo! ¡El más rico, el amo de Pueblanueva!”⁹⁸

Términos de inspiración popular, localismos, diminutivos (-chiquito, pitillo, Paquito, Juanito,..etc.), onomatopeyas (“¿Cómo te fue? - ¡Psch!..”⁹⁹) apócopos (Fray Eugenio), interjecciones (-Es linda, ¿eh?; ¡Oh no!). Los préstamos, así como los extranjerismos o los nombres propios de localidades o ciudades se suelen dar en letra cursiva.(-, *Madame!*; *Cigarrera, chippendale, Sherry, Whisky*). El lenguaje del resto de los personajes de *Pueblanueva* es un habla común, en ocasiones coloquial.

“-¡Llueve a dios dar agua!”

“-¡Vaya por dios!, no me hace puñetera falta un tipo como él en la oficina.”

⁹⁸ Torrente Ballester, G., óp. cit., p.

⁹⁹ *Ibíd.*, p.397.

“¿Y a ti te preocupan ellos? Como una pulga, el tiempo que tardas en matarla”.

“- Al boticario le pondré los cuernos cuando me apetezca.”

“-¿Qué iba a hacer? Mandarle a paseo, es lo que haría una mujer decente”¹⁰⁰

El uso de las figuras literarias es muy común en el lenguaje de Ballester, se dan figuras de todo tipo: repeticiones, metáforas, comparaciones, hipérboles,...etc.

“¡No, no, no!, bueno, bueno. -y si no pensase en matar a Cayetano, ¿qué pito tocaba yo en el mundo? ¿Qué pito tocaba, dígame? Ningún pito.”¹⁰¹

En efecto, Ballester aprovechó de su ambiente gallego para introducir su lenguaje, todo ello aparece junto a una variada riqueza léxica, a recursos de carácter humorístico (-¡Vaya a paseo!, ¡bobadas!; - ¡Qué mal día traes criatura!), y a juegos semánticos y asociaciones de ideas para expresar ciertas realidades, además de las metáforas, las comparaciones,..etc.

En cuanto al lenguaje del narrador, presente particularmente en las descripciones o los comentarios, podemos decir que es un lenguaje sostenido, que carece de errores sintácticos, adoptando las formas expresivas propias de la época y respetando las reglas gramaticales de la lengua española (queda por señalar que los acentos de los verbos irregulares era la forma común y correcta en aquella época), sin tender a usar términos arcaicos.

En suma, tanto los diálogos de los personajes como las descripciones y narraciones del narrador reflejan un lenguaje académico sostenido que posibilita un mayor grado de comprensión, tomando todos los detalles de la realidad dentro de escenas con aspectos reales y ficticios. Los acontecimientos, los problemas reales, los ambientes naturales, las reacciones espontáneas parecen auténticas y nos llevan a hablar del valor testimonial y realista de la novela. Con la técnica descriptiva, Ballester logró crear un estilo de novela social cuyos personajes se presentan verosímiles.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p 83.

¹⁰¹ *Torrente Ballester, G., op.cit., p.91.*

3.1.2. El nivel sintáctico: Al nivel sintáctico, la subjetividad se transparenta en el encadenamiento que rige la organización del discurso. Si la selección revela las preferencias del locutor, la combinación informa sobre sus intenciones. Es en función del efecto buscado que el discurso será organizado de tal o cual manera. Conviene destacar el tipo de encadenamiento seleccionado y preguntarse sobre la intención y la visión del autor.

Las selecciones del autor (locutor) se inscriben entre dos polos: o el habla del personaje se presenta como una serie de proposiciones que no son unidas entre ellas mediante ningún lazo lógico explícito, o se da a leer como un conjunto estructurado manifestando una intención y orientado hacia un fin. El primer caso es en general, un índice de un discurso espontáneo, revelando la visión de un mundo caótico donde prima la afectividad, el segundo caso por el contrario remite a una visión de un mundo coherente, construido y sistemático.

Las anotaciones descriptivas siguen la mirada del protagonista, el encadenamiento del discurso parece responder a ser realista: presenta la descripción a través de los ojos del personaje, y a una voluntad de estructurar el espacio, todo pasa como si el narrador buscara dar una imagen coherente de un conjunto diseminado.

El tipo de discurso dominante en *El señor llega* es una alternación entre el narrativo y el descriptivo, con ausencia del argumentativo y el informativo, hay que localizar los índices que permiten identificar el locutor del texto, estos índices permiten calificar su actitud respecto a su mensaje, de la misma manera nos preguntamos sobre la presencia del destinatario (el alocutorio), asimismo, las hablas del texto no son en el mismo grado, él quien expresa, presenta unos propósitos que no son los suyos mediante el estilo directo, indirecto, libre o narrativizado.

La lectura de la obra no presenta dificultades en la comprensión o en la composición del encadenamiento de los sucesos; la novela carece de profundidades filosóficas o metafísicas, pero llama la atención a una concepción psicológica a la hora de presentar a los personajes; los mensajes que se transmiten a través del argumento y el lenguaje son múltiples: políticos, sociales, religiosos y psicológicos.

3.1.3. El nivel pragmático: la subjetividad se revela a través de la selección del locutor, se trata de sacar, a partir del discurso, la figura del alocutorio y la manera por la cual es visado. La identidad del alocutorio demuestra los valores del locutor. De manera general, si la figura del destinatario es fácil de identificar en un diálogo, el estudio del alocutorio se revela interesante en los monólogos o los discursos interiores.

El narrador aparece como locutor fiable: la precisión técnica del vocabulario utilizado, la minuciosidad de la descripción le sitúa en observador atento, y así se dirige más a la razón que a la sensibilidad del lector, lo que es un rasgo característico de la novela realista.

Ballester utiliza en *El señor llega* un procedimiento de caricatura, por lo cual, la realidad se combina con la fantasía para proyectar una imagen panorámica del pueblo. El narrador orienta el relato, se trata de un narrador omnisciente que relata desde una perspectiva suprema. la importancia de los personajes en dar forma a la novela, se observa mediante sus diálogos, así, vemos que los diálogos entre Carlos Deza y doña Mariana por ejemplo, se caracterizan por un lenguaje muy apropiado, que refleja la clase social a la cual pertenecen, se tratan de usted, evitan a lo máximo introducir palabras vulgares, o de bajo nivel, de la misma categoría son los diálogos entre Carlos Deza y Juan Aldán, éste siendo un anarquista, sindicalista, tiende a evocar sus pensamientos o sus comentarios de manera clara, bien estructurada, utilizando a menudo palabras que pertenecen al campo semántico de política, analizaremos los dos fragmentos siguientes:

“Carlos la interrumpió:

- ¿Un Churruchao? Alguna otra vez he oído ese nombre, pero no sé qué quiere decir.

- Los churruchaos, hijo, somos nosotros; tu, y yo, y Juanito Aldán, y el padre Quiroga, y algún que otro pelirrojo que anda por ahí, por el campo.

- Una gran familia. Eso, al menos, me dijo en Paris Gonzalo. Y mi madre también me hablo y me escribió muchas veces acerca de eso. No hablaba

de los Churruchaos, pero ahora comprendo que se refería a ellos. Parece ser que mi obligación de ser un hombre importante tiene bastante que ver con mi pelo rojo y mis narices.

- ¿Te has dado cuenta de que, desde tu llegada, es la primera vez que hablas con ironía?

- Perdóneme. Pero no puedo tomar en serio esas cosas. Vengo de un mundo en que ya no existen.

- sin embargo, tienes el pelo rojo y las narices grandes, y eres largo y huesudo, como yo y como tu padre. Y como lo son y lo fueron muchos más.

- No he tenido ocasión de imponer mi criterio a la biología”¹⁰²

En este diálogo entre Carlos y doña Mariana, le ha extrañado a la última que Carlos hable con ironía, de hecho, Carlos se detuvo, y vuelve a tratarle de usted (perdóneme), y así sucede en la mayoría de las conversaciones entre los dos, incluso las que se presentan como más íntimas.

De pronto frunció la frente.

-Oiga. No me tome usted por uno de éstos -señaló a los marineros agrupados-. No soy de la CNT, sino monárquico. Los señores y yo somos amigos, a pesar de la discrepancia política, y aliados contra el enemigo común.(...)

-Monárquico. De los de antes, claro. Absolutista.

Y como Carlos pareciera no entender, preguntó:

-¿Sabe usted lo que es el absolutismo? ¿No oyó hablar nunca de eso?

Se disponía a informarle, pero la intervención de Aldán, reclamando el árbitra, dejó a Carlos en provisional ignorancia. (...)

Don Baldomero explicaba al auditorio el contenido del absolutismo y su conveniencia para la redención de las clases humildes. En tiempos de los grandes reyes, la monarquía y el pueblo se habían aliado contra los tiranos y los habían vencido¹⁰³.

¹⁰² Torrente Ballester, G., óp. cit., p.67.

¹⁰³ Torrente Ballester, G., óp. cit., p.79.

En el fragmento anterior, vemos como habla Juan Aldán es influido por su espíritu sindical, y sus tendencias políticas.

En cuanto a los diálogos de otros personajes, Ballester refleja el habla del pueblo, lleno de expresiones comunes propias del ambiente rural, incluso de cantos populares:

*- ¡Ay, qué tío tan atroz!
¡Qué pellizco más feroz!
Me dio en la parte posterior saliente,
Que me dejo toda la región doliente;
Pero luego se calmo...¹⁰⁴*

El señor llega se plantea como un relato realista, tanto en la faceta de selección de situaciones y acontecimientos, como a la hora de la descripción de personajes, acciones y ambientes, así como en lo que respecta el encadenamiento de unos y otros elementos. Su referente es una sociedad concreta. Y en su realismo, Ballester plantea el tradicional conflicto entre voluntades y circunstancias, siendo ésta una de las líneas esenciales del relato. Sin embargo, el peso del dinero, la necesidad de comer y beber, de combatir una humedad, las apariciones del frío y del calor, de la noche y el día, tienen un peso específico conseguido. Hay además un uso en la creación que trasciende la mera convencionalidad como de la voz narradora que toma el mando del relato. Y ese mismo juego está con el cambio del punto de vista del narrador que encuentra un eco de juego en el propósito

La misma edición de los diálogos evita los recursos más simples, buscando variantes que exigen del lector una atención no perezosa. Pero hay que añadir el arte de la composición a lo que podemos llamar estilo, que en este caso es claramente artístico. Pues la novela establece varias líneas argumentales, todas con explícitos elementos de unión entre ellas, y salta de unas a otras con maestría, sin hacer perder interés en ningún momento a ninguna de ellas, metiéndonos de lleno en la que viene a interrumpir a la anterior, sin producir pérdida en el interés ni en la progresión. Y a estas dos cualidades, estilo y dominio de la estructura, hay que añadir la capacidad para mantener una tensión entre características distintas, chocantes, pero lógicas y

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p.53.

verosímiles; haciendo además que esos personajes sean ya inseparables de los ambientes que los nutren y que viven de ellos.

3.2. Temática.

El estudio de la temática es interesante en la medida de que permite apreciar como un mismo tema se puede tratar diferentemente en los textos, *El señor llega* manifiesta una riqueza al nivel de la temática, los temas tratados son múltiples: políticos, sociales, intelectuales, amorosos, y otros de menor importancia.

Nos remitimos a los que se presentan como ejes esenciales a los cuales giran los acontecimientos de la obra.

3.2.1. La aristocracia feudal vs la burguesía industrial:

Primero, hay que reconocer que *El señor llega* lleva un carácter político muy distinguido, acogido como exigencia de producir placer y crítica. Es decir, por un lado de deleitar mediante los mecanismos de la narración y del drama, y por el otro de poner en cuestión las relaciones y los valores sociales que son dominantes en el mundo que la novela evoca y en el que surge.

Esta consideración, el tema y el propio tratamiento del libro, autorizan a cuestionar como el retrato de los personajes vehicula la crítica social, que a veces no es crítica sino justificación, lo que confirma su carácter político. Además de lo dicho, hay otras circunstancias exteriores a las obras que no dejan de tener eco en su interior y que hacen especialmente deseable el inicio de la cuestión.

En *El señor llega*, el tema político dominante es el del enfrentamiento de dos poderes: el viejo poder de nobleza propietaria contra el nuevo poder de dinero. Carlos Deza, cuya venida a *Pueblanueva* levanta una serie de esperanzas y temores en el pueblo, como si se tratara de la venida de un salvador, pero cuya actuación decepciona esas esperanzas, no deja de ser el intento de reflexión, análisis y entendimiento como opción de vida frente a la lucha por el poder y frente a la sumisión en nombre de la sobrevivencia.

Carlos no quiere mandar ni ser mandado, ni en el terreno laboral, ni en el social, ni en el sentimental. Cayetano Salgado, representa, el resentimiento de una clase que durante generaciones no ha tenido ningún protagonismo y que ha sufrido bajo el poder de la aristocracia campesina. De ahí su afán de “pisotear honras”¹⁰⁵, de vengarse de todo lo que, durante muchas generaciones, le obligaba a vivir sin valor, su disposición de ser un dictador es la consecuencia directa de una política feudal que durante generaciones se servía del pueblo sin ofrecerle nada de concreto, la clase aristócrata ganaba prestigio a lo largo de su dominación y se alejaba cada vez más de la clase obrera, creando así un abismo profundo, y provocando la envidia y el deseo de revancha.

Pero, la burguesía, aunque se contrapone a la aristocracia, no viene a restablecer la situación, por su parte se sirve también del pueblo, con nuevas técnicas, en este punto se parecen: la posesión de los medios económicos, la explotación del hombre en beneficio de intereses personales; éste fue en gran medida, lo que estalló la guerra civil española.

3.2.2. Los ricos y los enriquecidos:

La situación política es fuertemente atada a la económica, y las dos se reflejan en la social, seguramente el dinero es el elemento que manipula las tres.

La cuestión del dinero, de la riqueza, forma también un tema esencial en la obra, las diferentes concepciones sobre este punto se reflejan en el comportamiento y aun en el entendimiento de qué es el dinero, y qué significa ser rico: un debate que ha existido desde tiempos inmemorables, pero que vuelve a darse en la novela con un sentido profundo. Hay en la novela un detalle especialmente importante para subrayar la distinta relación de aristócratas y burgueses con la riqueza, a este propósito José Luis Castro y Julio Pérez comentan:

¹⁰⁵ Castro de Paz, J.L. y Perucha, J.P., *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. Festival internacional de Cine independiente de Ourense, p.107.

“Cayetano se percata de que en casa de la vieja los adornos y lozas valiosos están al aire libre, y no protegidos en un armario acristalado como en su casa: él lo atribuye a que como no lo consiguieron con su trabajo, sino que es heredado, no temen que se rompa o pierda. Se interprete como se interprete, que se puede hacer de otros modos, se trata de un detalle significativo; pero, en cualquier caso, la riqueza de los ricos no se presenta nunca, ni en un relato ni en el otro, como algo establecido sobre la pobreza de los pobres, como algo que crea y establece la pobreza de los pobres, ni siquiera como algo relacionado con ella. Pero en definitiva, el establecimiento de este enfrentamiento entre aristocracia y burguesía como esqueleto de la trama, justo en los momentos previos a la Guerra Civil, no deja de despertar unos ecos, pues sean cuales sean las interpretaciones que se puedan dar de esa guerra no parece que ese conflicto pueda entrar en ninguna de ellas con el mínimo de razonabilidad”¹⁰⁶.

En realidad este es el debate económico-político que más se juega en *El señor llega*. El primero de los elementos enfrentados está representado principalmente por la vieja doña Mariana, por Carlos Deza y por Juan Aldán.

3.2.3. Cambios sociales:

La novela pone de relieve otro tema importante en la historia de Ballester, los cambios sociales que conoció España en el periodo de preguerra, que es por su parte consecuencia del paso de la segunda república a la dictadura.

Se nos habla de familias que han tenido favores económicos, y por lo tanto, tiempos muchísimo mejores al nivel social, se ven desheredadas, incluso muertas de hambre en el corazón de la necesidad. El mejor ejemplo es la familia Aldán, que mandaba en algún tiempo en *Pueblanueva*, se ve obligada a vender sus tierras, a vivir al margen de la sociedad mendigando pan y ropa. Por el contrario, otras familias que no eran nada

¹⁰⁶ Torrente Ballester, G., óp. cit., p.

al nivel social y económico, vuelven del extranjero con fortunas, y se hacen mandones en el pueblo.

3.2.4. Tiranía, corrupción y sometimiento:

El mejor ejemplo para hablar de este tema es la familia de Rosario la galana, la campesina convertida por Cayetano en su querida, se somete a la situación sin resistencia; por presión de su familia que sueña con mejorar su situación y sacar lo máximo de beneficio. Pero el dolor que le causa la situación queda evidente cuando otro poderoso más amable la quiere, y entonces ella, no sabiendo el resultado de su nueva aventura, se atreve a enfrentarse al anterior; enfrentamiento que, le causa una fuerte paliza por parte del tirano que se siente estafado y que luego la ofrece gratis a sus amigos, lo que le despierta el rencor. También se aprecia ese dolor, cuando por su nueva situación está en disposición de poder vengarse de su familia, echándola de casa.

La gente del pueblo, cuando se actúan, parecen hacerlo según la voluntad de un manipulador que los desprecia. Los obreros socialistas obedecen a un patrón despótico, y sólo se enfrentan a sus oponentes de la CNT; los pescadores, para defender los intereses de aquél en su lucha por el poder en el pueblo contra la propietaria de los barcos, y los anarcosindicalistas actúan exactamente en el mismo sentido que los obreros pero a la inversa. Cuando se trata de debatir, se habla sólo del sindicato, silenciando mayormente su condición libertaria; y cuando los pescadores se movilizan para hacer algo lo hacen impulsados por alguno de los antiguos señores del pueblo. Pero incluso en ese caso las decisiones finales y el socorro de propiedad y vidas se producen por la intervención de los dos caciques, verdaderos protagonistas y determinantes de la acción.

3.2.5. El asunto religioso:

En *El señor llega* se establece un debate entre un intento de vivir el cristianismo como encarnación del mensaje evangélico por parte de una minoría, y otro mucho más conformista y generalizado de hacer un poco de negocio y vivir mejor aliándose con los poderosos.

Esta línea argumental que tiene una decidida importancia, se ve en los personajes del padre Ossorio y El fraile Eugenio, se consideraba que el papel de la iglesia en los años previos a la guerra civil en realidad no tuvo importancia.

3.2.6. Elemento femenino:

Elegimos este título¹⁰⁷ para referirnos a los asuntos que tocan a la mujer en *El señor llega*, o sea la situación en la cual se encuentran los personajes femeninos y por lo tanto los temas expuestos con ello.

Tener un hijo bastardo, un tema que invita a pensar, doña Mariana es un personaje que revela su maternidad de soltera con orgullo, haciendo incluso que su figura tenga que ser respetada, a gusto o no; y de ningún modo se escandaliza por las relaciones amorosas, lícitas o no, que otros personajes puedan mantener, sintiéndose sin embargo distante del abuso para lograrlas, aunque sin dar la espalda al interés. La vieja valora la bravura y la valentía de las mujeres, y por ello llega a simpatizar con Clara Aldán.

El machismo toma su parte en la temática femenina, Rosario la Galana sufre de la autoridad de su padre y sus hermanos Asimismo, se habla de algunos actos considerados como tabú, evocados por Ballester a veces con una alusión, se trata del “derecho del secreto de los pecados”¹⁰⁸, otras veces con una declaración en el caso de Inés la hermana de Clara, que se enamora de un fraile, a pesar de su intención de hacerse monja.

¹⁰⁷ http://revista.abretelibro.com/2010/01/el-sexo-en-la-literatura_9069.html

¹⁰⁸ Torrente Ballester, G., op.cit., p.286.

Capítulo III.

Dimensión temporal y dimensión espacial

El cronotopo es la noción filológica propuesta por Mikhail Bakhtine¹⁰⁹ que abarca los elementos de descripción espacio-temporales contenidas en el relato ficcional, el cronotopo. Según el investigador ruso es “*la correlación esencial que se da entre las relaciones espaciales y temporales en la obra literaria en general y la narrativa en particular*”.

Con la noción de cronotopo, Bakhtin ha buscado explicar la transformación en la producción de sentido por vía del género novelístico. Traducido literalmente como “tiempo-espacio”, implica la fusión de los índices espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El cronotopo establece la imagen del hombre en la literatura, imagen siempre ligada a la relación espacio-temporal¹¹⁰.

1. El tiempo narrativo.

Cada vez que pensamos más en la noción de tiempo, nos encontramos expuestos a una realidad lejana, cuyas múltiples concepciones son a veces contradictorias: “*La especulación sobre el tiempo es un rumiar inconcluso*”; así lo señala Paul Ricoeur en su reflexión en una obra que abarca tres tomos titulada *Temps et récit*¹¹¹.

Sin embargo, existe un medio de deducir el asunto: es contar historias, la única réplica a las contradicciones temporales, es la actividad narrativa, la puesta en intriga: existe un lazo necesario entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana, donde, según otra fórmula de Ricoeur, el tiempo se hace un tiempo humano una vez incluido en un mundo narrativo: “*El tiempo vuelve un tiempo humano en la medida en que es articulado en un mundo narrativo*”¹¹².

Desde luego, nuestra vida ordinaria no es totalmente amorfa del punto de vista temporal, el tiempo del calendario lo ciñe en un corsé estrecho pero clarificador. En cuanto a nuestras acciones, no se resumen en unos simples cambios de estado: obedecen a unos fines, se inscriben en unos protocolos culturales, escenarios

¹⁰⁹ Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.

¹¹⁰ <http://www.hispanoteca.eu/Lexikon%20der%20Linguistik/c/CHRONOTOPOS%20%20%20Cronotopo.htm>

¹¹¹ Ricoeur, P., *Temps et récit*, tome 1. Paris, Seuil, Points, 1991, p. 17.

¹¹² Ibid.

preestablecidos; los relatos, entonces, no parten del nada, encuentran en el campo práctico una primera modelización del tiempo.

Cuando se captura la temporalidad inherente en las acciones humanas, configurar y poner en intriga son su aportación específica, en efecto, los relatos no se contentan con recoger los hechos, necesariamente se estructuran, se ponen bajo tensión entre un inicio y un fin, transformando así, la simple sucesión de acontecimientos en una totalidad significativa.

No hace falta decir que los relatos no recogen todos los acontecimientos, que si lo hicieran (suponiendo que es posible), caerían en la insignificancia, es, entonces, porque los relatos son selectivos, que meten orden a la temporalidad humana.

El relato esquematiza, traza una pista en el batiburrillo inextricable de las acciones humanas, simplifica lo que está embrollado, propone itinerarios balizados, algunos relatos aguantan a ser simplistas, pero la calidad particular de la esquematización narrativa, no es tanto hacer simple lo complejo, sino, poner en evidencia la complejidad de lo que nuestra experiencia espontánea nos entrega de una manera confusa e imprecisa, gracias al trabajo de la imaginación productora.

Hemos hablado de los relatos como si constituyesen una clase homogénea, sin embargo, sabemos bien que no es el caso: algunos relatos tienen un referente pasado, su fin es él de narrar acontecimientos al mundo, pasados o presentes, son éstos los relatos factuales, tal como lo encontramos en libros de historia, o en prensa, el periodista o el historiador no pueden narrar cualquier cosa, sus relatos son dependientes lógicamente de la realidad a la cual se refieren. Sin embargo, el caso del novelista es diferente, claro que éste, tal como el historiador o el periodista, pueda evocar lugares o personajes existentes, pero no está sometido a criterios de exactitud, el relato ficticio escapa a la jurisdicción del verdadero y el falso, y no depende sino del acto narrativo que instituye.

Independiente de todo deber de referir, el relato de ficción ofrece un terreno de experimentación fecundo para probar las virtudes de la esquematización narrativa en

general. Para Michel Butor por ejemplo, la novela no es sino un laboratorio del relato, dice:

*“Mientras que el texto verídico tiene siempre un apoyo, la fuente de una evidencia exterior, la novela debe bastar a suscitar lo que nos entretiene”*¹¹³ y es así que *“la búsqueda de nuevas formas novelísticas desempeña un triple papel respecto a la consciencia que tenemos de lo real, de denuncia, de exploración y de adaptación”*¹¹⁴.

Los acontecimientos reales se perciben insertos en una sucesión temporal: tienen un orden. Si un relato evoca un mundo cuya temporalidad sea semejante a la del nuestro, deberá o bien respetar el orden natural de los hechos, o bien alterarlo con fines estéticos. Así, se crea una temporalidad del relato distinta de la temporalidad de la historia. La distorsión a la que se ve sometida esta última no es arbitraria puesto que la fórmula temporal que se adopta es un elemento importante de la especificidad del relato.

Habrà, a la fuerza, razones en la distorsión temporal que adopta el autor al concebir su obra, como lo comenta José Ángel García Landa; y que todo el atractivo del libro esté en esa presentación invertida de su historia:

*“Aunque un libro nos relate una historia empezando por el final, el comenzar a leerlo por la última página sigue siendo un atentado contra las intenciones del autor”*¹¹⁵.

En palabras de Genette que abunda en el mismo sentido:

*“Estudiar el orden temporal de un relato, es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia”*¹¹⁶

¹¹³ Butor, M., (2000b) [1960] Intervention à Royaumont. Dans Michel Butor, *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, p. 15-20.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ García Landa, J.Á., *Aspectos de la técnica narrativa en Hard Times, de Charles Dickens*. Universidad de Zaragoza.

¹¹⁶ Genette, G., *Introduction à l'analyse du roman*, in Yves Reuter. Paris, PUF, 1980. p. 82.

En las líneas que siguen, pondremos en evidencia algunos efectos de la experimentación temporal propuesta por la ficción.

1.1. El tiempo en la novela

Tal como una hoja de papel, la temporalidad narrativa se presenta en dos aspectos indisolublemente unidos: de un lado, el tiempo narrativo es determinado por la índole lineal del significante lingüístico: al contrario de los pintores que pueden dar a ver las cosas a la gente de una sola vez, en la coexistencia simultánea del espacio pictórico, los novelistas son tributarios de la índole consecutiva del lenguaje, o sea, el lector ve aparecer los lugares y los personajes progresivamente en ojos de su espíritu ; tal es el primer aspecto del tiempo narrativo, *es el tiempo del relato*¹¹⁷, determinado por la sucesión de las palabras, este tiempo se localiza mediante la descomposición en unidades del texto: número de líneas, páginas, capítulos,...etc. El segundo aspecto de la temporalidad narrativa es el tiempo narrado, las páginas, los capítulos de la novela desfilan: un mundo ficticio se constituye progresivamente, con sus decorados, sus personajes y su cronología.

Los personajes de la novela no escapan al tiempo, aprovechan los días que pasan, envejecen, y recuerdan, está aquí *el tiempo de la historia*¹¹⁸, un tiempo de calendario ficticio que puede medirse en horas, días, meses y años.

La realidad doble de la temporalidad permite instruir juegos con el tiempo, en efecto, nada obliga los relatos a copiar el tiempo de los relojes, los novelistas, por ejemplo, cuentan los acontecimientos en desorden, más o menos rápido, desarrollando largamente un episodio, o al contrario, pasando sin decir nada sobre semanas, incluso años.

Siendo el tiempo algo inherente a la obra literaria, ésta es un arte progresivo apto a representar sucesiones de acontecimientos por la misma naturaleza de signos que utiliza, Hegel califica a la literatura de “arte temporal”, arte que subjetiva el espacio,

¹¹⁷ <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html>

¹¹⁸ *Ibid.* <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html>

reduciéndolo a un punto del tiempo, en ello coincide la literatura con la música, pero Hegel continua:

*“En la poesía, el punto corresponde igualmente al tiempo, pero éste, en lugar de ser una negatividad formal, es perfectamente concreto, en tanto que punto del espíritu, en tanto que sujeto pensante asociado al sonido temporal en el espacio infinito de la representación”*¹¹⁹.

La literatura entonces, es a la vez un arte temporal y una representación, y estas dos características van juntas, o sea que pueden darse en una temporalidad, y también pueden representarla, como en caso de la narración, y no lo hacen de manera directa o unívoca, sino mediante estructuras de signos, en un proceso con capacidad generativa que puede alcanzar un alto grado de complejidad y comprometer a todos los elementos del proceso comunicativo. El género narrativo tiene características especiales definidas por Meir Sternberg :

*Las potencialidades temporales de arte literario tienen en conjunto de las manifestaciones particularmente complejas y poderosas en textos con una base narrativa. Aquí para la acción de tirar(sacar) de dinámica textual de la naturaleza secuencial del medio verbal como un continuum de signos necesariamente se combina e interactúa (como no hace en la música o la poesía descriptiva) con la dinámica por lo menos de dos otras órdenes de proceso, informados por en gran parte extraverbal de lógica que se parece mucho a los referentes semánticos de estos signos: el desarrollo dobla de la acción, como objetivamente y francamente progresa en el mundo ficticio del comienzo hasta el fin (en ello fabuló) y como es deformado y modelado (a motivos) en progresos en nuestra opinión (espíritu) que cuelga”*¹²⁰

La definición de Sternberg incluye las diferentes teorías de la narratología estructuralista y formalista, para distinguir entre tiempo del discurso y tiempo del relato, nos basamos en los análisis de Genette en *Discours du récit*, que se apoya en el texto siguiente de Christian Metz para justificar su análisis:

¹¹⁹ Hegel, G.W., *Introducción a la Estética*. Paris, Nathan, p. 155.

¹²⁰ Sternberg, M., *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Indiana University Press, 1 janv. 1993, p.338.

“El relato es una secuencia doblemente temporal (...): hay el tiempo de la cosa contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante). Esta dualidad no solamente es lo que hace posibles todas las distorsiones temporales (...) más profundamente, nos invite a constatar que una de las funciones del relato es distribuir un tiempo en otro tiempo”¹²¹.

Según la definición de Metz, lo que hace el relato es distribuir una temporalidad con respecto a otra, y el resultado de la interacción de esas dos secuencias temporales será una relación entre ambas. En los términos de Sternberg será la interacción entre *“tiempo del discurso y tiempo de la acción, nos da el tiempo del relato; es decir el tiempo de la acción”¹²².*

Asimismo, otras limitaciones del modelo de Genette están ligadas a su análisis de discurso, sólo hay que señalar que Genette simplifica la exposición del tiempo del discurso:

“El relato literario escrito (...) no puede ser “consumido”, y desde luego actualizado, sino en un tiempo que es evidentemente aquél de la lectura (...). Su temporalidad es, en cierto modo, condicional o instrumental; producida como toda cosa en el tiempo, existe en el espacio y como espacio, y el tiempo que se debe para consumirlo es aquel que se debe para hojearlo o recorrerlo, como una ruta o un campo. El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad sino aquella que toma, con metonimia, de su propia lectura”¹²³.

Suelen haber dificultades a la hora de deslindar el esquema de construcciones de las dos líneas temporales, Barthes también no hace diferencia entre los tiempos del relato y el tiempo del discurso:

“Desde el punto de vista del relato, lo que llamamos el tiempo no existe, o al menos existe solo funcionalmente, como elemento de un sistema

¹²¹ Metz, C., *Essai sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck, 1968, p.27.

¹²² Sternberg, M., op.cit., p.338.

¹²³ Genette, G. *Discours du récit*, in *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p.78.

*semiótico : el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente ; el relato y la lengua no conocen sino un tiempo semiológico ; el “verdadero” tiempo es una ilusión referencial, “realista ””*¹²⁴.

Genette y Bal mantienen el término “anacronía” para referirse a las discordancias temporales en los relatos; el término sugiere la identidad de dos fenómenos bastante distintos: si el narrador se ha limitado a introducir las palabras de los personajes, no ha habido ninguna ruptura del orden lógico de los acontecimientos, simplemente se ha superpuesto una nueva narración, puesto que el narrador es distinto; en cuanto que esa narración es un acto incluido en el relato del narrador no hay anacronía; en cuanto que es significativa e informa al lector, al igual que podía hacerlo el relato del narrador, la ha habido¹²⁵.

La narratología distingue tres tipos de relaciones pertinentes entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, el tiempo del relato puede diferir del de la historia en tres aspectos: el orden de los acontecimientos; la duración o relación entre la longitud del relato y la de la historia y la frecuencia con la que el relato refleja los acontecimientos de la historia.

El análisis narratológico del tiempo consiste en preguntarse sobre las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Existe, como hemos señalado, el tiempo narrado (un relato puede evocar un día o al contrario, muchas generaciones) y el tiempo puesto a narrar (de pocas líneas hasta volúmenes). Del juego entre estos dos tiempos de índole diferente, la novela saca un número de efectos de sentido.

Cuatro cuestiones llaman la atención de los poéticos: el momento de narración, la velocidad, la frecuencia y el orden.

1. 2. El momento de la narración:

¹²⁴ Barthes, R., *Analyse structurale des récits*. Communications, n°8, 1966.

¹²⁵ García Landa, J.Á., op.cit.

El estudio del momento de la narración está cuestionado cuando es narrada la historia con respecto al momento donde es supuesta haber tenido lugar. Cuatro posibilidades se presentan: la narración puede ser: ulterior, anterior, simultánea o intercalada.

- La narración ulterior: cuenta los acontecimientos después de haber tenido lugar, es el caso más frecuente. El relato, en pasado, se presenta como posterior a los acontecimientos relatados:

- La narración anterior: consiste en narrar los acontecimientos antes de que se produzcan, se trata aquí de un caso raro que supone un relato en futuro. Se narra en general este tipo en los fragmentos relativamente delimitados, mucho menos en relatos enteros.

- La narración simultánea: se señala por el uso del presente, es una técnica muypreciada por la novela contemporánea, da la ilusión que el narrador escribe al mismo momento de la acción, lo que es naturalmente imposible.

- La narración intercalada: tal como la encontramos en los diarios íntimos, es una mezcla de narración ulterior y narración simultánea: el relato en el pasado se interrumpe de vez en cuando, por un comentario retrospectivo en presente, dicho de otra manera, la evocación de acontecimientos alterna con los comentarios sobre los hechos.

A la primera lectura, podemos observar que la narración en *El señor llega* es ulterior: recurrir al pasado sugiere que el relato se sitúa después del desarrollo de los acontecimientos. Podemos decir, con reservas, que el desfase entre el momento de la narración y el momento de la historia viene a reforzar el desfase temporal entre la situación descrita por el relato, y los acontecimientos a los cuales los personajes aluden¹²⁶.

Uno de los elementos que concurren en la creación de esa ficcionalidad de la narración es el tiempo. No trataremos aquí la temporalidad de la historia convertida en

¹²⁶ No se refiere a las anacronias temporales o las en boca de los personajes, éstas serán estudiadas en el apartado “orden”.

relato, sino nos referimos al momento de la narración, del acto ficticio de narrar. Dividiremos el estudio de este tiempo, siguiendo a Genette, en *situación y duración*¹²⁷

1.2.1. La situación:

La situación temporal del narrador es equivalente a la categoría del orden; se trata de determinar el orden en que se suceden la historia y el acto de narración en una línea temporal ficticia. El narrador puede relatarnos una historia que ya ha sucedido en el momento en que se dirige al narratorio, una historia que está sucediendo simultáneamente al acto de narración o una historia que sucederá. Como hemos visto, Genette llama a estos tipos de narración ulterior, simultánea y anterior, respectivamente, y añade un cuarto tipo, la narración intercalada, que es la que se da cuando una parte del relato es narrada antes de que suceda la siguiente (por ejemplo, en las novelas epistolares, cuando los personajes-narradores no conocen el final de la historia).

El criterio para distinguir entre estos tipos de narración es el tiempo de los verbos narrativos, y el tipo de conocimiento que el narrador tenga sobre el desarrollo de la historia.

El tiempo por excelencia de la narración es el pasado. Algunos críticos, como Kate Hamburger, han llegado a negar que el pasado de la narración indique temporalidad alguna: sería una simple marca de la ficción. Genette mismo considera que *“existe dentro de esta posición extrema y muy contestada cierta verdad hiperbólica”*¹²⁸.

José Ángel García Landa explica esta ambigüedad del tiempo pasado de la narración:

“Por una parte, se debe a que el pasado, el tiempo lógico en la narración ulterior, se convierte en “el tiempo” sin más por el predominio absoluto de la narración ulterior sobre la simultánea o la predictiva. Por otra parte, en los procesos reales de narración (por analogía a los cuales se utiliza el pasado en la narración virtual de la ficción) el pasado indica

¹²⁷ Genette, G., *op.cit.*, p. 228-234.

¹²⁸ Genette, G., *op.cit.*

*que el referente del signo narrativo es una acción o hecho que ya ha sucedido. Pero el signo mismo, la narración-recreación de esos hechos, está sucediendo, está desarrollándose en ese momento para el oyente: de ahí el valor de presente*¹²⁹.

El relato explota estos dos valores, a los cuales se asocia el criterio del *saber*¹³⁰ del narrador que ayuda a determinar el valor que debe atribuirse al elemento temporal del verbo.

Así, se concibe la narración predictiva escrita en pasado, si se anula el valor de ese pasado del verbo con las explicaciones del narrador. Pero en principio, el lector atribuye un carácter ulterior a un relato en pasado.

Los tiempos verbales empleados en la narración no tienen por qué ser absolutamente uniformes. Así, por contraste al pasado se pueden encontrar presentes intercalados para dar al lector una impresión más viva de la acción en los momentos más dramáticos de la historia. Pero se trata de un presente con valor de pasado: los pretéritos que lo enmarcan dejan bien claro su valor temporal, y sólo nos queda la impresión de actualización producida por la forma.¹³¹

No se puede encontrar un ejemplo concreto del uso del presente con valor de pasado en *El señor llega*, parece que Ballester ha preferido que el narrador relate toda la historia en tiempos pasados, como vemos, incluso en las situaciones más dramáticas, entre diálogos de personajes, mantiene siempre el uso del pretérito indefinido o del pretérito imperfecto: si analizamos este fragmento por ejemplo, vemos que usa los tiempos pasados para describir o narrar acciones que van simultáneamente con los diálogos, cabe señalar que las frases subrayadas son las intervenciones del narrador:

“Se sentaban y dejaban de mirar a Cayetano. Don Lino barajó.

-Corte.

Dio cartas.

¹²⁹ García Landa, J.Á., op.cit.

¹³⁰ Se refiere a la omnisciencia del narrador a la cual volveremos más tarde.

¹³¹ Wolfgang. K., *Qui raconte le roman?* in *Poétique du récit Barthes, Kayser, Booth y Hamon*. Paris, Seuil, 1977.

-*Juego.*

-*Más.*

-*Usted.*

En la mesa del chamelo renacía el estrepito de las fichas al chocar contra el mármol sucio.

-*El as.*

-*Me doblo.*

*Les temblaba la voz.*¹³²

Como podemos observar, el narrador interrumpe en muchas ocasiones los diálogos de los personajes, con sus comentarios, (generalmente descripciones), pero usando siempre tiempos pasados, y esto es el caso de toda la narración, como se aprecia en los elementos subrayados.

Estadísticamente predomina el pasado en *El señor llega*, y ese predominio es constante: todos los hechos de la historia, incluso los más recientes, son relatados por el narrador en pasado (pretérito indefinido o imperfecto).

No hay indicación de ningún género que nos permita situar el momento de la narración. Podríamos decir que éste no es bastante posterior a los acontecimientos, ya que no podemos observar diferencias en las edades de los personajes, no se alude a tiempos determinados, sin embargo podemos decir que la historia transcurrió en pocos meses, un año o más, ya que se habla de primavera cuando Paquito el relojero se fue a ver a su novia (y hay que precisar que esto ocurre en la segunda novela de la trilogía), el tiempo es invierno ya que todos los acontecimientos de *El señor llega* se desarrollan en esta estación, pero esto no es excesivamente significativo porque no es intencionado y no representa un rasgo importante de la obra, y pasa desapercibido.

Ballester ha encontrado práctico para sus intenciones aludir al final de la obra a la venida de la primavera (hechos que no alejan demasiado la obra del momento de la narración), porque contaba más con el impacto emocional que producirían los

¹³² Ballester, G.T., op.cit., p. 202.

acontecimientos que con lo que derivaría de una proximidad temporal entre historia y narración.

No hay, pues, relaciones entre historia y narración. La historia se encuentra en un momento de la línea temporal ficticia y la narración en otro momento posterior, es decir, varios años después, pero no hay datos que nos permitan inferir la distancia que media entre ellas.

Ballester no siguió en *El señor llega* la práctica de otras novelas situadas en un tiempo y un espacio concretos. En el caso de *El señor llega* resulta difícil precisar más sucesos como la agitación social reflejada en España o la condición política del país, además Ballester mismo revela la fecha que concreta la medida temporal: mayo-octubre de 1956.

Es, más bien, la presencia de la República y la alusión a los anarquistas las que nos llevan a pensar en *El señor llega*, o en *los gozos y las sombras* en general, como en una obra ambientada en la actualidad de la época en la que se publicó.

1.2.2. Duración

La otra determinación temporal de la narración es su *duración*. Esta categoría no es pertinente en la inmensa mayoría de los relatos, Genette dice:

*La narración ficticia de este relato, (...) se supone que no tiene ninguna duración, o más exactamente todo sucede como si la cuestión de la duración no tuviera ninguna pertinencia; una de las ficciones de la narración literaria, la más potente quizás, porque pasa desapercibida, y que se trata aquí de un acto instantáneo sin dimensión temporal.*¹³³

¹³³ Genette, G., op.cit, p. 234.

Podemos decir, respecto a esto, que *“la ficción no es que la narración carezca de tiempo: la ficción es la misma narración, y por eso se le puede atribuir una duración u otra, o ninguna en absoluto”*¹³⁴ como sucede en *El señor llega*.

1.3. La velocidad

El estudio de la velocidad permite reflexionar sobre el ritmo de la novela, sus aceleraciones y disminuciones, la velocidad de la narración puede evaluarse a partir de cuatro modos fundamentales según Genette¹³⁵: la escena, el resumen, la elipsis y la pausa.

Pero, determinar la velocidad presenta un problema a la hora de destacar la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato en cuanto a su duración: Genette considera al tiempo del discurso como un tiempo relativo: la duración de un relato, en su sentido literal, varía con cada lectura personal; dice: *“contrariamente a lo que pasa en el cine, incluso en música, nada permite aquí fijar una velocidad “normal” a la ejecución”*¹³⁶.

Entonces, hablar de la duración del tiempo del relato no tiene sentido, es justamente la cantidad de relato, la longitud del texto, medida en páginas o líneas la que se analiza al estudiar la velocidad. Lo que se puede medir es entonces el ritmo del relato:

*“El isocronismo de un relato puede también definirse como aquél de un péndulo por ejemplo, no más relativamente, por comparación entre su duración y aquella de la historia que cuenta, pero de manera, en cierto modo, absoluta y autónoma, como constancia de velocidad”*¹³⁷.

¹³⁴ García Landa, J.Á., op.cit.

¹³⁵ Genette, G., op.cit.

¹³⁶ Ibid., p. 122.

¹³⁷ Ibid., p. 123.

Las variaciones de ritmo (anisocronías), se estudian examinando la relación entre la duración de la historia (y no del relato) y la cantidad de relato que se le dedica, y viendo las variaciones que experimenta esa relación a lo largo de la narración.

El análisis de la velocidad entonces, debe tomar en cuenta la relación dinámica entre estos diferentes modos, el lugar y el momento donde aparecen, y los valores que les atañen.

Al momento de estudiar los cuatro ritmos básicos de Genette, la escena, el resumen, la pausa y la elipsis, un problema se nos plantea antes de determinar la duración de la historia: ¿incluiremos las anticipaciones y las retrospectivas o consideraremos sólo el relato primero?

Será más práctico optar por el primer camino, pues la escasez e insignificancia durativa de las anacronías de *El señor llega* hace aconsejable descuidar su valor referencial y concentrarnos en la fuerza elocutiva del fenómeno; una anacronía estará incluida, como todas las otras palabras de los personajes, en un diálogo o una escena; las anacronías hechas por el narrador suponen una interrupción de la narración del relato primero, y por tanto su fuerza elocutiva es la introducción de una pausa¹³⁸.

Incluso si consideramos sólo el relato primero, los datos proporcionados por el texto de *El señor llega* nos permiten establecer una cronología fija de los hechos. Una vez eliminadas las anacronías, podemos revelar el orden de los sucesos, es el orden de lectura del relato. Pero las elipsis son frecuentes, y no siempre se nos informa de su duración. Los acontecimientos se disponen así en grupos cuyas referencias temporales les aseguran una conexión interna, pero la distancia temporal que separa esos grupos entre sí está indicada de una manera muy vaga.

Como se desprende de la vaguedad de las referencias temporales (“*pocos días después*”¹³⁹; “*varios meses más tarde*”¹⁴⁰ “*poco antes*”¹⁴¹) no se puede hacer un estudio riguroso de la duración. La del relato primero, o, mejor dicho, la de aquella

¹³⁸ García Landa, J.Á., op.cit.

¹³⁹ Ballester, G.T., op.cit., p.34.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.70.

parte de la historia recogida en el relato primero, puede estimarse entre tres o cuatro meses¹⁴²; con saber esto es más que suficiente para descubrir la importancia de los cambios de ritmo.

El tiempo que se tarda en leer la obra, es de unas horas, vemos cómo la duración de la historia se adapta a la del relato, examinando el uso que hace la obra de los cuatro movimientos narrativos básicos antes definidos.

Determinaremos ahora los bloques temporales de la obra, señalando también las elipsis importantes que aparecen de manera explícita. A eso nos servimos del trabajo de Adolfo Lozano, en su artículo *Características estructurales de la narración en la trilogía "Los gozos y las sombras" de G. Torrente Ballester*, Lozano en su estudio habla de la velocidad del relato refiriéndose a lo que narran los dos narradores de la novela, dice:

"El narrador omnisciente, a partir de su punto de vista olímpico, privilegiado, narra todos los elementos que considera pertinentes para la historia.

El narrador corega¹⁴³, por su parte, toma la palabra para narrar:

1- Un antes de la historia del narrador omnisciente, 2- Un entretanto de la historia del narrador omnisciente, entre los dos puntos de una elipsis narrativa de éste, 3- Un después de la historia del narrador omnisciente a modo de epilogo.

Por otra parte, y debido a su situación interna a la historia, el narrador corega, involuntariamente, proporciona datos sobre sí mismo. Así, sabemos que es socio del casino, y por consiguiente terrateniente o "kulak" que sus simpatías van al bando de los Salgado, y sus antipatías al de los Churruchaos, o al menos contra alguno de ellos, como doña Mariana y Clara, este tipo de información está implícito o explícito en sus reacciones, sus comentarios, sus puntos de vista sobre la acción y su representación de la misma. (...). El contenido de las narraciones está

¹⁴² Me refiero a la primera novela de la trilogía *El señor llega*, sin embargo el tiempo estimado para toda la trilogía será como un año, poco mas, poco menos.

¹⁴³ El término corega utilizado por Adolfo Lozano, se refiere al segundo narrador, que habla en el mismo tiempo que el narrador primero (viene del coro).

constituido por la historia, los narradores narran los acontecimientos, trazan las circunstancias y características de los personajes que toman parte en la acción."¹⁴⁴

De acuerdo con Lozano, observamos que la velocidad de la narración de *El señor llega* es manipulada por los narradores, cuando el narrador omnisciente pasa rápido al contar un episodio, el segundo narrador, o sea el corega en términos de Lozano, viene a cumplir los datos que el omnisciente descuida, reduciendo así el ritmo de la narración. Ahora, veamos cómo se dan los cuatro ritmos en *El señor llega*.

1.3.1. La escena.

Da la ilusión de una coincidencia perfecta entre el tiempo que tomamos en leer el episodio y el tiempo que se toma para desarrollarse. El tiempo del relato siendo igual al tiempo de la historia, lo mencionamos con la fórmula: TR (tiempo del relato) = TH (tiempo de la historia).

El tipo canónico de la escena es el diálogo: el tiempo pasado en leer un intercambio de réplicas coincide casi perfectamente con el tiempo cubierto por el intercambio en cuestión.

El ritmo básico de *El señor llega* es una alternación estilizada entre narración, descripción, comentarios con diálogos entre personajes, presentada en unas escenas dramáticas.

Tomar en consideración la narración del narrador resulta evidente como lo señala Lozano, y como resultado de esto, la velocidad se alterna entre escena y resumen, y esto es un rasgo común en todas las novelas, y por lo tanto en la novela *El señor llega*, como lo señala Genette:

“En el relato novelístico tal como funcionaba antes de “La Recherche”, la oposición del movimiento entre escena detallada y relato resumen

¹⁴⁴ Lozano, A., op.cit., p. 59-71.

remitía casi siempre a una oposición de contenido entre dramático y no dramático, los tiempos fuertes de la acción que coinciden con los momentos los más intensos del relato mientras que los tiempos débiles eran resumidos a grandes rasgos y como de muy lejos (...). El verdadero ritmo canónico de la novela (...) es entonces una alternancia de resumen no dramático a función de espera y de conexión y de escenas dramáticas cuyo papel es decisivo en la acción¹⁴⁵”.

El señor llega no presenta, pues, grandes originalidades a este respecto. Sin embargo es de destacar la escasa cantidad de narración propiamente dicha en las escenas; éstas se identifican con el diálogo, hay a menudo una intervención del narrador; cuando comienza una escena, éste se retira a veces, para no reaparecer hasta el final de la misma, a menos que se introduzca algún nuevo personaje o lugar, en cuyo caso hay una descripción, como sucede en el diálogo que sigue entre Carlos y doña Mariana:

-He pensado -dijo Carlos- en desempaquetar los libros buscarles un acomodo en la habitación de la torre. Es el único sitio de mi casa donde se puede trabajar.

-¿En tu casa? ¿Por qué no en la mía?

-No voy a convertirme en su huésped para siempre.

-Me gustaría que lo fueses.

Carlos movió la cabeza, sonriendo.

-No está bien.

-Me había acostumbrado a tu compañía.

-Que viva en mi casa no supone abandono.

Le cogió una mano y se la acarició.

-Hay entre nosotros tantas cosas comunes, que ya no podremos prescindir el uno del otro. Si fuera posible -añadió bromeando-, acabaríamos por enamorarnos.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Genette, G., op.cit., p.142.

¹⁴⁶ Ballester, G.T., op.cit., p.214.

Observamos la labor del narrador que se limita a introducir las palabras de los personajes, con una indicación sobre los movimientos o gestos (movió la cabeza) de los personajes, o con una descripción ocasional (añadió bromeando).

En *El señor llega*, las conversaciones más largas se hacen más dramáticas, y las intervenciones del narrador más ocasionales. A veces estas intervenciones aparecen entre paréntesis, como las acotaciones teatrales o didascalias, y dan la impresión de que el narrador no quiere interrumpir la escena entre los personajes:

*“-Quiero prevenirle -respondió con misterio-. ¿Va a ir usted a mi casa?
-Pero ¿no has sentido nunca el deseo de salir de la pobreza, de vivir de otra manera? Tu padre no era así. -Señaló con un gesto el gramófono y los discos. -Hemos ido mil veces juntos a la ópera, cuando él estaba en Madrid. Era un gran tipo tu padre, y le sentaba muy bien el frac.¹⁴⁷”*

Cada escena es precedida por un fragmento narrativo introductorio que presenta a los personajes que van a intervenir en ella, ésta es la regla general, pero a veces se infringe, y se presenta una escena repentinamente; la situación debe ser deducida a partir del diálogo, o se va perfilando más adelante, como sucede en el fragmento siguiente donde el narrador está haciendo una descripción de lo que hizo Eulalia a Remigio cuando aparece súbitamente un diálogo entre los dos, (en el subrayado):

“Eulalia llamó, una noche, a su marido, puso las cartas boca arriba, y exigió que Juan e Inés dejasen la calle del Sombrerete y viniesen a vivir bajo su tutela. A Remigio le pareció monstruoso, pero cómodo, porque Eulalia no le había exigido que abandonase a Lola, ni nada parecido. Puso, sin embargo, algunas dificultades: «¿Qué va a decir la gente? ¿Y los criados?». Eulalia le respondió que lo tenía bien estudiado, que sus amistades no tenían por qué enterarse, y que con cambiar de barrio y de servidumbre, estaba todo listo¹⁴⁸.”

¹⁴⁷ Ibid., p.54.

¹⁴⁸ Ballester, G.T., op.cit., p. 101.

El cambio súbito de la escena en *El señor llega* es un rasgo de la novela moderna, mediante el cual se evitan las explicaciones largas que daba el narrador de las novelas clásicas, a este propósito García Landa comenta:

*“Esto es la consecuencia de extremar las tendencias que manifiesta la narración a la concisión; el resultado es muy moderno, y representa un gran avance con respecto a las fatigosas explicaciones que solía dar el narrador de novelas anteriores para justificar un cambio súbito de escena, y que son la herencia del siglo anterior”*¹⁴⁹.

En suma, la escena manipula en gran medida el ritmo de la narración de *El señor llega*, pues, observamos un predominio del diálogo, una reducción del elemento narrativo y una facilidad y soltura a la hora de pasar de una escena a otra.

1.3.2. El resumen.

Sintetiza una larga duración de una historia en algunas palabras o páginas: produce entonces, un efecto de aceleración. El narrador toma menos tiempo en contar los acontecimientos que son puestos a desarrollar; corresponde a la fórmula: TR menos TH.

En *El señor llega*, el resumen es frecuente, se da en todos los capítulos y los episodios de la novela, a veces al principio para introducir datos o presentar a personajes, otras veces al final como conclusión de lo que ha sucedido, es evidente que a menudo, el resumen en *El señor llega* toca a los episodios que el narrador considera como menos importantes o, en muchas ocasiones, a los acontecimientos que se suelen repetir como los gestos o los actos diarios.

En el fragmento siguiente, el narrador da un resumen al final de un episodio donde Carlos había encontrado a Don Gonzalo y tuvieron los dos una conversación:

¹⁴⁹ García Landa, J.Á., op.cit.

*“comió tarde ya, en un restaurante de los muelles, en la Rive gauche, y después fue caminando, por el Pont neuf, hacia el Palais Royal. Se había olvidado de Gonzalo, y de sus mentiras, y de Germaine, pero algo sucedido en la casita de Montmartre se le recordaba, aunque abstraído de la ocasión y de la persona que lo había provocado”*¹⁵⁰

1.3.3. La pausa

Designa los fragmentos donde el relato se prosigue mientras no pasa nada al nivel de la historia, se trata de fragmentos no narrativos: descripciones o comentarios del narrador, la pausa provoca un efecto de disminución de velocidad, su fórmula es la siguiente: TR = n; TH = 0.

En la pausa, el relato deja de referirse a la temporalidad de la historia para convertirse en el vehículo de elementos más o menos extraños a ella, y cuya misión es explicarla o contrastar con ella. Uno de los elementos que pueden introducir una pausa es la anacronía (retrospección o anticipación), el relato primero no avanza, pero se desarrollan otras partes de la historia. Otras pausas se deben a la introducción de una descripción o de intrusiones del autor. En el fragmento siguiente observamos una pausa donde el narrador deja el relato primero y pasa a evocar pensamientos del protagonista, acercándose a su psicología:

Aquella noche Carlos pensó largamente en Clara. Repasó los recuerdos, y en el recuerdo destacaba, aislado, su enorme atractivo sexual, como si de todo lo que Clara era y de todo lo que en ella había, sólo aquello le importase seleccionar. Al darse cuenta, se inquietó. Casi un mes antes había escrito a Zarah: “¿Es posible que tú, tan perspicaz, no hayas adivinado lo poco que me importa el placer?”. Ahora resultaba que una parte de sí mismo, cuyo dominio no había ensayado, se orientaba decididamente hacia el placer, o quizá guiaba sus actos sin que él mismo lo advirtiese. ¿Había verdaderamente invitado a Rosario a ser su criada sólo por fastidiar a Cayetano, o porque le gustaba? Se sintió indefenso. Si

¹⁵⁰ Ballester, G.T., op.cit., p.33.

*Clara, en vez de ser una muchacha instintiva y fundamentalmente honrada, tuviese un átomo de picardía, a la vuelta de un mes de familiaridad, que no hubiera podido rechazar, se encontraría cualquier mañana convertido en seductor de la hermana de su amigo. La palabra “seductor” le hizo reírse de sí mismo, pero en el fondo de su corazón sintió gratitud hacia Clara*¹⁵¹.

Genette analiza en este punto de su estudio la pausa descriptiva, aclarando que “*no toda pausa es descripción ni toda descripción es pausa*”¹⁵². En efecto, si las intrusiones del autor son un problema de voz, las descripciones proceden de la interacción de voz y focalización. No es el valor referencial de una intrusión de autor o una descripción lo que afecta a la duración del relato, sino su carácter de acto por parte del narrador.

1.3.4. La elipsis

Supone una aceleración máxima, corresponde a una duración de una historia donde el relato ocurre en silencio. La lógica cronológica muestra que se ha producido algo, pero el texto no lo ha mencionado. El narrador toma infinitamente menos tiempo en narrar los acontecimientos que no se han puesto a producir, porque no escribe nada mientras que ha ocurrido algo. La elipsis obedece a la fórmula: TR=0; TH=n.

La enorme diferencia que observamos entre la duración de la historia y la del relato se debe a la importancia de la elipsis. Ésta se combina con el resumen para realizar la transición de una escena a otra. Como señala Genette, el resumen contiene siempre una elipsis explícita, es decir, la que indica más o menos vagamente la cantidad de tiempo elidido, equivale a un resumen muy condensado.

En las secciones temporales entre los capítulos I, II, III, IV, la separación entre las escenas es escasa y está bien indicada; la dosis de elipsis en esa separación es

¹⁵¹ Ballester, G.T., op.cit., p.282.

¹⁵² García Landa, J.Á., que cita a Genette, *Aspectos de la técnica narrativa en Hard Times, de Charles Dickens*. Universidad de Zaragoza.

pequeña. En cambio, hay elipsis clara entre cada una de otras secciones. Se suprimen del relato días, meses. Son especialmente importantes las elipsis del capítulo XI, en el primer caso se suprimen varios días de la historia por exigencias del tema: una vez se nos ha mostrado la llegada de Carlos, nos han presentado a la mayoría de los personajes, así como nos han proyectado la situación global de la vida social en *Pueblanueva*, junto con los acontecimientos más importantes que acompañaron la venida del personaje, -en lo cual el narrador no elimina muchos detalles-, pasa a seleccionar unas escenas dramáticas de mayor importancia: en el casino, en la casa de Carlos o de Doña Mariana, o en la iglesia; sin aludir a lo que hubiera ocurrido mientras tanto. La importancia del cambio es subrayada por Ballester personificando la figura del tiempo.

En los fragmentos que siguen, observamos la cantidad de elipsis del relato entre el primer y el segundo capítulo, a título de ejemplo, podemos estimarla de unas horas, la duración de un viaje desde París hasta Pueblanueva:

En el primer capítulo se nos cuenta la visita de Carlos a don Gonzalo Sarmiento, desde que el tren llega a París, hasta que se marcha el día siguiente:

El tren que traía a Carlos Deza de Alemania le dejó en la estación del Este, a las nueve de la mañana. Se informó. La salida más cómoda para España era a la misma hora, desde Austerlitz. Tenía por delante un día entero casi vacante, porque la visita a don Gonzalo Sarmiento le consumiría poco rato. Dejó consignado el equipaje, y con un maletín en la mano se metió en la ciudad¹⁵³.

El segundo capítulo empieza con la llegada de Carlos a Pueblanueva, se ha suprimido todo el viaje desde París,

Era día feriado. La baca del coche comenzó a poblarse de aldeanas con cestas de hortalizas y sacos con crías de cerdos, y una hubo que intentó meter en el coche una ternera lechal. Dentro y fuera armaban una feroz algarabía en lengua vernácula, aumentada por los gruñidos de los

¹⁵³ Ballester, G.T., op.cit., p.25.

*animalejos. Peleaban entre sí, peleaban con el cobrador, pelearían con la luna si les llevase la contraria. Carlos, encaramado en el más alto y desamparado de los bancos, reía a cada incidente*¹⁵⁴.

1.4. La frecuencia

El estudio de la frecuencia consiste en preguntarse cuantas veces es narrado un acontecimiento. Genette la define como: “*las relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y aquella del relato*”¹⁵⁵. Un suceso se puede repetir en la historia, es decir, varios sucesos de la historia con elementos semejantes, por ejemplo, la salida del sol, y los llamamos entonces “sucesos idénticos” o “recurrencia del mismo suceso”. De la misma manera, al nivel del relato un enunciado narrativo puede repetirse varias veces, o darse sólo una vez en el texto. De la interacción entre estas capacidades de repetición de la historia y del relato, los narratólogos han revelado cuatro tipos de frecuencia, reducibles teóricamente a tres: el modo singulativo, el modo repetitivo y el modo iterativo¹⁵⁶.

El primer tipo es el más frecuente en la narración, el iterativo va frecuentemente unido a la descripción, y el repetitivo es más escaso, se da esencialmente en las novelas modernas.

1.4.1. El modo singulativo

Entre los modos preconizados por Genette¹⁵⁷, el modo más frecuente: el narrador cuenta una vez en el relato, lo que sucedió una vez en la historia (o N veces en el relato, lo que sucedió N veces en la historia), es el modo privilegiado de los relatos de acción, que juega sobre la dinámica narrativa y el deseo del lector de conocer, lo antes posible, el desenlace, es lo que llama David Fontaine, el *efecto literatura*¹⁵⁸. Para ser trepidante tal como la aventura que se pone en escena, la novela debe evitar de pringarse en la repetición.

¹⁵⁴ Ibid., p.40.

¹⁵⁵ Genette, G., op.cit., p.78.

¹⁵⁶ Jouve, V., op.cit., p.39.

¹⁵⁷ Genette, G., op.cit., p.78.

¹⁵⁸ Fontaine, D., *La poétique*. Paris, Nathan, 1993, p. 97.

Ballester hace un uso tradicional de la frecuencia narrativa en *El señor llega*, pues el relato singulativo predomina ampliamente sobre el repetitivo y el iterativo. Pero, La caracterización de los personajes posibilita la repetición; además, una sola acción presentada como singulativa puede llegar a tener la fuerza de un modo iterativo. Sin embargo, esto no se refiere a los núcleos de la acción, a las partes verdaderamente decisivas y dramáticas del argumento, sino a los acontecimientos menos importantes que rellenan la narración entre los núcleos de la historia. Pero vemos que la narración de *El señor llega* tiende hacia la dramatización de los núcleos y por eso se suprimen los acontecimientos considerados como menos importantes lo que reduce el uso del repetitivo o del iterativo.

1.4.2. El modo repetitivo¹⁵⁹

Consiste en contar muchas veces lo que ocurrió una vez. El interés del proceso es proponer varios puntos de vista sobre un solo acontecimiento. Por motivo de variaciones estilísticas, este relato repetitivo es más escaso que el anterior, lo encontramos en la novela epistolar: un mismo episodio es narrado por diferentes corresponsales y en algunas novelas contemporáneas donde la acción es considerada menos interesante que el punto de vista sobre la acción.

En *El señor llega*, el estilo repetitivo está presente esencialmente en los acontecimientos de menos importancia, se trata de algunas descripciones muy cortas indicando generalmente algunos gestos o costumbres de personajes, pues la cantidad de información añadida con cada nueva repetición es muy pequeña en lo que se refiere a la transmisión de los hechos de la historia.

Después de repetir algún rasgo distintivo de algún personaje, éste se ve caracterizado e identificado con su gesto (por ejemplo se forma una idea clara sobre la indiferencia de Carlos Deza por la frase descriptiva que se ha repetido muchas veces: *se encogió de hombros*) o con su tono de voz.

¹⁵⁹ Jouve, V., op.cit., p.39.

Poco hay que decir sobre el relato repetitivo porque no se presenta en la novela *El señor llega* como rasgo estético; si un acontecimiento de la historia es recogido más de una vez por el relato, es porque está a niveles narrativos distintos.

La repetición que se puede dar en la novela en cuanto a algunas descripciones refleja a veces el punto de vista diferente del narrador con un personaje, o de dos personajes, y como el narrador es omnisciente, no se presta mucha atención al punto de vista del personaje, por esta razón, el relato repetitivo de *El señor llega* es escaso, y se encuentra muy reducido por el predominio absoluto del singulativo.

Como caso muy particular, podemos citar lo que contó Carlos una vez a Zarah en su carta, y otra vez a Doña Mariana sobre su relación con su madre doña Matilde, el secreto del recuerdo de la puerta tapiada y su deseo de ser libre y sobre el destino.

En el fragmento siguiente es lo que dijo a Zarah:

No fui libre nunca desde que abandoné mi pueblo. (...). Mi madre no me dejó volver jamás. Me escribía todas las semanas y, durante las vacaciones, me visitaba. Cada carta suya era un decálogo, y yo la obedecía; así hasta que murió. Pero, cuando ella murió, ya habías aparecido tú. ¡Qué extraña coincidencia de fondo entre mi madre y tú! Las dos queríais hacer algo de mí, y yo jamás logré interesarme por lo que de mí queríais. Ignoro todavía cuál era el propósito de mi madre, y jamás he logrado saber cuáles son tus verdaderos propósitos. A ella, como a ti, debía servir para algo que no era mi carrera, (...). Es el caso que tú ordenaste mi vida como antes la había ordenado mi madre. Tus decálogos eran aún más duros y exclusivos¹⁶⁰.

Y en este, es lo que dijo a doña Mariana:

-No se asuste -continuó Carlos-. Una mujer que tenía ciertos proyectos sobre mí, me había trazado un camino que incluía también la muerte, (...). Si yo no hubiera recordado la puerta que mi madre mandó tapiar,

¹⁶⁰Ballester, G.T., op.cit., p.37-38.

hubiera continuado al lado de Zarah y dentro de unos años hubiera muerto con ella. (...). Y ahora resulta que el recuerdo me trae a un pasado que no me preocupó jamás, sin el que hubiera podido vivir tranquilamente; justo frente a lo que mi madre quiso alejar de mí y usted pretende que yo conozca. ¿No lo encuentra un poco raro? A mí, por lo menos, me llena de perplejidad. Soy un hombre de ciencia; puedo creer o no en la libertad, pero jamás he creído en el Destino. (...) Jamás mi madre pudo desear que yo me dedicase alguna vez a destripar las cosas. Jamás pensó que, por obedecerla, pudiese llegar un día en que yo, antes de vivir, piense sobre la vida, y quizá la deje luego inservible para vivirla, a fuerza de pensar en ella¹⁶¹.

1.4.3. El modo iterativo¹⁶²:

Consiste en contar una vez lo que sucedió N veces, utilizado para evocar la permanencia y el hábito, se señala en general por el pretérito imperfecto o el presente; en él se manifiestan las capacidades de abstracción y de síntesis que tiene el relato, evoca a menudo un mundo rutinario, hundido en la repetición, donde ningún acontecimiento se aparta.

En *El señor llega*, Ballester no favorece el iterativo tal como el repetitivo, por la gran cantidad de escenas dialogadas; cuando un personaje interviene en un diálogo, en estilo directo, lo hace de manera específica y sin repetición.

El modo iterativo que se da en *El señor llega*, es muy escaso y solo toca a características de algunos personajes, basado en la repetición constante de una frase o un gesto característicos, (“se encogió de hombros”, o encendió un pitillo”, etc.) podríamos pensar que en esa caracterización tendrá el relato iterativo una importancia especial.

¹⁶¹ Ballester, G.T., op.cit., p.58.

¹⁶² Jouve, V., op.cit., p.39.

Pero, Ballester no suele atender al modo iterativo para caracterizar a sus personajes; prefiere mostrarnos al personaje en escena y que el lector destaque sus palabras y su conducta.

1.5. El orden.

El estudio del orden se interesa por las relaciones entre el encadenamiento lógico de los acontecimientos presentados y el orden en el cual están narrados. Dos casos pueden presentarse: o hay homología entre las dos series, o discordancia.

El primer caso es el de los relatos lineales, que narran los acontecimientos en el orden cronológico, es raro que los relatos cortos, que ofrecen una estructura relativamente simple como los cuentos, renuncien a presentar los acontecimientos en su sucesión; algunas novelas, cuya intriga es fundada sobre la rapidez de flujo temporal, como *la vuelta al mundo en 80 días*, evitarán toda distorsión del orden cronológico.

El segundo caso (él de distorsiones) es muy frecuente en la novela, las “anacronías” narrativas, en términos de Genette¹⁶³, pueden ser de dos maneras: la anacronía por anticipación o “prolepsis” (que consiste en evocar un acontecimiento que viene), y la anacronía por retrospección que se llamará “analepsis” (que consiste en volver a un acontecimiento pasado -proceso que el análisis filmico menciona con el nombre de flash back).

Las anacronías pueden ser estudiadas a través de la clasificación que establece Genette según el triple criterio de: dirección, alcance y amplitud¹⁶⁴.

- Según la dirección, divide las anacronías en anticipación o prolepsis, y retrospección o analepsis. Genette observa el predominio de las retrospecciones sobre las anticipaciones en cuanto a su frecuencia. El relato primero es aquel con respecto al cual una anacronía se define como tal.

¹⁶³ Genette, G., op.cit.

¹⁶⁴ García Landa, J.Á., op.cit.

- El alcance: de una anacronía es la distancia, más o menos grande, que la separa del relato primero.

- La amplitud de una anacronía es su duración, la cantidad de relato que ocupa.

Una frase como: “*Cinco años antes, había aguantado una enfermedad de tres meses*” es una analepsis (anacronía por retrospección) de un alcance de cinco años y de una amplitud de tres meses.

En *El señor llega*, el pasado sugiere que el relato se sitúe después del desarrollo de los acontecimientos, el desfase temporal entre el momento de la narración y el momento de la historia viene a reforzar el desfase temporal entre la situación descrita por el relato y los acontecimientos a los cuales los personajes aluden (que han tenido lugar años antes).

Esta serie de hiatos (desfases) temporales (entre el relato y la historia, el presente de los personajes y el pasado que evocan) incita al lector a una doble posición de retroceso en cuanto a los personajes.

Una tal disposición hace sentir el peso del tiempo sobre nuestra representación de cosas y la nostalgia que se deriva.

Nos ocuparemos de las retrospecciones, cuando la historia vuelve sobre un personaje que ha aparecido antes, hay una retrospección para ponernos al día acerca de él, ese es el caso, por ejemplo, de la historia de Doña Mariana: su relación con Jaime, su hijo bastardo, su relación con el pueblo de *Pueblanueva*, su interés por la venida de Carlos Deza,...etc.

“*no, no. Carlos no es el hijo de doña Mariana..... poseía los datos ..nadie*”¹⁶⁵

Tal lo hace el narrador con la mayoría de los personajes que aparecen al principio del libro (la novela), sus observaciones o sus descripciones sobre los comportamientos de los protagonistas, ésta es la regla general al principio del libro: gracias a la existencia de un narrador omnisciente, nuestro conocimiento de los personajes no se limita a sus

¹⁶⁵ Ballester, G.T., op.cit., p.19-20-21.

acciones, a partir del momento en que aparecen en escena, cada personaje es caracterizado por la retrospección externa relativa a su vida anterior que hace el narrador al presentarlo, así por ejemplo, conocemos algún detalle sobre el fraile Eugenio, que se hizo fraile después de veinte años de inmigración, y el lío que tuvo por haber querido pintar a una mujer desnuda, mientras que el mismo personaje no aparece en la novela hasta llegado el capítulo V.

Una analepsis de alcance de veinte años y de una amplitud de veinte años:

Eugenio Quiroga regresó calladamente, ya va para veinte años; quiso pintar a una moza desnuda y le armaron un lío; luego se fue al convento y se metió a fraile: a nadie se le ocurrió pensar que pretendiese echar a los Salgado del mando, y menos del mundo.¹⁶⁶

El mismo procedimiento se da con la Rucha y su hija: Una analepsis de alcance de pocos años (desde que la rucha tenía dieciséis años hasta el momento en que era evocada la analepsis) y de amplitud no determinada:

Aurora nació en la casa, que doña Mariana se portó bien con Manuela cuando quedó preñada. Pero, a los quince o dieciséis años, la Rucha empezó a verse con los mozos, y a escaparse por las noches, y doña Mariana, que andaba sobre aviso, la metió en cintura con buenas broncas y amenazas deponer en la calle a la madre y a la hija, si seguía en aquellos pasos¹⁶⁷

Esto vuelve a repetirse con Carlos mismo: Una analepsis de alcance de diecinueve años (desde que Carlos tenía quince años hasta sus treinta y cuatro años), y de una amplitud no determinada (meses o años en Madrid, meses o años en Santiago y años en el extranjero).

Carlos marchó de Pueblanueva hace quince años, para estudiar en la Universidad. Estuvo en Santiago, después en Madrid. Finalmente marchó

¹⁶⁶ Torrente Ballester, op. cit., p.12.

¹⁶⁷ Ibid., p.17.

*al extranjero. En este tiempo, doña Matilde fue a verle alguna vez, pero doña Mariana no le vio nunca, ni se sabe que se hayan escrito hasta la muerte de doña Matilde*¹⁶⁸.

Estas retrospectivas son por lo general, muy breves, apenas unas cuantas líneas, y se limitan a recoger algún dato característico del personaje, así la retrospectiva hecha sobre el carácter de doña Mariana y su relación con los Salgado, o el conflicto entre los dos a lo largo de la historia.

2. El espacio.

Preguntarse sobre el tratamiento novelístico del espacio, es examinar las técnicas de la descripción, nos basaremos en los trabajos de Philippe Hamon en *Introduction à l'analyse du descriptif*¹⁶⁹ y de Jean Michel Adam en *Le Texte descriptif*¹⁷⁰ para acercarnos al concepto de espacio narrativo en *El señor llega*; la perspectiva del primero es más poética, y la del segundo más lingüística.

Nuestro trabajo sigue un proceso que gira en torno de tres ejes teóricos: primero el enfoque narratológico y sus aportaciones teóricas, especialmente las relacionadas con el estudio de la relación espacio-personaje, del tipo de narrador y de sus diferentes intervenciones en la diégesis según Gerard Genette.

Luego, puesto que la obra abunda de temas, hemos optado por el enfoque temático que nos permite destacar y estudiar los temas dominantes, tratando de inscribirlos en la dimensión espacial de la novela, y para eso, nos tendemos hacia los trabajos de J.P. Weber y de J. Starobuski, entre otros.

Y por último, intentaremos aplicar las teorías de Gaston Bachelard en el análisis del espacio novelístico del punto de vista del lector, especialmente las desarrolladas en su trabajo *La poétique de l'espace*.¹⁷¹

¹⁶⁸ Torrente Ballester, op. cit., p.17.

¹⁶⁹ Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette, 1981.

¹⁷⁰ Adam, J.M., y Petitjean, A., *Le texte descriptif*. Nathan, 1989.

¹⁷¹ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, 9^oéd Quadrige. décembre 2005.

Así, será en base de estas selecciones que trataremos de identificar el espacio literario y analizar el flujo y el reflujo de sus transformaciones, y proceder para su interpretación.

La novela de Ballester *El señor llega* nos ofrece la posibilidad de una perspectiva interdisciplinaria de la cuestión del espacio, a partir de las nociones y teorías elaboradas en este campo de estudio y de darles las interpretaciones adecuadas.

El objetivo será explorar las prácticas semióticas del espacio a partir de las diferentes representaciones, así como encontrar las herramientas necesarias con el fin de llevar los análisis semióticos a objetos específicos.

La relación del ser humano con el espacio, concebida, a veces, desde el ángulo de la cultura, otras veces desde la representación, desde la estructura o desde el imaginario, determina en gran medida, la manera por la cual se elaboran los signos.

Si las leyes generales parecen aplicarse al espacio, hace falta entonces no olvidar que la concepción del espacio difiere según las culturas, pues, será importante tomar en consideración los presupuestos que le sostiene.

La relación que cada tema entretiene con su entorno influye largamente en la manera con la cual actúa con los textos y las imágenes, tanto en lo que concierne la escritura como en lo que concierne la lectura, dos actividades semióticas que se construyen espacios imaginarios, cada una de su manera.

El modo privilegiado de practicar el espacio cercano, el paisaje es mucho más que una parte de un país, una extensión de una tierra, se trata de una construcción, de un acto que implica detenerse en un ambiente, un punto de vista, un conjunto de filtros estéticos, una selección entre los elementos naturales presente en el entorno físico.

Practicar el espacio, es también recorrerlo, seguir a los personajes en su progresión en este mundo ficticio donde están instalados.

La cuestión de recorrer levanta un problema de orígenes de la humanidad, una manera convencional de practicar el espacio, la lectura permite imaginar los lugares, soñar, simplemente a partir de líneas, nombres, formas,...etc.

2.1. La noción de descripción.

El concepto de descripción está ligado, desde Platón y Aristot, a la mimesis, según ellos, la descripción funciona como un ornamento y un proceso de “hacer ver” en todas las producciones literarias. Esta práctica que consiste en imitar perfectamente la naturaleza, traspasarla o corregirla; también rivaliza la creación, los teóricos del siglo XVI quedan muy sensibles a esta capacidad de dominar lo real subordinándole a una fuerza ilusionista.

A consecuencia, viene la idea de que la descripción, que sea positiva o negativa, nunca es neutra, y lleva siempre las sensibilidades de su autor, por consiguiente, depende de la subjetividad. A eso se añade el problema de los límites de la narración y de la descripción en una novela, especialmente la descripción de acciones, o sea utilizar verbos de acción con presupuestos descriptivos, lo que no es fácil de distinguir de la narración.

Genette subraya claramente esta cuestión de frontera entre la narración y la descripción:

“Los límites entre texto descriptivo, texto narrativo, quedan borrosos, a pesar de recurrir a diversos criterios de identificación, tomar en cuenta el estatuto del objeto descrito, de su modo de existencia temporal y espacial, localizar los elementos diegéticos, y a pesar de análisis semióticos o lingüísticos.”¹⁷²

¹⁷² Genette, G., *Figure 2*, Paris, Seuil, 1969.

En cuanto a Philippe Hamon, éste distingue entre dos secuencias discursivas insistiendo sobre la diferencia entre “la competencia” y “el horizonte de espera” que presuponen respectivamente descripción y narración para el lector, dice:

“si la narración es una competencia de tipo lógico, la descripción será una competencia léxica, el reconocimiento de un saber enciclopédico”¹⁷³

Así, la oposición tradicional entre descripción y narración desaparece con las operaciones realizadas en el enunciado descriptivo, tal como ciertas acciones estereotipadas, iterativas y previsibles. Son, entonces, reconocibles como la expansión léxica de un paradigma, de un tema central explícito o no, la enumeración de una serie de actos esperados,...etc.

A la luz de este recorrido histórico sobre la descripción, podemos comprender por qué desde sus principios, la escritura descriptiva suscitó reacciones discrepantes, la multiplicación de detalles ha sido siempre criticada por miedo de perjudicar la lectura, se consideraba la descripción en los textos literarios como abundancia inútil de detalles, los críticos de esta época buscaban imponer al texto la brevedad y la pertinencia y la coherencia puesto que dedicar fragmentos largos a la descripción de un personaje o un lugar aburre al lector. La importancia, toda la importancia era dedicada a los acontecimientos, y todo detalle descriptivo no era sino una molestia y una traba que hay que evitar.

Pero, con Alain Robbe Grillet, y los representantes de la nueva novela, la descripción ha adquirido cierta importancia en el universo literario, se rechaza de atribuirle un papel secundario, lo de decorado.

Los defensores de esta tendencia se han interesado por la capacidad de estimular la imaginación creadora. El interés que toma el espacio en la trama novelística no es menos importante dado que es él que contiene la acción y la determina.

A partir de allí, la descripción en la novela no es considerada como un decorado insignificante, puesto que participa tal como los acontecimientos en el relato, en la

¹⁷³ Hamon, PH., *Introduction à l'analyse descriptif*, Hachette, Paris, 1981.

construcción de sentido mediante la representación de la realidad, hasta decir que una novela sin descripción o con un mínimo de indicaciones descriptivas es inconcebible.

Genette comenta: *“es más fácil describir sin contar que de contar sin describir”*¹⁷⁴

El novelista necesita instalar a sus personajes dentro de un espacio representativo de la realidad, sin ello, la adhesión del lector a la ficción sería hipotética incluso incierta. Porque a este universo diegético le faltaría un marco espacial, una condición necesaria a la mimesis, este proceso literario para restallar la realidad, lo que es tarea de la descripción.

De un decorado anodino, la descripción se ha vuelto una condición necesaria e indispensable en la concepción de la trama novelística, hasta (incluso) en el funcionamiento del relato en su conjunto.

Un texto, un discurso es narrativo por su dominante secuencial, salvo que encierre secuencias descriptivas que incluso cuando son minoritarias, quedan sugerentes. Pues, narración y descripción son indisociables en una novela.

Genette llama la atención a la relación entre estos dos elementos y a qué punto de intimidad los dos se interpretan:

*“narrar y describir son dos operaciones semejantes en ese sentido que traducen las dos mediante secuencias de palabras (sucesión temporal de relato) pero su objeto es diferente: la narración restituye la sucesión temporal de los elementos (orden cronológico), la descripción representa objetos simultáneos e yuxtapuestos en el espacio”*¹⁷⁵

Las teorías narratológicas han evolucionado y el espacio o el universo novelístico no queda una simple localización de acciones. La novela contemporánea desvela el espacio representándolo a través de los ojos de un personaje o de un narrador: lo que es llamado el punto de vista del narrador. También, los acontecimientos son igualmente determinados por la topología, ésta siendo la composición de acontecimientos en el espacio ficticio, lo del universo novelístico.

¹⁷⁴ Genette, G., op.cit., p. 57.

¹⁷⁵ Genette, G., *Frontière du récit*, COM n°8 P156. 1966.

El anhelo de escribir, la memoria y la imaginación son los factores que contribuyen en la reconstrucción y la evocación de los lugares para el novelista, Gaston Bachelard escribe a propósito de los valores semánticos que se destacan de la evocación de un espacio de intimidad:

*“estos valores de abrigo son muy simples, profundamente arraigados en el inconsciente que los encontramos más bien por una simple evocación que por una descripción minuciosa”*¹⁷⁶

Desde entonces, todos los abrigos, los refugios, tienen un valor onírico constante. Narrador y personaje participan directa o indirectamente en la construcción del espacio novelístico: el primero contiene el espacio a su manera, de hecho, el lector no puede descubrir de este aspecto novelístico sino lo que el narrador ofrece, porque es a través de lo que ve y lo que entrega que podemos percibir este universo ficticio. Pues el punto de vista del narrador es imprescindible a la hora de percibir el espacio novelístico.

El narrador pasea su visión tal como la técnica de puesta en escena en un rodaje cinematográfico, y el telespectador no puede percibir de los lugares donde se desarrollan las acciones sino los que han sido seleccionados por la cámara, pero esto no quiere decir que el lector va a contentarse del único espacio desvelado por el narrador, sino que va a trascender estos límites trazados y representarse el espacio según su propia visión.

Al leer la novela *El señor llega*, constatamos que los fragmentos dedicados a la descripción son más o menos minoritarios, lo que nos permite deducir que Ballester no presta, a cierta medida, mucha importancia al aspecto descriptivo de su texto.

En efecto, en la novela los espacios y los personajes no son descritos sino en escena, o sea, no gozan de una descripción suficiente que brinda suplementos semánticos al lector, y que le permiten representarse mejor las cosas dentro de esta progresión de la novela. Ballester no se detiene mucho en los detalles descriptivos, solamente se

¹⁷⁶ Bachelard, G., *Poétique de l'espace*. Paris, PUF, coll. Quadrige 2005, 9^e ed., p.15.

contenta con sugerirlos, es raro encontrar un fragmento largo donde un personaje o un lugar son descritos.

Sin embargo, las características dadas en la novela pueden revelarse muy sugerentes para un lector que hace intervenir sus facultades y competencias imaginativas durante el acto de lectura.

En el fragmento donde el narrador describe Montmartre, en París, esto va necesariamente llevar al lector a suspender su lectura por unos ratos, y pasar a imaginar las características inherentes de la capital europea:

Sin embargo, permaneció todavía unos minutos cara a París; y como fuese temprano, se entró en la plaza. Estaba llena de americanos curiosos, sentados en las terrazas del centro. Un viejo barbudo tocaba en un violín el vals de La viuda alegre. Carlos sonrió. Años antes, la primera vez que había estado allí, le explicaron que aquel violinista viejo, que mendigaba de mesa en mesa sobre notas de vals vienés, no era más que un mendigo aparente: “Forma parte de la decoración. La Comuna libre de Montmartre le paga un sueldo, le da un piso y le deja ejercer la mendicidad mientras conserve su figura. Si perdiera la barba, sería despedido”. Montmartre pagaba sus tipos raros y conservaba su singularidad revolucionaria y romántica. Los americanos seguían viniendo en grandes autocares, y se conmovían con los falsos bohemios, las falsas prostitutas y los falsos mendigos. “En el fondo es admirable”, pensó Carlos. Y buscó, otra vez, la casa de don Gonzalo Sarmiento¹⁷⁷.

La evocación de Montmartre, por ejemplo, como una parte de las afueras de París, un lugar donde se desarrollan los acontecimientos evocados en el fragmento, va a conducir a un lector iniciado, advertido, gracias a su memoria y su imaginación, a ir más allá de la concepción de este espacio, representado con unos indicadores descriptivos muy breves, y representarse a través de las simples sugerencias descriptivas dadas por el narrador: París, este lugar evocado por el narrador es muy

¹⁷⁷ Ballester, G.T., op.cit., p.27.

sugestivo para el lector, en el cual éste verá desfilar en su imaginación muchos otros lugares pertenecientes a esta ciudad, pero también famosos: La Tour Eiffel , Notre Dame de Paris , l'Arc de Triomphe, Les Champs Elysés...etc.

Los lugares evocados por Ballester hacen siempre referencia a lugares que existen en la realidad, Paris, Madrid, La Coruña, Inglaterra, Viena,...etc. siendo espacios geográficos reales, y Pueblanueva del Conde siendo un lugar ficticio, los dos permiten una mejor adhesión del lector a la diégesis a través de la imaginación y la representación de la realidad, por el proceso de mimesis, o verosimilitud, que da una autenticidad a la novela.

El hecho de que las indicaciones descriptivas sean poco numerosas, nos conduce a pensar que la estrategia de Ballester es hacer participar a sus lectores en la construcción del espacio de la novela.

Ballester se rechaza de designar el espacio de su novela de manera precisa, excepto los nombres de las ciudades y los espacios geográficos con todos los detalles que se brindan, de una parte, para no inhibir la imaginación del lector, y de otra parte para escaparse de la representación muy subjetiva del espacio. Su voluntad de representar objetivamente los espacios geográficos significa que quiere implicar enteramente al lector en la construcción del espacio a través de su propia representación.

El espacio narrativo es uno de los elementos que configura la novela. Su valor significativo suele tener mayor importancia que su valor formal. Se asocia a la descripción, y por ello habrá que prestar atención a las descripciones cuando aparezcan o no. La ausencia descriptiva, en algunos casos, se manifiesta como una forma de ruptura con la novela. Conviene distinguir entre diferentes espacios novelescos, desde los espacios reales, los ficticios y los míticos.

La descripción se asocia además del espacio, a los personajes. El análisis de la descripción de los personajes servirá para hacer una caracterización de los mismos. Se trata de ver cómo lo presenta el narrador en ese texto concreto. Se debe tener presente que la caracterización del personaje puede hacerse no sólo con la descripción del mismo, sino con el diálogo, como veremos más adelante.

En la descripción, el adjetivo será la categoría gramatical clave. Predomina la descripción impresionista, con pequeñas pinceladas sobre la realidad que se describe. Pero no está lejos la descripción expresionista, en la que se presta atención a los aspectos más desagradables de la realidad. Aparece, sobre todo, en *El señor llega*, la mezcla de lo real y lo maravilloso es la característica principal de la novela.

El análisis de una descripción se reduce al examen de tres cuestiones: su inserción o sea ¿Cómo se inscribe en este amplio conjunto que constituye el relato?, su funcionamiento o sea ¿Cómo se organiza como unidad autónoma?, y su función (o papel) o sea ¿a qué sirve en la novela?

2.2. La inserción de la descripción.

El estudio de la inserción comprende dos problemas: la designación, o sea ¿Cómo es designado el sujeto descriptivo?; y la motivación, o sea ¿Su aparición en el relato corresponde a una necesidad interna en la historia?

2.2.1. La designación.

La designación del sujeto de descripción puede hacerse con dos maneras: por anclaje o por asignación, la primera manera consiste en indicar el sujeto de descripción al inicio de fragmento descriptivo, pues su comprensión se hace más fácil, y la segunda, al contrario, consiste en tardar la indicación del sujeto descriptivo, lo que provoca un efecto de espera, y por lo tanto suscita un misterio o una sorpresa.

Analizaremos el fragmento siguiente:

Llegaron al pazo. Estaba cerrado el gran portón de hierro de la entrada. Lo abrieron entre Carlos y el cochero, con ruido de hierros desvencijados. El coche fue dando tumbos, por la avenida embarrada, hasta la puerta de la casa, que también hubo que abrir entre dos. Se fijó Carlos en el Jardín, cuya traza se perdía por la invasión de zarzas y saúcos nacidos en todas partes; en la hiedra que trepaba por los troncos

*v las paredes; en las verbenas crecidas en los aleros y en las juntas de las piedras.*¹⁷⁸

El sujeto de descripción está indicado al inicio de la descripción: el pazo; se trata de una designación por anclaje que facilita la comprensión inmediata, la descripción se aleja de todo efecto de ambigüedad o de suspenso, está dada como transparente.

2.2.2. La motivación.

La motivación de los fragmentos descriptivos es una exigencia para las novelas realistas, uno de los procesos de la motivación es poner la descripción en boca de un personaje, así el narrador en vez de interrumpir bruscamente su relato, evoca lo que ve, dice o piensa atribuyéndolo a uno de sus personajes, así la descripción es introducida por un personaje y es justamente el personaje focalizador a quien se le cede la descripción.

Philippe Hamon destaca una secuencia de cinco fases para las novelas realistas cuyo papel es motivar la inserción de un fragmento descriptivo dentro del relato:

Personaje calificado+ un suspensión del relato+ verbo de percepción, o de acción+ mencionar un lugar+ objeto a describir¹⁷⁹.

Como ejemplo, pondremos el fragmento siguiente:

*Se fijó Carlos en el Jardín, cuya traza se perdía por la invasión de zarzas y saúcos nacidos en todas partes; en la hiedra que trepaba por los troncos y las paredes; en las verbenas crecidas en los aleros y en las juntas de las piedras*¹⁸⁰.

Aplicando el modelo de Philippe Hamon al fragmento anterior, tendremos:

¹⁷⁸ Ballester, G.T., *op.cit*, p.56

¹⁷⁹ Jouve, V., *op.cit.*, p.41.

¹⁸⁰ Ballester, G.T., *op.cit.*, p. 56.

- Mencionar a un personaje: Carlos, que se encuentra por primera vez, tras tantos años de emigración en su casa de infancia, pues no puede estar sino atento al observar.
- Suspensión del relato: se suspende el relato en “se fijó” y se pasa a describir el jardín.
- Un verbo de percepción: se fijó,
- Mencionar un lugar: el jardín.
- El objeto de descripción: zarzas y saucos, troncos,..etc

Como ya hemos señalado, la designación del sujeto descriptivo somete a las dos instancias narrativas: el narrador y el focalizador, lo que resulta de este sometimiento es que el lector atribuye un valor a la descripción según la credibilidad del narrador. Así el narrador puede asumir la descripción por sí mismo, o a través un personaje.

Prácticamente, en *El señor llega* todas las descripciones son hechas por el narrador, no podemos observar diferencias entre las descripciones del narrador y las del personaje, así nos informaremos acerca del sujeto descriptivo y no de quien está describiendo aunque sea mencionado. En el fragmento que sigue, el narrador nos describe a Cayetano:

Por lo pronto, había una diferencia entre Cayetano y los demás: emanaba, como si la exudase, sensación de poder, de seguridad, de satisfacción. Alto como Carlos, pero más ancho y fornido, sin nada de aldeano en el aspecto; vestido, sin embargo, como un marinero, con botas de agua y traje azul mahón; botas y traje de calidad excepcional, como el impermeable y los guantes.¹⁸¹

En el fragmento anterior, la descripción del narrador es fiable, nos informan sobre la apariencia y el carácter de Cayetano, sin introducir o implicar juicios de antipatía hacia el antagonista.

Las pocas descripciones en boca de personajes que hay en *El señor llega*, llevan un aspecto evaluativo de menor grado, y es la voz del narrador que acaba por imponerse

¹⁸¹ Ballester, G.T., op.cit., p.136.

al final, como sucede en el fragmento siguiente donde Carlos (personaje focalizador) describe a Juan Aldán:

Olía a aguardiente. Carlos examinaba su rostro arrugado y expresivo, la nariz colorada de bebedor, los ojos azules, un poco velados. Por debajo de aquella cabeza de carácter, a la que la visera daba el aire de un pájaro en esquema, algo apasionado e inteligente, rompía con destellos agudos el velo de la mirada.

2.3. El funcionamiento de la descripción¹⁸²:

La descripción, siendo una unidad autónoma, obedece a un funcionamiento particular: efectúa cierto número de operaciones y hace salir el objeto a la superficie del texto, y también efectúa una organización que asegura su coherencia.

Entre las operaciones de la descripción, distinguimos las que revelan la *aspectualización* y las que conciernen *la puesta en relación*, pues existen dos maneras de describir una realidad: o se mencionan sus diferentes características, o se comparan con otros objetos.

2.3.1. La aspectualización:

La aspectualización indica el aspecto de lo que es descrito mencionando sus propiedades (volumen, talla, forma, color,...etc.) y sus partes (los elementos constitutivos).

Entraron en un edificio grande, antiguo, alzado sobre un promontorio que cerraba, por el sur, la cala donde se habían instalado las gradas¹⁸³.

2.3.2. La puesta en relación.

La puesta en relación precisa el lazo entre el objeto descrito y los otros objetos del mundo, para hacerlo, tiende a la situación y la asimilación, la primera indica el sitio

¹⁸² Jouve, V., op.cit, p.

¹⁸³ Ballester, G.T., op.cit, p.137

del objeto en el espacio, y la segunda determina, por medio de comparaciones, metáforas o reformulaciones, su relación con otras realidades.

La descripción responde también a una organización, con el fin de evitar de dar una lista de características, el narrador trata de asegurar una coherencia a su descripción, mediante muchas técnicas:

_Estructurar geográficamente el espacio por indicaciones de la situación del objeto descrito: encima, arriba, a la izquierda a la derecha,...etc.

Le empujó hacia el interior deslumbrante. Un despacho inmenso, de techos altos de dos pisos, cubierto de roble antiguo; al fondo, un ventanal gótico inglés. Chimenea a un lado. Buenos muebles, buenos cuadros. ¡Ah! Sobre la chimenea, un óleo representando a Cayetano con traje de montar y fusta: la mano se apretaba sobre ella con vigor excesivo¹⁸⁴.

_Estructurar mediante adverbios temporales: primero, luego, enseguida,...etc. o con frases yuxtapuestas que dan cierto dinamismo a la presentación:

Examinó la habitación. Muebles gastados; la mesa, con tapete de croché; en las paredes, retratos de divos, recortados de revistas y con marcos de fabricación casera. (...); recortes de revistas antiguas, bastante polvorientos, deslucidos los passe-partout. Corno centrando los cuadros de un testero, había un retrato al óleo: no podía verlo bien desde su asiento. Y también un cromo antiguo del Sagrado Corazón y otra estampa religiosa, muy moderna. Por una de las puertas, entornada, venía el olor a lombarda.

_Animar la descripción con verbos de movimiento

Sacó otro pitillo, lo encendió, sopló sobre la cerilla y se quedó mirando el humo¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Ballester, G.T., *op.cit*, p.

¹⁸⁵ *ibid*, p.62

2.4. La función de la descripción:

En el seno de la novela, la descripción puede asumir ciertas funciones, podemos mencionar:

2.4.1. La función estética.

Esta función depende de la corriente literaria a la cual pertenece la novela, se caracteriza por la tendencia del autor hacia embellecer los decorados y los personajes con un uso flagrante de adjetivos, verbos y recursos estilísticos.

Siendo una obra realista, la descripción en *El señor llega* no lleva un valor puramente estético, la inmensa mayoría de las descripciones tienen una función de llevar a cabo la narración, con una caracterización directa de los personajes o los lugares.

La descripción en la novela informa al lector sin exageración, le proporciona los datos esenciales, sin embargo, las descripciones no carecen de belleza, Ballester desarrolla e introduce con habilidad los elementos descriptivos aunque no tiende a dar unos detalles sin valor al nivel de sentido, desempeña en sus descripciones el papel de un contemplador que se contenta con reflejar el espacio descrito tal como es, sin embargo, con sus huellas están siempre presentes.

2.4.2. Función mimética.

Es la función que une la descripción con el mundo real, esta función tiene un valor apreciado en la novela, aunque es ficticia, Ballester se ciñe a la realidad en sus descripciones de *El señor llega*, éstas llevan un carácter puramente real, son breves y concisas, Ballester no ve en la descripción un inventario de objetos, sin embargo, no tiende a introducir descripciones que no estén ligadas a la realidad.

2.4.3. Función simbólica:

El espacio en la novela tiene un valor simbólico mediante las descripciones. La historia de *El señor llega* se desarrolla en un ambiente rural, *Pueblanueva del conde*, el lugar en sí es también típico de muchos pueblos gallegos de la tierra del ferrolano Ballester, y sus características son comunes a todos ellos: el caciquismo, la

desesperación, los aires costeros, los campesinos, etc. Podemos hablar de tres *Pueblanuevas* o tres versiones del mismo pueblo:

Pueblanueva deseada: es la que recordaba Carlos Deza, la que añoraba y a la que suspiraba por volver. El narrador la describe indicando la esperanza que tenía Carlos para resolver sus problemas y encontrar explicaciones a sus sentimientos al regresar a su pueblo natal y vivir de nuevo en su casa de infancia, eso hace que Carlos se cree la ilusión de un lugar al cual pertenece, donde encuentra un sentido a la existencia, donde halla su libertad, lo que le pertenece y el cariño de su madre.

Pueblanueva real: simboliza el reino del poder tiránico común en los espacios rurales de aquella época. Es un lugar donde la violencia, la injusticia, la degradación, la locura y la desesperanza son lo único a que están acostumbrados sus habitantes. El destino de esta *Pueblanueva* es el mismo que el de toda España, y por ello, es condenada a la soledad y la destrucción, y sobre todo, a la guerra que estalló dos años después.

Pueblanueva infernal: En cierta manera es un mundo ficticio, pues los personajes no son algo que podamos considerar reales, pero es la realidad: *Pueblanueva* es un infierno sobre el que se pasean personajes condenados a vivir un pasado horrible, o torturados por futuro desconocido. Nada queda ya de la *Pueblanueva* deseada por Carlos, sino un lugar despoblado, donde todos sueñan con dejar por lo que es un infierno.

*El número de los que vuelven nunca es tan grande como el de los que se van, y no puede decirse que todos los que regresan hayan de ser considerados como personajes*¹⁸⁶.

En conclusión, el estudio del cronotopo, como hemos visto, en sus dos aspectos: tiempo y espacio, consiste en preguntarse sobre las selecciones del narrador en cuanto al momento de narración, el orden en el cual son narrados los acontecimientos, la velocidad del relato y la frecuencia de tal o cual escena, y el tratamiento novelístico

¹⁸⁶ Ballester, G.T., op.cit., p.9.

del espacio ha conocido una evolución importante, la descripción realista es contestada de diferentes maneras, la idea de que la realidad subjetiva es mas autentica que la realidad objetiva se abre hacia la practica recurrente de la descripción focalizada. La novela de Ballester es, hemos visto, un campo fecundo para practicar las diferentes teorías literarias.

Capítulo IV.

El narrador, el punto
de vista y los
personajes

Para situar el problema de la voz narrativa, conviene partir de las distinciones propuestas por Genette entre historia, relato y narración, los enunciados narrativos se encargan de una historia, una intriga y unos personajes situados en un universo espacio-temporal. La historia es organizada según los relatos posibles, en particular, las variaciones temporales, y el modo de acceso tratado hacia el modo narrado, limitado o no a un punto de vista. Sin embargo, no hay enunciados narrativos sin narración, sin enunciación narrativa, ¿Quién habla? ¿Cuál es el estatuto de la voz que es responsable de estos enunciados narrativos?

Bajo el termino de Voz, Genette reúne esta serie de cuestiones que conciernen, de manera general, las relaciones y las distinciones necesarias que conviene establecer entre estas tres instancias que son el autor, el narrador y el personaje.

Cuestión de persona: ¿hay que distinguir siempre entre autor y narrador? Cuestión de nivel: ¿Cómo definir las relaciones y las fronteras entre *adentro* y *afuera* de los mundos narrados?

1. El autor y el narrador.

El autor y el narrador son dos conceptos diferentes, el primero es encargado de escribir una historia o relato; por lo tanto, es el creador de ésta, es la persona real que selecciona y organiza todos los factores que intervienen en su relato. Entre estos factores está el narrador, una instancia ficticia, que se hace cargo contar la historia. El narrador es una voz delegada por parte del autor, siempre presente en la historia para desempeñar algunas tareas, la más importante, es llevar a cabo la narración.

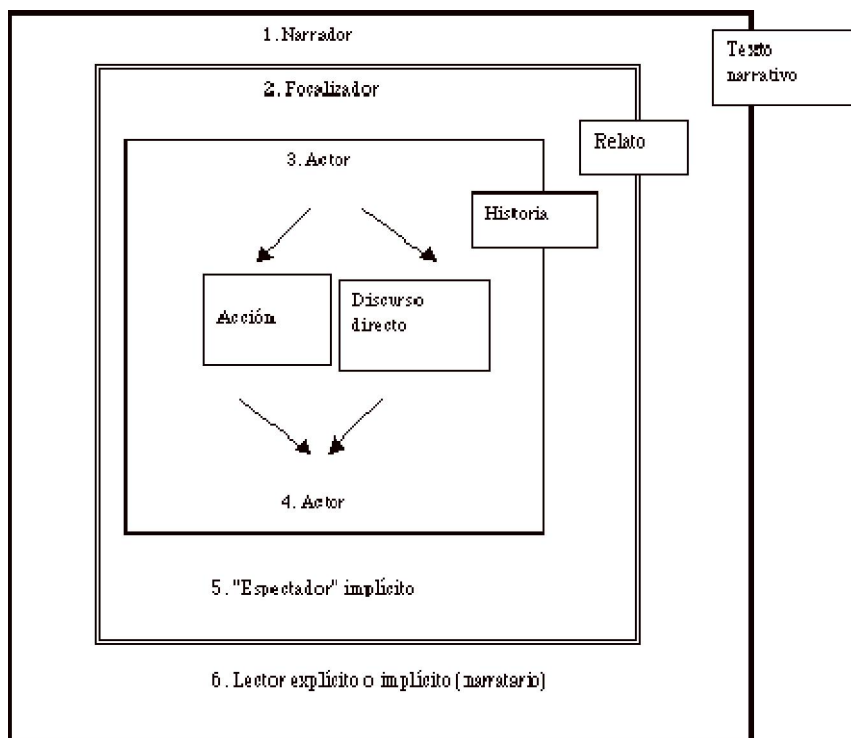
1.1. Las instancias de la ficción narrativa.

“Una vez identificado el narrador (en sentido amplio de la palabra) de un libro, hay que reconocer también la existencia de su pareja, aquel a quien se dirige el discurso enunciado y lo que llamamos hoy el narratorio. El narratorio no es el lector real, tampoco el narrador es el autor: no hay que confundir el papel con el actor que lo asume. Esta aparición simultanea no es sino una instancia de la ley semiótica general según la

cual “yo” y “tú” (mejor dicho el emisor y el receptor de un enunciado) son siempre solidarios”¹⁸⁷

Los teóricos del relato distinguen las “personas reales” que participan en la comunicación literaria (el autor y el lector) de las “instancias ficticias” que les representan en el texto (el narrador y el narratorio, éste siendo el destinatario imaginario por el relato).

El autor, que existe (o ha existido) en carne y hueso, no pertenece al mundo de la ficción, su existencia se revela y no se limita a su producción literaria, en cambio, el narrador no existe sino dentro del texto, es esta voz que cuenta la historia y a la cual, a lo largo de la lectura y a través de lo que dice y la manera por la cual lo dice, podemos atribuirle ciertas características.



En la Figura¹⁸⁸ se hace evidente que existen dos niveles muy distintos en el proceso de interpretación de un relato:

¹⁸⁷ Todorov, T., *Qu'est ce que le structuralisme ?*, tome 2, *Poétique*. Paris, Seuil, Point, 1968, p.67.

¹⁸⁸ García Landa, J.Á., op.cit.

- Fuera del cuadrado, en el plano de la realidad, hay una comunicación real (aunque unidireccional) entre autor y lector; leemos un texto, en nuestro caso, que fue escrito por Ballester. La condición de esta comunicación es la aceptación convencional de la ficcionalidad del texto.

- Dentro del cuadrado, en el mundo figurado por el texto, hay una comunicación virtual entre el narrador y el narratorio, un acto ficticio de narración. La ficcionalidad de este acto puede o no ser reconocida por el narrador.

La ficcionalidad del acto de narración permite tanta flexibilidad en la manera de llevarlo a cabo, es la que hace posibles los juegos con la forma, los cambios de nivel narrativo, las incoherencias. Pero para destruir una forma, es preciso primero construirla; el relato debe establecer unos principios coherentes, una verosimilitud propia (que podrá ser o no la del mundo externo) para después mantenerla en su coherencia o romper las reglas en que se basa.

La distinción lector-narratorio es simétrica a la distinción autor-narrador, mientras el lector es el individuo real, vivo, que tiene el libro entre sus manos, el narratorio no tiene sino una existencia textual, a partir de los temas tratados, del nivel de la lengua utilizada y de las explicaciones juzgadas necesarias o superfluas, podemos reconstruirlo bastante precisamente: el narratorio de *un cuento infantil*, por ejemplo, no tiene así, nada que ver con el narratorio de *una novela realista*, la suma de la segunda postula, en efecto, en el lector un saber, una competencia y una madurez bastante superiores a los que necesita la comprensión del cuento.

Es entonces, la pareja narrador-narratorio, y no la pareja autor-lector la que interesa la narratología, es en efecto, muy difícil hablar de autor-lector, en cambio narrador-narratorio, en la medida de que relevan únicamente estructuras textuales, se inscriben perfectamente en la perspectiva formal de la poética.

En nuestro caso, para determinar los narradores de *El señor llega*, tendremos que responder a las tres preguntas siguientes: ¿Quién narra? Para darnos cuenta de los narradores, ¿A quién narra? Para darnos cuenta del narratorio y ¿Por qué narra? Para

darnos cuenta de las funciones del narrador, a eso, nos ha sido muy útil el trabajo de Adolfo Lozano¹⁸⁹, publicado en la revista canadiense de estudios hispánicos.

1.2. La posición del narrador.

Tratar el problema de la voz narrativa en una novela, es tratar de responder a la pregunta ¿Quién cuenta?

La posición del narrador depende de dos datos: su relación con la historia (¿es presente o no como personaje dentro del universo de la novela?), y el nivel narrativo en el cual se sitúa (¿cuenta su historia en relato primero o es él mismo objeto de un relato?)

1.2.1. La relación con la historia:

En cuanto a la relación del narrador con su historia, dos casos pueden presentarse: para tomar la terminología de Genette¹⁹⁰, estamos ante:

-Un narrador homodiegético: presente en la diégesis, es decir en el universo espacio-temporal de la novela.

-Un narrador heterodiegético: ausente de la diégesis. Entre los narradores homodiegéticos, podemos distinguir entre los que desempeñan un papel secundario, y los que se presentan como héroes de la historia que narran, hablaremos a propósito de estos últimos, de narradores autodiegéticos.

Tanto Wayne Booth¹⁹¹ como Genette¹⁹² atacan la simplificación que supone la reducción del carácter de un narrador a decir que se trata de un narrador en 1ª persona o de un narrador en 3ª persona. Además, estos términos son inexactos para ellos, pues casi cualquier narrador utiliza tanto verbos en 1ª persona como verbos en 3ª persona. Booth propone una distinción entre narradores dramatizados y no dramatizados¹⁹³.

¹⁸⁹ Lozano, A., op.cit.

¹⁹⁰ Genette, G., op.cit., p. 251-254.

¹⁹¹ Booth, W.C., *Tipos de narración*, cap. nº6 de *La Retórica de la ficción*.

¹⁹² Genette, G., op.cit.

¹⁹³ García Landa, J.Á., op.cit.

Un narrador dramatizado tiene una personalidad vivida para el lector, se dirige a él, llamándose a sí mismo “yo” y tiene opiniones particulares; puede introducir digresiones en la historia. En el caso extremo, el narrador dramatizado es un personaje que nos cuenta su historia en forma de autobiografía. En *El señor llega*, el narrador dramatizado no se presenta en toda la narración.

El narrador no dramatizado, por el contrario, permanece invisible para el lector. Se limita a contarnos la historia sin introducir apreciaciones personales; el lector no lo siente como a alguien que le cuenta una historia, pues este narrador guarda sus distancias refugiándose en el mundo de la ficción, y es justamente el narrador no dramatizado él que lleva a cabo la narración de *El señor llega*.

1.2.2. El nivel narrativo:

En cuanto al nivel narrativo, la pregunta es la siguiente: ¿es considerado el narrador mismo como objeto de un relato hecho por otro narrador?, o sea, se trata de preguntarse sobre el eventual encadenamiento del relato; el ejemplo clásico es el de *Mil y una noche*, donde Scheherazad, narradora del conjunto de los cuentos que componen la obra, es ella misma el personaje de un relato narrado por otro narrador anónimo, éste cuenta como la joven, para preservar su vida, va contando durante mil y una noches historias al sultán. Así, hay dos narradores en *Mil y una noche*: el narrador primero que cuenta la historia de Scheherazad, y Scheherazad que cuenta los cuentos de *Mil y una noche*, el primero será calificado de narrador extradiegético (no es objeto de ningún relato), la segunda, de narradora intradiegética (no narra sino los relatos segundos, siendo ella misma objeto de un relato primero).

La distinción narrador extradiegético-narrador intradiegético remite a la distinción simétrica entre narratorio extradiegético y narratorio intradiegético. El narrador anónimo de *Mil y una noche* se dirige a un destinatario ausente de la historia (narratorio extradiegético); Scheherazad se dirige a un destinatario presente en la historia que es el sultán (narratorio intradiegético).

En síntesis, tendremos cuatro posiciones (posturas, tipos) del narrador: Las diversas combinaciones entre los dos criterios (relación con la historia y nivel narrativo) ponen en evidencia cuatro estatus posibles para el narrador:

_El narrador extradiegético-heterodiegético cuenta en relato primero una historia de la cual está ausente.

_El narrador intradiegético-homodiegético cuenta en relato primero una historia donde está presente.

_El narrador intradiegético-heterodiegético cuenta en relato encadenado una historia en la cual está ausente: es Sheherazad en *Mil y una noches*.

_El narrador intradiegético-heterodiegético cuenta en relato encadenado una historia donde está presente:

La selección de tal o tal tipo de narrador tendrá consecuencias determinantes sobre la presentación de la historia y el punto de vista propuesto al lector.

Un narrador que cuenta su propia historia en relato primero (en el marco de una biografía por ejemplo) se prohíbe normalmente toda omnisciencia e invita al lector a adaptar su vista sobre las cosas.

Un narrador intradiegético, revelando, por su única presencia, el encaje de relatos, debilita la ilusión referencial y denuncia el juego ficcional. La identificación de la postura del narrador permite, entonces, sacar la finalidad de un relato.

1.2.3. Los narradores de *El señor llega*:

El narrador es el que toma a su cargo la narración de la historia. De acuerdo con la clasificación de Norman Friedman¹⁹⁴, en *El señor llega*, Adolfo Lozano descubre dos

¹⁹⁴ Revista canadiense de estudios hispánicos. Vol IV n°1 Otoño 1979.

narradores diferentes, que se distinguen entre sí en muchos aspectos: por el punto de vista, y por la tipografía: el primer narrador narra en letra cursiva y el segundo en letra redonda, los dos desempeñan funciones distintas como veremos más adelante.

Por el punto de vista, el primer narrador es una especie de testigo, en término de Genette, un narrador heterodiegético-intradiegético, que no ofrece al lector más que el punto de vista de uno cualquiera de los habitantes del pueblo y, para ser más concreto, resume la voz de todo el pueblo; de aquí que utilice perfectamente la primera persona del plural o el reflexivo “se” inclusivo. Su punto de vista es, por lo tanto, limitado y específico.

El segundo narrador posee un punto de vista de omnisciencia neutral, en término de Genette, un narrador heterodiegético-extradiegético que no hace incursiones personales en la historia, sino que narra impersonalmente en tercera persona. Cuando describe una escena, unas veces la describe desde ese ángulo superior de la omnisciencia, pero otras veces adopta la perspectiva de alguno de los personajes: Carlos Deza, Clara, Rosario, etc. Así, en la página 342 de *El Señor llega*, cuando Carlos asegura a Rosario que va a pegar a Cayetano, ella contesta:

“- ¡No lo haga, señor!...”¹⁹⁵

Y en seguida interviene el narrador:

“Rogó. También temía que Cayetano hiciese a Carlos a traición, o lo matase. Cayetano tenía mucha fuerza, y mucha gente dispuesta a ir a la cárcel por matar a un hombre si Cayetano lo mandaba”

Naturalmente, estas palabras son las que supone habría expresado Rosario en semejantes circunstancias aunque no lo hace ella directamente. Los ejemplos de esta clase son numerosos.

Otras distinciones entre narradores pueden hacerse, y siempre continuamos con el análisis de Adolfo Lozano para aclararlos:

¹⁹⁵ Ballester, G.T., op.cit, p.342.

- Por la diferente extensión de su intervención. Lozano revela que estadísticamente, en la novela domina la voz de primer narrador: *“La del primer narrador supone apenas un 3.3% de la narración completa”*¹⁹⁶.

- Por la frecuencia de su intervención: en cuanto a la intervención, el segundo narrador interviene más que el primero: *“el primer narrador aparece tan solo en las primeras páginas de El señor llega y no vuelve a reaparecer”*¹⁹⁷.

- Por la distancia entre el plano narrativo y el plano de lo narrado. *“El primer narrador presenta una simultaneidad con lo narrado, mientras que el segundo se sitúa enteramente en un después retrospectivo”*¹⁹⁸.

- Por el diferente uso de la persona y de los tiempos verbales. El primero habla en tercera persona inclusiva o en primera persona del plural y en presente con pretéritos o futuros subordinados a este presente básico. El segundo narrador habla en tercera persona singular y en pretérito.

- Por la función. El primer narrador tiene como función principal cubrir las elipsis del narrador segundo y comentar de modo de coro (y de allí la denominación narrador corega dada por Adolfo Lozano) dramático los sucesos, a medida que éstos ocurren a predecir o adivinar el futuro desarrollo de la historia.

Mientras, el segundo narrador tiene como función establecer la historia y obtener la atención total del lector. Lozano abunda en este propósito:

*“En caso de contradicción entre lo dicho por el narrador primero y el segundo, el lector es inducido a aceptar la versión del segundo narrador, según se deduce de su función, y así lo denominaremos narrador omnisciente, mientras que al primero lo denominaremos narrador corega”*¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Lozano, A., op.cit.

¹⁹⁷ *Ibíd.*

¹⁹⁸ *Ibíd.*

¹⁹⁹ Lozano, A., op.cit.

Además de estos dos narradores, ambos fundamentales, puesto que reciben directamente, sin intermediario, la palabra del autor, aparecen en la narración narradores secundarios que reciben la palabra del autor omnisciente, para llenar espacios narrativos, bien en tercera persona, bien en primera persona, generalmente con funciones analépticas (las historias narradas por doña Mariana sobre el pasado de los Churruchaos), o contradictorias: versión de un mismo hecho asumida por dos narradores (el viaje de Juan Aldán cuando su hermana Inés desaparece del pueblo).

Al plantearnos el problema de ¿A quién narra?, hay que distinguir entre:

- Un destinatario (narratorio) explícito (intradiegético), al que el o los narradores se dirigen directamente (el Sultán en *Mil y una noches*, por ejemplo), que no parece existir en la novela.

- Un destinatario (narratorio) implícito (extradiegético) ideal, a cuyo nivel y capacidad de comprensión se dirige el narrador. En el caso de Ballester, “*un lector de cierto nivel cultural, español o conocedor de lo hispánico, o al menos del mundo occidental*”²⁰⁰ en palabras de Adolfo Lozano.

1.3. Las funciones del narrador²⁰¹.

El narrador puede dirigirse al narratorio situado fuera de la historia (narrador extradiegético) o a un personaje dentro de la ficción (narrador intradiegético). Pero Genette parece descuidar algo la “dramatización” del narrador:

*“Como que el narrador puede en cualquier instante intervenir como tal en el relato, toda narración es, por definición, virtualmente hecha en primera persona”*²⁰²

²⁰⁰ Lozano, A., op.cit., p.

²⁰¹ Jouve, V., op.cit., p.27.

²⁰² Genette, G., op.cit., p.252.

Pero, a veces, el narrador no interviene nunca en el relato utilizando la primera persona, y en este caso no tiene sentido discutir si puede hacerlo o no. Simplemente, está construido así; está menos dramatizado que el narrador de *El señor llega* en nuestro análisis. Como lo veremos más adelante.

El análisis de Genette también ignora el estudio de la distancia en el sentido de Booth²⁰³, es decir, de la mayor o menor coincidencia entre las características culturales, morales e ideológicas del autor, lector y narrador, a los que podríamos añadir el narratorio.

La instancia que narra el relato en *El señor llega* es lo que Booth llama un narrador dramatizado que no interviene en la ficción, sus intervenciones son fieles al mensaje que el autor quiere transmitir por medio del libro. Genette dice que se trata de un narrador extradiegético y heterodiegético. Para determinar la especificidad de la voz narrativa de *El señor llega*, hay que estudiar cada una de sus intervenciones particulares, viendo qué funciones asume y con qué lenguaje las asume.

En efecto, el narrador no tiene por qué limitarse a contarnos la historia. Como en todo acto comunicativo, se trasluce su subjetividad de hablante y también la situación comunicativa²⁰⁴. Genette hace una clasificación de estas actividades o funciones del narrador, basándose en la que hizo Jakobson de la distribución de funciones del lenguaje:

*“Ninguna de estas categorías es enteramente pura y sin connivencia con otras ; excepto la primera, ninguna es enteramente indispensable, y al mismo tiempo, ninguna (...) es enteramente evitable”*²⁰⁵

Veamos de qué funciones se trata, y cuáles son las presentes en el *El señor llega*:

1.3.1. Función narrativa.

²⁰³ Booth, W., op.cit.

²⁰⁴ García Landa, J.Á., op.cit.

²⁰⁵ Genette, op.cit., p. 263.

Esta función puede ser implícita (es el caso más frecuente), pero también explícita, un anuncio como “voy a contar...”, llamando la atención sobre el narrador, es a menudo el indicio de una novela paródica o auto-reflexiva. La función narrativa consiste en transmitir la historia al narratorio. Si damos por hecho el proceso intermedio de elaboración que supone la focalización, el papel del narrador se reduce a codificar en palabras los significados seleccionados por el focalizador. Todo narrador debe desempeñar esta función, y por lo tanto, el narrador de *El señor llega* no se aparta, pero desempeña esta función de manera implícita, sin introducir fórmulas como: “les voy a contar...”.

1.3.2. Función de gestión (de administración).

También indispensable como la primera, consiste en organizar el relato. Es la que permite las vueltas atrás, los saltos adelante, las elipsis, las oposiciones y las simetrías. El narrador puede también optar por narrar su relato en orden, o quebrando la sucesión cronológica.

Naturalmente, el narrador de *El señor llega* desempeña esta función y asegura la administración del relato, (ver capítulo dos: el tiempo narrativo).

Evidentemente, y por el uso que el narrador omnisciente hace con frecuencia del estilo directo, la cesión de las palabras a los personajes permite analepsis y catalepsis abundantes; por ejemplo, las analepsis asumidas por Gonzalo Sarmiento en las páginas 27-28 de *El señor llega*, y que permiten al narrador reconstruir el tiempo anterior a la secuencia fundamental con fines aclarativos, sin que haya ruptura de ésta al nivel del narrador omnisciente.

De repente, Gonzalo dejó de hablar de su hija y del colegio.

-¿Sabe usted que me dio una gran alegría al verle? Eugenio Quiroga fue nuestro amigo. Le queríamos mucho y él fue siempre muy bueno con nosotros. Pensé que sería su hermano, porque hijo no puede ser.

Eugenio marchó hace veinte años y estaba soltero. Era un buen pintor.

Se levantó, como quien va a hacer algo, pero se sentó en seguida.(...)

Gonzalo siguió hablando, de Eugenio, de los Churruchaos, de su mujer y de cosas pasadas²⁰⁶.

²⁰⁶ Torrente Ballester, G., op.cit., p. 27.

No hacemos un inventario detallado de éstas, ya que nuestro análisis se limita a lo narrado por los dos narradores básicos, el corega (en término de Adolfo Lozano) y el omnisciente.

Además de estas dos funciones esenciales al acto de narrar, podemos establecer cuatro funciones facultativas.

1.3.3. Función de comunicación.

Permite al narrador establecer un contacto directo con el destinatario, son estas famosas señas al lector que encontramos, por ejemplo, “señor lector” o “¿veis esto? Algunas novelas contemporáneas se han divertido privilegiando esta función con fines de desvíos paródicos. Esta función está ausente de *El señor llega*.

1.3.4. Función testimonial.

Informa sobre la manera por la cual el narrador aprehende su propio relato. Puede remitir a los sentimientos que tal episodio provoca en él (emoción), a los juicios que le inspira un personaje (evaluación), aun a informaciones sobre las fuentes de su relato (declaración), por ejemplo, el narrador de *Les miserables* de Víctor Hugo, podemos ver que hace parte de los sentimientos que anima cuando evoca la redención de Jean Valjean (emoción), juzga positivamente a Cosette y negativamente a Thénardier (evaluación), indica sus fuentes librescas cuando expone la historia del alcantarillado de Paris (declaración). La novela *El señor llega* carece de esta función también.

1.3.5. Función explicativa.

Muy presente en el siglo XIX, particularmente en las novelas didácticas, consiste, para el narrador, en entregar las informaciones que juzga útiles para la comprensión de la historia. En *El señor llega*, la función explicativa es muy reducida, para no decir ausente completamente, podemos destacar un fragmento donde el narrador explica muy brevemente lo que es el anarquismo en boca de Juan Aldán, en una escena dialogada entre Juan, Carlos y don Baldomero:

-Carlos no ha vivido en España los últimos años, y no nos puede comprender.

Pero quizá...Se detuvo un instante.

-Somos como Rusia. ¿Comprendes, Carlos? Un país como Rusia. Al margen del mundo. Por eso hay aquí absolutistas, como Piñeiro, y anarquistas, como yo.

-Usted está loco, Aldán. No me venga con monsergas. Usted no es anarquista porque España sea como Rusia, sino porque ya no hay Inquisición.(...).

*-Voy a explicarle... Pero no; aquí no. ¿Por qué no vamos a mi casa? (...)
Usted y yo somos anarquistas, usted de derechas y yo de izquierdas.*

Usted es, además, teólogo, y sabe cuándo se puede matar lícitamente al Rey; las razones son aplicables al caso, y no hay más que hablar de esto²⁰⁷.

1.3.6. Función ideológica.

Aparece cuando el narrador emite juicios generales que traspasan el marco del relato, sobre la existencia o las relaciones humanas. Se señala generalmente por el recorrido al presente a valor intemporal. La función ideológica tal como la testimonial o la comunicativa, no existe en *El señor llega*.

Observamos que las funciones de narración, de comunicación, y de administración, remiten al funcionamiento del relato, mientras que las funciones testimonial, explicativa e ideológica conciernen a la interpretación de la historia.

La acentuación de unas o de otras permite saber si las intenciones del narrador son estéticas o ideológicas. Así, podemos afirmar que las intenciones de Ballester son estéticas.

En resumen, podemos establecer que Ballester se sirve en su novela de dos narradores básicos, uno omnisciente y otro de menor intervención, a tipo de coro o “vox populi”²⁰⁸. El primero de estos narradores se sitúa en una posición retrospectiva a los hechos a través de su intervención. El segundo narrador se sitúa en una posición

²⁰⁷Ballester, G.T., op.cit., p. 81.

²⁰⁸ Voz de la mayoría.

contemporánea y o retrospectiva respecto de los acontecimientos, con algunos momentos retrospectivos. Ambos narradores relatan una misma historia, pero mientras el omnisciente permanece al margen, el narrador corega se incluye en la historia dándonos detalles personales y expresando sus puntos de vista.

Aunque aparentemente ambos narradores se ocupan de una misma historia, podemos establecer una distinción entre la historia que ambos narran. Lozano comenta:

El narrador omnisciente, a partir de su punto de vista olímpico, privilegiado, narra todos los elementos que considera pertinentes para la historia, el narrador corega, por su parte, toma la palabra para narrar: 1-un antes de la historia del narrador omnisciente, 2- un entretanto de la historia del narrador omnisciente, entre los dos puntos de una elipsis narrativa de éste, 3-un después de la historia del narrador omnisciente a modo de epilogo²⁰⁹.

2. Tipos de focalización.

El segundo gran modo de la representación narrativa es la focalización, concierne el problema de punto de vista. Mientras el estudio de la voz narrativa consiste en responder a la pregunta ¿Quién cuenta?, el estudio de la focalización trata de responder a la pregunta: ¿Quién percibe?

Las dos preguntas no se coinciden: el narrador de un relato en tercera persona puede elegir de presentar la historia a través de su punto de vista, de un personaje, o más de una manera neutra. Hablaremos respectivamente de focalización externa, interna y focalización cero.

Henry James demuestra una diferenciación de las dos instancias, narrador y focalizador. El focalizador es lo que Henry James llama reflector o “conciencia

²⁰⁹ Lozano, A., op.cit., p.

luminosa”²¹⁰, un personaje cuyas percepciones y pensamientos determinan lo que será narrado en la novela, la selección de acontecimientos por la cual la historia se convierte en relato.

No hay un lazo directo entre la persona que narra y el punto de vista a partir del cual la historia es presentada. En *Ce que savait Maisie* de Henry James, la narradora no es Maisie (la novela habla de ella en tercera persona), pero la historia no es narrada sino a través de su punto de vista: el narrador no se permite relatar acontecimientos de los cuales la heroína no tenga consciencia.

La noción de focalización ha estado también en el centro de debates teóricos importantes: en discusiones entre Mieke Bal²¹¹ en *Narratologie* y Genette²¹² en *Nouveau discours du récit*; para empezar, partiremos de la definición clásica de la focalización, considerada ésta como la restricción de campo, o más precisamente como la selección de la información narrativa, que impone un relato seleccionando presentar la historia a partir de un punto de vista particular.

Focalizando su relato sobre Maisie, el narrador de la novela de Henry James selecciona, entre las informaciones que desea evocar al lector, las autorizadas por la situación del personaje.

*“En un momento decisivo de la historia de la teoría del relato, hemos descubierto la importancia esencial de este delegado, la autonomía de aquél que el autor ha invertido deliberadamente de la función narrativa en el relato : el narrador. En otro momento, también decisivo aunque reciente, hemos descubierto la presencia de aquél a quien el narrador delega una función intermediaria entre sí mismo y el personaje: el focalizador”*²¹³

²¹⁰ Henry James que cita García Landa, J.Á., *Aspectos de la técnica narrativa en Hard Times, de Charles Dickens*. Universidad de Zaragoza.

²¹¹ Bal, M., *Narratologie: Les instances du récit*. Paris, Klincksieck, 1977, p. 199.

²¹² Genette, G., *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, Coll. Revue poétique, 1983.

²¹³ Bal, M., op.cit.

Antes de distinguir los tipos de focalización en *El señor llega*, cabe recordar que en la novela existen dos narradores, como ya señaló Adolfo Lozano, uno omnisciente, y otro testigo a quien denomina corega.

Para establecer la razón por la cual atribuiremos un tipo de focalización a los dos narradores de *El señor llega*, habrá que dilucidar primeramente si uno de los dos narradores está subordinado, es decir, recibe la palabra del otro, o si, como suponía anteriormente Adolfo Lozano, ambos reciben la palabra del autor.

2.1. La focalización cero:

Hablaremos de focalización cero, cuando el relato no es focalizado sobre ningún personaje, se trata, entonces, de una ausencia de focalización: el narrador no tiene que adaptar lo que evoca al punto de vista de tal o cual personaje, no practica ninguna restricción de campo y no tiene que seleccionar la información que entrega al lector. El único punto de vista que organiza el relato de la focalización cero, es él del narrador omnisciente.

En *El señor llega*, el narrador omnisciente, desde su visión panorámica y resumida que se presenta como habitante del pueblo con unas características personales bien definidas, comentando los sucesos, situándose por encima de ellos y dominando así, todas las perspectivas, el narrador omnisciente asume las dos funciones indispensables (de narración y de administración); en realidad ambas visiones se complementan a la hora de establecer las coordenadas estructuras de *El señor llega*, a este propósito, Adolfo Lozano dice:

“Dada la cualidad de omnisciencia que tiene el narrador en letra redonda, podíamos aceptar que él fuese el responsable del narrador corega, cuyo punto de vista es limitado, la inversa resultaría imposible”²¹⁴.

Lo dicho sugiere naturalmente dos hipótesis:

²¹⁴ Lozano, A., op.cit.

“o el narrador omnisciente recibe la palabra del autor, y asume la narración del corega; o ambos narradores reciben directa e independientemente la palabra del autor”²¹⁵.

Lozano se inclina por la segunda hipótesis basándose en que en ningún momento el narrador omnisciente alude directa o indirectamente al narrador corega o a su punto de vista. Sigue afirmando:

“Como ninguno de los dos expresa la razón o razones por las que toman o reciben la palabra y ejercen la función de narradores, hay que suponer que el autor les confiere la cualidad o profesión de novelistas. Aquí, inmediatamente constatamos que dicha atribución resulta aceptable para el narrador omnisciente, pero no así para el corega. La inaceptabilidad de la atribución nos parece: primero, como resultado del punto de vista fijo y limitado del corega, segundo, como consecuencia de la comparación cuantitativa de los respectivos actos narrativos, tercero, como consecuencia de una posibilidad de atribuir un motivo interno al acto narrativo del corega”²¹⁶.

La razón fundamental de las narraciones, y sobre todo de la del narrador omnisciente, es, pues, externa a la obra, y es la voluntad del autor.

Examinaremos el fragmento siguiente:

Decir a Carlos: “Eres la única persona que me interesa en el mundo”, no podía formar parte de las fórmulas corteses; pero a Carlos, más que las palabras, le había sorprendido el tono con que doña Mariana las había dicho, (...). No cabía duda de que, formal y realmente, él era la única persona que interesaba a doña Mariana, pero, ¿por qué? Lo pensó mientras su cuerpo se demoraba en el agua caliente, (...). No sabía por qué. El amor de doña Mariana tenía que ser el resultado de sucesos pretéritos, de sucesos ignorados, de vidas anteriores que él desconocía,

²¹⁵ Lozano, A., op.cit, p.

²¹⁶ Ibid.

*que aparecían ahora en el ardor de unos ojos y en el temblor de unas palabras*²¹⁷

En el ejemplo anterior, si Carlos no sabe por qué doña Mariana le tiene tanto afecto, el narrador lo sabe y lo indica al lector, habla tanto del punto de vista de Carlos como el de doña Mariana, su omnisciencia le permite penetrar la interioridad de cada personaje, no hay ninguna restricción de campo, se trata entonces de focalización cero.

2.2. La focalización interna:

Hablaremos de focalización interna cuando el narrador adapta su relato al punto de vista de un personaje, aquí, tenemos una restricción de campo y selección de la información. El narrador no transmitirá al lector sino el saber autorizado por la situación del personaje, en focalización interna, el saber del lector sobre la historia no puede exceder lo de la figura particular. El efecto habitual de la focalización interna es una identificación al personaje en la perspectiva de la cual la historia es presentada.

Debido a su situación interna a la historia, el narrador corega, involuntariamente, proporciona datos sobre sí mismo. Así, en palabras de Adolfo Lozano:

*“sabemos que es socio del casino, y por consiguiente, terrateniente o “kulak”; que sus simpatías van al bando de los Salgado, y sus antipatías al de los Churruchaos, o al menos contra algunos de ellos, como doña Mariana o Clara”*²¹⁸.

Este tipo de información está implícito o explícito en sus reacciones, sus comentarios, sus puntos de vista sobre la acción y su representación de la misma.

Estos hechos indirectos se extienden no solamente a datos sobre sí mismo, sino que dan también series completas de causas y efectos que el narrador no acaba de entender; por ejemplo, cuando Cayetano cuenta a la gente del casino su relación con Carlos y Juan de niños, les informaba que los dos le trataban como siervo, se puede

²¹⁷ Ballester, G.T., op.cit, 47.

²¹⁸ Lozano, A., op.cit, p.

observar claramente que el narrador corega no comprende la actitud de Carlos y Juan, sino habría podido explicarlo, sobre todo si sabemos que el narrador corega le tiene a Cayetano una gran antipatía.

-Mire usted, Carlos y yo, y ese muerto de hambre de Juanito Aldán, jugábamos de niños. Eran unos insoportables presumidos. Muchas veces subíamos a las ruinas del castillo, y entonces, Aldán y Carlos comenzaban a llamar al espíritu del conde don Fernando, el que ajusticiaron en la plaza por mandato de los Reyes Católicos. Hacían como que se les aparecía el conde, se ponían a hablar con él, y a mí no me dejaban escuchar la conversación porque yo era un siervo.

-Un siervo? ¿ Usted un siervo?

¡Un siervo! ¡Don Cayetano un siervo! ¡El más rico, el amo de Pueblanueva!²¹⁹

Ya vemos como, tanto Cayetano como la gente del casino, ignoran lo que pensaban Carlos y Juan al considerarle a Cayetano como siervo, el lector tampoco lo sabrá porque el saber entregado por el narrador es estrictamente restringido al saber de Cayetano: estamos en presencia de focalización interna.

2.3. La focalización externa:

Hablaremos de focalización externa, cuando la historia es narrada de una manera neutra, como si el relato se confundiera con el ojo de una cámara, mientras en focalización cero el narrador sabe más que el personaje, y en interna sabe menos que él, en el último caso, el narrador incapaz de penetrar las consciencias, no se agarra sino al aspecto exterior de los seres y de las cosas. La restricción de campo y la selección de la información son entonces, mucho más destacadas que en focalización interna.

En *El señor llega*, el caso de la focalización externa es menos frecuente, se trata sólo de los fragmentos puramente descriptivos:

²¹⁹ Ballester, G.T., op.cit., p.19.

Se llegaba a la puerta por unas escaleritas exteriores y un patinillo. La casa, pequeña y vieja, pintoresca, demasiado pintoresca, como cultivada en su pintoresquismo. De la puerta colgaba una anilla de hierro. Tiró, y en algún lugar remoto sonó una campanilla. Por la ventana de la portería, encima de la puerta, un poco más arriba de su cabeza, asomó una mujer morena, de pómulos anchos²²⁰.

En el fragmento anterior, tenemos enunciados objetivos que se contentan con describir una escena vista del exterior, el enunciado no trae más informaciones que las que podría hacer una cámara, el saber entregado por el narrador se limita al aspecto exterior de los seres y de las cosas, estamos en focalización externa.

El cambio de nivel de focalización se hace, según Bal²²¹, mediante un verbo de percepción, el lector puede entonces atribuir el enunciado al narrador o al personaje, pero no todo verbo de percepción introduce un cambio de nivel de focalización, Los cambios de *El señor llega* son en general muy breves, ocupan pocas frases y el narrador-focalizador vuelve a asumir el punto de vista enseguida, es lo que sucede en muchos ejemplos de *El señor llega* como en esta discusión entre Carlos y doña Mariana a propósito de Cayetano:

*-¿Te acuerdas de Cayetano salgado?
-un chico rico que jugaba con nosotros, ¿no?
-algo más que un chico rico, pero sí, es cierto: jugaba con vosotros, jugaba contigo y con Juanito Aldán. Ahora es el amo aquí. También él estuvo fuera, como todos vosotros. ¿Qué sucede, que todos os vais y luego volvéis? Pero Cayetano ha vuelto de otra manera. Estuvo en Inglaterra y en los estados unidos, se hizo ingeniero, ahora dirige los astilleros. Es muy rico, ¿sabes?, más rico que yo. Cualquiera, en su lugar hubiera elegido otro sitio para vivir. Los astilleros podría dirigirlos desde la Coruña, por ejemplo. Sin embargo, él vive aquí, aquí tiene su casa, y su madre, y su padre²²²*

²²⁰ Ballester, G.T., op.cit, p.

²²¹ García Landa, J.A., op.cit.

²²² Ballester, G.T., op.cit, p.

Cayetano Salgado es un personaje nuevo para el lector, y como es habitual el narrador lo presenta adaptando la focalización a las necesidades de una presentación. Utiliza para ello la percepción que tiene doña Mariana.

Hay al comienzo un verbo de percepción (acordarse, línea 1ª), pero no logra introducir más que una focalización transpuesta, en la que el narrador es el que guarda la visión, como indican las expresiones de duda (¿qué sucede, que todos os vais y volvéis?) aplicadas a la visión del personaje. Cayetano salgado es el focalizado principal, el narrador lo presenta al lector como un desconocido, que nos es descrito seguidamente por su apariencia física. Esto indica, que hay una adaptación de la focalización a las necesidades del lector, para hacer más natural este primer encuentro, y por lo tanto, el lector no puede utilizar la visión de doña Mariana sin más.

3. Los personajes.

El personaje es el segundo objeto de estudio privilegiado por la semiótica después de la intriga, tal como se considera que podemos remitir toda historia a un modelo lógico relativamente simple, la crítica de tendencia greimassiana piensa que podemos encontrar en la infinita pluralidad de los relatos, los mismos sistemas de personajes. De hecho, en todo relato siendo fundado sobre un conflicto, podemos encontrar, al menos, dos personajes: el sujeto y su adversario, se trata en nuestro caso de Carlos Deza y Cayetano Salgado.

El análisis semiótico que se interesa esencialmente a lo que *hacen* los personajes, ha sido precisado y reformulado por un procedimiento de inspiración poética que toma en cuenta lo que *son* los personajes: sus retratos, esto se debe esencialmente a Philippe Hamon²²³, entre otros. Las dos aproximaciones: lo que son los personajes y lo que hacen, se complementan.

²²³ Hamon, PH., *Pour un statut sémiologique du personnage*. Revue Littérature, 1972, réédité Poétique du récit, Seuil, 1977.

3.1. Jerarquía de los protagonistas.

- Carlos Deza:

El protagonista principal, psicoanalista graduado en Viena, músico fracasado, generoso, heredero de gloria y patrimonio de sus antecesores, pero indiferente ante el dinero, desconfiado en la religión, simpático con toda la gente y amigo de todos los que quieran charlar o escucharle.

Su regreso a Pueblanueva levanta una serie de esperanzas y temores en el pueblo, como si se tratara de la venida de un salvador, pero su reacción defrauda esa esperanza, Carlos no quiere mandar ni ser mandado, ni en el terreno laboral, ni en el social ni en el sentimental. Su retrato presenta algunas contradicciones y sombras, pero esas contradicciones y sombras tienen más que ver con su relación con las mujeres que con su posible carácter simbólico.

Su apariencia física es típica de un churruchao, la gran familia de Pueblanueva, así de alto, de rubio y manchado, con el cabello de zanahoria²²⁴.

- Cayetano Salgado:

Su misma definición de partida: el hombre más poderoso del pueblo, el director y dueño de los astilleros, se puede decir que es el que decide quien trabaja y quien no en el pueblo, socialista convencido, rompedor de virgos, le place deshonrar a las familias, generoso, cruel en todo tipo de relaciones pero tierno y devoto con su madre. Sólo preocupado por el crecimiento de su empresa, de su capital y de sus influencias.

- Doña Mariana: La vieja es una extravagante propietaria a quien no importa que pierda dinero manteniendo la flota pesquera sólo por fastidiar a Cayetano Salgado, el burgués socialista, disgustado contra el viejo poder feudal. Doña Mariana es delicada y noble; inteligente y atea; madre soltera y orgullosa de haberlo sido; independiente y aventurera.

²²⁴ Torrente Ballester, G., op.cit.

Mariana es un personaje que cuenta su maternidad de soltera con orgullo, haciendo incluso que su figura tenga que ser respetada, a gusto o no, por el pueblo, y de ningún modo se escandaliza por las relaciones amorosas, lícitas o no, que otros personajes puedan mantener, sintiéndose sin embargo distante del abuso para lograrlas. La vieja valora la voluntad y la valentía de las mujeres, y por ello simpatiza con Clara Aldán.

- Rosario la Galana:

Rosario la Galana es el retrato digno de un personaje desheredado que todo el mundo se sirve de él. Manifiesta una fuerte rebeldía y sacrificio cuando no queda más remedio, coraje y decisión para aprovecharla cuando hay alguna posibilidad de mejora, fidelidad con quienes la tratan bien, y venganza contra quienes la han maltratado.

- Clara Aldán:

Convertida por las murmuraciones del pueblo en una mujer de vida sexo-sentimental viciosa, pero en realidad, su gran pasión interior hacia el sexo, y hacia los desahogos amorosos no provienen sino de sus propias manos (el pecado secreto). Orgullosa y valiente también, sincera como nadie en Pueblanueva.

Los ojos y la boca, sensuales; el labio superior, un poco cínicamente levantado, un poco amargamente cínico. Y unos ojos grandes, vivos, apasionados.

- Juan Aldán:

Es un heredero de terratenientes venido a menos; poeta y anarquista, aunque no le importe que su hermana trabaje por él; desagradecido y traidor, abandona a los pescadores después de empujarles a la aventura de hacerse propietarios de los barcos de pesca; y debe huir de sus compañeros anarquistas después de ser malentendido,

3.2. Actor y actante²²⁵.

Precisemos, para empezar, que en semiótica narrativa, la noción de personaje es sustituida por los conceptos de actor y actante que intervienen en los niveles diferentes de descripción del relato.

²²⁵ Jouve, V., op.cit., p.51.

Antes de definir el contenido de cada uno de los términos, conviene recordar los diferentes niveles de análisis mantenidos por la semiótica:

- El nivel de la manifestación: remite al texto dado, tal como se presenta a la lectura: es la historia considerada en su desarrollo lineal.

Los dos otros niveles son reconstructivos:

- El nivel profundo: remite a la estructura elemental rigiendo el universo semántico del texto: no hacemos sino evocarle en la medida en que no interesa directamente la cuestión del personaje.

- El nivel superficial: apunta poner al día la componente narrativa de un texto (la lógica de acciones que pone en escena) y su componente temática (los contenidos vinculados por la sintaxis narrativa).

Según el nivel de análisis mantenido, no consideraremos entonces el personaje desde el mismo ángulo:

3.2.1. El actor:

Interviene al nivel de la manifestación, un relato necesita cierto número de acciones para funcionar. El actor es la instancia que se ocupa de asumirlas. Definido como “ejecutante”, encarnación antropomorfa de los papeles necesarios en el desarrollo del relato. El actor es el concepto que más se acerca a la noción tradicional de “personaje”. Hemos visto que el relato era construido sobre una oposición entre un sujeto y su adversario. Estos dos papeles serán asumidos por actores diferentes según las novelas; en *El señor llega*, por ejemplo, el actor desempeñando el papel del sujeto es Carlos Deza, el médico que regresa a su pueblo, mientras el actor que desempeña el papel de adversario es, sin duda, Cayetano Salgado.

3.2.2. El actante.

Es un término utilizado para describir *la componente narrativa* del nivel superficial. No es entonces, un dato del texto, sino una noción construida por el análisis. El

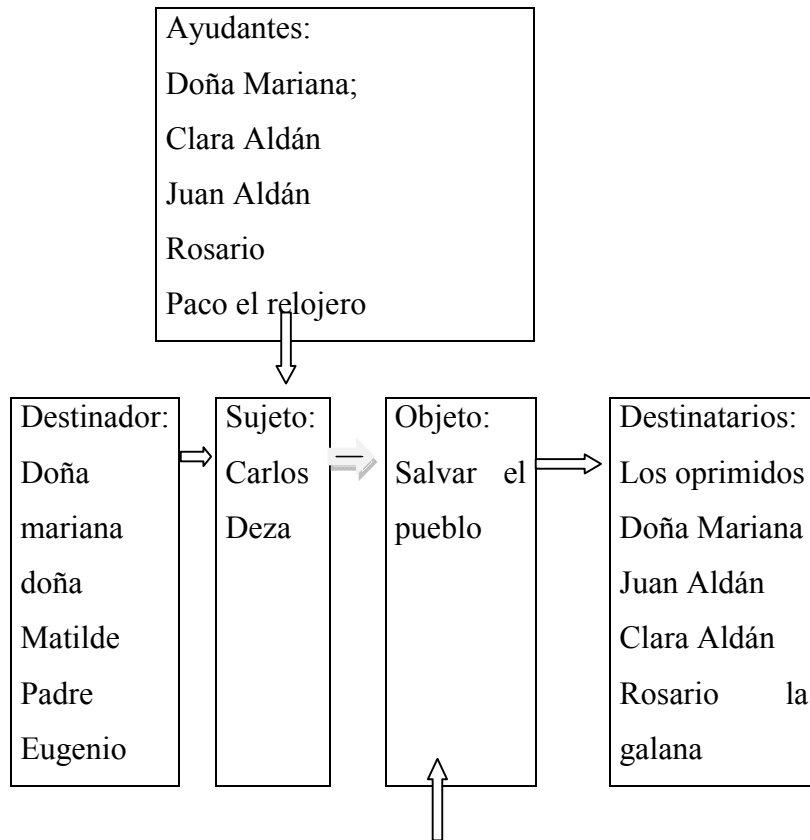
actante se define como un papel necesario en la existencia del relato (un papel que los actores tienen como función asumirlo). Sabemos que, según Greimas, los actantes (o papeles actanciales) son seis:

- Sujeto- objeto
- Oponente-ayudante
- Destinador-destinatario

Cada relato se presenta en efecto, como la búsqueda de un objeto por un sujeto. Se puede tratar de una búsqueda amorosa, una búsqueda mística, ir en busca de fortuna,...etc.

Los obstáculos, inevitables en cada búsqueda, hacen surgir *oponentes* que el *sujeto* enfrenta con ayuda de *ayudantes*.

El esquema actancial²²⁶ de *El señor llega*



²²⁶ Jouve, V., op.cit., p.52.

Oponentes Cayetano Salgado.

3.2.3. La relación actor/actante:

Este esquema muy conocido llama muchas precisiones destinada a evitar toda simplificación. No hay una adecuación estricta entre el actor y el actante en el relato. De modo que un actor mismo puede desempeñar muchos papeles actanciales, muchos actores pueden ser agrupados en un solo actante.

En las novelas de conflicto anterior, un mismo actor, dividido entre dos sentimientos contradictorios, asumirá al mismo tiempo los papeles de ayudante y oponente, es el caso de Carlos Deza mismo, el único que puede enfrentarse a Cayetano se desinteresa de todo esto.

En fin, en la medida de que la noción de “esquema actancial” se articula alrededor de la idea de “búsqueda” (de “programa narrativo” en terminología de Greimas), habrá, en el seno de un mismo relato, tantos esquemas actanciales como programas narrativos diferentes.

3.3. El programa narrativo.

El modelo semiótico del relato no es, como hemos visto, destinado al estudio de los textos, sino a enfocar una gramática narrativa. El objetivo de Greimas, poniendo en evidencia la estructura común a todos los relatos, era aclarar la noción de “sentido”. Sin embargo, Este tipo de investigación tiene un interés mayor para el análisis literario, gracias a las nociones de actor, actante.

Es posible analizar el “efecto-valor” de una novela, la manera por la cual vincula una ideología y la transmite al lector. El relato presentándose como la orientación de un sujeto hacia un objeto, podemos, en efecto, descubrir los valores que animan al sujeto a través de la selección del objeto, los medios puestos en obra para obtenerlo y las determinaciones al origen de la búsqueda.

La noción de “programa narrativo” es particularmente interesante. Permite aprehender la lógica que sostiene el comportamiento del actor.

El programa narrativo de un personaje se presenta, según Greimas, como una secuencia de cuatro fases: manipulación, competencia, resultado, sanción²²⁷, que podemos localizar gracias al análisis de modalidades: poder, saber, deber, querer.

3.3.1. La manipulación:

Corresponde a la puesta en marcha del programa narrativo, supone un destinador que busca transmitir al sujeto un “querer-hacer” o “deber-hacer”. La manipulación es entonces, la fase en donde son fijados los valores.

Esto, permite saber lo que motiva al personaje, cuales son las normas o los individuos que le hacen reaccionar, y cuáles son las estrategias que hemos usado para convencerle. En la manipulación pueden, entonces, intervenir más bien valores e ideas que personajes; en *El señor llega*, vemos que Carlos Deza el sujeto, ha sido manipulado, en sentido analítico, tanto por valores e ideas como por personajes: su decisión de regresar a su pueblo era, en primer lugar, motivada por un recuerdo de infancia, la puerta tapiada despertó su anhelo, y a pesar de ser psicoanalista, no consiguió explicarlo, y tuvo que seguir sus deseos, al regresar, y después de enterarse de la situación en Pueblanueva, decidió no meterse en los líos de la gente del pueblo, pero lo que paso a Clara Aldán, y a Rosario la galana, le empujo cada vez a intervenir, así que se encontró inmerso en las historias del pueblo. En cuanto a los personajes motivadores doña Mariana fue el factor esencial del “deber-hacer” que sintió Carlos.

3.3.2. La competencia.

Es la fase de adquisición del “poder-hacer” y del “saber-hacer” necesarios para la acción por el sujeto, se analiza en relación con el resultado (¿en qué medida el poder y el saber del personaje se realizan en actos concretos?), en relación con la manipulación (¿Cuál era el motivo, y cuál es el fin que el personaje busca adquirir una

²²⁷ Jouve, V., op.cit., p.54.

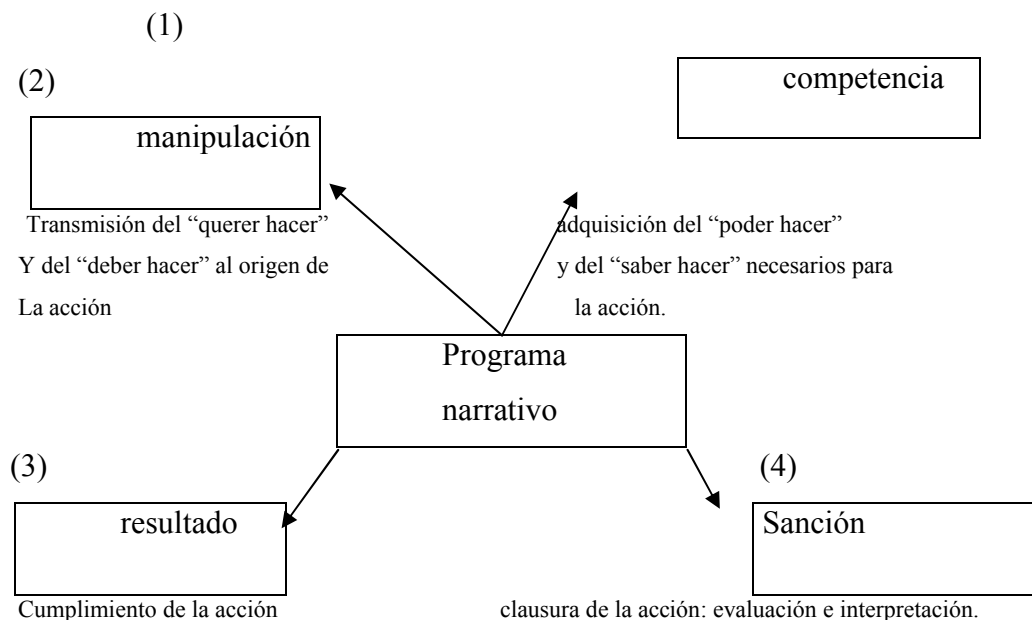
competencia?) , como ejemplo vemos que por falta de ánimo que Carlos Deza no interviene y no quiere enfrentarse a Cayetano, en cambio, es por ser doctor psicoanalista, esto le dio la competencia para vengarse o mejor dicho enfrentarse a su oponente.

3.3.3. La sanción:

Tras la fase de cumplimiento que constituye el resultado, la sanción es el episodio ultimo de la secuencia. Una fase de clausura donde la acción es interpretada y evaluada; junto con la manipulación, es el lugar privilegiado de la manifestación de los valores, permite comparar los valores realizados con los valores proferidos, de ver cómo y por quien la acción del sujeto es juzgada.

3.3.4. El resultado:

Su papel esencial es de poner en evidencia el bien fundado del programa narrativo: ¿era o no juicioso? ¿Sus resultados son convincentes? , así por ejemplo, los éxitos de Carlos no dejan dudas sobre los valores cuestionados por el relato, en cambio, incluso si fracasa, los resultados de su “búsqueda” quedan convincentes (y es lo que pasa al fin de la trilogía), en la medida de que ha luchado contra el mal.²²⁸



²²⁸ Jouve, V., op.cit., p.55.

Concretamente, si queremos aplicar este modelo a nuestro texto, debemos proceder de una manera un poco delicada, ya que no se trata de un texto corto, en tal caso debemos leer frase por frase, y fundándose sobre las modalidades, atamos cada fragmento a una de las cuatro secuencias del programa narrativo ya mencionados, sin embargo en nuestro caso la tarea será fatigosa, así nuestro interés será identificar previamente los personajes principales para intentar, como segunda etapa, reconstruir sus trayectorias narrativas, una vez finalizado el trabajo, será productivo examinar para cada programa narrativo cuales son las fases sobrevaluadas o descuidadas (¿Por qué insistimos sobre la manipulación en el programa de tal actor y muy poco sobre su resultado? ¿Por qué la competencia de tal otro no está mencionada?)

Visto la organización fundamentalmente polémica del relato, nos interesaremos igualmente a preguntarnos sobre las relaciones entre los programas narrativos: ¿hay entre ellos una simple yuxtaposición o, al contrario, sucesión lógica, subordinación, oposición?, de cualquier modo, el modelo conflictual, matriz del esquema actancial, presenta el relato como la dramatización de un conflicto de valores: valores de pobreza y riqueza, cultura e ignorancia, bondad y maldad, paz y guerra, amor y rencor, burguesía vs aristocracia o en termino global: Gozos y Sombras.

Conclusiones

El objetivo de este trabajo ha sido estudiar el hecho literario de la novela *El señor llega* a través del análisis estructuralista en la búsqueda de lo estético-literario. Esta idea nos ha acercado a la noción de la literariedad con la finalidad de deslindar los criterios que caracterizan la novela como texto literario, de cualquier otro texto, por lo que hemos puesto de relieve las calidades de lo literario en la novela, planteando la cuestión de la identificación de los cánones que ayudan a la construcción de una definición de la esencia de lo literario.

Como primer criterio, hemos abordado el concepto de la ficción, ésta, para Ballester, es un pacto entre autor y lector, que lleva implícito un juego convenido entre ambos, hemos señalado que en la novela de Ballester, si bien hay una tendencia a resolver los fenómenos fantásticos por la vía de lo extraordinario, se pueden observar en ella elementos de lo fantástico, y que el único límite que Ballester se impone a su ficción no es la realidad, sino la verosimilitud, como lo señala Pereletgui, Ballester entiende la ficción como la modificación de los datos reales de la experiencia, que transforma una imagen determinada de la memoria en otra nueva, manteniendo su esfera de la realidad.

Hemos llegado a la conclusión de que la novela *El señor llega*, puede clasificarse como perteneciendo al realismo social, pero tendiendo en muchas ocasiones a la imaginación, lo que otorgó a la obra una técnica artística sublime. El arte de Ballester aparece en su capacidad de presentar y describir los lugares, los acontecimientos y los personajes (ficticios y verosímiles), a través de la presentación de dos realidades: la realidad social y la realidad psíquica de los personajes de la novela.

Siendo una obra realista, nos hemos acercado a los aspectos reales en la novela, Juan José Cabedo Torres califica la narrativa de Ballester de realidad ficticia donde rigen reglas propias, o sea, una obra de ficción que puede alterar o eliminar algunas de las leyes físicas dominantes en el mundo real, o bien conservarlas y construir un mundo cercano o idéntico al real, lo que es el caso de *El señor llega*. Según esta perspectiva,

o esta teoría denominada teoría de los mundos posibles, los únicos requisitos para crear un mundo posible son que una vez concebido éste, mantenga una conveniencia interna. Puesto que la obra de Ballester nace de sus propias experiencias, tanto las vividas como las leídas y aprendidas, el autor asistió a los cambios políticos y sociales que surgieron en España, justo antes de la guerra civil, sus lecturas de la situación sociopolítica del país son representadas en la novela a través de la narración de la vida en Pueblanueva del Conde.

El tercer criterio para estudiar la literariedad en *El señor llega*, es la connotación, siendo un rasgo distintivo del texto literario, nuestro punto de partida ha sido delimitar el sentido de la palabra, y por consiguiente, destacar la presencia del concepto en la novela, hemos demostrado que al nivel de texto, la novela *El señor llega* es polivalente y admite múltiples interpretaciones, que no son excluyentes. Todo depende del nivel de lectura. Su ventaja consiste en el efecto que brinda cuando la vuelve a leer: es otra novela, diferente.

Por último, hemos demostrado que la literariedad en la novela se entiende a través de la relación del texto con una realidad supuesta o como discurso ficticio; se identifica también a través de algunas propiedades y ciertas formas organizacionales del lenguaje. Como concepto, es la esencia de lo literario, se referiría a la función poética del texto o mensaje literario. Sus rasgos son todas las características narrativas que configuran la novela.

Como paso seguido, hemos penetrado en los contenidos de la obra y su construcción, desde el título hasta el lenguaje, pasando por su composición tanto interna como externa; luego, hemos demostrado la función que desempeña el título de la obra, y los índices y dimensiones que conllevan, luego hemos analizado la arquitectura con la cual se estructura el argumento de la novela a lo largo de sus dieciséis capítulos, y el ritmo de éstos.

Hemos analizado la intriga de la novela aclarando los conceptos de historia y trama propuestos por la semiótica narrativa, indagando así en las teorías literarias, nos hemos basado en los modelos propuestos por Vladimir Propp y Greimas, entre otros, hemos aplicado la teoría de Propp a nuestro texto y hemos llegado a la conclusión de

que *El señor llega* responde plenamente a la mayoría de las funciones propuestas por el crítico, asimismo, hemos seguido a Greimas en su teoría para llevar a cabo un análisis estructural de la intriga de *El señor llega*, hemos indagado en cómo la obra es susceptible de ser descrita por los modelos actanciales propuestos por Greimas.

En cuanto a la construcción del discurso, hemos demostrado los intereses que tiene este estudio para sacar la subjetividad que impregna el relato, y también, sacar los valores que trata transmitir, hemos analizado la subjetividad del discurso percibida en los niveles semánticos, sintácticos y pragmáticos.

En el primer nivel, hemos analizado el lenguaje de la obra, que se somete a las operaciones de selección y combinación, así como el vocabulario y las expresiones evaluativas que utiliza Ballester para transmitir su mensaje, que sea el del narrador o de los personajes.

En cuanto al nivel sintáctico, hemos demostrado el tipo de discurso dominante en *El señor llega* que es una alternación entre el narrativo y el descriptivo, con ausencia del argumentativo e informativo, localizando los índices que permiten identificar el locutor del texto. Estos índices permiten calificar su actitud respecto a su mensaje, de la misma manera hemos señalado la presencia del destinatario y los grados de habla del texto.

Para el nivel pragmático, hemos demostrado que Ballester utiliza en novela un procedimiento de caricatura, por lo cual, la realidad se combina con la fantasía para proyectar una imagen panorámica del pueblo. Hemos llegado a que *El señor llega* se plantea como un relato realista, tanto en la faceta de selección de situaciones y acontecimientos, como a la hora de la descripción de personajes, acciones y ambientes, así como en lo que respecta el encadenamiento de unos y otros elementos, y que su referente es una sociedad concreta. En su realismo, Ballester plantea el tradicional conflicto entre voluntades y circunstancias, siendo ésta una de las líneas esenciales del relato.

En nuestro análisis de la temática, hemos hablado de la abundancia de asuntos que manifiesta la novela, los temas tratados son múltiples: políticos, sociales,

intelectuales, amorosos, y otros de menor importancia. Nos hemos remitido a los que se presentan como ejes esenciales alrededor de los cuales giran los acontecimientos de la obra. En *El señor llega*, el tema político dominante es el del enfrentamiento de dos poderes: el viejo poder de nobleza propietaria contra el nuevo poder del dinero, la lucha por el poder y frente a la sumisión en nombre de la sobrevivencia.

En el enfoque temático, hemos abordado la cuestión del dinero y la riqueza que forman también un tema esencial en la obra, las diferentes concepciones sobre este punto, y por consiguiente los cambios sociales que acompañan al mismo.

La religiosidad presente en los conflictos que se dan entre el Padre Osorio y el fraile Eugenio. Otro tema esencial ha sido el asunto femenino, en el cual hemos aclarado la situación de la mujer en la novela y las diferentes cuestiones relacionadas con este propósito.

La noción del cronotopo propuesta por Mikhael Bakhtine, ha sido puesta en relieve; abarca las dimensiones espacio-temporales en la novela. Hemos dejado constancia de que la temporalidad narrativa, que se presenta en dos aspectos inseparables : el tiempo del relato y el tiempo de la historia; esta realidad doble permite instruir juegos con el tiempo, y de allí, hemos demostrado como se presentan estos juegos en *El señor llega*, apoyándonos sobre las diferentes teorías de la narratología estructuralista y formalista para distinguir entre tiempo del discurso y tiempo de la historia, sobre todo con el análisis de Gerard Genette que abarca cuatro cuestiones fundamentales: el momento de la narración, la velocidad, la frecuencia y el orden.

En cuanto al momento de la narración, hemos demostrado que, *El señor llega* es de una narración ulterior; el relato se sitúa después del desarrollo de los acontecimientos, esto viene a reforzar el desfase temporal entre la situación descrita y los acontecimientos a los cuales los personajes aluden. Ballester prefirió relatar su historia usando tiempos verbales del pasado, pretéritos indefinidos y pretérito imperfecto: incluso en las situaciones más dramáticas, el momento de la narración es bastante posterior a los acontecimientos. Ballester no siguió en su novela la práctica de otras novelas situadas en un tiempo y espacio concretos.

La segunda determinación temporal del momento de narración de *El señor llega* es la duración, hemos llegado a la deducción, en este propósito, de que la ficción no es que la narración carezca de tiempo, sino que la ficción sea la misma narración, y por eso se le puede atribuir una duración u otra o ninguna en absoluto, como es el caso de nuestra novela.

En cuanto a la velocidad, hemos seguido a Genette en su reflexión para medir el ritmo en sus aceleraciones y disminuciones a partir de los cuatro modos fundamentales: la escena, el resumen, la elipsis y la pausa.

En nuestro análisis hemos optado por incluir las anticipaciones y las retrospectivas junto con el relato primero para estudiar las variaciones de ritmo de *El señor llega*, hemos determinado los bloques temporales de la obra, señalando las elipsis importantes. Nos hemos servido del trabajo de Lozano que analizó los ritmos de la obra refiriéndose a lo que narran los dos narradores, de acuerdo con Lozano hemos revelado como es manipulada la velocidad por estos dos narradores, cuando el primero, omnisciente, pasa rápido al contar un episodio, el segundo viene a compensar los datos descuidados por el narrador primero, reduciendo así el ritmo de la narración.

Hemos puesto de relieve que el ritmo básico de *El señor llega* es una alternación estilizada entre narración, descripción, comentarios con diálogos entre personajes, presentadas en unas escenas dramáticas, y por consiguiente la velocidad se alterna entre escena y resumen; en *El señor llega*, las conversaciones más largas se hacen más dramáticas y las intervenciones del narrador son ocasionales, la regla general es que cada escena es precedida por un fragmento introductorio, pero a veces se nos presenta la escena repentinamente y la situación se deduce a partir del diálogo, hemos llegado a suponer que esta técnica de cambio súbito de escena es un rasgo de la novela moderna.

También, hemos demostrado como manipula la escena el ritmo de *El señor llega* con un predominio del diálogo y una reducción del elemento narrativo y una soltura a la hora de pasar de una escena a otra.

Asimismo, hemos manifestado el uso frecuente del resumen en la obra, este se da en todos los capítulos, a veces al principio para introducir datos, otras veces al final como conclusión; el resumen en *El señor llega* toca los episodios que el narrador considera como menos importantes.

La pausa por su parte contribuye en las variaciones de ritmo de la novela, hemos destacado como las pausas descriptivas, las anacronias y las intrusiones del narrador disminuyen la velocidad de la narración, al contrario de la elipsis que supone una aceleración máxima. Hemos determinado la dosis de elipsis entre los capítulos o entre episodios, en los primeros capítulos la dosis de elipsis es muy pequeña, mientras en los últimos, el autor selecciona escenas precisas -sin aludir a lo que pasa en aquel momento-, con un uso importante de la elipsis.

En cuanto a la frecuencia, hemos comprobado el predominio absoluto del relato singulativo sobre el repetitivo y el iterativo, hemos demostrado que la narración de *El señor llega* tiende hacia la dramatización de los núcleos y por eso se suprimen los acontecimientos considerados como menos importantes, lo que reduce el uso del relato repetitivo o del iterativo.

Y por último, en cuanto al orden, hemos señalado las anacronias por retrospección que se dan en *El señor llega*. Estas retrospecciones son por lo general, -muy breves, apenas unas cuantas líneas-, se limitan a recoger algún dato característico del personaje, así la retrospección hecha sobre el carácter de doña Mariana y su relación con los Salgado, o el conflicto entre los dos a lo largo de la historia.

En nuestro análisis del segundo elemento del cronotopo, hemos examinado las técnicas de la descripción, nos hemos basado en los trabajos de Philippe Hamon en y de Jean Michel Adam para acercarnos al concepto de espacio narrativo en *El señor llega*.

Hemos constatado que los fragmentos dedicados a la descripción en la novela son más o menos minoritarios, lo que nos permite deducir que Ballester no presta, en cierta medida, mucha importancia al aspecto descriptivo de su texto, los espacios y los personajes no son descritos sino en escena, o sea, no gozan de una descripción

suficiente que brinda suplementos semánticos al lector, y que le permiten representarse mejor las cosas dentro de esta progresión de la novela. Hemos observado con la lectura y con el análisis que Ballester no se detiene mucho en los detalles descriptivos, solamente se contenta con sugerirlos, es raro encontrar un fragmento largo donde un personaje o un lugar son descritos. Sin embargo, esto no impide que un lector capacitado de memoria e imaginación pueda dibujar nuevos horizontes e ir más allá de los espacios evocados durante el acto de lectura. Lo que afirma que Ballester sigue la estrategia de hacer intervenir a sus lectores en la construcción del espacio de su novela.

En cuanto a la descripción de los personajes, hemos demostrado el predominio de la descripción impresionista, con pequeñas pinceladas sobre la realidad que se describe, y también la descripción expresionista, en la que se presta atención a los aspectos más desagradables de la realidad. Aparece, sobre todo, en *El señor llega*, la mezcla de lo real y lo maravilloso como característica principal de la obra.

Hemos aplicado la teoría de Phillippe Hamon a la noción de descripción para destacar la técnica seguida por Ballester para llevar a cabo la representación del espacio en el texto. El sujeto de descripción está indicado, a menudo, al inicio de la descripción, se trata de una designación por anclaje que facilita la comprensión inmediata, hemos llegado a la conclusión de que en *El señor llega* todas las descripciones son hechas por el narrador; las pocas descripciones en boca de personajes que hay, llevan un aspecto evaluativo de menor grado, y es la voz del narrador que acaba por imponerse al final.

Asimismo, hemos puesto de relieve las funciones que desempeña la descripción en la novela, ésta siendo una obra realista, la descripción no lleva un valor puramente estético, sino que asume la función de llevar a cabo la narración, hemos demostrado que la descripción se hace sin exagerar; asimismo, Ballester favorece la realidad en sus descripciones, éstas llevan un carácter puramente verosímil, son breves y concisas y siempre ligadas a la realidad. A todo lo dicho la función simbología se hace evidente en los espacios evocados por Ballester, tanto los reales como los ficticios.

Los aspectos relativos a las instancias de narrador, del narratorio y del punto de vista, han sido aclarados con el trabajo de Lozano que descubre dos narradores diferentes, que se distinguen entre sí en muchos aspectos, el primer narrador es una especie de testigo, que no ofrece al lector más que el punto de vista de uno cualquiera de los habitantes y resume la voz de todo el pueblo. El segundo narrador posee un punto de vista de omnisciencia neutral, que no hace incursiones personales en la historia, sino que narra impersonalmente en tercera persona.

Luego hemos aclarado las funciones que desempeña cada narrador, hemos observado que las funciones de narración, de comunicación, y de administración, están presentes en la obra y que remiten al funcionamiento del relato, mientras que las funciones testimonial, explicativa e ideológica que conciernen la interpretación de la historia no están incluidas.

El segundo gran modo de la representación narrativa es la focalización, concierne el problema de punto de vista, basándonos en los estudios de Genette en *Nouveau discours du récit*, y Bal en *Narratologie*, hemos comprobado que en *El señor llega*, se dan los tres tipos de focalización, pero con un predominio absoluto de la focalización cero, la historia es narrada desde el punto de vista del narrador omnisciente, su omnisciencia le permite penetrar la interioridad de cada personaje, no hay ninguna restricción de campo, al contrario a este primer narrador. El saber entregado por el segundo narrador es estrictamente restringido al de los personajes, estamos en presencia de focalización interna. En *El señor llega*, el caso de la focalización externa es menos frecuente, se trata sólo de los fragmentos puramente descriptivos. Los cambios de focalización en la novela se hacen mediante ciertas técnicas, son en general muy breves, ocupan pocas frases y el narrador-focalizador vuelve a asumir el punto de vista enseguida.

En nuestro estudio del personaje, hemos seguido dos enfoques: el hacer de los personajes, inspirado esencialmente de las teorías de Greimas, y el ser de los personajes, remitiéndonos a los trabajos de Phillippe Hamon, las dos aproximaciones se complementan. Hemos analizado los personajes principales de la novela, acercándonos a sus psicologías, sus apariencias, dando el retrato de cada uno de los protagonistas, luego, hemos tocado a su hacer dentro de la novela aclarando los

conceptos de actor, actante con el esquema actancial de la novela, hemos puesto en evidencia la estructura común del relato, y aclarado la noción de “sentido”.

Hemos analizado el “efecto-valor” de la novela, y la manera por la cual vincula una ideología y la transmite al lector. El relato presentándose como la orientación de un sujeto hacia un objeto, permitió descubrir los valores que animan al sujeto a través de la selección del objeto, los medios puestos en obra para obtenerlo y las determinaciones al origen de la búsqueda, mediante “el programa narrativo” del personaje, que se presenta, según Greimas, como una secuencia de cuatro fases: manipulación, competencia, resultado, sanción, localizables en *El señor llega* gracias al estudio de las modalidades: poder, saber, deber y querer.

Hemos llegado a que el modelo conflictual, matriz del esquema actancial, presenta *El señor llega* como la dramatización de un conflicto de valores: pobreza y riqueza, cultura e ignorancia, bondad y maldad, paz y guerra, amor y rencor, burguesía vs aristocracia o en término global: “Los gozos y las sombras”.

Para finalizar, afirmamos que hemos intentado demostrar toda la originalidad de *El señor llega* de Gonzalo Torrente Ballester a través de sus variadas lecturas, interpretaciones y análisis, afín de aportar nuestro grano de arena a la inmensa labor investigadora del ámbito literario universal y del hispanismo argelino en particular.

Bibliografía

- ADAM, Jean-Michel, *Les Textes: Types et Prototypes. Récit, Description, Argumentation, Explication et Dialogue*. Paris, Nathan. Coll. Fac. Linguistique, 1997.
- ADAM, Jean-Michel, REVAZ, Françoise, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, février 1996.
- ADAM, Jean-Michel, Petitjean, A., *Le texte descriptif*. Paris, Nathan, 1989.
- BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*. Paris, PUF, coll. Quadrige, 2005.
- BAL, Mieke, *Narratologie*. Paris, Klincksieck, 1977.
- BAL, Mieke, *Teoría de la Narrativa (una Introducción a la Narratología)*. Madrid, Cátedra, 1990.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1987.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984.
- BAKHTINE, Mikhaïl. P.M. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Cambridge, Mass., and London, Harvard UP. 1985.
- BARTHES, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos, Comunicaciones / Análisis estructural del relato*, Comunicaciones (Communications, 8; París: Seuil 1966). Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974.
- BARTHES, Roland , *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil, 1953.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964.
- BOOTH, Wayne Clayson, *Tipos de narración*, cap. n°6 de *La Retórica de la ficción*.
- BREMOND, Claude, *La lógica de los posibles narrativos*, Comunicaciones, Análisis estructural del relato. Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque Idées, 07/01/1999.
- BREMOND, Claude et T.Pavel, *De Barthes à Balzac , fictions d'une critique, critiques d'une fiction*. Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque Idées, 1999.
- BUTOR, Michel, (2000b) [1960] Intervention à Royaumont. Dans Michel Butor, *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard.
- CABEDO TORRES. Juan José, *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*. Junio de 2011.

- Castro de Paz, J.L. y Perucha, J.P., *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Festival internacional de Cine independiente de Ourense.
- DE LA CONCHA, Víctor García, prólogo de El señor llega. Torrente Ballester, G., *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Pról. de DE LA CONCHA, V.G., Barcelona, El mundo, 2001.
- DIACONESCU, Paula, *Sémantique et stylistique Méthode d'investigation d'un texte* in *Philologia Pragensia*, t. 12, nº4 1969.
- DOLOŽEL, Lubomir., *Estudios de poética y teoría de la ficción*, pról. de Tomás P., trad. Joaquín Martínez Lorente. Murcia, Universidad de Murcia, 1999
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*. Paris, Seuil. 1965.
- ECO, Umberto, *La structure absente*. Paris, Mercure. 1972.
- ECO, Umberto, *La production des signes*. Paris, ECO, U. (1993) [1976], De Superman au Surhomme. Paris, Grasset. 1976
- ECO, Umberto, *The Role of the Reader*. Bloomington and London, Indiana U.P. and Hutchinson 1981
- ECO, Umberto, *Lector in fábula*. Paris, Grasset. 1985.
- FOESTER, E.M, *Aspects of the novel*, San Diego, 1985, p.86. Trad. *Aspectos de la novela*, Lorenzo.G, Madrid, Debate, 1990.
- GARRIDO DOMINGEZ, Antonio, *El texto narrativo*. Síntesis, Madrid, 1996.
- GARCIA LANDA, José Ángel, *Aspectos de la técnica narrativa en Hard Times, de Charles Dickens*. Universidad de Zaragoza.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*. París, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Fronteras del relato*, Comunicaciones 8. París, Seuil, 1966. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit, Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 1991.
- GENETTE, Gérard, *L'oeuvre de l'art*. Paris, Seuil, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris. Seuil, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Figures V*, Paris. Seuil, 2002.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, 2004.

- GENETTE. Gérard, *Introduction à l'analyse du roman*, in Yves Reuter. Paris, PUF, 1980.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*. Paris-La Haye, Mouton. 1973.
- GREIMAS, Algirdas Julian., *Sémantique structurale : recherche et méthode*. Larousse, 1966.
- GREIMAS, Algirdas Julian, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- GREIMAS, Algirdas Julian, *La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.
- GREIMAS, Algirdas Julian, *Sémiotique et sciences sociales*. Paris, Seuil, 1976.
- HAMON, Phillipe, *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette. 1981.
- HAMON, Phillipe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Revue Littérature, 1972, réédité Poétique du récit, Seuil, 1977.
- HEGEL, G.W., *Introducción a la Estética*. Paris, Nathan, p. 155.
- JACOBSON, Roman, *Questions de poétique*. Paris, Seuil, Poétique, 1973.
- JACOBSON, Roman, *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie, Questions de poétique*. Paris, Seuil, Poétique, 1973.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*. Armand Colin, VUEF, 2001.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê*. Paris, Seuil, 1969.
- LOZANO, Adolfo, *Características estructurales de la narración en la trilogía Los gozos y las sombras de G.Torrente Ballester*. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. 4, n°1, Otoño 1979.
- PERELETEGUI, Gonzalo Álvarez, *Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Universidad de Valladolid.
- METZ, Crithiane., *Essai sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck, 1968.
- MOUNIN, Georges, *Diccionario de Lingüística*. Paris, P.U.F, 1974.
- PROPP, Vladimír, *Morphologie du conte, trad.fr.* Paris, Seuil, coll. Points, 1970.
- RASTIER, François, *Sémantique et recherches cognitives*. Paris, PUF, 2001.
- RENIER, Victor, *Le problème du récit sémiotique*. Institut de Linguistique, Univ. Catholique de Louvain.
- RICOEUR. Paul, *Temps et récit*, tome 1. Paris, Seuil, Points, 1991.

- RIFATERRE, Michel, *La production du texte*. Paris, Seuil, 1979.
- RODRIGUEZ ALMODOVAR, Antonio, *Hacia una crítica dialéctica*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- SAGANOGO, Brahimán, *Realidad y ficción: literatura y sociedad*, Estudios sociales.
- SPANG, K., *Aproximación semiótica al título literario*, Investigaciones semióticas I, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Toledo, 7-9 de junio de 1984, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- STERNBERG. M., *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Indiana University Press, 1 janv. 1993.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Poétique. Paris, Seuil, 1968; edición española: Poética; Buenos Aires: Ed. Losada, S. A., 1975.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1971.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- VALDERRAMA, S., *Estructuralismo y formalismo*.
- VALVIDIESO, J., *Realidad y ficción en Latinoamérica*. México, Joaquín Mortiz, 1975.

جامعة الجزائر 2
بوزريعة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة الإسبانية والألمانية والإيطالية والروسية

رسالة ماجستير

الأدب الإسباني

مقاربة نظرية و تطبيقية للأسس
الأسلوبية في رواية
السيد يصل
لغونثالو تورينتي بايستير

إشراف و إدارة. البروفيسورة زروقي صليحة. أستاذة التعليم العالي.
للطالب. قرينة عبد الرحمن.

كلية الآداب و اللغات الجزائر 2
فيفري 2014

رسالة الماجستير بعنوان مقارنة نظرية و تطبيقية للأسس الأسلوبية في رواية السيد يصل لغونثالو تورينتي بايبيستير قصدنا من خلالها دراسة الخطاب الروائي لأولى روايات الثلاثية اللدات و الظلال، إستنادا على المنهجية الأسلوبية بالأساس و كل النظريات الأدبية التي تهتم بالنقد الأدبي على وجه العموم هدفنا في هذا العمل هو دراسة الظاهرة الأدبية في رواية السيد يصل من خلال تحليل أسلوبه بغية البحث عن الجوانب الجمالية في الرواية.

تقربنا هذه الفكرة من مفهوم الأدبية الذي عالجه في الفصل الأول عن طريق ضبط المقاييس التي تميز الرواية عن غيرها من النصوص، و ذلك بإظهار الخصائص الأدبية للرواية عن طريق طرح إشكالية التعريف بالقوانين المساعدة على بناء مفهوم واضح لماهية النص الأدبي.

كمقياس أولي، تطرقنا لمفهوم الخيال الذي يعتبره بايبيستير عقدا بين الكاتب و القارئ و الذي يحمل في طياته توافقا بين الاثنين، أشرنا الى التوجه نحو إيجاد حلول للظواهر الخيالية في رواية بايبيستير عن طريق ما هو خارق للعادة، يمكننا ملاحظة عناصر الخيال، و أن المعقول و ليس الواقع هو الحد الوحيد الذي يضعه بايبيستير لخياله، كما أشار إلى ذلك بريليتيغي، بايبيستير يرى الخيال كتغير أو تعديل للمعطيات الحقيقية للتجربة الإنسانية، التي تحول بدورها صورة معينة للذاكرة لصورة أخرى جديدة مع الحفاظ على ميدان الواقع. توصلنا الى أن رواية السيد يصل تصنف كرواية واقعية اجتماعية لكن تميل في أحيان كثيرة الى الخيال، و هو ما أكسبها تقنية فنية راقية، يتجلى هذا الفن في قدرة بايبيستير على عرض حقيقتين: الواقع الاجتماعي و الواقع النفسي لشخصيات الرواية.

كون الرواية تنتمي الى الواقعية، دفعنا الى التقرب أكثر نحو المظاهر الواقعية الحاضرة فيها، خوان خوسي كابيدو توريس يدرج سردية بايبيستير في الواقع الخيالي المحدد بقواعده الخاصة، أي أنها رواياته خيالية بإمكانها تغيير أو إزالة بعض القوانين الفيزيائية السائدة في العالم الحقيقي، أو الحفاظ عليها و بناء عالم قريب أو مطابق له، كما هو الحال في رواية السيد يصل. على ضوء هذه الرؤية أو بالأحرى هذه النظرية المسماة نظرية العوالم الممكنة مجرد تصور هذه العوالم يعد المطلب الوحيد لخلقها، فهو يحافظ على الملاءمة الداخلية. رواية بايبيستير ولدت من خلال تجاربه الشخصية المقروءة و المعاشة، الكاتب شهد التغيرات السياسية و الاجتماعية التي حدثت في إسبانيا قبيل الحرب الأهلية، قراءات الكاتب للوضع السائدة آنذاك تجلت في روايته من خلال سرد لتفاصيل الحياة في بوبيلانويفا.

المقياس الثالث الذي اعتمده لدراسة أدبية النص، هو لكونوتائيون، أو المعاني المتعددة للنص، بإعتباره ميزة فارقة للنص الأدبي، نقطة الانطلاق كانت تحديد مفهوم الكلمة، و من ثم تسليط الضوء على وجودها في الرواية، بينا، على مستوى النص، كيف تبرز رواية السيد يصل معالمها المتعددة و كيف تقبل تفسيرات عديدة تبعا لمستوى القراءة، ميزتها في ذلك تبرز من خلال الأثر المختلف الذي تخلفه عند كل قراءة. في الأخير بينا أن أدبية النص تظهر من خلال علاقة هذا الأخير بالواقع المفترض كخطاب خيالي و كذلك من خلال بعض الخصائص و الأشكال المنظمة للغة. كتصور، الأدبية هي روح الأدب و الوظيفة الشعرية للنص الأدبي و الرسالة الأدبية التي..... السردية.

على ضوء الإشكالية المعالجة في الفصل الأول، حاولنا في الثاني التوغل أكثر في مكونات الرواية و تركيبها السردية، إنطلاقا من عنوانها و وصولا إلى لغة الخطاب، مروراً بتركيبها الداخلية و الخارجية، بينا وظيفة العنوان و المؤشرات و الأبعاد التي يحملها، ثم حللنا الهندسة النصية للقصة المروية في ستة عشر فصلا. على نفس المنوال، قمنا بتحليل الحكمة بدءاً من توضيح كل من مفهومي القصة و الحكمة، على ضوء المدرسة السيميائية، باحثين في مختلف النظريات الأدبية، ركزنا في دراستنا للحكمة الفنية على أعمال بروب و غريماس، أثبتنا أن الرواية تستجيب كليا لمعظم *الأموار* المقترحة من الأول، و تقبل مختلف *الأنماط* المقترحة من الثاني. في ما يخص بناء الخطاب السردية، بينا مراكز الاهتمام التي يتمتع بها الدراسة لاستخراج فردية الكاتب من خلال نصه، من خلال دراسة المستويات الثلاث: السيمانتيكي و البنائي و البراغماتي.

حللنا اللغة المستعملة في النص و التي تخضع لعمليات الإنقاء و التوليف، كما ألقينا الضوء على الرصيد اللغوي من المفردات و العبارات التي استعملها الكاتب لتوصيل رسالته على لسان الراوي و على لسان الشخصيات. بينا نوع الخطاب السائد في الرواية و الذي يتراوح بين الخطاب السردية و الوصفي، و حددنا المؤشرات التي تسمح بتحديد هوية المرسل أي الكاتب، و موقفه من رسالته، كما أشرنا إلى المستقبل أي القارئ، و مستويات اللغة في النص.

على المستوى البراغماتي، بينا أن بايبيستير إستعمل في روايته نمطا كاريكاتوريا، وفق من خلاله بين الواقع و الخيال لعرض صورة بانورامية شاملة للبلدة، توصلنا إلى أن الرواية واقعية سواء على مستوى انتقاء الأحداث أو على مستوى وصف الشخصيات و الأماكن، بايبيستير طرح النزاع التقليدي بين الرغبات و الظروف كطريق هام للرواية.

كخطوة لاحقة، سلطنا الضوء على موضوعات الرواية، إكتشفنا غزارة و غنى الرواية بالموضوعات التي تعددت بين السياسية و الاجتماعية و الفكرية و الغرامية و أخرى ذات درجة أقل من الأهمية، اقتصر تحليلنا على التي برزت كمحاور أساسية للقصة.

الموضوع السياسي كان هو الأبرز، تمثل في الصراع بين قوتين: طبقة النبلاء صاحبة الأملاك ضد الطبقة البورجوازية صاحبة المال و وسائل الإنتاج، و وضعية عموم الشعب في هذا النزاع، تجلّى لنا الصراع بين البقاء و الفناء، بين الهيمنة و الرضوخ أو المقاومة.

كذلك تطرقنا لموضوع المال و الثروة الذي يعد بدوره محورا هاما في أحداث القصة، عرضنا مختلف التصورات حول هذا الشأن و التغيرات الاجتماعية التي صاحبته.

الموضوع الديني بدوره كان محلا للاهتمام، جسده بايبيستير في الصراع بين الراهب أوخينيو و الأب أسوريو، بالإضافة الى الموضوعات التي مست المرأة و مكانتها و مختلف الأمور التي تعلق بها.

في الفصل الثالث من الرسالة، سلطنا الضوء على مفهوم الزمكنة، ابتداءا بأعمال باختين، عرضنا الأبعاد الزمانية و المكانية للرواية، درسنا زمانية القصة و زمانية السرد، هذه الازدواجية التي تتيح إنشاء تلاعب بالأحداث لأغراض جمالية، و درسنا أثرها على رواية بايبيستير، استنادا على مختلف النظريات الأسلوبية و الشكلانية، بالخصوص أعمال جينيت في دراسته لوقت السرد، سرعة السرد، تردد السرد و نظام السرد.

في دراستنا للعنصر الثاني من عناصر الزمكنة، توجهنا لفحص تقنيات الوصف استنادا على أعمال هامون و ادم، للتقرب من مفهوم المكان في سردية الرواية.

لاحظنا ان المقاطع المخصصة للوصف قليلة نسبيا في الرواية، مما دفعنا الى استنتاج أن بايبيستير لم يعر اهتماما كبيرا للجانب الوصفي في نصه، و فضل وصف الأماكن و الشخصيات من خلال تقنية المشهد، أي أن الوصف يتم عبر تطور أحداث الرواية دون اللجوء الى التفاصيل الإضافية، و هو بذلك عرض يعتمد على خيال القارئ و ذاكرته مما يؤكد أن بايبيستير أراد إشراك القارئ في نصه.

أما عن وصف الشخصيات، بينا غلبة الوصف الانطباعي الذي اعتمده الكاتب مع لمسات الواقع، كذلك الوصف التعبيري أين تتجلى أكثر الجوانب الواقعية.

اعتمدنا تطبيق نظرية هامون على مفهوم الوصف لتسليط الضوء على التقنية التي اتبعتها بايبيستير لعرض المكان في نصه، كما عرجنا على الوظائف الأساسية للوصف و القيمة الجمالية، و كيف أن الكاتب اعتمد على تقنية الوصف دون مبالغة و أنه يركز أكثر على الجوانب الواقعية و المعقولة و الرمزية للمكان.

في الفصل الرابع، تطرقنا للجوانب المتعلقة بالراوي و الرؤية، اعتمدنا على أعمال لوثنانو الذي اكتشف راويين اثنين أساسيين يختلفان عن بعضهما في عدة جوانب، و بينا وظيفة كل واحد منهما في النص، و في تحليلنا للرؤية، اعتمدنا على أعمال جينيت و بال، بحثنا عن وجود مختلف أنماط الرؤية في الرواية و الطريقة التي اعتمدها بايبيستير في عرض الأحداث.

أما عن الشخصيات، انتهجنا في تحليلنا نظريتين: الأولى متعلقة بكيونة الشخصية من خلال أعمال هامون، و الثانية متعلقة ب أفعال و أدوار الشخصية اعتمادا على أعمال غريماس، المقاربتان تتكاملان، حللنا الشخصيات الرئيسية للرواية مع عرض صورة عن سيكولوجية أبطال الرواية، و مسار كل شخصية داخل الرواية. عملنا كان تحليليا حاولنا من خلاله تبين خصوصية رواية السيد يصل لغونثالو تورينتي بايبيستير من خلال قراءات متعددة بغرض إثراء البحث في المجال الأدبي العلمي، و الاسباني الجزائري على وجه الخصوص.