

La novela nicaragüense:

Análisis narratológico

© Nicasio Urbina, 1995

Fragmentos de esta obra pueden ser citados anotando claramente la fuente.



Es muy frecuente que un autor termine  
por ser juguete de sus ficciones.  
Unamuno. *Niebla*

# INDICE

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Introducción                        | 5   |
| Punto de vista: voz y focalización  | 12  |
| Tiempo: Orden, duración, frecuencia | 76  |
| Conclusiones                        | 189 |
| Bibliografía                        | 214 |

## INTRODUCCION

...la reina dirigióse a Neifile, que se sentaba junto al relatador, y mandóle que, contando algo a su vez, siguiese el orden del comenzado solaz.  
Boccaccio. *El Decamerón*

El estudio de la estructura de las obras literarias es un territorio fundamental de ese continente amplio y peligroso que llamamos la crítica literaria. La estructura de un texto puede ser comparada a la osamenta de los seres vertebrados, que aunque es parte fundamental de su ser, poco o tal vez nada nos dice de su significación, de su esencia. Sin embargo, como bien nos enseñaron los formalistas rusos en sus lecciones de principios de siglos, la forma es también mensaje, es también parte del significado estético e ideológico del texto. En el arte no podemos prescindir de la forma, de la misma manera en que aún los seres más espirituales no pueden prescindir del cuerpo. Es por eso que un estudio sistemático de la estructura de la novela nicaragüense me parece un paso fundamental para la comprensión cabal de su desarrollo, de sus logros y alcances, de sus limitaciones, de su lugar en la historia de la narrativa latinoamericana y mundial, y finalmente para el análisis y entendimiento de su verdadera significación o significaciones.

Eso es lo que me he propuesto en este ensayo: llevar a cabo un estudio sistemático y puntual de algunas de las novelas más representativas de la literatura nicaragüense, estudiar la forma de su estructura, el tipo de orden en el que presentan la narración, la manera en que sus autores solucionan los

problems de tiempo y frecuencia, de duración; el modo en que presentan sus narraciones y las voces que utilizan para ello. Para que este trabajo fuera en realidad “científico” tendría que analizar todas las novelas que componen el *corpus* novelístico nicaragüense, organizar los resultados de manera sistemática y cuantificable, y luego someter la data a una serie de análisis estadísticos para determinar el porcentaje de obras que utilizan por ejemplo narradores extradiegéticos *versus* narradores intradiegéticos, o determinar el número promedio de analepsis internas encontradas en la novela nicaragüense.<sup>1</sup> A pesar de las aspiraciones científicas del estructuralismo y la semiótica, yo considero que “el trabajo crítico”, para adoptar la formulación preferida de Noé Jitrik, es ante todo una labor humanista, es un arte; y aunque el rigor académico y la definición específica de los términos que estamos manipulando sea absolutamente necesaria para obtener resultados fiables, verificables y comparables, la crítica literaria no debe olvidar nunca que su reino estará siempre tentado por la especulación y la intuición, que no hay *una* interpretación del artefacto artístico, como hay *una* lectura de una molécula de RNA. Por eso este trabajo se contentará con incluir sólo una muestra del *corpus* de la novelística nicaragüense. Trataré de que mi muestrario sea lo más representativo posible, incluyendo obras de diferentes épocas, autores, estilos, valor literario, prestigio y tema. No puedo negar que tal selección refleja de varias

---

<sup>1</sup> Todos estos términos serán definidos, explicados y discutidos en sus respectivos

formas mis propios gustos personales. Quiero, sin embargo, dejar constancia, que las novelas que he incluido aquí no son necesariamente las mejores de la narrativa nicaragüense ni las más exitosas, simplemente son las que me han parecido más apropiadas para este estudio. He tratado de rescatar y reevaluar algunas novelas continuamente relegadas y a menudo mal leídas, pero también me he ocupado de los textos canónicos y centrales de nuestra narrativa. Todas las ausencias son significativas, aunque no siempre en sentido negativo.

Este es un trabajo de análisis narratológico. Las categorías que empleo en el estudio se derivan en su mayoría de las categorías propuestas por Gérard Genette, principalmente en su libro fundamental *Figures III*. Pero también utilizo todos los conceptos críticos y narratológicos que me han parecido oportunos y apropiados. Se me podrá imputar que he sido parcial al escoger mi instrumental teórico, y que he ignorado categorías importantes y debates significativos. No pretendo defenderme ni negarlo. Toda decisión es personal y subjetiva, y creo que así debe ser. Todo gesto de inclusión implica también sus respectivas exclusiones, y no es a pesar de ello, sino gracias a ello, que cada trabajo es único, más o menos original, más o menos valioso. Hay otras teorías sumamente interesantes y poderosas que podrían aplicarse al estudio de un *corpus* narrativo. Voy a mencionar solamente dos: la gramática narrativa, y la teoría de mundos posibles.

La gramática narrativa o *story grammar* como se le llama en inglés, pretende formular un conjunto de reglas y principios, capaces de gobernar y explicar todos los sintagmas que ocurren en un texto narrativo. Así como la gramática (tanto la prescriptiva, en cierta forma, como la generativa-transformacional) tiene por objeto desarrollar un conjunto de reglas capaces de explicar todas y cada de las ocurrencias posibles en una lengua, la gramática narrativa se propone desarrollar el instrumental capaz de hacer lo mismo para la narrativa. Los elementos fundamentales serían un cuerpo taxonómico que nos permita enunciar las acciones, las actancias, y todas las relaciones pertinentes; y una orientación sintáctica de las acciones, que nos permita representar sintácticamente, las operaciones acaecidas en el texto narrativo, estudiarlas, anotarlas, compararlas y analizarlas por los varios métodos disponibles. Ya Vladimir Propp lo había empezado a hacer en base al cuento popular ruso en su seminal *Morfología del cuento* (1918), pero las más importantes contribuciones son las de Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria* (1960), la semántica estructural de Alciras J. Greimas (1966), Tzvetan Todorov, *Grammaire du Decameron* (1970), y *A Grammar of Stories* (1973) de Gerald Prince. La gramática narrativa es una poderosa y convincente teoría, capaz de enseñarnos mucho acerca del funcionamiento interno de los relatos. Su mayor inconveniente, sin embargo, es que su expresión altamente formulaica y abstracta, tiende a convertir la crítica literaria en un territorio árido y cuasi-algebráico, críptico e impenetrable.



La otra teoría que voy a exponer brevemente es la teoría de mundos posibles, especialmente por su capacidad de lidiar con los problemas de textos literarios y no-literarios, ficticios y no-ficticios, y narrativos y no-narrativos, y todas las combinaciones posibles de estas tres categorías. El concepto de mundos posibles se origina en Gottfried Wilhelm von Leibniz, al declinar el siglo XVII, quien afirmaba la existencia de muchos mundos posibles, pero de un solo mundo real, a partir del cual tenemos que definir los mundos posibles.

Basándose en modelos de lógica modal y semántica de mundos posibles, esta teoría nos permite responder a problemas tales como la relación entre el mundo real, y los dominios semánticos de los textos ficticios, o la posibilidad de hacer afirmaciones verídicas acerca de universos ficticios. La teoría de mundos posibles no se ocupa de individuos sino de conjuntos, permitiendo así comparar un número  $x$  de mundos posibles en base a un número  $x$  de principios y/o criterios. La otra gran ventaja de una teoría de mundos posibles es que las descripciones de los mundos posibles son traducidas en matrices semántico-sintácticas, sin utilizar el mismo lenguaje utilizado en el texto, lo que permite comparar diferentes situaciones bajo una misma forma descriptiva. Esto me permitiría rebasar la principal limitación de mi trabajo, que es el utilizar en mi descripción de los mundos novelescos, el mismo lenguaje utilizado en dichas manifestaciones textuales, lo que a menudo resulta tautológico y confuso.

Algunos de los estudios más importantes de la teoría de mundos posibles se los debemos a Thomas Pavel, *Fictional Worlds* (1988), los diversos artículos de

Lubomir Dolezel sobre este tema, y las contribuciones de Umberto Eco en *The Role of the Reader* (1979) y *The Limits of Interpretation* (1990).

La novela es sin duda el género más exitoso de mundo moderno. Desde que Rodríguez de la Cámara utilizara el término en *Siervo libre de amor* (1440), el mundo ha visto infinidad de novelas. Las técnicas narrativas se han desarrollado, los artificios y los puntos de vistas han sufrido múltiples transformaciones, pero como hábilmente demostró Vladimir Propp, no es imposible establecer un inventario de las diferentes partes o elementos que componen una narración, bien sean éstas las funciones del Propp, las situaciones narrativas de Stanzel, las actancias de Greimas o las analepsis de Genette. Desde que Cervantes usara la palabra “novela” para designar a su “Historia del curioso impertinente” o sus famosas *Novelas ejemplares*, la novela moderna se ha desarrollado en diferentes direcciones, convirtiéndose en un género, que como lo concibe Sábato, es totalizante y abarcador, capaz de albergar a la poesía y el ensayo, la representación dramática y la argumentación, la *mimesis* y la *diegesis*.

El análisis que presento en las páginas siguientes no pretende analizar la significación de las obras tratadas, ni trabaja hacia una teoría de la novela nicaragüense. Su preocupación es muy técnica, y está destinada a investigar qué tipo de narradores se ha usado con más frecuencia y cómo se ordenan las novelas que estudio. Juzgue el lector la validez de tal análisis. Como dice la famosa estudiosa Mieke Bal:

[T]he failure of an analysis done with the aid of a systematic concept is a significant result in itself. On the other hand, it remains sometimes desirable that chronological relations be investigated when indications of chronological sequence can be found. (52)

Sin embargo, yo quiero ser un poco más optimista. La descripción, estudio y análisis de los diferentes niveles narrativos, de un grupo representativo de novelas, como el que aquí he desarrollado, es base suficiente para extrapolar generalizaciones significativas sobre el estado de nuestro arte novelístico, nuestra tradición, y su posición frente al mundo.

**PUNTO DE VISTA:****VOZ Y FOCALIZACION.**

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como éstas deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que se la sacase a luz distintamente.

Cervantes, *Quijote* II, 40

Uno de los problemas más discutidos en el mundo de la narratología ha sido el tipo de narrador. Desde Aristóteles en la *Poética*, hasta Gérard Genette en su más reciente *Nouveau discours du récit*, pasando por Percy Lubbock, Edward M. Forster, Wayne Booth, Scholes & Kelloggs, Paul Ricœur, Seymour Chatman, Mieke Bal y Lubomir Dolezel. ¿Cómo clasificar a los diferentes narradores?, ¿Cómo lo distinguimos del autor implícito o del autor ficticio?, ¿Debemos de considerar una distinción entre quién ve las acciones (focalización) y quién cuenta las acciones (narración)? Todos estos son problemas básicos que tenemos que resolver y cuya terminología tiene que ser claramente definida, para poder trabajar los textos efectivamente. Gran parte del problema que hemos tenido en los últimos cuarenta años se desprende de la multiplicidad de terminologías y la duplicación de esfuerzos.

Robert Scholes y Robert Kelloggs distinguían entre el *histor* al estilo griego, que se comportaba como un investigador que iba descubriendo los detalles de la historia y nos la iba contando a medida que acumulaba datos; un

*bardo* como en los grandes poemas épicos, que tenía la capacidad de revelarnos datos y secretos a los que normalmente no hubiera podido tener acceso; y un *creador (maker)* que admite que está inventando y le presenta sus problemas artísticos al lector. Aquí lo que tenemos en realidad es una clasificación de los narradores basándose en el tratamiento o la relación que tienen con su material, lo que es sin duda una característica importante de la función narrativa, pero difícilmente sirve como criterio para clasificar a los narradores.<sup>2</sup> Wayne Booth en su importantísimo capítulo 6 de *The Rhetoric of Fiction* hace una clasificación, que si bien aportó mucho al entendimiento de los narradores, hoy en día nos parece caótica y poco sistemática. Booth habla de narradores dramatizados y no-dramatizados, de narradores-observadores y narradores-agentes, y considera la distancia como criterio fundamental, presentándonos cinco tipos de relaciones, dependiendo de la distancia entre el autor-implícito y el narrador. Aunque ciertos de sus conceptos como la infidencia del narrador, pueden ser enormemente valiosos para caracterizar el tipo de narrador que tenemos en un texto particular, encuentro que es un poco difícil utilizar la distancia para clasificar a los narradores. Por un lado el concepto de distancia es totalmente subjetivo, ya que la forma en que yo juzgo la proximidad entre el narrador de *Cosmapa* y Nicolás Guerrero, puede ser totalmente diferente de la distancia que juzga otro lector. Aunque el criterio es digno de tener en cuenta al analizar a un narrador en

---

particular, no me parece apropiado para una taxonomía narratológica. Booth mismo reconoce la limitación de estos criterios que hoy en día han caído mucho en desuso, pero lo que sí es cierto es que en su momento éstos sirvieron como un paso decisivo en el entendimiento de las categorías narrativas.

Lo primero que vamos a distinguir es el nivel de la narración en el cual se sitúa el/la narrador/a del relato. Cuando un narrador se sitúa dentro de la historia que cuenta se le llama narrador diegético o intradiegético, cuando se sitúa fuera de la historia que cuenta se le llama extradiegético, y cuando el narrador nos cuenta una historia en la que a la vez se cuenta otra historia, se le llama metadiegético.<sup>3</sup> Esta distinción fundamental nos permite entonces clasificar a los

---

<sup>2</sup> Véase a este respecto el séptimo capítulo de *The Nature of Narrative*.

<sup>3</sup> Como dice Genette hablando de los niveles narrativos: “Convenons de marquer cette opposition formelle en nommant *diegétique* le niveau premier, et *metadiegétique* le niveau second, quel que soit le rapport de contenu entre ces deux niveaux” (*Figures II*, 202). “Convengamos en definir esta oposición formal nombrando *diegético* el primer nivel, y *metadiegético* el segundo nivel, cualquiera que sea el reporte de contenido entre los dos niveles”. Y como aclara más tarde en el tercer volumen de esta serie: “Nous définiron cette différence de niveau en disant que tout événement raconté par un récit est à un niveau diégetique immédiatement supérieur à celui où se situe l’acte narratif producteur de ce récit. La rédaction de M. de Renoncourt de ses *Mémoires fictifs* est un acte (littéraire) accompli à un premier niveau, que l’on dira extradiegetique; les événements racontés dans ces Memoires (dont l’acte narratif de des Grieux) sont

narradores dependiendo de en qué nivel de la narración se sitúan. Si comparamos estas categorías con las antiguas categorías de Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, encontramos que el narrador omnisciente generalmente coincide con el narrador extradiegético, y el narrador personaje corresponde al narrador intradiegético. Sin embargo “omnisciente” y “personaje” son categorías que tienen que ver más con la perspectiva que con la voz.<sup>4</sup> El problema no es

---

dans ce premier récit, on les qualifiera donc de diégetique; les événements racontés dans le récit de des Grieux, récit au second degré, seront dits métadiégetique” (*Figures III*, 238-239). “Definiremos esta diferenciación de niveles diciendo que todo evento contado por una narrativa está a un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en el que se sitúa el acto narrativo productor de esa narración. La redacción de M. de Renoncourt de sus *Memorias* ficticias es un acto (literario) desarrollado en un primer nivel que llamaremos extradiegético, los eventos contados por sus memorias (donde el acto narrativo es el de de Grieux) se sitúan en otro nivel que llamaremos diegético, y los eventos contados en la narración de de Grieux, narración en segundo grado, será considerada narración metadiegetica”.

<sup>4</sup> . Recordemos que F.K. Stanzel, desde 1955, había definido tres situaciones narrativas: *auktoriale erzählsituation*, equivalente al narrador omnisciente, *Ich erzählsituation*, donde el narrador corresponde a uno de los personajes, y *personale erzählsituation*, que corresponde a una narración en tercera persona que narra los eventos desde el punto de vista de uno de los personajes. Como vemos aquí está en juego la confusión entre voz y focalización, de la que me ocuparé en un momento.

quién habla, sino desde dónde habla. Ahora bien, dependiendo de si el narrador participa o no de la historia que está narrando en tanto que personaje, puede ser considerado homodiegético (si participa de la historia) y heterodiegético (si no participa de la misma).<sup>5</sup> Esto nos permite establecer la relación entre el/la narrador/a y la historia que cuenta.

En la historia mundial de la narrativa el narrador más común es el narrador extradiegético, y no es en realidad hasta los tiempos del Imperio Romano que se empiezan a popularizar las narraciones con narrador intradiegético. Antes de *El asno de oro* de Apuleyo, y del *Satiricón* de Petronio, eran muy pocas las obras que habían usado la primera persona narrativa, pudiéndose apenas nombrarse *Las Etiópicas* de Heliodoro de Efeso, *Dafnis y Cloe* de Longo, y *Las Confesiones*

---

<sup>5</sup> Genette define esta categoría de la siguiente manera: “On distinguera donc ici deux types des récits: l’un à narrateur absent de l’histoire qu’il raconte (exemple: Homère dans l’*Iliade*, ou Flaubert dans l’*Education sentimentale*), l’autre à narrateur présent comme personnage dans l’histoire qu’il raconte (exemple: *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pour des raisons évidents, hétérodiégétique, et le second homodiégétique”(Figures III, 252). “Distinguiremos aquí dos tipos de narraciones: el primero tiene un narrador ausente de la historia que cuenta (ejemplo: Homero en la *Ilíada*, o Flaubert en *La educación sentimental*), el otro tipo tiene un narrador presente como personaje en la historia que cuenta (ejemplo: *Gil Blas* o *Wuthering Heights*). Yo nombro al primer tipo, por razones evidentes, heterodiegético, y la segundo, homodiegético”.



de San Agustín. Aun cuando el narrador se presentaba como testigo ocular de los hechos, tal como hace Xenofón en *Anabasis*, prefiere escoger la tercera persona narrativa para darle mayor autoridad a su narración. Por lo tanto se puede decir que la gran mayoría de las novelas están narradas por un narrador que se sitúa fuera de la historia que cuenta, y en la novelísticas nicaragüense esta generalización es contundente. Casi todas las novelas presentan a un narrador extradiegético. *Emelina* pertenece a esta categoría, al igual que *Amor y constancia*, *Margarita Roccamare*, *Entre dos filos*, *Ramón Díaz*, *Los piratas*, *La Dionisiada*, *Cosmapa*, *Vendo mi vida*, *Sangre en el trópico*, *Trágame tierra*, *La máquina de papel*, *Rosa Sarmiento*, *El guerrillero*, *El vecindario*, *Karonte Luna*, *Timbucos y calandracas* y *Sofía de los presagios*, sólo para mencionar algunas.

*Sangre Santa* sin embargo pertenece al grupo de novelas narradas por un narrador intradiegético homodiegético, ya que Luis Castrillo es al mismo tiempo el héroe y el narrador de la historia. Lo mismo puedo decir de *La muerte del hombre símbolo* y de *Bananos*. Aunque en los últimos tiempos ha aumentado en número de novelas narradas por un narrador intradiegético, éstas siguen siendo una minoría. *La última calaverada*, como toda novela epistolar, presenta también este tipo de narrador.

En *Amor y constancia* (1878) de José Dolores Gámez, considerada la primera novela nicaragüense, encontramos un narrador extradiegético heterodiegético, con focalización panorámica. En realidad el narrador de *Amor y constancia* se parece más al historiador que al novelista, ya que está más

interesado en ser fiel a la verdad histórica y presentar el fondo contra el cual se desarrollan los eventos de la trama, que en desarrollar el perfil de sus personajes y profundizar en su desgracia. Se podría argüir efectivamente que *Amor y constancia* no llega a ser una novela propiamente dicha, La historia de Juan Briceño es apenas una línea narrativa dentro del tejido de narraciones históricas que evocan las luchas por la independencia y las guerras intestinas. El desinterés del narrador por sus personajes es tal, que la historia de los enamorados termina sin mayor gloria, y el narrador continúa narrando la historia de Francisco Morazán. Entre el saber y el decir, se resuelve la instancia del narrador, dice Oscar Tacca (*La voces de la novela*, 65), pero en este caso tenemos a un narrador que sabe más historia y dice menos de la ficción. “Intento novelístico” como le llama Jorge Eduardo Arellano (*Panorama*, 109), con sus defectos y su pobreza, *Amor y constancia* marca el inicio de una tradición narrativa que aunque aún no ha dado una figura continental, tampoco carece de ejemplos representativos, como veremos en las páginas siguientes.

En *Emelina* (1888) la novela de Rubén Darío y Eduardo Poirier, encontramos la especialidad de tener un narrador plural, que refleja la doble autoría de la novela. El primer rasgo de esta modalidad lo encontramos al final del primer capítulo, cuando después de contarnos el asunto del incendio y el rescate de Emelina, los narradores dicen: “...distinguiéndose en aquella ocasión la tercera Compañía, de que formaban parte los dos personajes que *acabamos*

de presentar al lector”(229)<sup>6</sup>. Claro está que esta modalidad narrativa plural es una convención literaria harto común. Aún hoy en día muchos autores individuales gustan de utilizar esta forma plural. Lo interesante del caso de *Emelina* es que la situación es literalmente correcta ya que como todos saben, las voces que estamos oyendo duplican la situación de sus autores Rubén Darío y Eduardo Poirier. La situación más ilustrativa quizás sea aquella en 3-I donde la voz narrativa es dramatizada en el texto. Después de una introducción muy irónica y burlesca sobre la situación de los tiempos y el materialismo que domina a la sociedad, los autores, dándose cuenta de la disgregación que esto ha representado, dramatizan la misma situación narrativa y se preguntan:

“Los autores a dúo: ¡Oh realidad amarga de la vida!  
El lector, interrumpiendo: Pero, ¿y la novela?  
Los autores: Para allá vamos”(287).

Esta dramatización del narrador plural, reflejo del binomio que autoriza la novela es una característica definitoria de esta novela, situación que además no se volverá a repetir en la historia de la novela nicaragüense.

Debido a la familiaridad con que los narradores tratan a sus personajes, y a los continuos comentarios que hacen, se podría pensar que se trata de narradores intradieгéticos homodieгéticos. Muchos de los finales de capítulos están enmarcados por una interpelación directa al lector (narratario de la historia, asunto sobre el que volveré al final de este capítulo) más o menos del siguiente

---

<sup>6</sup> El énfasis es mío.

tipo: “No teníamos que hacer, lector, sino presentaros a estos dos personajes; con lo cual y vuestra venia, pasaremos de un tirón a los salones del Ilustre Americano, donde se desenvolverá parte de esta verídica historia”(278). O se pueden leer comentarios como el siguiente: “Copiaremos a continuación cierta correspondencia recibida en Chile...”(357). Sin embargo un análisis detallado de la novela nos demuestra que se trata de narradores extradiegéticos heterodiegéticos con perspectiva panorámica.

La perspectiva es el segundo aspecto fundamental de la situación narrativa. La perspectiva se refiere al lugar desde donde se recibe la información, en relación a los otros personajes de la historia. El narrador puede situarse por encima de los personajes. Lo que tradicionalmente llamábamos “narrador omnisciente”. Genette comenta irónicamente sobre el uso del término “omnisciente” ya que el autor está inventando el material narrativo, si él no lo sabe, ¿quién lo puede saber? A esta perspectiva le vamos a llamar “panorámica”, ya que el narrador tiene una visión de conjunto de lo que está narrando. Sin embargo yo encuentro que el término omnisciente sigue siendo sumamente efectivo para la discusión de las situaciones narrativas, porque refleja una *actitud* del narrador hacia su material narrativo. El narrador también puede situarse al nivel del personaje, presentando una visión parcial, correspondiente a lo que el personaje puede ver. A esto le llamaremos perspectiva restringida o focalización interna. Finalmente, el narrador se puede

situar en una perspectiva todavía más restringida que la del personaje, similar a la posición de la novela objetivista.

Todo esto podemos plantearlo bajo el concepto de la focalización. La voz se refiere a quién habla, la focalización se refiere a quién ve. Una misma acción puede ser contada por el mismo narrador, pero al utilizar dos focalizaciones diferentes, puede brindarnos dos perspectivas diferentes de la narración. En *Emelina* por ejemplo, toda la narración es una narración panorámica, no-focalizada o focalizada en grado cero. Aún las partes segunda y tercera, supuestamente contadas por Emelina, por lo que esperaríamos focalización interna, son contadas por los narradores en un estilo de narración no-focalizada.

Como era costumbre en la novela del siglo XIX, los narradores hacen continuas referencias al acto de narrar, recalcando a cada momento el hecho de que se trata de una narración. Esto viene marcado tanto en comentarios de los narradores dirigidos al narratario, o en los mismos títulos de los capítulos. En cuanto al primer tipo de referencias se puede citar las siguientes ocurrencias: “Por el ensalmo del novelista, henos aquí en Santiago de Chile y a la orilla de la pintoresca laguna de la Quinta Normal”(351). En cuanto al segundo tipo de marcas narrativas vale la pena notar, por ejemplo, el título del capítulo III de la cuarta parte: “En que se adelanta la narración”, ya que de hecho en este breve capítulo transcurren varios meses de la historia (analizaré este problema -que es un problema de velocidad- con más detenimiento en el siguiente capítulo); o el del capítulo IV titulado “En que la narración concluye”(368). Todas estas

referencias, pistas, guiños de ojo y marcas textuales, forman parte de la red de la infraestructura del tejido narrativo. Recordemos que el narrador romántico y realista, y el narrador decimonónico en general, observaba gran preocupación por informar a sus lectores de los movimientos de la trama; contrario al narrador moderno del laberinto joyciano, para usar la expresión de Gerald Martin, que más bien parece obtener placer del desorden, la ambigüedad y el caos.

Como era tradición desde los tiempos de Cervantes, los narradores de *Emelina* sienten la necesidad imperiosa de explicar los procedimientos al lector. En el capítulo I de la cuarta parte, justo antes de empezar una sección donde transcribirán los pensamientos de Marcelino y José María, los narradores explican: “Para un espectador cualquiera, las parejas tratan asuntos diferentes. Nosotros, en obsequio del amable lector, penetraremos en el interior de esas almas y contaremos de esos apóstrofes y palabras íntimas que no brotan del labio, pero que resuenan en lo profundo del pecho haciendo palpitar los corazones”(352). Qué diferencia entre esta actitud narrativa y la que James Joyce presentará medio siglo más tarde. Aquí los narradores se sienten compelidos a explicarnos qué es lo que vamos a leer a continuación, guiando al lector de la mano en una actitud bastante paternalista. Otra cosa interesante a notar en esta sección es el hecho de que los narradores solamente transcriben los pensamientos de los hombres y no el de las mujeres. Sería interesante especular sobre las posibles razones que los llevaron a no incluir los pensamientos de Emelina y Sara. ¿Sería por respeto a la mujer, quien no podía

declarar abiertamente su amor por un hombre sin que se le juzgara liviana?  
¿Sería cierta ineptitud por parte de los narradores para penetrar en el alma femenina y abrirnos su corazón? Ciertamente esta actitud le resta valor a la novela y deja en el aire un aspecto de la problemática del texto. Para resumir, en *Emelina* encontramos a un narrador plural, extradiegético heterodiegético, con perspectiva panorámica y focalización en grado cero.

*Margarita Roccamare* (1892) es producto de quien podríamos llamar el primer novelista nicaragüense, entendiendo por novelista aquel que dedica buena parte de su vida a la confección de novelas. Las producciones anteriores son de poetas o historiadores, que ocasionalmente se dedican a la novela. Dejando momentáneamente a un lado todos los defectos y problemas que sus novelas contienen, Gustavo Guzmán tiene que ser reconocido como el primer novelista profesional de nuestra historia literaria, a pesar de que algunos de sus textos se lean mejor como crónicas de viaje que como novelas. En *Margarita Roccamare* encontramos a un narrador extradiegético heterodiegético, con perspectiva panorámica omnisciente y focalización variable. Como es característico de este tipo de narrador, las intervenciones de los personajes están presentadas en estilo directo, o como le llama Genette, discurso reportado. Para este crítico francés la distinción entre narración y diálogos se puede presentar como narración de hechos y narración de palabras. Cuando contamos o reproducimos lo que dijo un personaje, básicamente estamos cumpliendo la misma función narrativa, excepto que en lugar de narrar hechos o acciones,

estamos narrando palabras. Hay cuatro formas de representar las palabras de los personajes. 1) estilo directo: donde el narrador literalmente le da la palabra al personaje. 2) estilo indirecto: cuando el narrador reporta lo que dijo el personaje. 3) Estilo narrado o narratizado: cuando el narrador toma la palabra y reproduce lo que dijo el personaje. 4) Estilo inmediato: cuando el narrador nos da acceso directo a la mente y pensamientos del personaje (monólogo interior).<sup>7</sup>

En *Margarita Roccamare*, los parlamentos están representados en estilo directo. Lo peculiar de esta novela, es que las notas aclaratorias que el narrador apunta después de las palabras de los personajes, están representadas entre paréntesis. Por ejemplo:

-Abrid pronto (dijo un mozo de aspecto insolente, dando vuelta á la llave de la portezuela y abriendo con violencia el carruaje). (6)

Nunca había encontrado yo esta práctica con anterioridad. No sabría decir si esto responde a la ignorancia del autor de las normas editoriales, o simplemente a un capricho propio. Es extraño, ya que sus escritos muestran cierto dominio de las técnicas narrativas: hay unidad de acción en los capítulos, como veremos en la sección siguiente de este estudio, el orden de la narración es más o menos complejo, los personajes, a pesar de ser un poco estereotipados no carecen de interés. En fin, estamos frente a un narrador que ha leído muchas novelas donde no se usa la anotación parentética. Su focalización es casi siempre panorámica y omnisciente, exceptuando algunos breves momentos en que parece ver la

---

<sup>7</sup> Véase "Récit de paroles". *Figures III*, p. 189-194 especialmente.



acción por los ojos de los personajes. Sin embargo hay bastante consistencia en su perspectiva. ¿Por qué utiliza entonces este tipo de anotación que no ha sido nunca utilizada como práctica editorial? Esto es algo ya imposible de determinar. Queda este caso como un enigma en la historia de la narrativa nicaragüense. Con todo, *Margarita Roccamare* es una novela completa, digno ejemplar de los inicios de nuestra novela nicaragüense.

En 1913 Anselmo Fletes Bolaños publica la única novela epistolar de la literatura nicaragüense *La última calaverada*. Por definición la novela epistolar tiene un narrador intradiegético homodiegético, con la perspectiva del personaje. Aunque a menudo en la novela epistolar hay dos o más narradores, en *La última calaverada*. Tenemos a un sólo narrador, Alberto, que le escribe diecisiete cartas a su amigo Carlos. Esta es una novela relativamente breve y simplista, y no pretendo compararla con *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, que inicia el género en España, o con las novelas de Samuel Richardson. No obstante establece un precedente importante dentro de la historia de la novela nicaragüense. Como novela epistolar *La última calaverada* permanece sola en un campo en el que los narradores nicaragüenses no han vuelto a trabajar.

Pasando a una novela muy criticada y poco leída. *Entre dos filos* (1927) es una novela que aparentemente presenta un narrador extradiegético, ya que el narrador no se sitúa en la historia que cuenta, y se puede considerar heterodiegético, debido a que no participa como personaje en la historia. Sin embargo hay algunos rastros de su presencia en el mundo narrado. En la tercera

línea del capítulo I, cuando está describiendo la localización de la escuelita de doña Panfilia, dice: “En el barrio de Palmira de la ciudad de Granada, a la vera de un camino como vamos para el lago...”(7). Ese verbo “vamos” delata la presencia del narrador en el mundo narrado, lo introduce, si no en la historia, al menos en el nivel diegético. Pero éste no es el único. Al empezar el capítulo VIII dice el narrador: “Ya se hizo costumbre entre nosotros que cuando alguien quiere pasar un rato alegre...”(125). Este pronombre personal de primera persona plural vuelve a delatar la participación del narrador en el universo que describe. Es interesante apuntar que esta es la misma marca que Pedro Joaquín Chamorro Cardenal dejará en *Richter 7*, como señalaré a continuación. No estoy seguro si este rastro es suficiente evidencia para considerar al narrador como narrador homodiegético. Durante la mayor parte del tiempo el narrador de *Entre dos filos* se comporta como narrador heterodiegético, sin embargo, como he señalado, hay rasgos que contradicen esa posición. ¿Es un descuido del narrador, lo hizo a propósito, es una característica que determina este tipo de narradores? Una evidencia más contundente es la que encontramos en XII, cuando el narrador se dispone a hablarnos de Manolo Cortés, haciendo la siguiente advertencia:

Justo es que dediquemos unas líneas a nuestro amigo Manolo, no vaya a ser que se resienta si pasamos en silencio sus esfuerzos, me note de interesado y de malévolo, y me levante que busco como hacerle pasar por un enamorado zafío que se está con los brazos cruzados en presencia de la[s] vueltas, actividades e intrigas de su rival. (216)

Es evidente en esta observación que el narrador se sitúa en un nivel intradiegético. O cuando hablando de Mr. Witless, el narrador afirma que “Alguien me ha advertido, después de escrito el nombre este personaje...”(344). Con lo que no sólo el narrador parece situarse dentro de la historia, sino que además es evidente que interactúa con otros personajes. El problema es, sin embargo, que este nivel narrativo contradice la posición que el narrador ha adoptado en la mayor parte de la narración.

Otro aspecto de la voz narrativa de esta novela que no está muy claro es su perspectiva. El narrador a lo largo de casi toda la narración se presenta con focalización en grado cero, sin embargo desde la primera página nos presenta elementos que arrojan dudas con respecto a su perspectiva. Hablando de la misma casa de la escuelita, dice: “No sé si aún existe la casa, o si ha padecido cambio su edificación”(7). Esta duda en cuanto a cierto material de la historia es propia de algunos narradores -recuérdese el juego de Cervantes en *El Quijote*- pero es también signo de un narrador cuya perspectiva es la de un personaje. ¿Cómo resolver estos problemas? Genette plantea la posibilidad de categorizar a los narradores como variables, cuando en una situación como esta se encuentra uno con inconsistencias. Por tanto, yo diría que el narrador de *Entre dos filos* es un narrador intradiegético heterodiegético, con perspectiva

omnisciente variable.<sup>8</sup> Este asunto también implica una *contradictio in factis* que por tratarse de otro nivel del análisis voy a tratar más adelante (véase capítulo 2).

*Sangre en el trópico. La novela de la intervención yanqui en Nicaragua* (1930) de Hernán Robleto es una narración muy simple desde el punto de vista de la voz narrativa. El narrador es extradiegético heterodiegético, con focalización panorámica, aunque en algunos pasajes toma la perspectiva de algunos de los personajes (véase capítulo XXVII, especialmente p. 267). El

---

<sup>8</sup> Comme le montre bien ce dernier exemple, le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit, et la focalisation interne variable, formule déjà fort supplée, ne s'applique pas à la totalité de *Bovary*... La formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une œuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref. D'autre part, la distinction entre les différents point de vue n'est pas toujours aussi net que la seule considération des types purs pourrait le faire croire. Une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation interne sur un autre... (*Figures III*, 208). "Como bien lo muestra este ejemplo, la focalización no es necesariamente constante en toda la duración de un relato, y la focalización interna variable, ya formulada con anterioridad, no se aplica a la totalidad de *Bovary*... La fórmula de focalización no afecta siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado que bien puede ser muy breve. Por otro lado, la distinción entre diferentes puntos de vista no es siempre tan clara como la simple consideración de

narrador de *Sangre en el trópico* es un narrador comprometido con una posición política y aprovecha cualquier oportunidad para expresar su opinión. Por eso, aunque el narrador es extradiegético, ya que no aparece en la historia que cuenta, su presencia en la novela es constante. Si se hiciera un análisis cuantitativo del discurso propiamente narrativo de la novela, versus el discurso expositivo, se encontraría que gran parte de la novela se dedica al razonar del narrador sobre los problemas del imperialismo, la ocupación y las luchas partidistas en Nicaragua. Debido a esto la narración se estanca en muchas páginas de la novela, donde el tiempo de la historia no transcurre, y el narrador se dedica a describir o a razonar. Por eso *Sangre en el trópico* puede ser leída como una novela de tesis. Los personajes no tienen mayor profundidad psicológica ni mayor autonomía, puesto que han sido concebidos para demostrar una posición ideológica. A pesar de todos sus defectos, *Sangre en el trópico* alcanzó gran popularidad en su tiempo, más por la actualidad del tema que trataba que por su valor literario. No obstante se distingue por ser la primera novela nicaragüense anti-imperialista.

Entre las obras que presentan un narrador intradiegético homodiegético, con modalidad autodiegética, tenemos que contar *La muerte del hombre-símbolo* (1938) de José Coronel Urtecho. Francisco Martínez R. es a la vez el narrador y el protagonista de esta novela. La situación narrativa es bastante clara y no hay

---

clasificaciones puras pareciera indicarlo. Una focalización externa en relación a un

mayor problematización. Las dos declaraciones del protagonista, hacia el final de la novela (89), pueden ser consideradas metadieéticas, pero me inclino más bien a considerarlas como un caso de intertextualidad, al igual que el artículo de “El Heraldó”(88), ya que no hay cambio de nivel de la historia. A pesar de su simplicidad en cuanto al estatus del narrador, *La muerte del hombre-símbolo* es la novela que introduce (exceptuando el caso de la novela epistolar) la narración autodieética. Pero quizás más interesante que la situación del narrador, en esta novela, es el sutil uso del narratario (vease la segunda sección de este capítulo).

En la famosa novela de Adolfo Calero Orozco, *Sangre santa* (1940), tenemos el mejor ejemplo de narrador autodieético en la novela nicaragüense. Para Genette, el narrador autodieético es aquel que no sólo es el narrador de la historia, sino que es también su héroe, y esta es la situación del Cap. Luis Castrillo.<sup>9</sup> Narrador intradieético homodieético, con perspectiva restringida al

---

personaje, se puede definir también como focalización interna sobre otro personaje”.

<sup>9</sup> Afirma Genette: “Il foudra donc au moins distinguer à l’intérieur du type homodieétique deux variétés: l’une où le narrateur est le héros de son récit (*Gil Blas*), et l’autre, où il ne joue qu’un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d’observateur et de témoin... Tout se passe comme si le narrateur ne pouvait être dans son récit un comparse ordinaire: il ne peut être que vedette, ou simple spectateur. Nous réservons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l’homodieétique) le terme, qui s’impose, d’*autodieétique*. (*Figures III*, 253). “Es necesario al menos distinguir en el interior del tipo homodieético dos

nivel de observador y focalización fija, *Sangre santa* ha sido tradicionalmente considerada como una de las principales novelas nicaragüense. Aunque es un tanto simplista en su tratamiento, esta novela tiene la virtud de ser una historia desmitificadora de la guerra y las revoluciones armadas, algo sumamente importante dada la sangrienta historia de Nicaragua. Mientras que muchas de nuestras obras glorifican la guerra y la revolución, *Sangre santa* se encarga de revelar la corrupción y la transformación que la guerra impone en los individuos. Pero desde el punto de vista narratológico, esta novela es sumamente sencilla y directa, sin mayor problematización de la situación narrativa.

Otro narrador autodiegético lo encontramos en *Bananos* (1942) de Emilio Quintana. Narrador sin nombre, sin una identidad, modelo del anti-héroe, víctima de las condiciones sociales, el narrador de *Bananos* representa al trabajador anónimo de las compañías bananeras, por eso gran parte de sus enunciados están contruidos con el “se impersonal”, que borra cualquier referencia directa al sujeto de la enunciación. Sin embargo el narrador de *Bananos* puede ser

---

variedades: uno donde el narrador es el héroe de su relato (*Gil Blas*), y el otro, donde no juega más que un papel secundario, donde desempeña, para así decirlo, un papel de observador o testigo... Es como si el narrador no pudiera ser en su relato una persona ordinaria: no puede ser más que vedete o simple espectador. Nosotros nos reservamos para la primera variedad (que representa de alguna forma el grado superlativo del tipo homodiegético) el término que se impone con naturalidad, autodiegético.

identificado con el autor real de la novela. Al menos eso es lo que delata Manolo Cuadra en el capítulo 25, cuando se le acerca al narrador y le dice “Comételas, Quintanita, quintana, quintanar, quintanuela...”(82). Narrador intradieгético homodieгético, sólidamente comprometido con su causa y con el propósito claro de denunciar una situación atroz, Quintana no está preocupado tanto por el efecto estético de su prosa como por el efecto ideológico, por su poder de persuasión y su efectividad como instrumento de cambio. La focalización es bastante fija como ocurre en la mayoría de las narraciones autodieгéticas, aunque en algunos momentos penetra en la intimidad de sus personajes para mostrarnos su estado de ánimo, sus miedos o deseos. *Bananos* no será una gran novela desde el punto de vista estético, pero es una obra fundamental en el desarrollo del género en Nicaragua. Novela de denuncia, novela de combate, es digno ejemplar de la literatura revolucionaria nicaragüense.

Considerada por muchos la gran novela nicaragüense, *Cosmapa* (1944) es una novela relativamente simple en cuanto a su estructura narrativa se refiere. El narrador que encontramos es un narrador extradieгético heterodieгético, con perspectiva panorámica y focalización variable. Todos sus parlamentos están representados en estilo directo, con una objetivación altamente estilizada, donde el autor ha dejado testimonio fehaciente del dialecto rural nicaragüense. Mi ejemplo favorito viene del mandador Lino Talavera Fornos:

-Jodido, don Carmen. Por qué anda mandando a Serapio? Este jora questá picado. Mejor mande que peguen otra carreta, que el patrón trái muchos bultos y que ensiyen los cabayos que ya falta poco pal tren. (6-7)



Esta estilización ha pasado a ser la representación prototípica del habla nicaragüense, emulada solamente por Fernando Silva en sus *Cuentos de barro*. La voz narrativa entonces no cambia en toda la novela, manteniéndose siempre a cierta distancia de sus personajes.

En *Ébano* (1954) tenemos una situación un tanto especial. Toda la historia (exceptuando el primer capítulo) está narrada por un narrador extradiegético heterodiegético, con perspectiva panorámica, a menos que aceptemos que el verdadero narrador de la historia es el individuo que en el primer capítulo entabla conversación con el profesor de Stanford. En ese caso lo que tendríamos es un narrador metadiegético y toda la historia de Perla Morrison y Ball Blue sería una historia metadiegética. Pero nunca se sabe a ciencia cierta. ¿Quién es la persona que habla en el primer capítulo? Es Hendy Cambell o es un alter ego del autor real, un autor implícito. Yo me inclino por la segunda opción, con lo que tenemos que aceptar que toda la historia está contada por este narrador, que a su vez es un personaje de ficción, con lo que tenemos una narración metadiegética.<sup>10</sup> En cuanto a la focalización, casi toda la historia está vista por

---

<sup>10</sup> Genette historia la vida del relato metadiegético de la siguiente manera: “Le récit au second degré est une forme qui remonte aux origines mêmes de la narration épique, puisque les chants IX à XII de l’*Odyssée*, comme nous le savons de reste, sont consacrés au récit fait par Ulysse devant l’assemblée des Phéaciens. Via Virgile, l’Arioste et le Tasse, ce procédé (dont on sait d’autre part l’énorme investissement dans

Perla o por Ball Blue. Algunos capítulos están vistos a través de otros personajes, como el capítulo 19 visto a través de Spencer Frost. En el capítulo 5 hay un repentino cambio de focalización. Al principio del capítulo la focalización se concentra en Ball Blue, pero en la página 60 hay un cambio repentino y la focalización se desplaza hacia Charles Brooks. A excepción de la explicación que el narrador hace sobre el Maypole, todo el resto del capítulo estará visto a través de los ojos de Brooks. Por lo tanto, en *Ébano* tenemos una situación narrativa un tanto problemática. La ambigüedad ha pasado a ser, en esta época de la postmodernidad, una garantía de riqueza. Anteriormente hubiéramos juzgado esta vacilación como un defecto de la narración. Personalmente yo

---

les *Mille et une nuits*) entre à l'époque baroque dans la tradition romanesque, et une œuvre comme l'*Astrée*, par exemple, se compose en majeure partie de récits procurés par tel ou tel personnage. La pratique s'en maintient au XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré la concurrence de formes nouvelles comme le roman par lettres..."(*Figures III*, 241-242).

“La narración en segundo grado es una forma que se remonta a los orígenes mismos de la narración épica, ya que los cantos IX y XII de la Odisea, como ya se sabe, son consagrados al relato hecho por Ulises delante de la asamblea de los feacianos. Por medio de Virgilio, Ariosto y Taso, este procedimiento (y ya sabemos la enorme importancia que tiene en *Las mil y una noches*) entra a la época barroca dentro de la tradición novelística, y una obra como *Astrée*, por ejemplo, se compone en su mayoría de narraciones procuradas por tal o tal personaje. La práctica se mantiene en el siglo XVIII, a pesar de la ocurrencia de formas nuevas como la novela epistolar”.

prefiero en la literatura el auto-cuestionamiento y la interrogación. Juzgue el lector de estas páginas por sí mismo.

*Trágame tierra* (1969), que estructuralmente es una de las novelas más complejas de la narrativa nicaragüense, es relativamente simple en cuando a la situación narrativa. En esta novela encontramos a un narrador principal cuyo estatus es extradiegético heterodiegético, con focalización variable. Pero también encontramos a un narrador intradiegético homodiegético, con una modalidad plural, que es quien narra las mayorías de las secciones que se refieren al “pueta descalzo”: “Tuvo un nombre. Aquel nombre estrafalario, incongruente con su modo de andar y el deo montarás que lo asedia al hablar; el nombre que *enterramos* un poco más cada día para obligarlo a reconocer su apodo”(7)<sup>11</sup>. Este narrador desaparece en algunas de estas secciones, y da lugar a una narración extradiegética heterodiegética, tal y como ocurre en 12,V<sup>12</sup> donde desaparecen los signos de pluralidad del narrador y asistimos a un monólogo interior del “pueta descalzo”. Con respecto a la modalidad del otro narrador, es importante señalar que el estatus no varía mucho a lo largo de la novela, lo que cambia a menudo es la focalización que utiliza. En muchas secciones tenemos una perspectiva panorámica, dándonos así la visión de un narrador omnisciente; pero a menudo nos encontramos con focalización a través de los personajes.

---

<sup>11</sup> El énfasis es mío.

<sup>12</sup> Yo he numerado cada una de las secciones de los capítulos con un número romano para más fácil identificación. Los capítulos han sido numerados por el autor.

Véase por ejemplo la diferencia que la focalización importa a la narración: El siguiente párrafo presenta una focalización panorámica:

Bajaron en fila los cinco bultos que eran Marcelo Barrantes, con la luz tocándole la punta de un pie a cada paso y a veces la raja de leña en que se apoyaba; Carmela, la cabeza cubierta por la toalla que le caía sobre el pecho plano, y una mano agarrotando el hombro derecho de Marcelo; Plutarco Pineda, ensanchado por el capote con que venía rozando el zacate que encajonaba el camino; César, recién peinado, encorvado bajo la gran joroba que le hacía el saco ahulado al hombro; y Teódulo, casi pisándole los talones a César, con la sospecha de que aquella joroba era lo que había visto en sus sueños. (78)

Compárese con la focalización en Plutarco Pineda:

Carmela Barrantes ella: una mujer reducida a un vestido de zaraza que se le adhería a la comba de la espalda para colgar libremente sobre el resto del cuerpo; el globo de los ojos flotante en un líquido rojizo, retenido en su sitio por el esfuerzo del ceño. Toda ella concéntrica a sus ojos, lejanamente encendida en una expresión que no era de arrepentimiento, ni de humillación, ni odio, ni amor, ni terror, porque era todo a la vez. (79)

Esta variación de focalización es la que da la impresión de multiplicidad de narradores. La novela cambia constantemente de focalización, hasta el punto en que hay secciones donde es muy difícil establecer quién es el que percibe los eventos narrados.<sup>13</sup> El otro factor que tiende a obnubilar la situación narrativa son los múltiples monólogos interiores que presentan el texto. Esta situación nos da la ilusión que la voz narrativa pertenece al personaje. Sin embargo lo que tenemos enfrente es un estilo inmediato, reportado por el narrador extradiegético heterodiegético. La complejidad narrativa de *Trágame tierra* no viene dada por

---

<sup>13</sup> . Genette considera el caso de la polimodalidad, cuando un narrador decide adoptar diferentes puntos de focalización. Véase p. 214 y siguientes.

una multiplicidad de narradores, como comúnmente se había afirmado, sino más bien por la focalización variable de su narración.

Las novelas de Rosario Aguilar tienden a presentar narradoras intradiegticas homodiegticas, al menos ese es el caso de *Primavera sonámbula* (1964), *Quince barrotes de izquierda a derecha* (1965) y *Aquel mar sin fondo ni playa* (1970). Sin embargo en *La niña blanca y los pájaros sin pies* (1992) la narradora es extradiegtica heterodiegtica en todos aquellos capítulos que llevan nombres propios (e.g. Doña Isabel, Doña Beatriz, etc.) con la excepción del capítulo dedicado a Doña Luisa, donde encontramos a una narradora intradiegtica homodiegtica, al igual que en la Introducción, los cuatro intermedios y el epílogo, ya que estas narradoras participan como personajes de los eventos que narran. En *7 relatos sobre el amor y la guerra* (1986) también tenemos alternancia de narradoras. En la primera parte "Amándola en silencio" tenemos narradoras intradiegticas homodiegticas en I, V, VIII, XII y XIV. Tenemos narradoras extradiegticas heterodiegticas en II, III, IV, VI, VII, IX, X, XI, XIII, XV y XVI (aunque en este último hay un cambio en la segunda sección a intradiegtica homodiegtica). En la segunda parte "Adiós para siempre" todas las narradoras son extradiegtica heterodiegtica excepto la que narra la sección IV, que es intradiegtica homodiegtica. Vemos por lo tanto, que en esta novela hay alternancia de dos tipos de voces narrativas, con preponderancia de la modalidad extradiegtica.

*Tiempo de fulgor* (1970) de Sergio Ramírez está narrada por un narrador extradiegético heterodiegético, con perspectiva omnisciente y focalización variable. La narración se hace en tercera persona narrativa pero hay varios cambios importantes. En el capítulo I nos encontramos con una narración representada entre paréntesis, focalizada a través de Florilegia, y cuyo tema es cómo Glauco la llevó a vivir a León. El narrador no ha variado, lo que ha variado es la focalización y el estilo. Al llegar a la segunda sección del segundo capítulo, el narrador asume la segunda persona narrativa, dirigiéndose directamente a Aurora: "Fíjate. Levantas la suave hoja de papel de telaraña y sobre la rugosa superficie de cartulina negra, allí está, pura e intocada la fotografía"(35). Esto en realidad no tiene ninguna implicación en el estatus del narrador. Su posición sigue siendo extradiegética omnisciente, y se sigue situando en un plano heterodiegético, lo que ha cambiado es la focalización, ya que nos está narrando el mundo visto por los ojos del personaje. Pero esta explicación es insuficiente, ya que en realidad este narrador parece saber más que el personaje, le dice cosas como "un juego de temporada que nunca aprendiste, que nunca jugaste, el día en que no yaciste aferrada a otro cuerpo como evitando la agonía"(37). Es decir, sabe lo que el personaje no hizo, lo que podría haber hecho y no llegó a realizar. Por lo que no se puede tratar de un narrador observador, sino que sigue siendo un narrador omnisciente, a pesar del aparente carácter intradiegético que este uso verbal parece implicar. Esta modalidad se repetirá en II 6, pero sólo durante el primer párrafo que abarca las páginas 47 a 49. En el segundo párrafo

y sin ninguna transición, el narrador asume la tercera persona narrativa, para volver luego, en el 7, a la modalidad anterior. El tercer capítulo introduce una nueva modalidad en la narración: empieza con el mismo narrador extradiegético heterodiegético contando la historia de Sor María Lauro en el Hospital San Juan de Dios, pero a mitad de la página 66 empieza, entre paréntesis, una narración metadieгética, esto es, una narración dentro de otra narración. Sor María, según afirma ella misma, a avanzada edad, se dispone a contar la historia del hospital. El narrador está refiriéndonos el encuentro de Andrés con el doctor Reyes: este es el nivel dieгético; y Sor María está contándonos la historia del hospital: este es el nivel metadieгético: “pocas personas han quedado para suministrar datos. Con gusto emprendo ahora este trabajo según mis alcances; poco versada en el idioma español...”(66). La importancia de esta narración metadieгética, que en realidad no es consustancial a la historia, está subrayada por el hecho que es ella la que va a terminar la novela. Genette distingue tres tipos de relaciones entre el nivel dieгético y el metadieгético: el primero es una relación de causalidad con una función explicativa; el segundo consiste de una relación puramente temática, y no implica continuidad espacio-temporal; el tercer tipo de relación no implica una relación explícita, es simplemente el acto de narrar con una función por ejemplo, de distracción o de obstrucción.<sup>14</sup> No tengo

---

<sup>14</sup> Explica Genette: “Le premier type est une causalité directe entre les événements de la metadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit seconde une fonction explicative. C’est le «voici pourquoi» balzacien... Le deuxième type consiste en une

---

relation purement thematique, qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse... La fameuse structure en abyme, si prosée naguère par le «nouveau roman» des années 60, est évidemment une forme extrême de ce rapport d'analogie, possée jusqu'aux limites de l'identité... Le troisième type ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire: c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique: fonction de distraction, par exemple, et/ou d'obstruction. L'exemple le plus illustre s'en trouve à coup sûr dans les *Mille et une nuits*, où Schéhérazade repousse la mort à coup de récits..."(*Figures III*, 242-243 in passim). "El primer tipo presenta una causalidad directa entre los sucesos de la metadiégesis y los de la diégesis, que le confieren al segundo relato una función explicativa. Ese es el "he aquí porqué balzaciano". El segundo tipo consiste en una relación puramente temática, que no implica ninguna relación espacio-temporal entre metadiégesis y diégesis... La famosa estructura en abismo, tan utilizada más tarde por el "nouvea roman" de los años 60, es evidentemente una forma extrema de esta relación de analogías, llevada hasta los límites de la identidad... El tercer tipo no comporta ninguna relación explícita entre los dos niveles de la historia: es el mismo acto de narrar el que cumple una función en la diégesis, independientemente del contenido metadiegetico: función de distinción, por ejemplo, y/o de obstrucción. El ejemplo más ilustre se encuentra fácilmente en Las mil y una noches, donde Scheherazade aleja la muerte a fuerza de narraciones."



duda al afirmar que la metanarración que encontramos en *Tiempo de fulgor* pertenece al primer tipo. Su función es explicativa, brindándonos los precedentes de la historia del hospital.

En el capítulo 7 hay una serie de monólogos interiores de Glauco María Mendiola. El monólogo interior, como vimos ya en *Trágame tierra*, no significa necesariamente que haya un cambio a narrador intradiegético. Aunque el personaje está pensando el discurso, el que nos lo está refiriendo a nosotros es el mismo narrador extradiegético heterodiegético. En los capítulos 11 y 12 aparecen una serie de segmentos narrados por un narrador intradiegético homodiegético, donde Andrés Rosales cuenta sus experiencias como residente en el hospital. Hay cierta inconsistencia en la presentación de estas narraciones. 11-2 parece ser un ejemplo de discurso directo de una conversación entre Andrés y el doctor Reyes, pero hay secciones en que parecen ser fragmentos de cartas escritas a su madre. No veo claramente la relación en términos de voz, ya que podemos considerar estas cartas como narraciones metadiegéticas homodiegéticas, pero también pueden ser consideradas simplemente como segmentos reportados por el narrador principal. Yo me inclino por la segunda opción. Por lo tanto, las voces narrativas de *Tiempo de fulgor* se componen básicamente de un narrador extradiegético heterodiegético y una narradora metadiegética intradiegética. Cuando estudiemos los problemas de tiempo, orden y duración, veremos la complejidad estructural de esta novelita.

En *Richter 7* (1976) encontramos a un narrador intradieгético homodieгético, pero que asume una focalización panorámica-omnisciente. En el primer capítulo el narrador nos presenta una descripción de la ciudad destruida, pero hacia el final del capítulo dice: “-Fue un Richter 7 en las coordenadas de la ciudad de Managua, dijo alguien en cualquier parte del mundo”(11). Sólo un narrador con perspectiva panorámica puede saber esta información, y tengo problemas en aceptar que este es el mismo narrador de todas las secciones en cursiva, o de los capítulos siguientes. Estamos en realidad ante un problema de focalización: no es quién narra sino quién ve lo que se está narrando. El narrador del capítulo 2 podría ser considerado extradieгético heterodieгético, ya que no hay ningún rastro de su presencia en la historia que está refiriendo. El narrador del capítulo tres también podría ser considerado extradieгético, pero a diferencia del anterior es homodieгético, ya que en un momento de la narración se incluye en la historia: “...centros comerciales idénticos a los de Gainesville, Florida, o a los de Hialeah, *nuestra* ciudad hermana sin que sepamos por qué...”(23).<sup>15</sup> Ahí, en ese posesivo, el narrador deja rastros de su inclusión en la historia y por lo tanto su estatus pasa a ser el de narrador extradieгético homodieгético. Hay otras modalidades de narrador en esta novela. En el capítulo XII nos encontramos a un narrador extradieгético heterodieгético que reporta en estilo indirecto libre, la conversación de dos personajes. Podríamos asumir que es el

---

<sup>15</sup> El énfasis el mío.

mismo narrador del capítulo I, pero los índices ya mencionados me impiden afirmarlo categóricamente. Generalizando, mas con las reservaciones arribas señaladas, diré que tenemos tres narradores en esta novela: uno intradiegético homodiegético que narra la mayor parte de la novela; uno extradiegético heterodiegético como en el capítulo II, y otro extradiegético homodiegético como el del capítulo III.

Ahora bien, hay evidencia suficiente para identificar a ese narrador con el autor real Pedro Joaquín Chamorro Cardenal, con lo que resurge la pregunta sobre la identificación -o la prohibición de dicha identificación- entre el narrador y el autor real. Si podemos ligar estas tres actitudes o situaciones narrativas, con el mismo individuo, ¿no podríamos plantear que lo que tenemos es un sólo narrador con tres posiciones diferentes? Esto podría ser factible si lo que nos interesara en este tipo de análisis fuera la identidad del narrador, pero ese no es el caso. La pregunta no es si Chamorro es el narrador de la historia o si el “viejo amigo” de la página 13 es Pablo Antonio Cuadra. Lo que nos interesa aquí destacar es la situación narrativa; el conjunto de características que definen y distinguen un tipo de narrador de otro. Por lo tanto tenemos tres narradores o tres manifestaciones de la instancia narrativa. El otro problema radica en la interpretación del este hecho. Podemos considerarlo como una riqueza narrativa

del relato, como parte de su heteroglosia,<sup>16</sup> o podemos considerarlo como un defecto, un descuido del narrador. Pero esto ya cae en el terreno de la especulación textual, que no es el motivo de este trabajo. *Richter 7* es una novela de gran pluralidad narrativa, polifónica, que expresa muy bien el caos y la confusión de la diégesis que nos presenta.

Con la segunda novela de Sergio Ramírez, *¿Te dio miedo la sangre?* (1977) la situación parece ser mucho más complicada, debido a la fragmentación ordinal de la novela, pero de hecho la novela es narrada por un narrador extradiegético heterodiegético, con perspectiva panorámica y focalización variable. Esta es la voz que escuchamos en I,1 y a lo largo de casi toda la novela, pero la focalización a través de los personajes, y la particular situación narrativa -recuérdese por ejemplo, que el Turco y el Jilguero están contando sus partes de la historia cuando están en el campamento guerrillero- da la impresión de ser un narrador intradiegético homodiegético. Véase el siguiente ejemplo:

Entonces, Jilguero, entre los bocinazos de los carros, el pregón de los vendedores de lotería, el llanto de uno de los críos de la india que vendía

---

<sup>16</sup> Mikhail Bakhtín ha definido la heteroglosia como una de las principales características de la novela: "The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized" (*The Dialogic Imagination*, 262). "La novela puede ser definida como una diversidad de tipos de habla social (o diversidad de lenguas a veces) y diversidad de voces individuales artísticamente organizadas".

perrajes sentada en la acera, *oímos* sonar claramente el toque breve... (12)<sup>17</sup>.

Aquí el que habla es el Turco, mientras están en la montaña recordando el encuentro con Catalino López en Guatemala, pero esta conversación a su vez es reportada por el narrador principal extradiegético heterodiegético. Lo que produce ese efecto es la forma en que está representada la narración.

Las secciones que se refieren a la historia de Taleno el padre, y el Turco son narradas por el mismo narrador extradiegético heterodiegético, con focalización variable. A ratos presenta una visión panorámica correspondiente a la tradicional posición omnisciente; pero a ratos se acerca al personaje para mostrarnos la realidad vista a través del Turco:

Porque nació a lo mejor en San Carlos y de allá venían, más arriba del río, pasando los raudales y entrando ya en aguas del lago, o acaso en El Castillo, o en Sábalo, en cualquier orilla del río San Juan; pero no se acuerda o es que Taleno el padre (q.e.p.d.) nunca se lo confió...(18)

Esa vacilación marca inconfundiblemente la focalización a través del Turco, pero dentro de las mismas secciones hay descripciones tan objetivas, que sólo pueden ser producto de un narrador omnisciente.

Las secciones que se refieren al trío *Los Caballeros* presentan también focalización variable a través de los personajes, pero todas son narradas por el narrador extradiegético heterodiegético: I,3 por ejemplo está focalizada a través de Chepito; II,3 usa focalización externa; pero IV,3 está focalizada a través de

---

<sup>17</sup> . El énfasis es mío.

Pastorita. Esta variación produce un efecto heteroglósico que tiende a crear la ilusión de multiplicidad de narradores, pero no es más que una ilusión.

Las secciones que se refieren a la historia del Jilguero están narradas por el narrador extradiegético heterodiegético, que reporta las actividades guerrilleras del Jilguero, y en estilo directo nos comunica la historia de su abuelo y su hermana. El narrador es el mismo narrador principal, lo que es diferente es la focalización: externa cuando narra los sucesos contemporáneos.

Tropezó con la raíz de un árbol oculto bajo las hojas en el suelo pantanoso, se escurrió de costado y clava la culata del fusil en tierra buscando parar la caída pero el Turco lo alcanza por debajo de la axila, lo alza y lo pone en marcha bajo la cortina de lluvia...(33).

interna a menudo cuando narra los recuerdos del personaje.

Y ahora que oye a sus espaldas el murmullo de las hojas sopladas por el vendaval entre las ramas, también crecen en él los ecos dilatados de los aplausos que frenéticos y lejanos resonaron en la soleada quietud del domingo, el día siguiente del encerramiento de su padre...(34)

El único y verdadero narrador intradiegético homodiegético es Catalino López, quien narra cinco secciones de la novela: II,4; IV,4; VI,3; VIII,2 y IX,2. Es difícil ubicar el lugar y momento desde dónde narra, pero todo su discurso tiene el tono de la oralidad, como si le estuviera contando su historia a alguien, y probablemente antes de su viaje a Guatemala. La otra línea narrativa es la que cuenta el retorno del cadáver del indio Larios a su tierra, y es también contada por el narrador principal extradiegético heterodiegético.

En general el problema de voz narrativa en *¿Te dio miedo la sangre?* no es tan complejo, lo que complica la situación son los cambios de focalización y la

fragmentación del orden de la narración. En realidad tenemos un solo narrador principal extradiegético heterodiegético, y un narrador intradiegético homodiegético. En el siguiente capítulo, donde estudiaré los problemas de orden, veremos cómo esos cambios afectan a las voces narrativas.

La novela de Jorge Eduardo Arellano, *Timbucos y calandracas* (1982) está narrada por un narrador extradiegético heterodiegético, con perspectiva panorámica y focalización variable. Aunque en general su perspectiva es panorámica y omnisciente, hay momentos en que nos presenta una perspectiva restringida de narrador-observador. Tal es el caso del capítulo uno, cuando está describiendo el puerto de San Carlos. En estilo más ensayístico que narrativo, el narrador enumera una serie de visiones o instantáneas del puerto, tomando zona por zona, y describiéndonos lo que ve (13-14). La misma técnica va a utilizar para enumerar las cosas que el Ministro Higman vio en su viaje de Granada a León (20). Otra característica del narrador de *Timbucos y calandracas* es su objetividad histórica. Como veremos al discutir los problemas de orden, el narrador se ha preocupado por situar cada segmento de su narrativa en una secuencia cronológica. Exceptuando algunos segmentos en los que se nos ofrece solamente el decenio, la mayoría de ellos están encabezados por el año en que tienen lugar los eventos narrados. Esto contribuye a la historicidad de la novela, reafirma su valor referencial y corrobora la objetividad a la que aspira. En gran medida el narrador de *Timbucos y calandracas* es el que más se asemeja al narrador de la novela objetivista.

La tercera novela de Sergio Ramírez, *Castigo divino* (1988) es un caso de transgresión narrativa. Durante la mayor parte de la novela (y es una novela larga y a menudo tediosa), los lectores tenemos la certeza de estar frente a un narrador extradiegético heterodiegético, con perspectiva omnisciente y focalización variable. El narrador de esta novela es una especie de editor que tiene a su disposición una gran cantidad de materiales sobre el caso, y los va dispensando poco a poco, en la manera en que le parece más apropiado. Por su relación con el narratario y por la actitud que tiene ante su material, podríamos decir que es un narrador sumamente tradicional, interesado en llevar de la mano a sus lectores. Al final del cuarto párrafo de la novela nos encontramos ya con un comentario editorial propio de los narradores decimonónicos:

Esa mesa, sumamente temida, es el principal mentidero de León y se la conoce como «la mesa maldita»: allí sesiona regularmente la cofradía de la cual forman parte los dos recién llegados y que preside el Dr. Atanasio Salmerón, médico y cirujano, ausente esa noche pero a quien ya tendremos oportunidad de conocer ampliamente más tarde”(18).

Rasgos y giros de este estilo se ven muy a menudo en esta novela, donde el narrador manipula a su gusto toda la información narrativa. Otro ejemplo que servirá para ilustrar esto lo encontramos en 2, donde el narrador afirma:

Como ya vimos, el Globo Oviedo hubo de comparecer el 17 de octubre de 1933 el Juzgado del Distrito del Crimen para rendir su declaración, la cual abarca diferentes hechos a los que ya iremos refiriéndonos en adelante; por el momento cabe sólo ocuparnos de la cacería de perros el 18 de junio de 1932. (27)

Se puede decir que el narrador de *Castigo divino* es el narrador típico de la novela sensacionalista y de la novela rosa, donde no hay problematización de la



situación narrativa. Esto es hasta llegar a la página 400. Al llegar a ese punto en la narración nos encontramos con una información que cambia todo el perfil de nuestro narrador: “Tal como el juez Fiallos le confesara al que esto escribe muchos años después, y sobre estas confesiones ya volveremos luego...”(400). El narrador que hasta este momento habíamos considerado extradiegético heterodiegético, resulta ser ahora un personaje más del mundo narrado, convirtiéndose por lo tanto en narrador extradiegético (porque él en realidad no participa de la historia principal), pero homodiegético (porque sí pertenece al mismo mundo de la historia). Un poco más adelante nos enteramos que el narrador se identifica abiertamente con el autor real del libro, Sergio Ramírez, gracias a la referencia al nombre de pila que el Capitán Prío hace durante la entrevista grabada del 17 de octubre de 1986: “Hay que ver cómo es la vida, hombre Sergio”(415). Y esto es corroborado por la información que el narrador presenta en la página siguiente, información que coincide con la biografía ampliamente conocida del autor: “En 1964, cuando el Juez Fiallos llegaba al final de sus años de rector de la Universidad, muy próxima ya su muerte, como secretario suyo yo debía acompañarlo en sus visitas semanales a las Facultades que funcionaban en Managua”(416-417). No nos queda duda por lo tanto que el verdadero narrador de *Castigo divino* es Sergio Ramírez, autor real de la novela, y narrador intradiegético homodiegético.

El descubrimiento de la identidad verdadera del narrador tiene una serie de implicaciones para nuestra lectura del texto. Por un lado reafirma el carácter

histórico de la narración. Un hecho real, documentado históricamente, es narrado por un escritor y político real que se identifica con nombre y apellido. Es decir, se acentúa el valor referencial de los hechos narrados, contribuyendo aún más a la autoridad conferida por la enorme cantidad de documentos legales, gacetillas, cartas y declaraciones acumuladas durante la investigación. Por otro lado, al descubrir que el narrador es un personaje de la obra y establecer su estatus homodiegético, tenemos que poner en tela de juicio la perspectiva que ha adoptado a lo largo de las 400 páginas precedentes. ¿Cómo es posible que un personaje en 1986 pueda conocer y describir el estado de ánimo, los pensamientos más íntimos y los secretos de personajes que vivieron en 1931? Es decir, el carácter homodiegético del narrador de *Castigo divino* contradice la perspectiva omnisciente que el narrador ha adoptado en su focalización. Pero esto no es más que una convención narrativa, ya que al fin y al cabo sabemos que estamos leyendo una novela y que el autor ha *inventado* muchas cosas.

Sin embargo Sergio Ramírez no es el único narrador de *Castigo divino*. A lo largo de la novela hay muchos otros narradores, infinidad de voces que cuentan pequeñas escenas de la trama, piezas hermenéuticas del vasto tejido narrativo que componen esta novela. El problema más complejo que plantea la novela está inscrito en un procedimiento muy común utilizado en la novela: la declaración jurada. Cada vez que el narrador principal le da la palabra a alguno de sus personajes se da un cambio de voz narrativa, operándose un cambio de narrador extradiegético homodiegético a narrador intradiegético homodiegético.

Cada uno de estos cambios, como veremos en el próximo capítulo, importa también un desplazamiento doble de orden, incidiendo en dos puntos diferentes de la historia, al mismo tiempo. También debemos recordar que cada una de estas citas es un caso de intertextualidad y cabe preguntarse si estas citas no establecen un paso a narración metadiegetica. Después de todo los narradores son personajes de la historia. Sin embargo voy a rechazar esta posición ya que la situación narrativa de los personajes es indirecta. Ellos en realidad no están narrando las acciones ni su fin es narrativo. Sus discursos son deposiciones con una finalidad jurídica, que luego un narrador, presuntamente el secretario del juzgado, Alí Vanegas, enuncia, y que luego el narrador principal ha utilizado para sus fines narrativos. La primera declaración que encontramos está en el capítulo 2, y corresponde a Alejandro Pereyra, donde se puede ver claramente el ventriloquismo que se da a lo largo de toda esta novela. Cito las primeras líneas:

Que siendo alrededor de las diez de la mañana de un día que cree recordar fue en el mes de junio de 1932, se presentaron al despacho del Capitán Wayne los pasantes de abogacía Oliverio Castañeda Palacios y Octavio Oviedo y Reyes... (23).

La persona que habla no es Alejandro Pereyra sino más bien el secretario del juzgado, el amanuense que ha tomado la declaración. Alejandro Pereyra es la fuente de información, es el agente, pero su voz ha quedado opacada por el estilo en que ha sido reportada su información: "cree recordar que fue en el mes de junio". La forma de esta re-narración corresponde al estilo más indirecto de presentar la información, llamado por Genette, discurso narrado o narratizado.

Esta misma situación se repite con la declaración del Globo Oviedo (28-29); en la declaración de Luis Gonzaga Contreras (54), y en infinidad de situaciones más a lo largo de la novela.<sup>18</sup>

La representación del discurso de los personajes presenta otras variantes en *Castigo divino*. En el capítulo 3 tenemos la entrevista que Rosalío Usulutlán le hiciera a Castañeda en la XXI. En la relación de esta entrevista Usulutlán es narrador intradieгético homodieгético, él está contando los eventos, y reporta en estilo directo libre, la conversación que tuvieron. Asimismo en el capítulo 4 por ejemplo, hay una transcripción de la conversación entre el Juez Fiallos y Oliverio Castañeda, referido como el Reo. Esta transcripción nos presenta la conversación tal y como sucedió, es decir, en estilo directo, por lo que no implica un desplazamiento de la instancia narrativa, ya que es el mismo narrador principal el que está refiriendo el diálogo. Hay un cambio de orden pero no de narrador. Lo mismo pasará en las múltiples transcripciones de conversaciones que contiene la novela.

Diferente es la posición del capítulo 38, donde tenemos el “Reportaje en XV cuadros, original de Rosalío Usulutlán” (339-348). Esta es una narración

---

<sup>18</sup> . Este es, según Genette, el estilo más distante y en general, el más reductor. Cuenta lo que se dijo, dejando numerosas marcas sintácticas de la transformación. Su prototipo se puede encontrar en Platón, cuando cuenta el diálogo entre Agamenón y Crises, en oposición a Homero en la *Ilíada*, donde transcribe el diálogo. Véase *Figures III*, 190 y ss.

metadieética. Lo que queda abierto a discusión es si debemos considerarla homodieética o heterodieética. Es claro para todo lector que los eventos narrados en este reportaje reflejan, con nombres cambiados, los eventos que narra la novela *Castigo divino*. Si consideramos que esto es parte de la historia principal, la narración metadieética tiene que ser considerada de orden homodieético. Sin embargo esto sería poner una camisa de fuerza a la narración y enmarcarla dentro de un contexto que la narrativa no reclama para sí. En ningún momento el texto del Reportaje remite al texto de la novela o a los eventos de la misma. Por lo tanto creo más correcto considerar este capítulo como una narración metadieética heterodieética.

Otra posición narrativa es la de la autora de la carta encontrada entre las páginas de un código propiedad de Oliverio Castañeda, supuestamente escrita por Matilde Contreras. No hay duda para mí que en este caso tenemos a una narradora intradieética homodieética, sin más mediación del narrador principal, que el haber insertado la carta en ese preciso momento de la novela (42-43). Lo mismo podemos decir de la carta que Oliverio Castañeda le dirige a su padre el 21 de octubre de 1933 (49-51), o la que le dirige a Carmen Contreras Guardia y que ocupa todo el capítulo 17 (163-168), o la declaración escrita que le manda al Juez Fiallos (392-398), entre otras. La misma posición narrativa ocupa el Lic. Carlos Enrique Lavarre en su carta dirigida al Dr. Atanasio Salmerón (52), o el informe del Crnel. Alberto Cañas Escalante (55-56). Son numerosas las voces que narran diferentes aspectos de esta historia y no voy a consignar aquí todas

las ocurrencias. Quiero sin embargo dejar constancia de que los diferentes narradores intradieгéticos homodieгéticos pueden adoptar diferentes posiciones narrativas, algunos interviniendo directamente como narradores, otros representados a través de la voz de un secretario de juzgado.

Hasta aquí voy a llevar la discusión de los narradores en la novela nicaragüense. De esta revisión pormenorizada de un buen grupo de novelas representativas se puede concluir, que el narrador más común en la narrativa nicaragüense es el narrador extradieгético heterodieгético, como lo es también a nivel mundial. También ha quedado demostrado que el status del narrador no es siempre tan claro como parece, y que algunos textos se interesan por esconder o subvertir su propia situación narrativa, tal es el caso de algunas novelas cuyos narradores parecían ser extradieгéticos, pero que una vez avanzada la narración se presentan como intradieгéticos. También he desmentido el hecho que algunas novelas que tradicionalmente se habían considerado como novela polifónicas, tales como *Trágame tierra* o *¿Te dio miedo la sangre?*, tras un análisis detallado de su situación narrativa, han resultado ser narradas por un narrador extradieгético heterodieгético, pero que debido a los cambios de focalización, producen la impresión de cambiar de voz narrativa. Uno de los principales logros de este tipo de análisis narratológico, es que en muchos casos sirve para disipar creencias y presunciones, a menudo impresionistas, que nos hemos formado sobre un texto. El análisis de la situación narrativa no puede estar completo sin un análisis de la situación del narratorio. Aunque

tradicionalmente se le ha dado más importancia al narrador, y el concepto de narratario es relativamente reciente, su importancia no es despreciable, en un contrato narrativo, donde la obligación principal del narrador es con su narratario.

### **Representación del narratario**

El año que viene suele ser gris, lectoras,  
y para vosotras escribo esta demostración de ello.

Rubén Darío

“El año que viene siempre es azul”

El narratario es la persona a quien va dirigida la narración. Por muy evidente que esto parezca, por muchos años ha pasado esta categoría narrativa, prácticamente inadvertida, y ha sido gracias a los esfuerzos de Gerald Prince, que hoy en día entendemos mejor la función y forma del narratario. En su “Introduction à l'étude du narrataire,” Prince sentó las bases en 1973 de esta, a veces, imperceptible entidad narrativa. Una de las razones que Prince aduce para tal olvido, es que no hay héroe de novela que sea a la vez narratario de la historia. La función narradora es activa y productora, necesita de la imaginación y sirve como centro de atención; la función narrataria es más bien pasiva, receptiva, no se destaca por su arte ni es el centro de atención, por lo tanto es hasta cierto punto normal que haya pasado inadvertida por tanto tiempo. No

obstante, para poder entender a ciencia cierta la situación narrativa de un texto, tenemos que entender quién es el/la/los/las narrataria/o/s.<sup>19</sup>

Dice Oscar Tacca en *Las voces de la novela* que “De los géneros literarios, la novela es quizás aquel que con mayor exigencia implica al destinatario”(153) y esto es cierto en parte por la riqueza heteroglósica de la novela y su capacidad para albergar diferentes niveles del lenguaje. Las situaciones pueden ser muy variadas y diferentes, pero la presencia del narratario es algo que no se puede seguir ignorando. En algunas novelas el narratario no aparece dramatizado en el texto, es decir no hay un destinatario explícito, tal es el caso de *Sangre santa*, *Cosmapa*, *Sangre en el trópico*, *Aquel mar sin fondo ni playa* o *Timbucos y calandracas*. Pero bien sabemos que todo discurso tiene un destinatario, aun cuando éste no esté representado en el texto. En ese caso tenemos un narratario en grado cero. Es importante aclarar que no hay que confundir al narratario con el lector implícito o real, estas son dos categorías totalmente diferentes y disímiles, aunque a veces se asemejen mucho. Tanto *Sangre en el trópico*, como *Bananos*, como *Timbucos y calandracas*, son

---

<sup>19</sup> Afirma Prince en el artículo citado: “En interprétant tous les signaux de la narration en fonction du narrataire, on obtiendrait une lecture partielle du récit, mais une lecture bien définie et reproductible” (183). Lectura que es imprescindible para completar el cuadro de la situación narrativa. “Al interpretar todos los signos de la narración en función del narratario, obtendremos una lectura parcial del relato, pero una lectura bien definida y reproducible”.



novelas que apelan a lectores diferente, lectores ideológica y estéticamente diferentes, pero ambas coinciden en no especificar a su narratario. Este narratario en grado cero tiene según lo concibe Prince, las siguientes características: conoce a la perfección el lenguaje de la obra, conoce las denotaciones y las connotaciones de todos los elementos que componen ese texto; conoce muy bien las reglas y leyes de la gramática narrativa y las leyes que estructuran un relato; y posee una memoria a toda prueba que le permite recordar todo lo que se ha mencionado en el relato. Por otro lado el narratario en grado cero es incapaz de juzgar los eventos que pasan en la historia y necesita del narrador para poder juzgar e interpretar el valor de los actos narrados. Es decir, el grado cero del narratario es el receptor ideal capaz de entenderlo todo de la forma en que el narrador quiere que lo entienda.<sup>20</sup> En *Trágame tierra* tampoco hay una representación explícita del narratario. El narrador extradiegético heterodiegético jamás se dirige a una persona específica. Lo mismo podemos decir del narrador intradiegético homodiegético plural de las secciones destinadas al “pueta descalzo”. Por lo tanto podemos considerar a *Trágame tierra* como el paradigma de la narración con narratario en grado de representación.

En muchos otros casos el narratario está especificado en el texto, y se pueden deducir algunas de sus características. En *Amor y constancia* el

---

<sup>20</sup> Muy diferente del lector ideal, que debe estar armado de una gran cantidad de

narratario está identificado como “los lectores”. En *Emelina* el narratario está claramente identificado con “el lector”, así lo denuncian los narradores desde el final del primer capítulo: “Pocas horas después el incendio había sido sofocado, merced a los esfuerzos combinados de los bomberos, distinguiéndose en aquella ocasión la tercera Compañía, de que formaban parte los dos personajes que acabamos de presentar al lector”(229). La identificación del narratario con el lector es muy común en la novela decimonónica, y los modernistas explotaron a fondo este recurso. Debo aclarar que aunque lector y narratario coincidan en este caso en el mismo sujeto, no son la misma entidad y no debemos confundirlos. A lo largo del relato hay numerosas referencias al lector, llamadas de atención, explicaciones y cumplidos. Las referencias directas al lector son numerosísimas, y en algunos casos llegan a mensajes tan directos como el que se lee en 2-VII: “Quede, pues, en la conciencia de quien va leyendo estas páginas, que el conde Ernesto du Vernier ha sido el asesino de Jacobo Springfield, al arrebatarle, por medio...”(272). En otra parte de la novela el/la narrataria/o de la novela se ve identificada, como va a ser costumbre en los cuentos de Darío y en sus poemas narrativos, con “las niñas casaderas” o con los “perfumados caballeritos”(285), definiendo así también un cierto tipo de público a quien va dirigida la novela. El narratario de esta novela a menudo interviene en el desarrollo del relato: En la escena de 3-I que ya he comentado,

---

conocimientos, y dispuesto a hacer todo tipo de inferencias, relaciones y conexiones.

el lector pregunta preocupado por el desarrollo de la novela (287). El caso más remarcable del narratario en toda la novela es cuando en el capítulo III de la cuarta parte, los narradores hacen hablar al lector: “El lector, que lo ve todo claro, dirá: «Pero señores autores, es demás que os entretengáis en contarme lo que ya me sé: que los amigos andaban en arreglos de boda; y que a la mañana siguiente, en la Iglesia del Espíritu Santo el cura les echó la bendición; quedando unidos *per omnia vita* cada marido con su mujer, es decir Marcelino con Emelina, y Vergara con la señorita Sprongfield»”(367). Este recurso incluyente de hacer hablar al lector era utilizado con alguna frecuencia en la novela decimonónica. Aquí este rasgo tiene mucho interés para nosotros ya que revela la presencia activa del narratario, el lector se convierte en actante de la narración y toma una participación activa en el relato. Por otro lado este rasgo revela uno de los defectos de la novela, ya que pone en evidencia lo peor que le puede pasar a un novelista: que los lectores se adelanten a la narración. Si como lector ya sé lo que va a pasar y no hay ningún elemento que descubrir o estudiar, la novela ya ha terminado, se ha disuelto la tensión y el suspenso, y los lectores tendrán poco interés en conocer el final. Con todo, esta costumbre de los narradores románticos, a la que estamos muy desacostumbrados hoy en día, es un gesto muy interesante del narratario.

El igual que en *Emelina*, en *Entre dos filos* el narratario es claramente el lector. Siguiendo la gran tradición cervantina, desde el “Prólogo galeato” hasta la “Conclusión” están dirigidos a ese ente abstracto e ideal que llamamos lector.

Chamorro Zelaya se cura en salud, y en el prólogo se defiende de los maliciosos y se encomienda a los curiosos. No hay en realidad mayor problematización de la instancia narrataria en esta novela.

En la novela epistolar el narratario es evidentemente la persona a la que va dirigida la epistola. En el caso de *La última calaverada*, el narratario es Carlos, el amigo que vive en León y a quien Alberto le escribe sus cartas. Pero en la novela epistolar hay una mirada estrábica que a la vez apunta a los lectores. De hecho, en *La última calaverada* hay un momento en la carta VIII en que Alvaro interpela a la narrataria ulterior diciendo: “Besad, lectora de mi alma, besad, que no hay cosa más grata que un beso”(47). Esto, que en realidad puede considerarse un defecto en la narración, ejemplifica muy bien la ficcionalización de toda la situación narrativa. Pero el hecho es que para los fines del análisis narratológico lo que nos interesa es la determinación de la instancia narrataria en el texto.

*La muerte del hombre-símbolo* nos presenta al narratario en forma muy sutil y solapada. En el primer párrafo, Francisco Martínez R. hace una especie de introducción a su narración, aparentemente muy simple y directa, pero que en realidad problematiza toda la situación narrativa. De ahí se colige que su discurso narrativo está dirigido a los lectores interesados en el caso Briones Cardoza. Contrario a otras obras que hemos visto, donde el narratario es el lector en general, este texto va dirigido especialmente a aquellos que conocen los pormenores del caso y pueden estar interesados en leer la versión del

“difamador”. De alguna forma esta introducción me recuerda la aclaración inicial que Juan Pablo Castel hace en *El túnel* de Ernesto Sábato. Al igual que Castel, Martínez tiene pocas esperanzas sobre la efectividad de su escritura, y piensa que no es mucho lo que logrará. El narratario de *La muerte del hombre-símbolo* es mucho más específico que el lector general. Como el lector ideal de este texto, el narratario es una persona que tiene ciertos conocimientos del caso, y sobre todo (aunque el narrador diga lo contrario en lo que es una estrategia retórica bastante utilizada) pertenece al grupo de aquellos que lo consideran un mentiroso y un difamador. A esos es a los que Martínez quiere convencer de su inocencia, y esos son los verdaderos narratarios de esta historia.

Las primeras novelas de Rosario Aguilar tienen un narratario definido en el texto que no es necesariamente el lector. *Primavera sonámbula* por ejemplo explícitamente presenta al narratario como el doctor que está tratando a la protagonista. En repetidas ocasiones la narradora afirma estar escribiendo el texto para el doctor, y para el otro eminente especialista que se ha interesado en su caso. “Para su archivo personal” reza el epígrafe del texto, y repetidas veces la protagonista comenta sobre el secreto y la privacidad de sus escritos. El texto aquí se presenta como un instrumento terapéutico, un discurso funcional y utilitario, y nos excluye a los lectores dejándonos casi como violadores de ese documento privado. En *Quince barrotes de izquierda a derecha* la situación es también especial y un tanto similar a la anterior. Aquí la protagonista está escribiendo su texto para el abogado defensor, para que él pueda defenderla

más efectivamente. El narratario de este discurso es por lo tanto el abogado, y aunque no hay insistencia en la privacidad del documento, se puede alegar que todo el discurso forma parte de un contrato de confidencialidad existente entre todo abogado y su cliente. Una vez más, nosotros, lectores lúdicos del texto, estamos en una posición externa, *voyeurs* impertinentes de un drama que en el fondo, ha sido montado para nosotros.

En *Castigo divino* la situación del narratario es un tanto compleja, y puede ser analizada de varias maneras. Podemos tratar de definir el narratario general de toda la novela, el lector implícito que el autor tiene en mente al escribir su novela. Pero cada documento citado en la obra tiene a su vez su propio narratario. Las numerosas cartas, misivas y papeles citados en la novela contienen cada una su propio narratario, su destinataria. Los despachos, gacetillas y artículos que pasan a formar parte de texto narrativo tienen un narratario particular -el público lector de sus respectivos periódicos- que es diferente del público lector de la novela. Y finalmente todas las deposiciones juradas tiene un narratario implícito que podemos definir como el o los oficiales del sistema jurídico encargados de escuchar y deliberar sobre el caso. El Juez del caso es en última instancia el narratario de esos textos. Tenemos pues, que en una novela como *Castigo divino* se ha dado un desplazamiento de la utilidad de los discursos, y con ese desplazamiento se ha dado un viraje, una transformación del recipiente del discurso, de su narratario.

Analizando estas novelas en función del narratario, su representación en el texto y sus características, podemos sacar unas cuantas conclusiones: Vemos que la representación del narratario (esto es: el tipo de individuo y la forma en que se presenta) forma parte de una concepción estética de la obra, de una escuela o un período. Así, novelas más tradicionales en su corte como *Emelina* o *Entre dos filos* definen un tipo de narratario generalmente identificado con el lector, mientras que otras novelas más realistas tienden a representar al narratario en grado cero. Por otro lado, ciertas novelas más modernas tienden a problematizar el papel y la representación del narratario, lo interrogan y lo subvierten. Estas son ficciones más auto-conscientes, más preocupadas por el acto de narrar en sí.

Una vez que hemos estudiado la situación narrativa de este conjunto de novelas, debemos pasar a estudiar su estructuración ordinal. ¿Cómo se ordena la historia con respecto al relato? Si el estudio de la situación narrativa nos informa cómo se cuenta la historia, el estudio del orden de la historia no habla de la relación entre el acto de narrar y el material narrable. Pero como dicen los narradores experimentados: “eso es materia del próximo capítulo”.

## II

### TIEMPO:

#### ORDEN, DURACION Y FRECUENCIA

Vouz voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques...

Denis Diderot, *Jacques le fataliste*

Dice el narrador del *Quijote* al empezar a narrar aquel pasaje en que Sancho “encanta” a Dulcinea: “Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído... Finalmente, aunque con ese miedo y recelo, las escribió de la misma manera en que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso”(642-643). Escribir la historia sin quitar ni poner, parece ser una de las afirmaciones más comunes entre los narradores, a pesar de que de hecho es una labor imposible. Contar unos eventos cambia automática la naturaleza de los hechos narrados, trastorna sus atributos, sus características, porque el tiempo en que ocurren las acciones, hay que oponer ahora el tiempo en que se relatan. En toda narración tenemos que distinguir entre la historia (lo que se cuenta) y el relato (el acto de contar).<sup>21</sup> Cada una de estas secuencias tiene su tiempo y su

---



orden, tiene su velocidad y su duración, y la combinación de ambos conjuntos temporales es lo que conforma una narración. Toda narrativa implica un movimiento doble a través del tiempo: uno externo, significado por la duración de la lectura de la novela, y otro interno, significado por la duración de la secuencia de eventos que componen la historia. Es decir, que podemos determinar un tiempo de la historia y un tiempo de la narración.<sup>22</sup> En esta conjugación de diferentes tiempos se puede dar un número finito pero muy variado de combinaciones: se puede acelerar o frenar la velocidad de la narración, se puede narrar una vez algo que sucede varias veces, o se puede narrar muchas veces

---

<sup>21</sup> Distinción propuesta originalmente por Émile Benveniste en su libro seminal *Problèmes de linguistique générale*, particularmente en el capítulo titulado “Les relations du temps dans le verbe française”, p. 237-250.

<sup>22</sup> Según Paul Ricœur, Günther Müller fue el primero en introducir la distinción entre *Erzählzeit* y *erzählte Zeit*, en su *Morphologische Poetik*. Tübingen: Mohr, 1968. Genette va a retomar estos conceptos como tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación, que corresponden a lo que yo aquí utilizo como tiempo de la historia y tiempo del discurso. Paul Ricœur propone que se considere también una “*expérience fictive du temps* projetée par la conjonction/ disjonction entre temps mis à raconter et temps raconté” (*Temps et récit*, II, 114). “*Experiencia ficticia del tiempo* proyectada por la conjunción/disjunción entre el tiempo invertido en contar y el tiempo contado”. Este tercer nivel del tiempo es el resultado de la estructura temporal de texto, lo que en este estudio me propongo mostrar.

algo que sucedió solamente una vez. Se puede empezar por la mitad, volver al principio, y luego continuar la historia hasta el final, la famosa *in medias res*: una estructura sumamente popular desde la *Ilíada*. Todos estos son juegos con el tiempo y pareciera que el reto de los/as novelistas es constantemente buscar nuevas combinaciones y estructuras temporales novedosas. La narrativa no puede sustraerse a la tiranía del tiempo, porque como decía uno de los grandes teóricos de la novela, Edward Morgan Forster: “as soon as fiction is completely delivered from time it cannot express anything at all” (*Aspects of the Novel*, 67). Esto por supuesto se desprende de un problema mayor, que tiene que ver con una concepción filosófica del tiempo, que desde Heráclito, pasando por San Agustín hasta llegar a Kierkegaard, emite un grito angustioso que se pregunta ¿qué es el tiempo?

Mieke Bal habla de una doble linealidad en los textos narrativos: la del texto, dada por una serie de frases, y la de la fábula, dada por una serie de eventos.<sup>23</sup> Ahora bien, cada vez que hay una variación o un cambio en la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración, se da una anacronía. Las dos anacronías más comunes son analepsis y prolepsis. Analepsis son movimientos en el tiempo hacia atrás, miradas retrospectivas que el narrador hace para explicarnos cómo llegamos al lugar donde estamos en la narración. Tradicionalmente a estos cambios se les llamaba “flaskbacks”, término

---

<sup>23</sup> Véase el capítulo 2 de *Narratology*, dedicado a problemas de aspecto.

demasiado impresionista y psicológico. Bal propone el término “retroversión” que no me parece apropiado. En este trabajo yo mantendré el uso del término analepsis. Prolepsis, por su lado, son saltos hacia el futuro, adelantos de lo que vendrá, miradas programáticas que nos dan una idea de lo que pasará en el futuro.<sup>24</sup> Parte del arte narrativo radica en la ordenación temporal de la historia, por eso su estudio es importante para entender cabalmente la estructura del texto. Pero la representación temporal en la narrativa también está ligada a otros factores, por ejemplo, el espacio. Cuando separamos o intentamos separar, el tiempo de un relato, estamos creando una entidad que de por sí no existe en el texto que estamos leyendo, por eso Mikhail Bakhtín prefería hablar del *cronotopo*

---

<sup>24</sup> . He aquí la definición que ofrece Gérard Genette: “...designant par *prolepse* toute mouvement narrative consistant à raconter ou évoquer d’avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve, et réservant le term général d’*anachronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordre temporels, dont nous verrons qu’elles ne se réduisent pas entièrement à l’analepse et à la prolepse”(82).

“designamos como *prolepsis* todo movimiento narrativo consistente en contar o evocar un hecho ulterior, y por *analepsis* toda evocación posterior de un hecho anterior al punto de la historia en el que uno se encuentra, y reservamos en término *anacronía* para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales. Ya veremos que éstas en realidad no se reducen enteramente a analepsis y prolepsis”.

en la novela, es decir, el tiempo considerado en relación al espacio.<sup>25</sup> Esto sin embargo añadiría otra dimensión al presente estudio, llevándonos a considerar la forma fenomenológica en que percibimos el espacio y el tiempo narrados. En este trabajo yo voy a limitarme a la disposición ordinal de los diferentes tiempos, y no voy a considerar la percepción subjetiva del espacio en relación al tiempo.

En términos de orden *Amor y constancia* presenta una de las estructuras típicas de la narrativa mundial: empieza *in medias res* cuando un misterioso

---

<sup>25</sup> Cito: “We will give the name *chronotope* (literally, “time space”) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature... What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space)... Time as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. The intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope”( *The Dialogic Imagination*, 84 in passim). “Le daremos el nombre de cronotopo (literalmente “tiempo espacio”) a la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se encuentran artísticamente expresadas en la literatura... Lo que cuenta para nosotros es que expresa la inseparabilidad de espacio y tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)... El tiempo como que se espesa, se corporiza, se convierte en artísticamente visible, al mismo tiempo, el espacio se carga y responde a los movimientos de tiempo, trama e historia. La intersección de los ejes y la fusión de los indicadores caracterizan al cronotopo artístico”.

personaje sale de su casa en la calle El Arsenal, describe luego una analepsis externa homodiegética<sup>26</sup> donde cuenta su genealogía y los múltiples hechos históricos que lo llevaron a su actual situación, para finalmente, en la página 48, reencontrar la primera narración y continuar el devenir de su historia hasta el final feliz. Dentro de esta estructura hay varias anacronías menores no carentes de importancia. Gran parte del discurso de *Amor y constancia* es argumentativo y/o descriptivo, sin devenir de tiempo. Así, la novela empieza con una "Introducción" donde el autor nos brinda una descripción de Granada y una alabanza de su belleza. El capítulo I sitúa la acción en el 24 de diciembre de 1828, y empieza con la escena ya mencionada. Manuel Briceño (Melico) sale de su casa y al pasar por la Plaza de los Leones le tira una piedra al escudo de Fernando VII. Luego está la descripción de una "entrega" y finalmente la llegada de Juan, su criado, y la partida. En II el narrador, refiriéndose directamente a su narratario declara:

Nuestros lectores, como es muy natural, querrán entrar en estrechas relaciones con el ciudadano Melico, i saber quien sea este personaje que tiene la descortesía de presentársenos de noche i embozado.

---

<sup>26</sup> Las anacronías pueden ser externas o internas. Si el material contado en la analepsis está comprendido dentro del tiempo de la primera narración, ésta es interna. Si se sale del tiempo comprendido en el tiempo de la primera narración, la analepsis o prolepsis es externa. Dependiendo del material que traten pueden ser homodiegéticas, si trata de la misma historia; o heterodiegética, si trata de una historia diferente.

(*Figures III*, p. 90 y ss.)

Para satisfacer tan justos deseos, i a fin de recordar las costumbres de nuestros antepasados, nos permitiremos remontarnos al tronco de su árbol genealógico en Nicaragua que formaba una de las glorias de su familia. (9)

Y acto seguido abre una analepsis externa homodiegética donde cuenta la historia de sus antepasados, incluyendo una descripción pormenorizada de las fiestas de la boda de su abuelo. Una parte considerable de esta gran analepsis es dedicada a narrar los hechos de la independencia, la anexión al Imperio de Iturbide y las rivalidades entre León y Granada. Nueve capítulos más adelante se cierra la analepsis, y retoma la narración principal. A partir de ahí continúa linealmente, describe la participación de Briceño al lado de Morazán y la formas en que finalmente encuentra a Beatriz en un pueblo de la sierra mixteca y se casan. Esta es la estructura básica de la narración epopéyica. A nivel macro-narrativo tiene la misma estructura inicial que la *Ilíada*, que hasta el día de hoy sigue siendo el ejemplo clásico de la narrativa. Aunque *Amor y constancia* carece de muchos otros atributos, en términos de orden es ya un ejemplar interesante, conteniendo en su estructura la forma básica del relato.

En cuanto al orden de la narración *Emelina* es una novela interesante. La acción empieza en Santiago, a la una de la mañana de un día de la década de 1880, cuando se desencadena el incendio. El capítulo II continúa la acción unos días más tarde, y el III continúa “al cabo de pocos días” (234). Al empezar el

capítulo IV hay una elipsis<sup>27</sup> de algunas semanas, ya que el capítulo empieza “Llegó el verano de 18...”(237), y pocos días después empieza el capítulo V. Es aquí, en este capítulo donde se abre la gran analepsis externa homodiegética metadieгética que compone la mitad de la novela.<sup>28</sup> Toda la segunda y tercera partes de la novela (246-350) está formada por esta analepsis donde se cuenta la vida de Emelina, su casamiento arreglado con Ernesto du Vernier y todo lo

---

<sup>27</sup> Elipsis son, como su nombre lo indica, lapsus o vacíos en la historia. Genette lo plantea de la siguiente manera: “Du point de vue temporel, l’analyse des ellipses se ramène à la consideration du temp d’histoire élidé, et la première question est ici de savoir si cette durée est indiquée (ellipses *déterminées*) ou non (ellipses *indéterminées*). (*Figures III*, 139). Desde el punto de vista temporal, el análisis de las elipsis nos lleva a la consideración del tiempo transcurrido en la historia, y la primera pregunta es saber si esta duración está indicada en el texto (elipsis determinada), o no (elipsis indeterminada)”. Las elipsis pueden ser 1) explícitas: cuando se especifican claramente en el texto, sean determinadas o no (cinco años más tarde). 2) implícitas: cuando no se determina su presencia, pero el lector puede inferir que cierto tiempo ha transcurrido.

<sup>28</sup> La anacronía es metadieгética cuando es contada por uno de los personajes, como en el caso de *Emelina*, ya que es ella quien cuenta la historia. Para una explicación más detallada véase *Figures III*, p. 90 y ss.

que concierne a esa historia. El alcance<sup>29</sup> de la analepsis es más o menos de unos 18 años, ya que empieza con la infancia de Emelina, por eso es externa, y se desarrolla más o menos en forma lineal con pocas anacronías. Es una analepsis completa ya que termina en el mismo punto en que se había abierto, es decir, unas semanas después del incendio.<sup>30</sup> Su determinación es más o menos precisa ya que podemos saber cuándo empieza y cuándo termina; pero su especificación es bastante indefinida, ya que los autores hacen un esfuerzo

---

<sup>29</sup> Alcance (portée) es el espacio de tiempo hasta donde se remonta la anacronía, el tiempo que retrocede o se adelanta. La duración (amplitude) será el tiempo que la anacronía cubra, puede cubrir todo el tiempo del alcance, pero puede narrar sólo un día de ese pasado. “Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l’avenir, plus au moins loin du moment «présent», c’est-à-dire du moment de l’histoire où le récit s’est interrompu pour lui faire place: nous appellerons *portée* de l’anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d’histoire plus o moins longue: c’est ce que nous appellerons son *amplitude*” (*Figures III*, 89). “Una anacronía puede desplazarse en el pasado o en el futuro, más o menos lejos del momento presente, es decir, del tiempo de la historia donde el relato se ha interrumpido, para dar lugar a la anacronía. Llamaremos *alcance* de la anacronía a esta distancia temporal. También la anacronía puede cubrir una parte de la historia más o menos larga, a eso le llamaremos la *duración*”.

<sup>30</sup> . La anacronía puede ser completa, si llega hasta el punto donde se abrió, o puede ser parcial, si sólo cubre una porción de ese tiempo.



deliberado por mantener las fechas un tanto vagas: 18..., 188...<sup>31</sup> Es homodiegética por su tema, ya que es la historia de uno de los personajes principales de la novela, y el metadiegética, porque en realidad está siendo contada por Emelina a Marcelino, en el parque del hotel. A lo largo de estas páginas hay muchos sumarios, como el que se encuentra en la página 258 convenientemente anunciado por los narradores “Resumamos en gracia del lector”.<sup>32</sup> En otros casos los narradores hacen referencias a prolepsis internas, adelantándose un poco a la narración (265). Dentro de esta gran analepsis se encuentran otras analepsis externas explicativas, tal como la que encontramos en 2-VII, donde se cuenta la historia de la familia Springfield. El alcance de esta

---

<sup>31</sup> Determinación y especificación son los datos que marcan el alcance y la duración de la analepsis, respectivamente.

<sup>32</sup> *Sumario, escena, pausa* y la ya estudiada *elipsis*, son problemas de duración. La duración es la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo real que se requiere para esa acción. Cuando tenemos un diálogo tenemos la duración más cercana a la duración real de ese evento. En cambio se puede resumir cinco años de la vida del héroe en un párrafo, lo que nos da un sumario. Cada vez que se describe algo, el tiempo de la historia se detiene y tenemos una pausa. Y cuando omitimos algo, como ya vimos, tenemos una elipsis. Para una explicación detallada véase el capítulo 2 de *Figures III*, especialmente p. 130-144. Esto en realidad no es nada nuevo. Ya en 1921 Percy Lubbock había estudiado los conceptos de escena y sumario en su famoso libro *The Craft of Fiction*, especialmente en el capítulo V.

analepsis llega hasta el día en que el padre, Roberto Springfiel, le salvó la vida a lord Darington, en el evento del jabalí, quizás unos treinta años antes. Su frecuencia es por supuesto singulativa, ya que esto se cuenta una sola vez.<sup>33</sup> Otro tipo de analepsis que encontramos dentro de la gran analepsis, es la de 2-XI, cuando Guzmán Blanco está hablando con Sara Springfield, y le cuenta que asistió a la boda de Emelina. Esta es una analepsis interna iterativa, ya que está mencionando un hecho al que ya hemos asistido. Esta escena presenta un problema muy grande de lógica narrativa, ya que es difícil aceptar que Emelina se casara sin comunicárselo a Sara, su mejor amiga, y que la muerte de Jacobo, de la que “hablaron mucho los periódicos”(283) no hubiera llegado a sus oídos.

Pausas, como ya vimos, les llama Genette a las descripciones o a la prosa expositiva que muchas veces llena las páginas de una narración. En este tipo de discurso no transcurre realmente el tiempo de la historia, no hay acciones en desarrollo. Pausa es por ejemplo en su totalidad 2-IX, donde los autores nos brindan una descripción de París. Por dos páginas y media los autores nos

---

<sup>33</sup> Frecuencia es otro género de problema que se refiere al número de veces que algo ocurre y el número de veces que algo es narrado. La mayoría de las narraciones son singulativas (ocurre una vez y se narran una vez); pero no es extraño encontrar narraciones iterativas, donde se narra una vez algo que sucedió muchas veces (p.e. todos los días paseaba por el jardín). También se puede narrar varias veces algo que pasó una sola vez: narración repetitiva. Esto lo trata Genette en el capítulo 3, dedicado a “Frecuencia”, especialmente en p. 145-149.

brindan un paseo por las calles de París, glosando una cita de Victor Hugo, hablándonos de la belleza del Sena y evocando la alegría de sus avenidas. Lo único que pasa en este capítulo es la llegada (la entrada en escena) de don Antonio Guzmán Blanco, acompañado del pianista Tito Mattei, pero no se desarrolla ninguna acción. A continuación los narradores explican: “No teníamos que hacer, lector, sino presentaros a estos dos personajes, con lo cual y vuestra venia, pasaremos de un tirón a los salones del Ilustre Americano, donde se desenvolverá parte de esta verídica historia”(278). Por lo tanto todo el capítulo ha sido una pausa. No ha transcurrido tiempo en la historia, aunque hayan transcurrido algunos minutos del tiempo del relato (dos y tres cuartos páginas).

Al empezar la tercera parte de la novela nos encontramos con una elipsis que los narradores notan muy fielmente: “Ha transcurrido algún tiempo después de los sucesos que hemos narrado”(285). Y a mitad del capítulo se abre otra analepsis externa homodiegética, para informarnos sobre la ascendencia del conde Eduardo du Vernier. Esta analepsis termina con un sumario iterativo donde se vuelve a hacer alusión al casamiento que ya conocimos. En 3-III tenemos un caso de intertextualidad con la cita de dos artículos periodísticos. Uno sobre la quiebra del Banco Parini, aparecido en “*Comercial Review*, de Londres, correspondiente al mes de febrero de 18...”(293); y otro del *Paul Mall Gazette*. En ambos casos los autores afirman traducirlos del inglés para “mayor comodidad del lector”(295). Aquí en realidad no ha habido mayor anisocronía ya que la quiebra del Banco y los crímenes de que se habla son contemporáneos

de la última acción.<sup>34</sup> Esto es cierto siempre y cuando tengamos en mente que la quiebra del banco es un hecho puntual que ocurre cuando el banco se declara en quiebra, mientras que los asesinatos son hechos ocurridos a lo largo de un espacio de tiempo, y por lo tanto la duración de este segmento narrativo será mucho más larga. El siguiente capítulo está formado por otra analepsis interna homodiegética singulativa, donde se cuenta cómo se conocieron en Monte Carlo, du Vernier y el vizconde Renato Parini. Este capítulo, convenientemente titulado “Retrocedamos”, está formado por una analepsis cuyo alcance es año y medio, y cuya extensión es acaso una hora en un casino de Monte Carlo. 3-V empieza con una pausa donde se habla del crimen y de la corrupción que controla las ciudades, para luego abrir otra analepsis, no se sabe si externa o interna, donde se cuenta la fundación de la sociedad Parini-de la Cueva. Ésta termina con una serie de alusiones de carácter repetitivo sobre eventos que en general ya conocemos. El capítulo 3-VI es evidentemente otra analepsis, en este caso heterodiegética, porque si bien es cierto que Joshua Humburg forma parte del universo narrativo de *Emelina*, no está íntimamente ligado a la historia principal. Su función en el texto es más bien incidental, para ilustrar los niveles de corrupción a los que puede llevar el juego. Entre este capítulo y el siguiente hay

---

<sup>34</sup> Anisocronías son todas las variaciones de duración entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración. Básicamente son anisocronías todos los problemas de duración, con la excepción quizás de la escena, en la que como ya dijimos, tiende a haber isocronía.

una elipsis implícita, ya que 3-VII empieza con la reunión entre Parini, de la Cueva y du Vernier, donde planean asesinar a lord Darington.

No quiero seguir abundando en detalles y con esto creo que nos damos cuenta de la forma en que se va desarrollando esta narración. El resto de capítulo III completa la gran analepsis y termina la historia del matrimonio de Emelina. Al iniciarse la sección 4 hay una elipsis entre el momento en que se interrumpió la narración en la primera parte, y el momento en que se reanuda en la cuarta parte, “en el mes apacible de la dulce estación”(351). Otra elipsis de algunos meses separa la escena bucólica de 4-I, de las dos cartas que se transcriben en 4-II. Aquí tenemos la fecha más precisa en cuanto al tiempo de la historia, ya que la primera carta está fechada en “París, Mayo 14 de 188...”(357). Estas cartas representan otro caso de intertextualidad en la novela, echando mano de la muy difundida técnica de la novela epistolar. Pero también implican una analepsis interna y un cambio de narrador y su consiguiente modo y focalización. En el primer caso se trata de un documento burocrático, y se transcribe sin firma, dirigido al Señor Ministro. En él se informa del accidente sufrido por el Ing. José María Vergara, pero no se llega a revelar la naturaleza del accidente ni sus detalles. El segundo caso es el más interesante, ya que se trata de una carta de José María dirigida a Marcelino. En ella le cuenta su duelo en Bruselas con “un noble francés”(359) donde perdió la vida nada menos que el mismo Ernesto du Vernier. Se trata pues de una narración metadieгética, ya que es echa por uno de los personajes, e importa una analepsis interna

homodiegética. Sus límites son difusos, ya que no está claro cuál es su alcance (¿un año?), y su extensión quizás podríamos fijarla en unas 24 horas, el tiempo transcurrido entre el comienzo del altercado y su desenlace. El resto de la narración es bastante lineal y no presenta anacronías muy considerables. Unos cuantos sumarios, y las dos escenas de las conversaciones telefónicas, que incidentalmente quiero consignar como las primeras conversaciones telefónicas de la literatura nicaragüense.

He aquí la descripción de la estructura temporal de esta novela. A pesar de todos los defectos que la novelita tiene, y de lo superficial que pueden parecernos a veces sus elementos, *Emelina* es una novelita de cierta complejidad estructural. Cuando pensamos que fue escrita en diez días por dos poetas jóvenes, los resultados son dignos de admiración, y refleja el gran talento de sus autores. Como hemos visto, su estructura narrativa tiene una simetría perfecta: la primera parte toma la historia *in medias res*, las segunda y tercera partes forman una gran analepsis que nos cuenta la historia del matrimonio de Emelina, y la cuarta parte retoma el hilo de la historia y la concluye con el casamiento de los protagonistas. Una estructura sumamente clara y simétrica, con ciertas complejidad pero muy geométrica.

Cuatro años después de *Emelina*, Gustavo Guzmán publica *Margarita Roccamare*, una novela folletinesca, situada en el París posterior al levantamiento de la Comuna. En cuanto al orden de esta novela, la acción empieza, muy fielmente anotado, el 21 de mayo de 1871, cuando las calles de

París son escena de fieras luchas entre los comuneros y el ejército prusiano. Al empezar el capítulo V se anota una elipsis de 5 años y encontramos a Jorge García y Manuel Gana, ambos chilenos, en busca de cuartos de alquiler en el barrio latino. Otra elipsis, esta vez de algunas semanas, ocurre al empezar VIII. En el transcurso de este capítulo se abren dos pequeñas analepsis internas homodieéticas, de completación, donde tanto Jorge como Manuel cuentan el problema que les ha sucedido. El capítulo XI también presenta algunas anacronía considerables. En 124 se abre una analepsis externa homodieética explicativa, donde el narrador nos cuenta el origen de Margarita. A continuación tenemos la inclusión de tres cartas: dos de Matilde, madre de Margarita; y una del Rey Víctor Manuel de Italia, verdadero padre de Margarita. Estas cartas comportan analepsis externas heterodieéticas de completación, con un alcance de aproximadamente veinticinco años, que es la edad de Margarita en este momento de la historia. Todas estas cartas están en un cofrecillo de ébano que ya habíamos visto en I, por lo tanto la frecuencia de este aspecto de esta narración es repetitiva. En 130 se abre otra analepsis, esta vez interna, ya que la historia que se cuenta es la del cofrecillo de ébano, que ya conocemos y cuya temporalidad se encuentra dentro del marco temporal de la diégesis; homodieética, de completación. Dentro de la analepsis, en 133, encontramos una elipsis de un año (que como sabemos implica en sí una prolepsis), para llevarnos al momento en que Mr. Pratt compra el cofrecillo para regalárselo a Margarita. El capítulo XII se abre con otra analepsis interna, repetitiva, de

completación, ya que lo que nos cuenta son más detalles de la escena relatada al final de I, cuando Margarita fue encontrada herida en las barricadas por Jorge Bethancourt. En forma sumaria se nos cuenta lo que fue la vida de Margarita en esos cinco años, incluyendo la compra del mencionado cofrecillo, en una narración de frecuencia repetitiva. Esta analepsis es completa, ya que viene a terminar donde habíamos quedado, es decir, después de la frustrada declaración de amor de Jorge García. Luego continúa la historia avanzando poco a poco, hasta llegar al capítulo XVII, "Historia de Margarita", donde en forma sumaria, se vuelve a contar lo que ya sabemos con algunos datos nuevos. La analepsis final es la que se abre en XXI para contarnos la historia de Eduardo Prat. Al cerrarse esta analepsis asistimos a la enfermedad y muerte de Margarita, y después ocurre una elipsis de cuatro años, que nos lleva al momento en que Jorge defiende su tesis sobre el divorcio. Esta es la estructura temporal de *Margarita Roccamare*. Esta novela está ordenada en forma más compleja y artística que muchas de las novelas nicaragüenses que le preceden y le suceden. Aunque en algunas dimensiones esta novela deja mucho que desear, es un intento valioso de estructuración narrativa y un precedente importante en la narrativa nicaragüense.

*Entre dos filos* es una novela sumamente lineal y simple en cuanto a su orden narrativo. Hay muy pocas anacronías y anisocronías y sólo encontré unas cuantas analepsis muy simples. No debe pensarse que una novela es mejor o peor dependiendo del número de analepsis o prolepsis que presente, pero sí es



cierto que la ordenación de las acciones en el texto es parte fundamental del arreglo narrativo. La novela del boom, del post-boom, y la novela postmoderna sobre todo, nos ha acostumbrado a estructuras narrativas sumamente complejas, y por eso, una novelita lineal como *Entre dos filos* nos parece un tanto rudimentaria y simplona. La novela empieza con una descripción de la escuela, pasa luego a la supuestamente cómica lección sobre los paquidermos, continúa después con la entrevista entre doña Panfilia y don Robustiano Robles, y termina con una narración metadiegetica intertextual, formada por la noticia de Riverita en *La voz de Granada*, sobre el donativo de don Robustiano Robles. La novela continúa entre pausas que se demoran en descripciones y disgregaciones del narrador, y el desarrollo de la acción. Pequeños sumarios sirven al narrador para dar información sobre los personajes, como el que nos pone al tanto de quién es Angelita Robles (52-53), y los gustos y cualidades de Alvaro Carvajal (70-72). La primera anacronía que he encontrado en la novela es la analepsis explicativa externa homodiegetica, que se abre en la página 105 y se cierra en la 107, para explicar las veladas que doña Panfilia hacía en la escuela con la ayuda de Guido Monjará. Esta analepsis sirve de precedente para la velada que ahora van a organizar procurando el encuentro entre Angelita y Alvaro.

El artificio narrativo más interesante de *Entre dos filos* es quizás la narración metadiegetica que Manolo Cortés, ayudado en gran medida por Riverita, escribió con el propósito de dedicársela a Angelita Robles (226-234). “Jagüira, la de Querisonayán” es una narración folletinesca, cursi y tan

almibarada, que sólo puede ser leída como una parodia, como una burla de las numerosas historias que en las postrimerías del romanticismo se escribían por encargo y se publicaban en periódicos y folletines. Además, el carácter ridículo y absurdo de Manolo, una parodia en sí del galán donjuanesco, refuerza la lectura sardónica y burlesca de la historia. El narrador de este cuento es un narrador extradiegético, heterodiegético, omnisciente, que atribuye la historia a la tradición oral. Es decir, Manolo Cortés, autor real y posible narrador, se proyecta como un transcriptor de una historia que ha recibido a través de las leyendas. Como se sabe el recurso era ampliamente usado por los narradores románticos. Al incluir esta narración don Pedro Joaquín también trata de emular el ejemplo de Cervantes con “La novela del curioso impertinente”. Aunque la calidad y el valor no sean en nada comparables, creo ver en ambas evidente similitud. Otro recurso al que acude el narrador de *Entre dos filos* es a la inclusión de la carta que Alvaro le envía a Angelita. Este es por supuesto otro caso de intertextualidad, donde nos encontramos a un narrador intradiegético, homodiegético, con una perspectiva restringida, en primera persona.

*Entre dos filos* es una novelita sin mayores pretensiones estructurales, mas no por eso carente de valores. La analepsis más significativa es la que se abre en la página 282, donde don Manuel Malinas informa a Alvaro Carvajal, sobre el viejo altercado entre las dos familias. Esta es una analepsis externa homodiegética explicativa, interrumpida varias veces por comentarios de Alvaro, y se cierra en la 285. Es difícil calcular el alcance de la misma ya que no hay

datos concretos, pero todos esos hechos ocurrieron probablemente hará unos veinte años, y su duración es la duración del pleito y el proceso legal, quizás un par de años. Otra analepsis, mucho más pequeña e insignificante es la que nos informa del pasado de don Sinforoso Rodelos (307). Aparte de estas anacronías, no hay nada más que discutir en cuanto a problemas de tiempo narrativo.

La novela de Hernán Robleto, *Sangre en el trópico*, aunque su orden narrativo no es necesariamente muy artístico, no deja de tener cierto interés. La acción empieza alrededor del 3 de octubre de 1927, en Puerto México, cuando 22 jóvenes esperan el barco que habrá de llevarlos a Nicaragua, para combatir al lado de la fuerzas del general liberal José María Moncada. Gran parte de este primer capítulo está compuesto de narraciones iterativas y acciones imperfectivas, y básicamente comprende la primera noche que pasaron en Puerto México, con dos pequeñas analepsis externas homodiegéticas, en que el narrador nos da información sobre el coronel Ríos (13-14) y el capitán Armijo (14). Los capítulos II al VI se ocupan de la llegada de “La Carmelita” (la gaso-velera que los había de llevar a su destino), la partida de Puerto México, el encuentro con el “destroyer” norteamericano y el incidente que casi los hace encallar frente a Cozumel. Al iniciarse el capítulo VII se abre una analepsis para informarnos sobre la procedencia del “destroyer” U.S.S. James K. Paulding, al mando del sargento Clifford D. Wilson. A mitad del capítulo nos encontramos con una narración repetitiva, que vuelve a narrar el encuentro de los dos barcos (76-77). A continuación se abre una analepsis interna homodiegética de

completación, para contarnos el enfrentamiento en las calles de Puerto Cabezas (77-82). Así continúa la novela. Robleto utiliza una estrategia muy simple. Narra una acción, y luego aprovecha esa situación para denunciar un tipo de trabajo, un abuso, una característica de la explotación a que está siendo sometido el pueblo de Nicaragua. El capítulo VIII por ejemplo, empieza con el desembarco de los *marins* y luego pasa a hablar de la explotación en las bananeras. El capítulo IX empieza con la llegada de los *marins* a una mina no nombrada, y el narrador nos da una explicación de los abusos a que son sometidos los trabajadores, seguido luego de una disquisición sobre la política local. De esta forma la narración avanza poco a poco, mientras que el narrador puede ir desarrollando su crítica ideológica. Al iniciarse el capítulo XI estamos de regreso en “La Carmelita”, con lo que tenemos que asumir que los capítulos anteriores comportan en sí una prolepsis en la historia, y que ahora regresamos al punto donde habíamos dejado la narración de Héctor y los otros tripulantes de “La Carmelita”. En los capítulos subsiguientes se cuentan más peripecias del viaje, incluyendo el encuentro y lucha con las autoridades hondureñas. En XIV finalmente llegamos a Nicaragua, es el 25 de octubre, han pasado 15 días de navegación y 22 de la historia. A partir de ahí la narración sigue un desarrollo temporal bastante lineal. Es difícil precisar el desarrollo cronológico. En XX empieza otra vena de la narración con la historia de los tenientes Cooper y Smith, que entraron por el puerto de Corinto, y fueron a morir en las montañas de las Segovias, engañados por la coronela Juliana, en el capítulo XXI. Esta historia

es casi independiente del resto de la novela, y parece haber sido puesta ahí, arbitrariamente, para ejemplificar los problemas que los norteamericanos encontraban en la lucha en Nicaragua. Finalmente, la anacronía más importante ocurre al final, en XXVIII donde se da una prolepsis de más o menos un año, para llevarnos al momento en que Wilson (a quien por error se le llama Williams, véase próximo capítulo) pide su baja y va en busca de la muchacha que había violado, para en una nota un poco romántica, casarse con ella. Esta es básicamente la estructura temporal de *Sangre en el trópico*. Como dije al principio, no se trata de una novela sumamente compleja en su estructura temporal, pero si tomamos en cuenta la prisa con que fue escrita, y la falta casi absoluta de correcciones, es evidente que Hernán Robleto era un escritor de grandes dotes narrativas.

*La muerte del hombre-símbolo* es muy interesante desde el punto de vista del tiempo narrativo. El tiempo de la escritura es el presente de la historia en el capítulo I, cuando Francisco Martínez se sienta en San Salvador a escribir su “folleto”. Ese es también el final de la historia. Eso, que es lo primero que leemos es lo último que sucede en la historia: contarla. Por lo tanto sabemos que toda la historia será una gran analepsis interna homodiegética. El alcance de esta analepsis, que empieza propiamente en II, llega hasta 1914, año del nacimiento del protagonista. Luego empieza a narrar la historia de la amistad del Dr. Briones Cardoza y el padre de Francisco. A partir de aquí la historia será bastante lineal. Al principio la narración se precipita en forma de sumarios hasta llegar a la

escena del tren a Granada en que la narración baja de velocidad y se acerca más a la escena (59). Al empezar III ha habido una elipsis de 24 horas y nos encontramos en casa del Dr. Briones Cardoza en el momento de la cita. Todo este capítulo es una larga escena donde descubrimos la duplicidad del Dr. Briones Cardoza. El capítulo V es enormemente iterativo, tal y como lo anuncia el narrador en la primera frase del mismo: “Voy a referir a continuación cuáles eran nuestras conversaciones y nuestros entretenimientos habituales”(70). Todo el capítulo está salpicado de frases tales como “A medida que nos fuimos tratando”(71), o “Así pasaban nuestros finales de semana en la hacienda de “Las Limas”, bebiendo, jugando naipes, hablando de mujeres, murmurando de los políticos y leyendo novelas policíacas”(74). Todos estos signos claros de la narración iterativa. No sabemos exactamente cuánto tiempo ha transcurrido. Al comienzo de VI nos enteramos que la muerte del doctor ocurrió tres meses después del matrimonio de Francisco, pero eso no nos permite calcular la duración de las iteraciones de V. Al día siguiente del accidente Francisco es llamada al lecho de muerte donde Briones Cardoza le pide que publique su hipocresía, y al final de VI muere, la noche misma de la conversación. VII se demora en la descripción lineal del entierro, pero si leemos con cuidado encontramos varias anacronías interesantes: mientras hablaba el Presidente del Congreso sobre el rechazo de la presidencia de la república, Francisco recordó una noche en “Las Limas” cuando el doctor le confió su secreto. Es decir se da una analepsis interna homodiegética. Lo mismo pasa dos veces más cuando

hablan el Representante de las Cajas de Ahorro y el representante de la Academia de la Lengua. VIII empieza con una elipsis de quince días y luego presenta la revelación de la verdad por parte de Martínez. Esto se da en forma de sumario y el narrador sólo nos presenta las reacciones de los personajes al enterarse de la verdad. Esto luego es seguido de varias escenas en las que conversan Martínez y su cuñado, y algunos miembros del Partido Moderado. En IX se describe la escena en la prisión y hay una prolepsis de tres días, en la que se inserta también el artículo de “El Heraldó” y las declaraciones de Martínez. Finalmente en X tenemos la conversación con el Administrador de Rentas al día siguiente de salir de la cárcel, el viaje precipitado a El Salvador al día siguiente, y la elipsis de siete meses hasta volver al punto final de la historia, es decir, el inicio de la narración. Como se puede ver la estructura narrativa de *La muerte del hombre-símbolo* no es tan simple como parece a primera vista. Su ordenación temporal presenta diversos tipos de anacronías y anisocronías y toda la narración está incluida en una gran analepsis interna homodiegética completa. Ahora bien, si su estructura narrativa es interesante, sus niveles de significación son riquísimos y su juego literario es fascinante, como veremos en el próximo capítulo.

Considerada por muchos como la primera gran novela nicaragüense, *Sangre santa* es una novela totalmente lineal. En todas sus doscientas ochenta páginas sólo encontré dos pequeñas anacronías, formada por dos breves analepsis externas homodiegéticas: la primera en la página 40 para contar la

historia de su madre y resumir su vida en dos párrafos; y la segunda en la página 80 para contar la historia de El Castillo y sus tiempos de puerto fluvial importante. Aparte de estos dos movimientos la historia avanza siempre ordenadamente hacia adelante, a una velocidad bastante estable y moderada, sin grandes paralipsis o elipsis considerables.<sup>35</sup>

La novela de Emilio Quintana, *Bananos*, nos presenta la historia del narrador intradieético homodieético en una forma bastante lineal, pero a lo largo de su narración nos va presentando las historias de los peones y trabajadores que encuentra en su camino, lo que importa numerosas analepsis externas a lo largo de los 30 capítulos que componen la novela. Además de esto encontramos numerosas breves anacronías subjetivas que ocurren en la mente del protagonista y narrador autodieético. Muchas de estas anacronías tiene un carácter sumario: “Si algo aborrecí en mi vida fue el empleo...”(1), otras tiene un carácter iterativo: “Aquella vez como de costumbre viajaban algunas mujeres”(2). La acción de la novela empieza cuando el narrador abandona el vapor Victoria y toma el tren que lo llevará a la bananera costarricense. Al final de este primer capítulo se da la primera analepsis externa homodieética, donde se hace alusión al pasado de la mujer, Carmen López, pero en realidad no se cuenta su

---

<sup>35</sup> Paralipsis son omisiones de información que muchos novelistas utilizan como recurso. La novela detectivesca basa gran parte de su recurso narrativo en la omisión de ciertas pistas, que luego el detective utilizará para resolver el caso.

Véase *Figures III*, 93.



historia. El capítulo 2 nos cuenta el viaje en barco y el accidente donde murió Alegría. Hay una elipsis explícita de quince días, pero también hay múltiples analepsis y prolepsis, expresadas en condicional, donde se refiere lo que los trabajadores harían con el dinero que van a ganar. 3 es sumamente fragmentario, narrando escenas que ocurren en tiempos muy diversos, desde la primera mujer que tuvo (analepsis externa), hasta los muertos y tragedias que ha visto en la línea férrea (analepsis internas con alcances variables). El capítulo 4 está formado por narraciones acrónicas y descripciones. La mayoría de las acciones giran en torno a la construcción de la línea pero es imposible precisarlas. En 5 volvemos a encontrar una narración de carácter iterativo, narrando los horrores de las amebas y sus consecuencias en los hombres. La narración continúa así en 6 hasta el suceso de la mujer y el carpintero, donde volvemos a la narración singulativa de la historia principal. En el capítulo 8 encontramos la narración del levantamiento contra Mr. Harry. Hacia el final nos damos cuenta que hay una elipsis de seis meses y el narrador se lo vuelve a encontrar en una ciudad del interior costarricense. Breves narraciones, eventos aislados que van creando su propia temporalidad, sin que sea siempre posible situarlos en relación con el resto de la historia. En 9 se cuenta la historia de José López, donde se abre una analepsis completa y se nos cuenta la violación de su hija, hasta llegar a su muerte por una mordedura de serpiente. No voy a describir el nivel micro-narrativo de cada capítulo y me concentraré sólo en algunos que me parecen particularmente interesantes. En 15 nos encontramos con Abelardo

Cuadra a quien se le pide que cuente su historia. Así en la página 45 se abre una analepsis externa heterodiegética. Tanto Abelardo como Manolo Cuadra son dos personajes con valor referencial y papel un tanto ambiguo en la novela. Manolo es casi una figura mítica, especialmente en los capítulos 27 y 28, donde se le compara con Ramiro Estévez, personaje de *La vorágine*.

El capítulo 23 tiene una estructura diferente. Narra el viaje del protagonista a otro campamento en busca de trabajo, cuenta el despiadado método por medio del cual se amansaba a las mulas de carga y hace varias referencias a las cartas que le escribe a Carmen López. A propósito de esto abre una analepsis homodiegética interna informativa, donde cuenta el viaje de los dos cargando el equipaje. Regresa al presente de la narración, deja una elipsis, y nos cuenta cómo a su regreso se enteró que Carmen se había metido con otro hombre. En 25 encontramos una narración casi simultánea: “Ahora me he quedado sólo en el cuarto”(80). Aunque ya había surgido en un par de ocasiones, casi toda la narración es subsecuente, pero el narrador de *Bananos* cambia de posición temporal con gran facilidad.<sup>36</sup> En este capítulo 25 se abren dos analepsis: la

---

<sup>36</sup> Esto se refiere a la relación entre el tiempo de la historia y el momento de la narración. Casi todas las narraciones son subsecuentes: es decir, se narra la historia después de que ha ocurrido. Pero hay narraciones simultáneas: aquellas en que las acciones están ocurriendo en el mismo momento en que se narran. En *Tiempo de fulgor* veremos algunos casos de narración previa: los hechos son narrados antes de

primera es externa homodiegética, y refiere sus relaciones amorosas con la Tula, en Corinto, hace muchos años. La segunda es interna, nos lleva al día anterior, para contarnos el pleito que tuvo con otro trabajador. En los siguientes capítulos continúa la narración linealmente, van a trabajar a la finca Peñas Blancas, donde el mandador, nicaragüense, habla mal del país constantemente. En 29 hay una elipsis hipotética y el protagonista parte en busca de trabajo. En el campamento la Garmendia se encuentra con otro nica que le regala 10 pesos. Continúa hasta Kilómetro X donde se encuentra con Higinio López. Se queda ahí un tiempo indeterminado y luego parte de regreso a Nicaragua. El capítulo 30 y final es casi totalmenteacrónico y argumentativo, no hay en realidad devenir temporal. Así se estructura esta novela de Emilio Quintana. El recuerdo de los eventos lo llevan a crear una narración lineal poblada de numerosas analepsis reales y subjetivas, de numerosos cambios temporales e historias secundarias que importan su propia temporalidad. Novela simple y sin pretensiones en su lenguaje, pero como hemos visto, de cierta complejidad en su estructura temporal.

En *Cosmapa* nos encontramos con una narración más bien lineal y directa. La historia empieza en “un medio día de principios de febrero de mil novecientos cuarenta”(6) con la llegada de Nicolás Guerrero a Cosmapa. Las variaciones más importantes que se dan a lo largo de la novela son variaciones de velocidad,

---

que ocurran, echando mano del valor perfectivo que el condicional y el futuro narrativo

oscilando constantemente entre el sumario, la escena y la descripción. Las analepsis más considerables que encontramos son las que se producen cuando el narrador nos brinda la historia de algunos de los personajes: “Don Inés era veterano bananero. Tuvo su finquita de bananos en Honduras, la que abandonó perdiéndola con motivo de la cuestión de límites de 1936...”(18). Y la analepsis más larga del capítulo I es la que abre Maese Ubeda para resumir el estado de la plantación y las cosas que han sucedido en los últimos tiempos (25-27). En II hay muy pocas anacronías, y no es hasta en III donde encontramos una analepsis externa homodiegética, donde el narrador nos cuenta la historia de la vida amorosa de Nicolás (82-86). En IV encontramos la única prolepsis que presenta la novela, externa homodiegética, en ella Mister Long narra lo que él considera será el futuro de la bananera (117-118). Aparte de este movimiento proléptico este capítulo presenta dos anacronías más: una analepsis externa homodiegética donde se nos cuenta la vida de Mister Long (120-122), y una analepsis externa heterodiegética donde se refiere la historia de la Presa El Trapichón (134-136). Aparte de estas dos variaciones el capítulo avanza linealmente desarrollando la historia. En V las dos analepsis que encontramos tienen una importancia fundamental para el desarrollo del código proairético:<sup>37</sup> en

---

tiene en español. Véase el capítulo 5 de *Figures III*, especialmente p. 228 y ss.

<sup>37</sup> Utilizo aquí la terminología de Roland Barthes en *S/Z*, con respecto a los cinco códigos que controlan toda narración: el código proairético es aquel que provee la información de las acciones de la historia. “quiconque lit le text rassemble certains

la primera analepsis la Tía Tacha le cuenta a Nicolás que Juana es hija del Chele Vargas (182-184), en la segunda analepsis de este capítulo Nicolás recuerda cómo violó a Josefa Espinoza y siguió abusando de ella hasta que se fue para la academia militar en los Estados Unidos (194-198). Estas dos anacronías son fundamentales para el conflicto y la trama de la historia, ya que es en torno a este problema que gira gran parte de la tragedia de *Cosmapa*. El resto de la historia continúa linealmente, sin mayores anacronías, hasta llegar al capítulo VII y último, donde Esmeralda Corrales le cuenta, en una analepsis externa homodiegética, la verdadera historia de Juana, que finalmente resulta no ser hija de Nicolás (267-273). Esta es la última anacronía importante de la novela. Como se puede ver *Cosmapa* no está exenta de variaciones en su estructura ordinal, pero todas son en su mayoría pequeñas y simples, con función explicativa.

*Ébano* es una novela bastante simple en su estructura temporal, pero tiene algunas anacronías dignas de mención. La historia empieza en la capítulo 2, una “Noche de verano en abril de 1929”(26), y termina en abril de 1931, con la carta de Perla a Spencer. Por lo tanto la duración de la historia es de dos años aproximadamente. Pero la mayor parte de la narración se concentra en unos

---

informations sous quelques noms générique d'actions (promenades, assassinats, rendez-vous) et c'est ce nom qui fait la séquence”(26). “quienquiera que lea el texto reúne información bajo ciertos nombre genéricos de acciones (paseos, asesinatos, citas) y es este nombre el que hace la secuencia”.

cuantos días de abril de 1929. En general no hay muchas anacronías en la novela, siguiendo por lo general un desarrollo lineal. La característica más sobresaliente que se puede notar es el carácter iterativo de ciertas analepsis. En el capítulo 2, Perla narra en una analepsis externa su viaje en la panga de Ball Blue al vapor de la United Fruit Company. Esta narración ocupa las páginas 27 a 28. Esta misma escena luego la recordará Ball Blue en otra analepsis interna iterativa dándonos un poco más de información sobre el evento (38-41). La escena central de la novela, aquella donde Ball Blue entra a la casa de los Morrison, es en realidad contada tres veces: primero tenemos la narración del hecho que toma casi todo el capítulo 4; luego la analepsis interna iterativa, donde doña Isabel, la empleada, le refiere a Calvin Morrison lo que ella vio esa noche (78-80); y luego la narración de los mismos hechos por parte de Perla, aunque ahora en forma sumaria (83). Otra instancia de este tipo de analepsis es la narración por parte de Brooks, de la conversación entre Ball Blue y la tía Gypsie. La conversación se nos brinda originalmente en las páginas 61-65, y luego las reitera Brooks en su confesión, en la página 97.

Por otro lado casi toda la narración transcurre linealmente con algunas analepsis externas explicativas sumarias, como la que se encuentra en la página 34, y donde el narrador nos cuenta la historia de Ball Blue. En la página 70 tenemos otra analepsis del mismo tipo para contarnos el origen de Spencer Frost. Un tipo de anacronía poco común en esta novela son las prolepsis, generalmente presentadas por el narrador para anticiparnos alguna noticia de la

diégesis y motivar el suspenso. Por ejemplo: “Todos cuchichean con cautela. El hombre se chupa la boca esperando soliciten otra copla. En tanto, si alguien pudiera adivinar el drama que se calienta bajo el sombrero de Ball Blue, convendría en que no pasaría mucho tiempo sin que Bluefields estuviera conmovido”(38). Narraciones metadieéticas (dentro de la metadiégesis que como hemos visto ya, es en realidad esta novela) son la que refiere Morrison en la página 84 sobre el explorador inglés Harold Lee. Aunque *Ébano* no es una gran novela, se puede ver que su estructura narrativa no es nada despreciable. En su ingeniería y en su gramática narrativa se puede ver el deseo de complejidad y la intención artística.

La primera novela de Rosario Aguilar, *Primavera sonámbula* tiene una estructura ordinal bastante simple. Como ya vimos en el capítulo 1, la narradora es intradieética homodieética. La narración es un largo monólogo de la narradora, cuyo nombre nunca llegamos a conocer, y hay constantes referencias a la escritura, a los textos que el psiquiatra le ha pedido a la protagonista que escriba. Debido a este artificio narrativo, la noveleta presenta seis analepsis externas homodieéticas, relativamente breves, que se ocupan de contarnos pasajes de la infancia de la protagonista. Todo el texto está narrado en presente, con lo que las marcas gramaticales desaparecen:

Soy una niña que se despierta en la completa oscuridad, sola; sudando helado y estática de miedo. Alguien, no puedo precisar quién, se aproxima; adivinando su sombra me estremezco de miedo, grito, trato de alcanzar una protección... Muchas manos me sujetan; manos fuertes y calientes,

manos suaves y frías... olor a alcohol... voces que se acercan y se alejan, dolor del pinchazo en el brazo... (9-10).

La transición de la analepsis al presente es casi imperceptible, confusa. La niña que se despierta sudando se amalgama con la mujer que se despierta gritando. Este es el tipo de analepsis que caracteriza a *Primavera sonámbula*. Aparte de estas anacronías (13, 15, 17 y 19) la narración se desarrolla linealmente, hasta llegar al crecimiento y ulterior resolución de la crisis de la protagonista.

La segunda novela publicada por Aguilar, *Quince barrotos de izquierda a derecha*, también presenta una narradora intradiegética homodiegética, como es de esperarse, con perspectiva restringida al nivel del personaje. La novela está dividida en ocho capítulos, con algunos capítulos a la vez divididos en secciones sin numerar, separados por tres asteriscos.<sup>38</sup> A diferencia de la anterior esta novela tiene una estructura ordinal más compleja y artística, y como la narradora protagonista está contando su historia desde la cárcel, todo el texto está formado por una serie de analepsis. La novela empieza con una narración de carácter iterativo, presentando las generalidades de la historia. La protagonista se compara con la madre, estableciendo un movimiento continuo entre el pasado de su madre y el presente de su condición actual, produciendo breves analepsis

---

<sup>38</sup> La edición de Educa por equivocación anota nueve capítulos, pero falta el capítulo V. Yo he renumerado los capítulos y en estas páginas hago referencias a los capítulos con la numeración corregida.



internas homodiegéticas que nos informan sobre diferentes detalles de la historia:

En este lugar estaría actuando de manera diferente. Sí, la tengo presente. Pero no, nunca hubiera llegado hasta este extremo, hasta aquí. Pero en el caso remoto de que hubiera sido alcanzada por esta situación, hubiera permanecido siendo ella, ella hasta el final (38).

Este es el carácter de la narración en las primeras tres secciones de I. La primera anacronía importante aparece en I-4, cuando la narradora nos cuenta que nació en el prostíbulo y ahí se crio. Pero en la misma página 42 cierra la analepsis y empieza a hablar del abogado que la está defendiendo, y continúa con el mismo tipo de oscilación analéptica micro-narrativa. La sección II-2 importa una analepsis interna homodiegética, donde la narradora empieza a contar la historia del hombre, el dueño del lupanar y amante de su madre. En II-3 vuelve al presente de la historia para seguir hablando del abogado defensor, y en II-4 continúa, en otra analepsis, contando la historia de su infancia, y escenas de la relación con su madre y con el hombre. Así se desarrollan las 63 páginas que componen esta novela.

Este diseño ordinal cambia a partir del capítulo V, donde los capítulos están formados por una sola sección. IV está formado por tres secciones: la primera es una gran analepsis externa homodiegética, donde la hermana de su madre (que la ha venido a ver a la cárcel) cuenta su historia, pero esta historia nos llega a nosotros relatada por la protagonista narradora, en estilo indirecto. La segunda sección es otra analepsis, interna homodiegética, de completación,

donde se continúa la narración de la infancia de la protagonista, en especial la relación con el rufián. En IV-3 encontramos otra analepsis interna donde se cuenta la llegada del señor que se enamora de la protagonista. V empieza con una narración del presente de la historia, pero en la página 77 se abre una analepsis que se cierra en la 81, y nos informa de más detalles de su adolescencia. En VI se cuenta, en otra analepsis, el encuentro con el joven sacerdote y el inicio de la amistad. VII es en su mayoría lineal, sin grandes anacronías. La relación con el sacerdote se plantea casi en el pasado próximo hasta el punto de confundirse con el presente de la historia. “He recibido una tarjeta de él”(90); “La tía ha conseguido que me tengan como reo de confianza”(91). Pasado perfecto que tiende a borrar la distancia que separa a ambas temporalidades.

En el capítulo VIII y final, en otra analepsis interna, se cuentan sus planes de partir, su visita al prostíbulo, y el asesinato del rufián que la llevará luego a la cárcel. Ahí termina la historia narrada en *Quince barrotes de izquierda a derecha*, la historia no termina, se suspende la narración pero los lectores tenemos que suplir el final, aparentemente caótico, ya que la protagonista continúa viviendo bajo el terror del rufián: “Creí que nuestra separación era definitiva, pero no. Siempre me tiene cautiva. Continuamente me persigue en forma de gavilán o de fiera en mis sueños, y mi corazón tiembla y se acelera al solo sospechar su contacto”(100).

*Trágame tierra* es una de las novelas más complejas de la historia de la novela nicaragüense. Como ya vimos en el capítulo I, en *Trágame tierra* encontramos a un narrador extradiegético heterodiegético, narrador principal, pero también encontramos un narrador plural intradiegético homodiegético en 1,I y otras secciones referentes al “pueta descalzo”. En cuanto al orden se refiere, *Trágame tierra* empieza con una narración del narrador intradiegético homodiegético plural sobre Lino Cárdenas, el “pueta descalzo”. Es difícil situar esta narración cronológicamente. En 1,II empieza la narrativa principal, cuando Plutarco Pineda y Teódulo se van acercando a El Rama. Como la mayor parte de la novela, esta sección está salpicada de monólogos interiores, que en la mayoría de los casos importan anacronías considerables. En el primer caso que nos encontramos se trata de una analepsis interna homodiegética informativa, donde Pineda recuerda la llegada al aserradero Anita una mañana de pago (12-13). Regresa a la narración principal donde el narrador nos informa de la costumbre de Pineda de ponerles nombres femeninos a sus propiedades, para luego abrir otra analepsis, reportada también por medio de monólogo interior, que trata de los sueños de Pineda sobre la construcción del canal. Esta analepsis se abre con una conversación entre Pineda y su mujer, pero luego se demora en una diatriba acrónica<sup>39</sup> sobre las ventajas de la construcción del

---

<sup>39</sup> Estas son generalmente especulaciones y razonamientos, “argumentos” como les llama Seymour Chatman. No se pueden precisar temporalmente. Sesabe cuándo se produjo la enunciación, pero no se sabe a qué momento de la historia corresponde.

canal, cuya extensión llega hasta “antes de 1914”, y refiere otro evento ocurrido “[h]ace dos años”(14-15). Esta complejidad temporal de orden es típica de *Trágame tierra*, por lo que una descripción pormenorizada, a nivel micro-narrativo es sumamente fatigante.

Volvemos a la narración principal cuando Teódulo le está señalando a Pineda la crecida de la corriente. El cambio de focalización contribuye a la complejidad de la escena, ya que estamos viendo el río a través de los ojos de Plutarco, y escuchamos las palabras de Teódulo, representadas en itálica, también a través de Plutarco. Esta ocurrencia no es monólogo interior sino simple estilo directo libre focalizado a través de Pineda. Continúa después la narración principal con la detención de las autoridades, lo que da lugar a una reflexión de Pineda, en forma de monólogo interior sobre la dictadura. Se cierra esta analepsis y sucede el encuentro entre Pineda y el teniente Barrantes. Sigue la historia en forma lineal, y Pineda llega al bar de Siu Ping donde se abre una analepsis en la que Pineda rememora una conversación con Marcelo Barrantes que gira en torno a Sandino, la Cuyamel Fruit Co. y otras cosas más (25-27). Vuelve a la narrativa principal y termina el capítulo con el encuentro de Pineda con Marcelo Barrantes en el mismo bar. He aquí una descripción resumida, aunque detallada, de las principales anacronías del capítulo 1 de *Trágame tierra*.

El capítulo 2, al igual que 1, empieza con un monólogo interior, cuyo sujeto es el “pueta descalzo” y el accidente en el pozo. En 2,II se retoma el hilo de la narración principal y encontramos a Pineda y Barrantes conversando en la casa

de éste último. El resto del capítulo se consumirá en esta conversación, pero hay por lo menos cuatro analepsis importantes, además de múltiples pequeñas anacronías y elipsis. La primera nos lleva a la tarde en que Pineda escapó de naufragar frente a San Juan del Norte, cuando andaba involucrado en la revolución contra Zelaya. Entonces tenía veinte años (32) y si consideramos que ahora tiene sesenta y dos (45), la acción que nos refiere ocurrió hace cuarenta y dos años. Dentro de esa analepsis abre otra analepsis, que se remonta tres años antes de la anterior, para relatar cómo conoció el Gen. Estrella, cuando Pineda era telegrafista de Juigalpa (33-35). Al terminar esta analepsis se abre otra analepsis interna informativa para dar pormenores sobre la ocupación británica de la Mosquitia. Termina ésta y continúa con la analepsis principal hasta cerrala en la página 37. Ahí hay una elipsis de cinco años evocada por Barrantes y luego se abre otra analepsis para hablar de los días de exilio en Nueva Orleans. Se cierra ésta y se abre otra que nos lleva a “una noche de mayo de 1911” cuando Barrantes imprime las volantes para el Gen. Mina (39-43). Volvemos a la primera narración brevemente y luego se abre otra analepsis que refiere el viaje a Nueva Orleans y otros sucesos que ocurrieron en el extranjero (44-48). Regresamos luego a la primera narración. Llega el teniente Barrantes, se va pronto y Marcelo Barrantes toma la palabra y empieza a hablar de sus hijos. Gran parte de este discurso esacrónico, pero a menudo se abren pequeñas analepsis internas, además de la anacronías que implican los numerosos monólogos interiores que interrumpen la narración.

El capítulo 3 invierte el orden que hemos visto hasta ahora, ya que empieza con la historia principal, y pospone el monólogo interior del “pueta descalzo” para la segunda parte del capítulo (75-76). 3,1 empieza con una analepsis que se remonta más o menos a 1950, cuando César Barrantes escoge a Pineda como padrino. Al cerrarse esta analepsis en 56, se retoma el hilo de la primera historia, es decir, Pineda y Barrantes siguen conversando en casa de éste. Todo este capítulo será una secuencia de siete analepsis considerables donde se cuenta la infancia de César, su encuentro con la Vicky, el homosexual, y la reacción de Marcelo Barrantes. En este capítulo la estructura se complica por la presencia de César, que está escondido debajo del piso de la casa, e irrumpe en la narración con su versión de los hechos. El capítulo 4, a diferencia de los anteriores, no contiene esa introducción o coda que se refiere al “pueta descalzo”. La coda de este capítulo continúa la narración principal narrada por el narrador extradiegético heterodiegético, con focalización panorámica, y el segmento del “pueta descalzo” está colocado al final de la primera sección. Otra diferencia es que esta vez no es contado por el narrador intradiegético homodiegético plural que hemos visto con anterioridad, sino por el mismo narrador extradiegético heterodiegético. Aunque está escrito en cursiva y entre paréntesis, no debe creerse que es monólogo interior. El capítulo empieza con la narración principal y focalización a través de Pineda. En 79 se abre una analepsis interna homodiegética explicativa para contarnos la pasión de Pineda y Barrantes por Carmela Obregón. Con breves interrupciones que nos traen a la

primera narración, esta analepsis continúa hasta 82, donde empieza otra analepsis para relatarnos la discusión de Luciano sobre el mote *The Brown Brother Republic*, que los gringos daban a Nicaragua. En la página siguiente continúa la historia de Carmela Obregón, en otra analepsis del mismo tipo, que se extenderá hasta la página 89, donde volvemos a la primera narración. Continúa avanzando esta primera narración interrumpida por una breve analepsis donde se relata el altercado entre Pineda y Barrantes, porque el primero preguntó por Carmela. En este capítulo hay muy poco monólogo interior. La única ocurrencia que he notado se da en la página 94, evocado en la mente de Pineda. En 95 empieza una narración sobre el “pueta descalzo”, entre paréntesis y en cursiva, pero como ya dejé asentado con anterioridad, este segmento no es monólogo interior.

La estructura de los capítulos sigue cambiando a medida que avanzamos en la novela. 5 está dividido en cuatro secciones y la narración es bastante lineal, no hay analepsis de gran alcance excepto por la de la página 104. Lo que sí encontramos son tres analepsis mixtas homodiegéticas que se traslapan susceptiblemente. Este capítulo trata sobre la llegada a Punta Fría, el arresto de Pineda, y las gestiones de César. Cada una de las secciones empieza retomando la acción un poco antes de donde la habíamos dejado, pero contándonos las acciones de otros personajes durante ese pequeño lapso de tiempo. Por ejemplo, 5,I termina cuando rodean la casa de Pineda, 5,II empieza con Teódulo terminando de vender la mercancía, probablemente al mismo

tiempo o un poco antes que el evento anterior. 5,II termina cuando Teódulo y Sindulfo entran al restaurante a comer, y 5,III empieza cuando “[h]abía transcurrido la primera hora de interrogatorio”(113); es decir un poco antes que la acción anterior. Consecuentemente 5,III termina cuando le quitan el cinturón de tortura a Pineda por el ataque de asma, y 5,IV empieza con la primera visita de la familia. Acepto que es imposible situar la concatenación cronológica de estas acciones. Se podría aducir que en realidad son acciones consecutivas y que por lo tanto no hay movimiento analéptico. Pero tampoco hay forma de demostrar esto de manera contundente. El análisis cronológico detallado de estos eventos me sugiere que hay un espacio de tiempo cubierto por la sección anterior y que la sección subsiguiente retoma, y esta es la estructura de una analepsis mixta.<sup>40</sup>

El capítulo 6, al igual que 1, empieza con la narración del narrador intradiegético homodiegético plural del “pueta descalzo”. El capítulo está dividido en tres secciones incluyendo esta sección inicial. Aquí volvemos a encontrar grandes analepsis informativas. 6,II está casi totalmente focalizado a través de César, y su temática es la espera por Víctor que había ido al cuartel. Durante ese lapso de tiempo César recuerda sus memorias de Luciano, y luego Víctor le

---

<sup>40</sup> Aclara Genette: “On peut aussi concevoir, et l’on rencontre parfois, des analepses *mixtes*, dont le point de portée est antérieur a le point d’amplitude postérieur au début du récit premier”(91). “También se puede concebir que uno encuentre analepsis mixtas, donde el punto de alcance es anterior al punto de duración, y posterior al principio de la primera historia”.



narra lo que indagó sobre el estado de Pineda. Hacia el final de esta sección entramos más en la conciencia de César hasta asistir a un monólogo interior (134-135). 6,III está focalizado a través de Plutarco Pineda, quien desde la prisión recuerda, en una larga analepsis, los eventos que rodearon la partida de Luciano al Instituto, su consecuente negativa a regresar, su viaje a las minas de Siuna y su decisión de partir al extranjero (136-150). Esta analepsis es interrumpida una sola vez (142).

El capítulo 7 empieza con la narración sobre el “pueta descalzo” por parte del narrador intradieгético homodieгético plural. 7,II empieza con una analepsis externa homodieгética que se remonta a “[c]uatro días antes, posiblemente mientras el viejo Pineda compraba las gallinas”(152). Este es un suceso que no habíamos visto en la diégesis, ya que cuando vimos a Pineda por primera vez ya iba en el bote con las gallinas. Es decir, que esta analepsis se remonta un poco más allá del grado cero de la historia. Ahí se abre una gran analepsis que narra la historia guerrillera de Luciano. Los eventos que se narran en este capítulo son paralelos al viaje de Pineda por el río. Un hecho interesante de este capítulo es el amalgamamiento de analepsis. Dentro de ésta que hemos visto se abre otra, a su vez externa y homodieгética, que se remonta hasta los “primeros días de las siete semanas que llevaban de convivir”(155), y relata el suceso de las mulas, para cerrarse en 160. Ahí continúa la primera analepsis mientras los guerrilleros van caminando y discuten sobre los nombres de pila. En 164 se abre otra analepsis externa, homodieгética diría yo, ya que nos relata el nacimiento de

Chester P. Sánchez en 1931. Ésta se cierra en 167 y continúa con la discusión hasta el encuentro con los guardias cerca de la frontera (171). 7,III presenta una pequeña elipsis hipotética<sup>41</sup> y luego narra el evento cuando Luciano está escondido en un hoyo y los guardias lo buscan con el perro. Podemos considerar que esta narración es siempre parte de la primera gran analepsis, o leerla como otra analepsis diferente. El hecho de que conforme un segmento aparte del capítulo me invita a considerarla como una nueva analepsis. Lo mismo pasa con la narración de 7,IV que continúa la narración de la misma historia con una elipsis hipotética, la llegada de Luciano a la frontera y el evento donde se come una paloma cruda. Poco antes de este final se da la única prolepsis que yo he notado en esta novela (179-180).

El capítulo 8 es un capítulo breve, compuesto de dos secciones y no presenta la narración del “pueta descalzo”. No hay en él ninguna anacronía. Narra la llegada de Luciano a un pueblecito donde por suerte escapa a un grupo de soldados. Se acerca a una casa donde un hombre le brinda algunas ropas, pero cuando va en busca de zapatos lo delata a las autoridades. Casi todo el capítulo está focalizado en Luciano, a excepción de las páginas 190-193, donde

---

<sup>41</sup> . La diferencia de una elipsis hipotética con una elipsis explícita o implícita es que no hay ninguna marca que nos diga que ha transcurrido algún tiempo, pero sabemos que hay una elipsis porque dejamos al personaje en un lugar y ahora lo encontramos en otro. Ese tiempo de la historia no ha sido registrado por la narración, pero los lectores sabemos que tuvo que ocurrir.

la focalización se traslada al hombre. Este es un capítulo atípico totalmente en *Trágame tierra*, y me pregunto si Chávez Alfaro se percató de la considerable diferencia de este capítulo con respecto al resto de la obra. El capítulo 9 por el contrario consta de cinco partes. La narración es casi totalmente lineal y todo el capítulo presenta sólo dos anacronías considerables: una en 202-203 donde Luciano evoca un evento de su niñez y la de Ismael Sánchez, y otra más breve en 209-210, donde César cuenta cómo la Vicky le anunció la liberación de Plutarco Pineda. En cuanto a la focalización la narrativa también se ha simplificado un poco. Casi todo el capítulo está narrado con focalización panorámica, hay muy poca percepción subjetiva y poca monólogo interior. En el último segmento del capítulo vuelve a surgir el narrador intradieético homodieético plural, con el segmento dedicado al “pueta descalzo”.

El capítulo 10 es el más breve y simple de toda la novela. Compuesto de una sola sección, abarca únicamente ocho páginas. No presenta ninguna anacronía, y la única variación que encuentro es el cambio de focalización, de Luciano, al principio del capítulo, a Ismael Sánchez a partir de la página 222. La peculiaridad más importante es la interrupción paragrafíca de la página 226, algo que la novela no había presentado hasta el momento. La situación es peculiar: un breve monólogo interior de Luciano es interrumpido en medio de una frase por el narrador extradiegético heterodieético, para anotar que Luciano pronunció las palabras que le siguen. Lo extraño de esto es que el mismo fenómeno narrativo ya había ocurrido antes en la novela sin esta representación

textual. Sólo en 11,II volverá a ocurrir esto una vez más (236). ¿Cómo podemos interpretar esto? ¿Es un pequeño juego del autor que hacia el final de la novela empieza a experimentar o trata de duplicar los procesos mentales que están ocurriendo en los personajes? Es interesante notar que hacia el final de las novelas hay más tendencia a encontrar juegos y variaciones. Se me viene a la mente el caso de *Cien años de soledad*, *Ulises*, *Tristram Shandy* y *Terra Nostra*, sólo para citar algunos ejemplos.

En el capítulo 11 nos encontramos con un capítulo más típico de *Trágame tierra*. Complejo, compuesto de seis secciones que van desarrollando tres acciones paralelas y más o menos simultáneas. Lo singular de este capítulo (y de todos estos capítulos finales) es la ausencia de anacronías considerables. Aquí la narración se ha vuelto casi totalmente lineal y progresiva, sin analepsis macro-narrativas. La sección más interesante es 11,II donde el narrador presenta una serie de monólogos interiores de diferentes personajes. Entre 233 y 238 nos encontramos con 18 breves monólogos interiores correspondientes a Plutarco, Jacinta, Amanda, Yelba, Luciano, César y el centinela de la cárcel donde está Luciano, ocurridos la noche antes de la partida de Pineda a Managua.

El capítulo 12 y final está también dividido en seis secciones. Empieza con una narración, representada en cursivas, que se refiere a el “pueta descalzo”, narrada por el narrador intradiegético homodiegético plural que ha caracterizado estas narraciones. La acción se sitúa en la mañana de día de la muerte de San Judas, y voy a asumir que no hay anacronía con respecto a las otras secciones

que se narran en el capítulo. Las secciones II y III son bastantes lineales y se refieren a la escena en la cárcel donde Luciano recibe la notita anunciándole el consejo de guerra, y la muerte de César Barrantes en el baile de los “mataperros”, ocurridos (vamos a suponer) en el mismo día. 12,IV tiene lugar al día siguiente, cuando preparan el cadáver de César Barrantes y llega Plutarco Pineda con el cuerpo de Luciano. Esta sección es la única que presenta una pequeña analepsis interna homodiegética (271), que se remonta a la media noche de la noche anterior, cuando llegaron a avisarles la muerte de César Barrantes. 12,V es otra narración representada en cursivas, donde el “pueta descalzo” está en la vela. En la sección final se describe la escena con la Vicky, y el sargento Barrantes paga por el ataúd de su hermano.

Lo más revelador de este análisis es el decrecimiento progresivo de narraciones analépticas y anacronías en general, a medida que avanza la narración. He de agregar que esto es bastante común en la historia de la novela mundial, ya que al principio de toda narración hay más información retrospectiva que dar, y hacia el final la narrativa se concentra más en los eventos particulares de que trata la novela. Pero esto nos muestra también la variación estructural que sufre la novela a lo largo de su desarrollo. El estudio del orden de *Trágame tierra* nos demuestra que la obra no tiene una estructura uniforme, que hay enormes variaciones de capítulo a capítulo, y que tenemos que tomar esto en consideración cuando evaluamos la complejidad narrativa de una novela. Todos los que han leído esta novela saben que su lectura no es de fácil realización. Un

mapa de su estructura narrativa, como el que propongo en este estudio, puede servir de guía y base para un análisis estilístico y estético más profundo.

Pero no es Lizandro Chávez Alfaro el autor de las más complejas estructuras narrativas en la novela nicaragüense. Ese título le recae a Sergio Ramírez Mercado. *Tiempo de fulgor* es una novela de gran complejidad narrativa, en cuanto a problemas de tiempo se refiere. El capítulo 1 empieza a las seis de la tarde del día en que Glauco María Mendiola mató al muchacho de la mandolina en el prostíbulo de don Pacífico.<sup>42</sup> Vamos a considerar que éste es el grado cero de la narración. La principal anacronía de este capítulo viene dada por la serie de monólogos interiores evocados por Florilegia, que nos llevan a los tiempos cuando Glauco la trajo de Espíritu Santo a vivir a León (10-11, 15, 18-19, 23). No es posible precisar el alcance de estas analepsis internas homodiegéticas. Hay un último monólogo interior en 24, muy breve, focalizado a través de Glauco, y que se sitúa en el momento en que dejó a Florilegia en el prostíbulo.

El capítulo 2 es un capítulo complejo que trataré de ordenar lo mejor posible, pero muchas acciones son difíciles de ubicar. 2-1 empieza la narración de Andrés Rosales, la noche antes de partir hacia León. No sé a ciencia cierta cuál es la posición cronológica de esta acción con los eventos anteriores, pero

---

<sup>42</sup> . Recuérdese que ni los capítulos ni las secciones están numerados. A penas están separados por un espacio en blanco. Yo los numero para identificarlos más fácilmente.

voy a asumir que se dan algunos años después. Por lo tanto entre 1 y 2 se ha dado una elipsis hipotética. Mientras Andrés está en la cama empieza a recordar imágenes y eventos, así es como en la página 27 se abre una analepsis interna homodiegética, donde se cuenta cómo mató un día su padre al supuesto ladrón de gallinas, quien resultó ser el barbero (27-28). Vuelve a retomar el hilo de la narración y en 29 se abre una anacronía formada por una serie de prolepsis iterativas como por ejemplo: "Siempre la recordó así a todas horas". A esto se suman una serie de referencias acrónicas y de analepsis iterativa: por ejemplo: "...o cuando a las cinco de la tarde, sentada en la puerta grande, la puerta de las carretas y las bestias, fumaba un puro que cortaba por la mitad y saludaba desde allí a los que pasaban"(30). Esta secuencia termina en 31 y continúa la acción de esa noche. Pero al pie de la misma página se abre otra prolepsis muy breve, de narración previa, anterior a los hechos, de este tipo: "A las tres y media su padre estaría de pie y se acercaría a la cama para moverlo: Ya es la hora le diría, Andrés, el tren. Ya es hora"(32), para luego volver a retomar la narración de esa noche, e inmediatamente abrir otra analepsis, ésta más extendida, para narrar las circunstancias de su enfermedad y su operación. Así, en 34 se cierra esta analepsis, continúa un poco la narración de esa noche y termina la primera sección. Como se puede ver por este simple ejemplo, la oscilación temporal micro-narrativa de algunas secciones de *Tiempo de fulgor* es bastante compleja. Pero éste es sólo un ejemplo del tipo de problema de orden.

En 2-2 nos encontramos con la narración en segunda persona de que hablamos en el primer capítulo. Aurora está en su cuarto viendo la fotografía que se tomara con Andrés en la playa. Por fuerza sabemos que esta acción tiene que situarse después de la aventura que ellos tuvieron. Por lo tanto, este evento representa con respecto al anterior, una elipsis de algunos años. Pero la mayoría de las cosas evocadas en esta sección son descriptivas, no se pueden situar claramente, y el único punto de referencia es el momento en que se hizo la fotografía. Para complicar más las cosas el narrador está adoptando una modalidad de narración previa o simultánea, es decir, está narrando lo que está sucediendo en ese momento, o lo que va a suceder en el futuro, terminando así con cualquier referencia temporal que pudiéramos tener. La sección 2-3 es un segmento muy difícil de situar ya que todo ocurre en un momento en la conciencia de Andrés Rosales, probablemente en la noche antes de viajar a León: “de que mañana vendrá a León”(39), o la primera noche en la ciudad: “en crearme allá en la querencia”(Idem). Voy a considerar toda la sección como una acronía, ordenada consecutivamente después de 2-1. La siguiente sección de 2, narra el momento en que se tomó la fotografía, por lo que representa una prolepsis externa homodiegética, en relación con 2-3. El segmento 2-5 continúa la acción de 2-3, cuando Rosales está en el baño en León, pero a media página se abre una analepsis interna de completación, para contarnos una escena del viaje en tren. Continúa de nuevo la narración ya en casa de los Mendiola, abre



otra analepsis para recordar el hospital de su pueblo (45) y continúa con la escena de la comida, hasta que ve a Aurora por primera vez en 47.

La sección 2-6 es otro segmento complejo. Tenemos narración simultánea en segunda persona, dirigida a Aurora al principio, refiriéndose al momento de la fotografía y la caminata por la playa que siguió a la fotografía. Por lo tanto la narración es simultánea por su tiempo narrativo, pero por el tiempo de la historia estamos frente a una analepsis interna homodiegética, que nos lleva al verano en que tuvieron su aventura amorosa. Sin división espacial, a párrafo seguido la narración cambia a Andrés y vuelve a ese primer día en León.<sup>43</sup> Esa noche se conocen y se sientan a conversar en una esquina de la casa. Esta sección por lo tanto es una progresión normal de la historia y no representa ninguna anacronía. Finalmente, la última sección vuelve a retomar el momento de la fotografía, con la misma característica que señalé en 2-5. Vemos pues la complejidad cronológica de este capítulo, y la serie de anisocronías que hacen aún más difícil establecer el orden en que ocurren los eventos que se narran.

---

<sup>43</sup> Pensando que podía ser un error de la edición de *El pez y la serpiente*, consulté la edición príncipe de la Universidad de San Carlos en Guatemala, para descubrir que ambas son facsimilares. Por lo tanto tenemos que decidir si considerarlo 1) parte de juego narrativo desplegado por el narrador, o 2) descuido del mismo. Dada la complejidad narrativa de la obra de Sergio Ramírez, me inclino a optar por la primera posibilidad.

El capítulo 3 es un poco más simple, aunque en *Tiempo de fulgor* casi nada es simple. Aquí lo que tenemos son dos narraciones intercaladas. La narración principal donde Andrés Rosales se inscribe en la Universidad y luego visita el hospital con el Dr. Reyes, y la narración metadieética de Sor María Teresa Lautoing contando la historia del hospital. Debemos entender que cada cambio de una narración a la otra importa una analepsis externa heterodieética (ya que la fundación del hospital no es consustancial a la historia), pero voy a obviar ese nivel micro-narrativo, para señalar solamente las anacronías importantes de la primera historia. En 66 el Dr. Reyes presenta a Andrés y Sor María. En 67 se abre una analepsis interna homodieética, para narrar a partir del momento en que Andrés llega al hospital, y en 71 se abre otra analepsis del mismo tipo, con un alcance de unas cuantas horas, para llevarnos al momento en que Andrés se levanta para ir a la matrícula. Es decir que tenemos tres narraciones concatenadas, donde la siguiente se va remontando analépticamente, un poco más atrás en el tiempo. De esta forma hay un movimiento retrospectivo a lo largo de todo el capítulo, marcado por un lado, por estas analepsis, y por el otro, por la narración metadieética de Sor María.

El capítulo 4, que siempre me ha recordado el *Éxodo* de la Biblia, compuesto de una sola sección, no es más que la genealogía de las Sepúlveda. Como toda narración genealógica, 4 describe una analepsis, en este caso, externa homodieética, cuyo alcance se remonta probablemente al siglo XVII (aunque hay una mención de la salida de Egipto), y cuya extensión nos trae

hasta el nacimiento de Glauco María Mendiola, alcanzando once generaciones. En cuanto a velocidad se refiere este es el capítulo más veloz de la novela, caracterizado por su naturaleza sumaria, y comprendiendo únicamente seis páginas. El capítulo 8 es también del mismo estilo, cubriendo en seis páginas todas las generaciones de los Contreras, desde Belisario Contreras (descendiente del Cid Campeador) hasta Aurora Contreras de Mendiola.

El capítulo 5 también se compone de una sola sección, pero ordinalmente es más complicado. La narración se inicia con la noche en que Adoración Villalta se despertó de la pesadilla del incendio, la misma noche en que regresó Rosendo Mendiola y Adoración dio a luz a Glauco María. Por lo tanto este capítulo importa una analepsis interna homodiegética con respecto al grado cero de la narración. A partir de ahí la narración se desarrolla linealmente, aunque hay numerosas elipsis y breves analepsis. Por ejemplo: al despertar Adoración recuerda el sueño que acaba de tener, esto implica una breve analepsis interna homodiegética de completación. En la página 90 Rosendo le cuenta los contratiempos y peligros que tuvo que salvar para poder llegar a verla. Esto implica otra pequeña analepsis. Lo mismo puedo decir del párrafo de las páginas 93-94, donde en un estilo muy similar al que utiliza García Márquez para describir las peripecias del coronel Aureliano Buendía, el narrador cuenta los rumores que corren sobre la suerte del general Rosendo Mendiola. Pero la anacronía más significativa de este capítulo es el paralelismo que se da entre la guerra civil que se está describiendo en la primera narración, y la invasión pirata

que se describe en la narración metadiegetica de Sor María, representada en el texto entre paréntesis. Separadas por al menos un siglo, estas dos narraciones ejemplifican los horrores de la guerra, e implican a nivel del orden de la narración, un constante movimiento cronológico.

El capítulo 6 retoma la narración donde la había dejado el capítulo 1, la noche en que Glauco María mató al hombre en el prostíbulo. “Adoración Villalta entró en coma el día en que le llegaron a avisar que su hijo había matado a un hombre en el prostíbulo”(111). Es decir, cien páginas más adelante nos encontramos con la narración principal para continuar el desarrollo lineal de la historia. Pero en 113 se abre una analepsis interna homodiegetica, donde se cuenta la historia de la fortuna de los Mendiola y cómo doña Adoración logró acrecentarla. Esta analepsis se extiende hasta 118, donde volvemos al lecho de agonía de Adoración. A partir de ahí la narración gana enorme velocidad y empieza a moverse en elipsis cada más amplias. “Tres meses después salió bien del jurado”(119); “Fueron nueve años de separación”(121); “Cuatro años estuvo preparándose para rehacer la fortuna”(123). Así se desarrolla esta narración hasta llegar a 124, donde, sin solución de continuidad, hay un cambio de focalización y de persona narrativa. La novela no marca separación entre estas dos secciones, pero en mi opinión debía de existir, como la hemos visto siempre que se da este cambio. Esta es la segunda inconsistencia que encuentro en la novela. ¿Fue un descuido del novelista? No lo sabremos nunca a ciencia cierta y lo único que podemos hacer es especular. Aquí volvemos a la

narración en segunda persona, dirigida a Aurora de Mendiola, unos días después de haber tomado la fotografía “aún húmeda y pegajosa de ácido”(125). Por lo tanto aquí hemos asistido a otra analepsis interna homodiegética con respecto a la narración anterior, ya que la aventura de Aurora en la playa fue antes de la reconciliación con Glauco María.

Al empezar el capítulo 7 nos encontramos con una elipsis explícita:

“Después de tanto tiempo, todavía conocía de memoria las primeras casas que estaban a la entrada de la población...”(127). Han pasado dos años en que Glauco María estuvo en Honduras, tiempo en que Aurora tuvo su aventura con Andrés. Todo este capítulo es bastante lineal, excepto por los tres monólogos interiores de Glauco María, cuya ordenación cronológica es difícil de situar. Yo me inclino a ponerlos en la noche en que Glauco desaparece de la casa, es decir, más o menos a mediados de los eventos que se narran en este mismo capítulo, por lo que en realidad no implican una variación ordinal considerable. Aunque tienen un carácter proléptico en relación con la narrativa que inmediatamente les sigue, la diferencia es de unos cuantos días.

En 9 se nos cuenta la historia de Juan Félix Contreras, padre de Aurora. En su totalidad el capítulo importa una analepsis externa homodiegética, ya que ocurre antes de la historia principal de la novela. Pero dentro del capítulo tenemos tres anacronías importantes, donde el narrador vuelve atrás para contarnos o completar alguna información que había dejado a un lado. El capítulo 10 se concentra en la noche de jueves santo en que murió Rosendo

Mendiola Sepúlveda. No es precisamente un capítulo lineal pero tampoco es una narración sumamente fragmentada. El principal cambio cronológico se da porque el capítulo empieza con el anuncio de la muerte, y a través de varias analepsis internal homodieéticas de completación, se nos va informando del viaje de la familia al mar (178), la forma en que la casa del mar llegó a manos de doña Adoración (181), y los arreglos que le hiciera Glauco María (182). El resto del capítulo cuenta la búsqueda del cuerpo, la espera de Glauco sentado en una mecedora en la playa y la vela sin el cadáver. Al final, como vimos en 6, hay un cambio a segunda persona narrativa sin separación tipográfica, que nos lleva al día de la fotografía (188-189).

El capítulo 11 está dividido en nueve secciones que se alternan para contar escenas de la vida de Andrés Rosales Largaespada en León. A las secciones contadas por el narrador, se suman secciones narradas por Andrés, en forma epistolar, y que van dirigidas a su madre. La primera sección narra escenas de las dos llegadas de Andrés, separadas entre sí por cinco años. Las secciones 2, 4, 6 y 8 corresponden a la narración epistolar en primera persona, y tratan de la vida de Andrés como interno en el hospital. A su vez, en estas secciones encontramos algunos párrafos que se desprenden de la narración metadieética de Sor María. La última sección, 11-9 vuelve a la modalidad de narración en segunda persona y retoma la narración focalizada a través de Aurora, para volver al asunto de la fotografía. Ya para terminar, el capítulo 12 reedita la misma estructura de 11, formado por narraciones alternadas. En una

de las líneas narrativas Casilda rememora diferentes momentos de la historia de la familia, la muerte del sobrino, la juventud de Aurora, el asesinato de Glauco, etc. En la otra vertiente narrativa continúa la narración de Andrés Rosales y su experiencia en el internado, mezclada a su vez con la narración metadiegetica de Sor María. Esta estructura se repite sin mucha variación a lo largo de las diez secciones que conforman este capítulo final. Como pueden imaginarse, en cada uno de estos cambios, en cada una de las variaciones temporales que se registran en la historia que evoca Casilda, se dan anacronías considerables que nos llevan a diferentes momentos de la historia.

Como hemos visto *Tiempo de fulgor* es una novela de compleja ordenación temporal. Las historias, contadas a través de memorias enfermizas y caóticas, nos presentan un cuadro fragmentado, donde el tiempo ha perdido su ordenación cronológica, y le queda al lector la faena de ordenarlas en la memoria. En esta descripción del orden de la novela he intentado comprender las anacronías más importantes, pero he tenido también que dispensar muchas rupturas micro-narrativas, cuya precisión es a menudo imposible, y cuya descripción es demasiado fatigosa y extendida. Espero sin embargo, haber logrado un mejor entendimiento de la forma en que la primera novela de Sergio Ramirez maneja su ordenación temporal.

La complejidad narrativa de las novelas de Rosario Aguilar también continúa en aumento. *Aquel mar sin fondo ni playa* es una narración mucho más compleja que las anteriores, marcada por un continuo movimiento analéptico

micro-narrativo. Como en las novelas anteriores, tenemos a una narradora intradiegética homodiegética, pero en este caso tenemos narración subsecuente y simultánea intercalada, lo que produce ese vaivén continuo entre narración pasada y presente. Mieke Bal le llama a este tipo de anacronías, “anacronias subjetivas”, ya que en realidad los cambios temporales están ocurriendo a través del recuerdo del personaje, en su conciencia.<sup>44</sup> El grado cero de la narración se establece después de la muerte del bebé, cuando la protagonista ha empezado a beber descontroladamente, y desde ahí nos cuenta la historia de su matrimonio. El capítulo I tiene muchas frases argumentativas, de carácteracrónico, como por ejemplo: “Hay momentos en que Luis es cruel, odiosamente cruel, y yo le odio”(121), pero hay también muchas referencias breves a sucesos pasados. En II empieza a contarnos algunos episodios breves del pasado, en rápidas analepsis internas homodiegéticas, con fugaces retornos al presente. En III se abre una analepsis más larga donde nos cuenta con más detalle la situación del niño anormal y los ataques que sufría, pero subsisten siempre los retornos al presente de la historia. III-2 abre otra analepsis donde nos cuenta el ataque que

---

<sup>44</sup> “A subjective anachronie, then, is an anachronie which can only be regarded as such if the content of consciousness lie in the past or the future; not the past of being conscious, the moment of thinking itself”( *Narratology*, 57). “Una anacronía subjetiva, es entonces, una anacronía que sólo puede ser considerada como tal, si el contenido de la conciencia se sitúa en el pasado o en el futuro, y no el pasado de estar consciente, o el momento de la refelexión misma”.



sufrió un día y cómo Luis lo trajo a la cama. V está también dividido en dos secciones,<sup>45</sup> que continúan el mismo parámetro narrativo. V-2 refiere el episodio del ataque del niño la noche en que ella estaba sola en la casa (142-147). Así continúa la narración, entre el alcoholismo presente de la protagonista y su recuerdo de los traumáticos eventos. VIII es el capítulo más largo, y nos cuenta los meses de embarazo y la espera del nuevo niño. En XI no hay mayores anacronías y la narradora se preocupa más por la posibilidad de que la puedan internar en una clínica psiquiátrica, pero es en XIV donde finalmente se narra, en una analepsis interna homodiegética, la escena quiroguiana donde el niño anormal mata al bebé (194-195). El capítulo XV, dividido en tres cortas secciones, narra en forma lineal su experiencia en el sanatorio. En el capítulo final, casi totalmente lineal y de narración simultánea, se narra la muerte del niño anormal y los planes de la protagonista de entrar a un convento. Vemos pues que en *Aquel mar sin fondo ni playa*, aunque no hay grandes anacronías, hay continuos cambios temporales, marcados por una narración que salta constantemente del pasado al presente, de narración subsecuente a narración simultánea, formando un tejido narrativo difícil de describir pero de muy agradable lectura.

---

<sup>45</sup> Por error de numeración de la editorial faltan los capítulos IV, IX y X. La novela en realidad consta de 13 capítulos, pero en la edición de Educa se numera hasta el XVI. He decidido no corregir la numeración y me refiero a los capítulos con los números originales errados.

*Richter 7* es también una novela relativamente compleja en cuanto a su estructura temporal. La novela empieza en el momento del terremoto, el 23 de diciembre de 1972, lo que vamos a considerar el grado cero de la narración. La novela está compuesta por dos tipos de textos: el texto principal, impreso en negrita, numerado y precedido del rostro de un niño que a medida que avanzamos en los capítulos, va perdiendo sus rasgos faciales. El otro texto sucede al anterior, está impreso en cursivas, y es por lo generalacrónico, o difícil de situar cronológicamente. Pero aún a pesar de esta imprecisión, debemos recordar que cada cambio de un texto al otro implica una anacronía, en muchos casos indeterminada. El capítulo 2 presenta la primera de las pocas analepsis externas homodiegéticas de la novela, para llevarnos a una crónica de finales de los años treinta. En 3 estamos ya en la nueva ciudad, la segunda ciudad como se le llama en la novela, aunque en realidad es la tercera. El pasaje es difícil de precisar pero calculo que ocurre entre 1973 y 1974. El capítulo V describe la segunda analepsis externa homodiegética, para trasladarnos al terremoto de 1931. Los capítulos VI a VIII pueden situarse en los días que siguieron al terremoto, por lo que los podemos considerar lineales con respecto a I. En IX tenemos otra analepsis externa, donde con velocidad de sumario, se presenta la situación del país entre los años 1927 a 1948 aproximadamente. La acción del capítulo X podemos situarla entre las 12:05 y las 12:15 de la noche del terremoto, lo que nos da una analepsis interna homodiegética con un alcance de unos minutos. En XI tenemos un caso de intertextualidad, remitiéndonos a una

cita de Plinio el joven, que nos lleva al año 79 d.C. Esto por supuesto importa una analepsis considerable. Los nueve capítulos restantes son más o menos lineales, bastante imprecisos en su localización cronológica, pero que pueden situarse a lo largo de 1973. Lo más interesante de esta estructura ordinal es la fragmentación de los segmentos narrativos, y la presentación de los hechos, en muchos casos, a través de la conversación del narrador u otro personaje, esto no está del todo claro, con la que deducimos es su esposa. Esta forma de procesar la información, afecta, como es de esperar, su representación cronológica. Novela de fragmentos, como una estructura arquitectónica destruida por el sismo, *Richter 7* es una novela sumamente interesante dentro del desarrollo de nuestro género.

La segunda novela de Ramírez Mercado, *¿Te dio miedo la sangre?* es una novela que disloca expresamente el tiempo narrativo y establece un orden anisocrónico en la narración. Su estructuración ordinal es tan caótica que el autor ha utilizado seis diseños gráficos que sirven como signos icónicos para que los lectores identifiquemos cada una de los segmentos narrativos, y de esa forma nos ayudemos a establecer orden en una convergencia de líneas narrativas, que de otra forma son sumamente difíciles de seguir. Además de los íconos que encabezan cada segmento, el autor nos provee con una “Cronología de los sucesos de esta historia” que ordena los principales sucesos narrados en una tabla cronológica que va desde 1930 hasta 1961.

Uno de los principales problemas que he encontrado al establecer el orden narrativo de *¿Te dio miedo la sangre?*, es definir el grado cero de la narración. Las seis líneas narrativas que componen la novela son igualmente importantes, y no veo por qué o cómo vamos a escoger una y desechar las otras. Podríamos tomar como grado cero el punto cronológicamente más antiguo, es decir, el ataque de las tropas de Sandino a San Fernando y la subsecuente humillación de Catalino López. Pero hacer esto implicaría una reordenación por parte mía del material narrativo, utilizando el material extratextual que el autor nos ha facilitado. Esto en realidad significaría una intromisión del trabajo crítico en el orden de la narración, cosa totalmente inaceptable. Por lo tanto me parece que la mejor opción es proceder como lo hacemos con todas las otras novelas que leemos en el mundo, donde asumimos (aunque esta premisa puede cambiar siempre en el curso de la lectura) que el primer segmento narrativo corresponde al grado cero de la historia principal. Por lo tanto, el momento en que el indio Larios espera a Catalino López de espaldas al escaparate de *La Samaritana*, será para nosotros el grado cero de la historia. Es 1957 y Catalino López ha llegado a Guatemala al entierro de Castillo de Armas. Pero a medida que empezamos a leer nos damos cuenta que esta historia está siendo contada desde un campamento guerrillero en la frontera entre Honduras y Nicaragua, por el Turco y el Jilguero, más o menos en 1960, por lo que todas estas secciones implican un ir y venir en el tiempo, una serie numerosísima de analepsis internas homodieéticas informativas, con frecuencias y duraciones sumamente

variables. Hay seis secciones que se ocupan de esta narración. Cinco de ellas están en la primera parte en posición inicial de capítulo. La última sección de esta línea narrativa comienza el epílogo, pero aquí el narrador parece haberse olvidado de la situación narrativa que había mantenido a lo largo de estas secciones. No hay ninguna anacronía de la que pueda hablarse y no hay marca alguna de que ese material sea recuentos de los protagonistas en el campamento guerrillero. ¿Qué pasó? Tenemos al menos dos posibilidades interpretativas: o el narrador se olvidó de la estrategia narrativa que había utilizado en las cinco secciones restantes, o el narrador principal ha decidido en el Epílogo tomar las riendas de la narración y terminar la historia. Dada la destreza de Ramírez como narrador, y lo cuidadoso de su calidad narrativa, es difícil aceptar la primera proposición. Pero me parece que la segunda empobrece la novela, reduce la riqueza heteroglósica a la univocidad de un narrador extradiegético heterodiegético omnisciente.

La segunda línea narrativa es la que cuenta la historia de Taleno el padre, su hijo Santiago Taleno, el Turco, su ingreso a la Academia Militar y su rebelión contra el hombre. Esta historia es contada por el narrador principal, en forma lineal, con breves analepsis internas. Se ordena como segunda narración de los capítulos I al VII, y comparte esta posición en el epílogo, con otra línea narrativa. En total hay ocho secciones bastante lineales. En el primer capítulo, por ejemplo, la narración empieza con la llegada de Taleno el padre a San Juan del Norte, en 1932, pero en el segundo párrafo se abre una pequeña analepsis, donde el

narrador, focalizando a través del Turco, especula sobre el posible lugar de nacimiento de éste. Al terminar esta analepsis en la página 19 continúa la narración oscilando entre la descripción de San Juan del Norte, y el sumario que los lleva a Puerto Cabezas a bordo de un remolcador. La velocidad por lo tanto varía mucho y muy vertiginosamente, mientras la narración es hasta ahora, siempre singulativa. En cambio II,2 se caracterizará por ser una narración en gran parte iterativa, donde acompañamos a los Taleno en sus viajes por los pueblos con la ruleta del Toro-rabón:

En las barcas de los parques, en los atrios de las parroquias, en los portales de las casas municipales duermen desde entonces; debajo del *toro-rabón* se refugian cuando llueve, marchan de noche junto con los promesante de las romerías, atraviesan los vados de los ríos con las tropas de caminantes y montados...(52).

Así avanza esta narración hasta terminar con la muerte de Trinidad, el hijo mayor, corneado por un toro. III,2 continuará linealmente, con algunas elipsis hipotéticas. Taleno el padre se junta con la Milagrosa y finalmente deciden irse a Managua. IV,2 importa otra elipsis de un par de años, estamos en 1940, en Managua. Taleno empieza su vida de comerciante, se asocia con Catalino López, y termina la sección en la manifestación en favor del hombre donde le comunica al Turco su deseo de que se haga cadete de la Academia Militar. Al llegar a V,2 encontramos un traslape interesante, ya que la sección empieza con el final de la escena de la sección anterior, cuando están en el prostíbulo de Lasinventura. Esto viene a complicar un tanto las cosas: si antes teníamos una anisocronía que respetaba las divisiones textuales impuestas por el discurso

mismo, ahora estamos frente a una violación de esas mismas estructuras temporales más o menos de la siguiente manera: Catalino quiere meterle la mano entre los senos a la Colegiala en 1957, contado por el Turco y el Jilguero en 1960; pero luego la sección se traslada a la manifestación de protesta por el fraude electoral que le roba la presidencia al Dr. Rosales en 1944, contada por el narrador omnisciente desde el grado cero de la narración. Lo que tenemos entonces en una doble transición: a nivel de la historia, pasamos de Guatemala 1957 a Managua 1944; a nivel del relato, pasamos de la frontera en 1960 al grado cero de la narración, situado alrededor de 1975, fecha en que el autor termina el manuscrito. Doble transición que problematiza las anisocronías y el orden del relato. En VI,2 asistimos a otra elipsis hipotética que nos lleva a abril de 1954, cuando el Turco ha sido apresado y sufre tortura. Esta misma parte de la historia continuará en forma lineal en VII,2 hasta que termina tirado en el suelo, inconsciente. Vemos pues cómo esta línea narrativa nos cuenta la vida del Turco desde su infancia en San Juan del Norte, hasta su tortura en 1954, con todas las elipsis y anacronías que he mencionado con anterioridad.

Todas las secciones correspondientes a las conversaciones entre Chepito y Pastorita son eminentemente analépticas, ya que desde *El Copacabana*, entre los años 53 y 61, ellos rememoran ciertos eventos cuya antigüedad varía considerablemente. Hay un total de 10 secciones de esta línea narrativa, siempre en posición tercera dentro de los capítulos, excepto por el capítulo VI donde aparece en cuarto lugar. Analépticas también son las secciones que se refieren a

la historia de Mauricio Rosales, alias el Juilguero (representadas por el anuncio de los colores Putnam). El momento de la narración es 1959, cuando atravieza Nicaragua de norte a sur, pero los eventos narrados van a llevarnos a 1944 cuando le roban las elecciones a su abuelo, a 1953 cuando le roban las elecciones de Miss Nicaragua a Liliana, la hermana del Jilguero; y a 1954 cuando su hermano Carlos muere fusilado. En total hay cuatro secciones, incluyendo X,2; y el movimiento es constantemente analéptico entre el momento de la narración y los momentos de la historia.

Las secciones narradas por Catalino López, el único narrador intradieгético como ya vimos en 1, son totalmente lineales y no presentan anacronías considerables. Hay cinco secciones en total, en posición variable (II,4; IV,4; VI,3; VIII,2 y IX,2) y narran desde el ataque a San Fernando donde López se portó como un cobarde, hasta el arresto del indio Larios en 1944. Para terminar esta descripción micro-narrativa, tenemos las secciones donde se narra el regreso del cuerpo del indio Larios a Nicaragua. Tenemos cuatro de estas secciones en la segunda parte de la novela, siempre en posición inicial de capítulo, entre los capítulos VI y IX. Esta narración es también bastante lineal, a excepción de la analepsis que encontramos en IX, 1 donde Bolívar, mientras camina al lado del féretro de su padre, recuerda las cartas y documentos encontrados en la caja de Avena Quaker (232-238).

Sin embargo, esta descripción que he hecho del material narrativo de *¿Te dio miedo la sangre?* no da cuenta del orden narrativo de la novela, ya que los



lectores no leemos las seis líneas narrativas por separado (como yo las he descrito aquí para mejor entender su desarrollo), sino que las leemos en el orden en que han sido dispuestas en el capítulo. Es decir que empezamos en I,1 con la narración del Turco y el Jilguero cerca de 1958, sobre cómo llevaron en 1957 a Catalino López a *El Portal* en Guatemala. Pasamos luego a I,2 retrocediendo hasta 1932, donde se relata la llegada de Taleno el padre a San Juan del Norte. Avanzamos prolépticamente luego en I,3 a 1952, donde Chepito y el Jilguero hablan y tocan guitarra en *El Copacabana* mientras comentan sobre la muerte de Lázaro (a su vez ésta una breve analepsis), y recuerdan varios de los sueños e ilusiones de Lázaro (cada una de éstas una anacronía en sí mismas). Para llegar finalmente en I,4 la narración del Jilguero, que desde su peregrinaje por Nicaragua en 1959, rememora pasajes de su pasado cuando su abuelo lanzó su candidatura a la presidencia de la república y su padre fue diagnosticado con una enfermedad fatal. Así como este capítulo I, se desarrollan los diez capítulos de la novela, representando múltiples prolepsis y analepsis, variaciones temporales y anacronías, que hacen de *¿Te dio miedo la sangre?* un complejo monumento del laberinto joyciano que caracteriza a la narrativa moderna.

No voy a describir cada uno de los capítulos con detenimiento ya que sería un esfuerzo vano y demasiado tedioso. Creo que la descripción hasta ahora desarrollada basta para darnos una idea clara del arte narrativo que encontramos en *¿Te dio miedo la sangre?*, sin duda la novela más fragmentada de la narrativa nicaragüense.

*Timbucos y calandracas* de Jorge Eduardo Arellano es una novela cuya ordenación temporal es más bien compleja. A pesar de que el autor se ha tomado el trabajo de fechar escrupulosamente casi todos los segmentos narrativos, el orden está regido por una serie de analepsis y prolepsis que componen un tejido narrativo muy interesante. Los capítulos están divididos en secciones por un espacio en blanco, y fechados, pero hay algunas divisiones que no lo están. Yo voy a considerar secciones sólo aquellas que están divididas y fechadas. Algunas secciones por lo tanto estarán compuestas de varias subsecciones. En muchos casos el asunto es el mismo en las diferentes secciones pero en algunos no (véase capítulo diez). La historia principal se sitúa en 1850, y se inicia con la llegada a Granada de Edward Higman, representante diplomático de los Estados Unidos de América, pero en ese mismo párrafo se abre una analepsis interna homodiegética que alude a las tormentas de la mar dulce. Se cierra en el mismo párrafo la analepsis y termina con una salva en honor del visitante y un abrazo del Director Supremo. En el segundo párrafo y en estilo directo, el narrador nos refiere las palabras de bienvenida del Director Supremo, con todo el estilo oficialista propio del caso. El tercer párrafo empieza con una descripción del diplomático, pero abre pronto otra analepsis interna para contarnos el recuerdo del diplomático de la comida de San Juan del Norte. Acto seguido se da una prolepsis por medio de la cual evoca la comida de Granada y menciona algunos recuerdos más del viaje de los últimos días. Como se puede ver, una de las características de esta narrativa es su constante ir y venir, la

evocación focalizada de un pasado inmediato y la previsión de un futuro próximo. No voy a demorarme en el análisis micro-narrativo. Quede esto como muestra y paso a ocuparme de las anacronías más importantes a nivel macro-narrativo.

Continúa este capítulo uno con la transcripción del discurso de Higman y las reacciones del público. Luego hay una breve elipsis para referirnos la llegada de Inocente Gallardo a San Carlos, “al final de la madrugada”(13). En realidad no sabemos exactamente cuándo se sitúa este evento en relación al anterior, pero sí podemos fijar con cierta precisión su duración, ya que la primera parte del segmento es descriptivo, usando un procedimiento casi fotográfico y objetivista; mientras que la segunda mitad tiene la velocidad de una escena, y transcribe toda la arenga que Inocente Gallardo les endilgara a los pobladores de San Carlos. La tercera sección de uno vuelve a retomar la narración de Higman encontrándolo en la casa de Fermín Arana (16), pero en la página siguiente se abre una analepsis metadieгética donde “El Polaco” cuenta su encuentro con Gallardo, en un bote, mientras viajaba de Los Cocos a San Carlos (17-19). Se cierra esta analepsis y la narración continúa con el viaje de Higman a León donde termina el capítulo uno. Por tanto podemos ver que aún a nivel macro-narrativo, el continuo vaivén temporal es una característica de la estructura narrativa de *Timbucos y calandracas*. Continuando con este mismo movimiento, el capítulo dos se fecha en 1835, es decir se abre con una analepsis cuyo alcance es de quince años, y cuya duración será de unas cuantas horas. En ella se cuenta el enfrentamiento de los hermanos Gallardo con el Alcalde de León, y

por el que tuvieron que huir a Granada. La segunda sección de dos continúa el viaje a Granada, pero al llegar a la tercera, se abre otra analepsis, fechada en 1830, donde el narrador cuenta, a través de la memoria de Inocente Gallardo, un suceso acaecido con el maestro Eduviges Rocha, y la lucha para entrar en el grupo de los calandracas de Borgen. Esto va a ir seguido de otras narraciones contando las aventuras y burlas que el grupo gastaba a los pobladores de la ciudad.

El capítulo tres empieza con otra analepsis externa homodiegética explicativa, que se remonta a 1780, donde el narrador nos informa sobre el origen de Guapinolapa, la hacienda de los Gallardo. La segunda sección describe otra analepsis cuyo alcance nos lleva hasta 1829, a la habitación del padre Canuto. Es claro que esta analepsis tiene un carácter proléptico con respecto a la analepsis anterior, ya que representa un avance de 49 años, pero como ya he establecido que el grado cero de la narración es 1850, tres, dos, es entonces una analepsis externa homodiegética explicativa. Ahora bien, en esta sección el padre Canuto lee la declaración de Lola Quintana sobre los milagros de Nuestra Señora de la Concepción de Granada. Ese documento (42-48) es una narración metadiegética, por el nivel en que se sitúa la narradora, y es homodiegética por el tema que trata. Cuatro se sitúa en 1834. Una vez más tenemos una analepsis interna homodiegética donde se nos narran los amores de Inocencio y Eufemia. Este capítulo está dividido en dos secciones, separadas entre sí por un año. La temática es la misma, pero los eventos de la segunda

sección ocurren un año antes que la primera, por lo que la segunda sección describe otra cuyo alcance es mayor que la primera. El capítulo cinco, dividido en tres secciones, puede ser tratado como una analepsis interna, con dos elipsis de un año, ya que cada sección se sitúa en 1839, 1840 y 1841 respectivamente. En seis tenemos dos secciones cuya ordenación cronológica es más ambigua: la primera narra la historia de la niña Higinia de la Paz Castillo, y se sitúa en 184..., la segunda narra diversos eventos en las vidas de Inocencio y Navajita, y se sitúa en 182... Por lo tanto tenemos dos analepsis diferentes. Aunque no voy a entrar a detallar el nivel micro-narrativo, quiero anotar que la segunda sección presenta una serie de cambios ordinales y que el avance de la narración dista mucho de ser lineal. El capítulo siete está dividido en cuatro secciones. La primera de 1844 y narra la llegada de los ingleses a San Juan del Norte. Considero que ésta es una analepsis interna heterodiegética informativa, ya que los eventos que se narran no tienen una vinculación directa con los personajes de la novela. La información sirve más bien como trasfondo para entender mejor la naturaleza del conflicto, pero no incide directamente en la historia principal. La segunda sección retoma la narración principal, se sitúa en 1850, y narra la preparación de las tropas para el ataque de Rivas. Asumo que esta sección continúa la narración que habíamos dejado en el capítulo uno, por lo que podemos ver que la mitad de la novela ha estado compuesta de analepsis informativas. Pero ahí no termina, ya que las dos últimas secciones de este capítulo describen sendas analepsis, una hasta 1832 para narrar la petición de la

Cesaria a don Fermín Arana, que voy a considerar heterodiegética porque no logro ver la conexión directa con la diégesis. La cuarta sección nos lleva a 1835 y nos relata un evento ocurrido entre el padre Canuto y doña Higinia, por lo que la consideraremos una analepsis interna homodiegética de completación. El capítulo ocho empieza con una analepsis que nos lleva a 1830, para contarnos algunos sucesos de la vida de Inocencio en Granada. La segunda sección es otra analepsis que nos lleva a 1810 y nos cuenta el origen del crucifijo y ciertos eventos en la vida del padre Canuto. Y la tercera sección retoma la narración principal con la estadía de Higman en León, y el General Llopeza empieza los preparativos para la contraofensiva de Rivas. Esta última sección tiene tres subsecciones que por no presentar anacronía voy a considerar como un todo. El capítulo nueve continúa con la narración de la historia principal, y avanza más o menos en forma lineal (aunque como ya dije antes, hay anacronías menores, vaivenes y referencias prolépticas y analépticas). Una breve sección dos retrocede cuatro años, para luego retomar la narración en la sección tres. En capítulo diez y final es el más lineal, narrando la derrota de Gallardo en Rivas y la victoria final de los timbucos el 15 de abril de 1850. Sin embargo el final es analéptico, ya que termina con el recuerdo de Justo Pastor Rosales del ataque de los ingleses a San Juan del Norte.

Como he demostrado claramente *Timbucos y calandracas* tiene una estructura temporal bastante compleja. No es laberíntica porque el autor se ha tomado el trabajo de ordenar los eventos en el tiempo cronológico, pero aún así

se requiere una lectura cuidadosa para ordenar el material narrativo durante el proceso de actualización. El caso es diferente en *Siete relatos sobre el amor y la guerra* donde tenemos diferentes líneas narrativas, desarrollándose en diferentes pero casi simultáneos momentos de la historia, y presentadas por separado. El libro está dividido en dos partes: “Sobre el amor” y “Sobre la guerra”, y cada parte dividida en capítulos. El capítulo I está narrado por María Elena, en Miami, cuando ya está involucrada en su relación con Jorge, lo que será para nosotros el grado cero de la historia, pero la mayor parte del capítulo está formado por una analepsis interna homodiegética que se remonta a los días de julio de 1979, inmediatamente anteriores al triunfo sandinista. En II hay un cambio de narradora a extradiegética heterodiegética (como ya vimos en el capítulo anterior), y se cuenta la historia de Leticia y Cristy, muy cerca ya de su parto. No sabemos a ciencia cierta cómo se sitúa esta historia con respecto a la anterior, pero voy a considerarlas contemporáneas. En III se empieza a relatar una tercera línea narrativa: la historia de Paula y Eddy, “meses después del 19 de julio, mucho después”(21). Tampoco podemos situarla exactamente, pero también la vamos a considerar coetánea, probablemente durante 1980. En IV volvemos a la historia de Leticia y Cristy, y en una analepsis se nos relata cómo se escaparon, navegando por los idílicos paisajes de la Costa Atlántica, y empezaron su relación. V continúa linealmente la narración empezada en I, hablándonos de la vida profesional de María Elena. El capítulo VI retoma la narración de Paula, que está embarazada y en cualquier momento dará a luz, pero en la tercera sección

de este capítulo, se abre una analepsis externa homodiegética, donde nos cuenta Leticia cómo Cristy la llegó a buscar a Managua, después de que había terminado la campaña de alfabetización. En VII encontramos dos historia unidas: las historia de las dos hermanas, Leticia y Paula, contada por la narradora extradiegética heterodiegética, desarrollándose más o menos al mismo tiempo. VIII continúa la historia de María Elena, su regreso de Tampa, el encuentro con Eddy y su embarazo. Sin embargo este capítulo no es lineal, está cargado de breves anacronías, rápidas analepsis y comentarios. El capítulo IX está dividido en cuatro secciones: la primera es una analepsis interna donde se cuenta cómo se conocieron Leticia y Cristy. La segunda y tercera continúan la narración inicial de esta pareja relatando la herida de Cristy y su llegada a la choza. La última sección de IX cambia a la historia de María Elena y narra cómo perdió el niño al quinto mes de embarazo, y luego, en una analepsis, se cuenta cómo murió su madre en Nicaragua, y sus remordimientos por no haber estado a su lado. Así continúan entremezclándose las tres líneas narrativas que he mencionado, a lo largo de los diecisiete capítulos de la primera parte.

La segunda parte empieza con la narración de Maria José, cuando debido a su embarazo tiene que bajar de la montaña. Esta acción se sitúa antes de julio de 1979, por lo que tenemos, con respecto a las historias precedentes, una analepsis homodiegética, que podría ser considerada externa, ya que su alcance nos lleva a un momento en el tiempo anterior a toda la diégesis precedente. Recordemos que el grado cero de la narración es en 1980, y la primera analepsis



de la novela nos había llevado a los días de la insurrección final, por lo que esta segunda parte empieza antes de la más antigua analepsis que habíamos presenciado. Dentro de esta analepsis se abre otra analepsis externa que nos cuenta cómo se integró María José al Frente, las discusiones con sus padres y sus dudas. El capítulo II se sitúa explícitamente en mayo de 1979, y narra las actividades de Karla dentro de la organización, entre las que se cuenta atender a María José. Por lo que podemos asumir que la historia ha continuado linealmente. Lo mismo podemos inducir en III, donde se narra la tortura que está sufriendo Lucía. IV narra la ofensiva final con focalización en Sonia; en el brevísimo capítulo V se rinde León, y en el VI entran triunfante los sandinistas ante la mirada de Margarita Maradiaga, la maestra rural protagonista de *El guerrillero*. Por lo tanto hemos asistido a una analepsis completa que cubre desde mayo hasta julio de 1979, donde había empezado (analépticamente) la narración en la primera parte. Como se puede ver, la estructura narrativa de *Siete relatos sobre el amor y la guerra* es sumamente artística e interesante, conjugando una compleja red de tejidos narrativos, y engastando diferentes dramas individuales en un conjunto novelesco de gran profundidad y belleza.

*Castigo divino* es una novela con una gran complejidad en cuanto a problemas de orden se refiere. Sabemos que el momento de la escritura se sitúa entre 1985 y 1987 tal y como lo afirma el autor al final del texto. 1986 es la fecha de la entrevista al Capitán Prío (414) y 1988, fecha de publicación de la novela. También sabemos que la mayor parte de la trama se da entre los años 1931 y

1933. ¿Qué momento podemos usar como grado cero de la narración? Como siempre, nuestro procedimiento más directo es escoger el momento en que empieza la novela y definirlo como grado cero a partir del cual se va a ordenar el resto de la narración. Por lo tanto vamos a tener que el 18 de julio de 1932 es el punto de partida, justo cuando Rosalío Usulutlán sale del Teatro González, se encuentra con Cosme Manzo y se dirigen a la Casa Prío. A las diez de la noche Usulutlán se dirige a su casa y en el trayecto presencia la escena donde el Dr. Darbshire descarga su bastón, supuestamente, en la corpulenta figura del Globo Oviedo, mientras Castañeda veía desde una esquina (20). Ahora bien, en la página siguiente hay un cambio de focalización, para pasar a ver los hechos desde el punto de vista del Dr. Darbshire, quien por medio de una declaración jurada, nos remite a esa misma noche de julio, para afirmar que no vio a Rosalío Usulutlán. Este cambio de focalización y la referencia a la declaración jurada importan una anacronía que será típica de esta novela, y responsable por la mayoría de la anacronías que encontramos en *Castigo divino*. Cada vez que asistimos a una declaración debemos recordar que simultáneamente se hace referencia a dos momentos de la historia: el momento a que se hace mención, en este caso, la noche del 18 de julio de 1932, y el momento en que se toma la declaración, el 19 de octubre de 1933. Es decir, estamos ante un segmento narrativo que al mismo tiempo evoca el acto de narrar y los eventos narrados. Ambas instancias forman parte de la historia, ya que *Castigo divino* no es solo la historia de los asesinatos de Oliverio Castañeda, sino la historia de la

investigación y procesamiento de esos asesinatos. Este estrabismo es una característica fundamental de esta novela, la marca definitivamente y establece una relación ordinal muy peculiar en el texto. Cada una de estas citas implica en sí una prolepsis interna homodiegética que nos lleva al momento en que se rinde la declaración, seguida de una analepsis interna homodiegética (en la gran mayoría de los casos), donde se narra un aspecto particular de los hechos. En el párrafo siguiente tenemos otro cambio de focalización, con vuelta a Rosalío Usulutlán, quien rindió su declaración el 17 de octubre (dos días antes que el Dr. Darbshire) y que se refiere a la misma noche de julio. Otra vez el movimiento es proléptico y analéptico con una velocidad casi vertiginosa.

El capítulo 2 vuelve a iniciarse con la noche de los envenenamientos caninos, para pasar luego a la declaración de Alejandro Pereyra, depuesta el 14 de octubre de 1933, y refiriéndose a la visita de Castañeda y Oviedo al despacho del Capitán Wayne, para pedir la orden de compra de estricnina, en el mes de junio de 1932 (23). Es decir, que esta analepsis tiene un alcance un poco mayor que la anterior, cubriendo unos cuantos minutos de esa visita a la comandancia. Esto va seguido de la declaración del farmacéuta Dr. David Argüello, cuya deposición jurada se dio el 19 de octubre de 1933, cubriendo la visita que los suscritos a la Droguería Argüello. Esta va seguida inmediatamente de otra referencia a la declaración del Globo Oviedo, describiendo otra analepsis. Y a su vez esta va seguida de una escena en la mesa maldita, el 26 de septiembre de 1933, donde el Globo Oviedo refiere los eventos que ocurrieron la mañana del 18

de junio. Como vemos, en dos páginas tenemos tres conjuntos de anacronías, cada una de ellas implicando un doble movimiento. La complicación ordinal de esta novela es todavía agravada más por la actitud selectiva del narrador, que nos va dando ciertos elementos proairéticos, pero nos esconde o retrasa otros:

Esto queda claro en un comentario editorial del narrador extradiegético

homodiegético, donde dice:

Como ya vimos, el Globo Oviedo hubo de comparecer el 17 de octubre de 1933 al Juzgado del Distrito del Crimen para rendir su declaración, la cual abarca diferentes hechos a los que ya iremos refiriéndonos en adelante, por el momento, cabe solo ocuparnos de la cacería de perros del 18 de junio... (27).

Es por esto que es tan difícil establecer la secuencia ordinal de esta novela. Su estilo, enormemente paralíptico, manipula la información, volviendo constantemente a las declaraciones que a su vez nos remiten a otro momento de la historia. Este capítulo 2 por ejemplo presenta seis anacronía de este tipo.

En el capítulo 3 se nos relata la visita de Rosalío Usulutlán a Castañeda, en la cárcel de la XXI, el día 15 de octubre de 1933. Es decir, con respecto al capítulo anterior, tenemos una prolepsis interna homodiegética con un alcance de 16 meses, pero en el curso de la entrevista, tendremos un movimiento analéptico, ya que Castañeda cuenta diversos hechos de su vida, remontándose hasta 1908, año de su nacimiento. Ya que en este capítulo no hay referencias a las declaraciones, su distribución ordinal es más fácilmente describible, resumiéndose a una prolepsis que contiene en sí una analepsis.

En 4 volvemos a encontrar al narrador principal, haciendo recuento de las pertenencias que fueron encontradas en la habitación de Castañeda. Luego se nos ofrece la transcripción de la carta de Matilde Contreras, y finalmente la conversación de Castañeda y el Juez Fiallos, ocurrida el 28 de noviembre de 1933. Por lo tanto tenemos inicio de la acción el 11 de octubre de 1933.

Analepsis interna que nos lleva a los eventos que narra la carta, y cuya cronología no está especificada. Seguido esto de una prolepsis que nos lleva al 28 de noviembre de 1933, día de la comparecencia de Castañeda ante el juez.

En 5 volvemos a encontrar la complejidad ordinal que caracteriza a esta novela. La acción empieza al atardecer del 27 de marzo del 31, lo que implica una analepsis con respecto al punto donde habíamos dejado la acción en 4. Los esposos Castañeda acaban de llegar a León y las hermanas Contrera los ven bailar fox-trot desde su casa. En la página siguiente (48) se abre una analepsis que nos cuenta el casamiento de Oliverio y Marta. Se cierra ésta y a continuación se abre otra (49), de carácter repetitivo, ya que hace referencia a la entrevista de Rosalío Usulutlán que ya conocemos, donde se dan más datos sobre la vida de Oliverio. Al final de la misma página se hace referencia a su declaración del 11 de octubre de 1933, lo que importa una prolepsis, y luego se cita la carta que Oliverio escribiera a su padre el 21 de octubre, donde habla de diversos sucesos relacionados con el complot contra Ubico y la acusación de asesinato, que importan sus respectivas analepsis internas heterodiegética la primera, y homodiegéticas la segunda. A continuación tenemos la carta de

Enrique Larrave a Atanasio Salmerón informándole sobre el pasado de Oliverio, con lo que asistimos a otra analepsis. Esto a su vez va seguido de la declaración de Luis Gonzaga (54), que a su vez va seguida del informe del Coronel Alberto Cañas Escalante, también seguida de la declaración de Doña Roxana Lacayo (56), y de la de Rocha Urtecho (57), para terminar finalmente con la escena inicial, donde Oliverio cruza la calle y se presenta a María del Pilar y Matilde Contreras. Compleja estructura que al final regresa a su principio. Conjunto de textos importando cada uno su temporalidad y sus sutiles variaciones de velocidad y frecuencia, sus voces narrativas y sus puntos de vista. Ahí radica la gran complejidad narrativa de esta novela. La polivocidad y la heteroglosia son dos características claves de un texto como el de *Castigo divino*, cuya estructura sinfónica es un *tour de force* narrativo único en la historia de la novela nicaragüense.

No voy a describir en detalle los cuarenta y ocho capítulos y un epílogo que componen la novela. Creo que las descripciones ya apuntadas nos dan una idea bastante clara de la estructura ordinal de la novela. En cuanto a su frecuencia y su velocidad, *Castigo divino* es una novela bastante lenta y repetitiva. La mayor parte de la acción se concentra en el año 1933, aunque se podría decir que cubre desde el 27 de marzo de 1931, fecha de la llegada de Castañeda a León, hasta el 28 de diciembre de 1933, fecha en que hace erupción el Cerro Negro. Cuatrocientas cincuenta y seis páginas se van entonces en narrar básicamente un año en la vida de estos personajes.

Algunos capítulos presentan estructuras narrativas interesantes. En 26 por ejemplo, asistimos a dos acciones presentadas paralelamente. Por un lado tenemos a Rosalío Usulutlán, el Dr. Salmerón, Cosme Manzo y el Capitán Prío, en la Casa Prío, tratando de poner en la pared un anuncio de «Anís del Mono». Al mismo tiempo que comentan sobre esta acción, el Dr. Atanasio Salmerón relata los eventos que sucedieron en los últimos momentos de vida de Don Carmen Contreras. Dos acciones que ocurren con algunos días de diferencia, contadas al mismo tiempo, describiendo un vaivén continuo, analéptico, donde los comentarios sobre lo que está sucediendo en la Casa Prío (Rosalio se dió un martillazo en el dedo mientras trataba de poner el anuncio en la pared), sirven de marco para la relación de los intentos de Salmerón por salvarle la vida a Don Carmen.

El uso y el abuso de fechas, legalismos y detalles cronológicos en *Castigo divino* termina siendo su peor enemigo. No sólo tal proliferación de datos termina por alienar al lector, sino que han logrado confundir también al autor. En el capítulo 1 afirma que la proyección de la película *Castigo divino* tuvo lugar el 18 de julio de 1932, pero al empezar 6 anota: “La noche del 18 de *junio* de 1932, ya vimos entrar en la casa Prío...”(61)<sup>46</sup> ¿En qué quedamos, es julio o junio? A pesar de esta abundancia de datos que terminan por sofocar el código proairético, *Castigo divino* es una novela que tiene todos los elementos

---

<sup>46</sup> El énfasis es mío.

folletinescos y sensacionalistas, como para ser una novela popular. La versión televisiva que se ha hecho de ella tengo entendido ha sido un éxito, y la novela ha tenido buena acogida.

Para terminar este estudio de los aspectos ordinales de la novela nicaragüense, quiero discutir un poco la situación que encontramos en *La niña blanca y los pájaros sin pies*, de Rosario Aguilar. En esta novela tenemos dos historias diferentes: por un lado la historia de la joven escritora y su relación con el periodista español, que tiene lugar alrededor de 1990; y por el otro las historias de seis mujeres sumamente interesantes y valientes, cuya gesta había sido por largo tiempo silenciada. Como en la mayoría de los casos estas dos líneas narrativas van alternándose en el texto, cada cambio va a importar una analepsis externa heterodiegética, correspondientes a cada uno de los capítulos de la novela. Esto es a nivel macro-narrativo. A nivel micro-narrativo las narraciones son bastante lineales y directas, aunque no están exentas de anacronías. La “Introducción” empieza con el inicio de la relación entre los dos reporteros: “Fue una de las primeras cosas que me preguntó cuando vino a Nicaragua y nos conocimos”(9). En forma de sumario nos relata brevemente la visita a León Viejo, y el principio del proceso de escritura. El capítulo titulado “Doña Isabel”, dividido en cinco secciones, nos lleva al año 1513, con la llegada de los Pedraria a



Panamá.<sup>47</sup> La narradora extradiegética heterodiegética nos cuenta las primeras impresiones, con muchos sumarios y breves analepsis explicativas e informativas. “Doña Isabel II” nos lleva a España, después de una elipsis hipotética, donde Doña María recibe la noticia que ha sido dada por esposa a Vasco Nuñez de Balboa. Como en el caso anterior, podemos identificar pequeñas analepsis explicativas: “Su padre había sido nombrado...”, “Antes de zarpar le prometió que la casaría...”(23). “Doña Isabel III” nos regresa al nuevo mundo y continúa la narración de la vida de Doña Isabel, su simpatía por Balboa y sus labores en su nueva tierra. La velocidad más común es el sumario. “Doña Isabel IV” sitúa la narración en “una tarde fría, del Año del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo de mil quinientos diez y siete...”(29), lo que representa una elipsis explícita, donde se le comunica a Doña María la muerte de Balboa. Finalmente, en la sección V de este capítulo, regresamos a Panamá y se relata el regreso de Doña Isabel a España. Se ha cubierto entonces más o menos cuatro años en veinticinco páginas, con frecuente uso de sumarios y algunas breves analepsis. El primer “Intermedio” nos sitúa alrededor del 25 de febrero de 1990, fecha de la elecciones donde gana la presidencia Violeta Barrios de Chamorro. Pero no faltan las anacronías y las analepsis sumarias de carácter informativo: “Había nacido en Barcelona, estudiado en Madrid”(43).

---

<sup>47</sup> Numero las secciones de los capítulos con números romanos para poder referirme a ellos con más eficiencia.

El capítulo dedicado a “Doña Luisa” también está dividido en cinco secciones, y narra la forma en que la hija del cacique Xicontenga fue entregada por esposa a Pedro de Alvarado, como treta para infiltrar las líneas enemigas. La narración es casi totalmente lineal, con narración subsecuente en la mayoría de los casos, pero con algunas ocurrencias de narración simultánea. Es difícil calcular la duración de este capítulo, pero es más o menos de unos dos años, ya que Doña Luisa tiene a su hija y Pedro de Alvarado se va a España a buscar esposa de su condición. El segundo intermedio se sitúa alrededor de la fecha de la toma de posesión de doña Violeta, representando una elipsis de algunos meses. Como en el anterior, proliferan los comentarios autorreferenciales y hay analepsis subjetivas. En este intermedio asistimos al accidente automovilístico que la dejará ciega. El capítulo intitulado “Doña Beatriz” es un poco diferente: está formado por cuatro partes en vez de cinco, y no es una narración lineal. La sección I empieza con la llegada de los emisarios con la noticia de la muerte de Don Pedro. Es decir, que si nos limitamos a esta historia en particular, podemos decir que empieza *in medias res*, para dos páginas más adelante abrir una analepsis homodiegética interna, y contarnos su llegada a Guatemala, unos meses atrás. La segunda sección es también analéptica, ya que narra la partida de Don Pedro a la expedición en la que murió. El alcance es menor que el de la analepsis anterior. III continúa las reflexiones de Doña Beatriz y IV retoma la narración para contarnos cómo fue nombrada Gobernadora. El siguiente capítulo es “Doña Leonor” hija de Pedro de Alvarado y Doña Luisa, está compuesto de

una sólo sección, con grandes anacronías que narran eventos de su niñez, así como eventos de su estadía en España y su vejez. A este capítulo le sigue un “Intermedio”. Hay una elipsis explícita de tres semanas, y nos encontramos en España, donde están tratando a la protagonista por su problema visual. A continuación tenemos el breve capítulo dedicado a “Doña Ana”, hija de Taugema, cacique de algunos pueblos de la Provincia de Nicaragua. Gran parte de este capítulo está formado por la carta que ella escribe al Rey, explicándole, en una analepsis, la sujeción de sus pueblos y sus deseos de regresar a su tierra. Esta es por supuesto, una narración metadiegetica. En el siguiente “Intermedio” la protagonista, que ya ha recuperado la visión, regresa a su patria. Han pasado algunas semanas y la narración es bastante lineal. El capítulo dedicado a “Doña María” está dividido en seis secciones. En I nos encontramos con un memorial de La Reina que narra la muerte de Pedrarias y las disposiciones sobre la riqueza de Gobernador. Hay numerosas anacronías breves y de poco alcance. II cuenta el viaje de Doña María al Nuevo Mundo, y en forma lineal nos refiere sus primeras impresiones y experiencias. III y IV continúan la historia pero hay muchas analepsis informativas breves. En V nos encontramos con una narración casi simultánea: “Ahora dicen que sus hijos son unos piratas”(166), y continúa la narración hasta abrir una analepsis en 188, donde se cuentan hechos de la vida y el asesinato del Obispo Valdivieso. En la última sección se narra el traslado de Doña María a Granada y su encuentro con Juana, quien en una analepsis le cuenta su relación con Pedrarias. El capítulo

termina con una prolepsis en tiempo condicional, relatando el futuro de los hermanos Contreras. Para terminar, el “Epílogo” retoma el presente de la periodista y relata, en forma de sumario, lo que ha pasado en el último año, hasta la visita de los reyes de España a Nicaragua. Ahí termina la novela. Como hemos visto, su estructura temporal es bastante compleja, conjugando siete historias que podríamos dividir en dos grupos: las que ocurren en el siglo XVI, y la del siglo XX. Tanto a nivel micro, como macro-narrativo, esta novela representa un avance en el grado de complicación y complejidad del arte novelístico de Rosario Aguilar.

Hemos visto a lo largo de este capítulo una especie de camino, de recorrido, que la novela nicaragüense ha descrito a lo largo de sus escasos ciento veinte años de existencia. El primer intento novelístico de nuestra historia, *Amor y constancia*, reedita la estructura clásica del relato, empezando *in medias res*, para describir luego una analepsis completa, retomando la historia y llevándola hasta el final. Estructura básica que nos llega desde Homero. Artificio narrativo que al dejarnos en medio de la acción se asegura la atención y la fidelidad de la audiencia. No hagamos comparaciones cualitativas. La analogía y la similitud son formas básicas del conocimiento, como decía Michel Foucault. En nuestra prehistoria novelística encontramos el mismo esquema que en la prehistoria de la novela mundial. Coincidencia o accidente, emulación de modelos establecidos. No lo sabemos. Pero ahí está la evidencia.

La primera novela verdadera, novela completa, con todos sus atributos, se la debemos al gran padre de nuestras letras, príncipe de las letras castellanas, Rubén Darío. Aunque por su factura *Emelina* puede no ser considerada novela nicaragüense, yo propongo aquí un gesto de apropiación. La historia de la humanidad no es una historia de derechos sino de inversiones. Las tradiciones se heredan tanto como se inventan, se descubren y se subvierten. *Emelina* forma parte tanto de la historia de la novela chilena como de la nicaragüense, la diferencia está en que nosotros no hemos teorizado su papel en nuestra tradición, no la hemos leído como parte de nuestro patrimonio, y eso es lo que propongo hacer ahora. En esta novela, con todos sus defectos y su romanticismo decadente, tenemos una estructura simétrica, perfecta, un modelo de narración clásica que maneja con bastante habilidad el suspenso y la acción, que no vacila en incorporar lo novedoso y lo tradicional. *Emelina* es la primera novela nicaragüense, y más nicaragüense todavía por el hecho de que su acción se da en París y en Valparaíso, y de que en el binomio que la firma podemos ver la tragedia y la tradición de nuestra literatura, de nuestro mundo cultural y de nuestro imaginario social.

Pero si queremos buscar al primer novelista, al primer narrador nicaragüense, tenemos que buscarlo en Gustavo Guzmán. Extranjerizante, reaccionario e ignorante de las convenciones editoriales, Guzmán sin embargo se dedica con entereza a narrar y lo hace con vigor y habilidad. Crónicas de viaje o novelas, hoy en día se discute la diferencia. Pero lo cierto es que *Margarita*

*Roccamare* es ejemplo nada despreciable de la novela romántica. Su estructura narrativa no es la de un novicio narrador, sino la de un hombre que conoce de técnicas narrativas y las emplea con soltura y seguridad. Releer esta novela a cien años de su publicación, con toda el agua que ha pasado bajo el puente, es una experiencia iluminadora.

La novela epistolar nos remite en Nicaragua a *La última calaverada*, picaresca y anticlerical, romántica, pero con todo *la* novela epistolar de la historia literaria de Nicaragua. Quien sea que vuelva a cultivarla entre nosotros, no podrá quitar la mirada de ese primer intento, humilde y sencillo, pero enormemente sintomático de su tiempo histórico y la ideología imperante. Lo mismo va para la novela de Pedro Joaquín Chamorro Zelaya, *Entre dos filos*. Mal recibida por los jóvenes vanguardistas, jamás leída por sucesivas generaciones, *Entre dos filos* es digno ejemplar de su género, valioso depositario de una Granada que ya no existe, de una ideología recalcitrante y reaccionaria, con un ojo en Cervantes y otro en Pereda. Ahí empieza nuestro costumbrismo que luego nos dará muy buenos cuentos, y no debe de asombrarnos ver cuánto de Chamorro hay en Fernando Silva por ejemplo.

Esta es nuestra prehistoria novelística, ejemplos que siguen el desarrollo de la narrativa mundial, que emulan los modelos europeos, que buscan su lugar en este lado del Atlántico. Claro, después vendrán *Cosmapa* y *Sangre Santa*, dos novelas consagradas por la crítica, pero que el análisis narratológico revela como sumamente simples (y a ratos simplistas), y aunque son novelas

fascinantes por muchas razones, las anteriormente nombradas tienen mucho que enseñarles. *Ébano* explora el territorio virgen de la costa Atlántica, y *Sangre en el trópico* nos revela los abusos de la intervención norteamericana, dos ejemplos de novela realista, directa, consagrada por su culto a la ciencia y a la razón. Luego vendrán los modernos con sus técnicas innovadoras, los focalizadores, los espeleólogos de la conciencia: Lizandro Chávez Alfaro, Rosario Aguilar, Jorge Eduardo Arellano, y el maestro de la novela nicaragüense, Sergio Ramírez Mercado. Una larga tradición *indeed*, como dice Mario Cajina Vega, de la que sólo nos beneficiamos si la releemos y la organizamos, si la reevaluamos constantemente.

Podríamos especular sobre la relación que existe entre la estructura ordinal de *Richter 7*, y la fragmentación de la ciudad que surgió de las ruinas del terremoto de 1972. Las múltiples imprecisiones, los pasajes acrónicos, las vaguedades, contribuyen a la significación de la novela, en una forma que me parece muy eficiente. La pérdida de la identidad, de la unidad, el ambiente apocalíptico y trágico que expresa la novela, se ve reflejado también en esa estructura temporal. Orden en la novela, orden en la tradición, orden en el texto. Frecuencia, duración, tiempo: todos aspectos de un juego

interesantísimo, que como dice Paul Ricoeur, nos lleva a una aporía de la temporalidad.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Véase el tercer volumen de *Temps et récit, Le temps raconté*, especialmente capítulo 3, p. 90 y ss.<sup>49</sup> Eco continúa explicando: “I am in fact implying that many texts aim at producing two Model Readers, a first level, or a naive one, supposed to understand semantically what the text says, and a second level, or critical one, supposed to appreciate the way in which the text says so” (*The Limits of Interpretation*, 55). “De hecho estoy diciendo que muchos textos intentan producir dos Lectores Modelo, a un primer nivel un lector ingenuo, que supuestamente debe entender semánticamente lo que el texto dice, y en un segundo nivel o nivel crítico, el Lector Modelo está supuesto a apreciar la forma en que el texto lo dice”



### III

## CONCLUSIONES

Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante.

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

Los estudios narratológicos tienden a ser un tanto mecánicos y no tienen la emoción y la elegancia de la especulación hermenéutica sin embargo su importancia es fundamental para entender el funcionamiento textual y la estructura de los textos narrativos. ¿Cómo podemos saber lo que significa una obra si no entendemos primero su forma y su estructura? En “*Intentio lectoris: The State of the Art*” Umberto Eco enfatiza la diferencia entre interpretaciones semánticas e interpretaciones críticas: la interpretación semántica es aquella en que el lector le infunde significado a una manifestación textual, y establece qué es lo que dice la obra. La interpretación crítica por su lado, describe y explica las razones formales por medio de las cuales un texto produce una respuesta dada.<sup>49</sup> Un estudio narratológico de este estilo es el primer paso para llegar a

---

<sup>49</sup> Eco continúa explicando: “I am in fact implying that many texts aim at producing two Model Readers, a first level, or a naive one, supposed to understand semantically what the text says, and a second level, or critical one, supposed to appreciate the way in which the text says so” (*The Limits of Interpretation*, 55). “De hecho estoy diciendo que muchos textos intentan producir dos Lectores Modelo, a un primer nivel un lector

una interpretación crítica de la novela nicaragüense. Es sobre las bases de estas conclusiones que podemos aspirar a escribir una historia crítica de nuestra novelística.

No voy a ofrecer en estas páginas interpretaciones críticas de las novelas estudiadas. Me reservo eso para otra oportunidad, o quizás lo dejo para otra persona mejor preparada para tal labor. Lo que haré a continuación es ofrecer algunos comentarios sobre los textos que he tratado en este estudio. Nuestra primera novela, *Amor y constancia* de José Dolores Gámez, a pesar de su descuido por la forma y de preocuparse más por los eventos históricos que por la suerte de sus personajes, reedita la estructura básica de la narrativa mundial: el principio *in media res* que ya encontramos en *La Ilíada*. Me parece digno de mención que la primera obra de nuestras narrativa reedite la estructura básica del primer gran monumento narrativo de la cultura occidental.

*Emelina* de Darío y Eduardo Poirier es a pesar de todos los problemas narrativos y de su estilo bastante melodramático, una novela sumamente interesante. Ya vimos en los capítulos anteriores la peculiaridad narrativa que presenta su co-autoría, y también estudiamos la estructura narrativa y la relación entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia. Aparte de esto la novela tiene algunas peculiaridades dignas de mención. En el capítulo 3 de la cuarta

---

ingenuo, que supuestamente debe entender semánticamente lo que el texto dice, y en un segundo nivel o nivel crítico, el Lector Modelo está supuesto a apreciar la forma en que el texto lo dice”

parte se registra la primera conversación telefónica de la literatura nicaragüense. No sé exactamente cuándo entra esta tecnología en la literatura mundial o en la chilena, pero estoy seguro que ésta es la primera vez que se utiliza esta estrategia en la literatura nicaragüense. En total hay dos conversaciones: una entre Mr. Darington y Marcelino, y otra entre Emelina y Marcelino, casi enseguida de la anterior. La presencia de la tecnología en literatura es un tema de interés, y más de una vez se ha discutido la forma en que la primera ha influido en la segunda. Pensemos en cómo podría haber cambiado el drama de *Romeo y Julieta*, si los medios de comunicación modernos hubieran formado parte del mundo representado. *Emelina* es la primera novela completamente desarrollada de la literatura nicaragüense, es nuestra gran novela romántica.

Es interesante notar que dos de las primeras verdaderas novelas de la literatura nicaragüense tengan tanta relación con Chile. Una explicación muy natural para ello es el contacto que sus respectivos autores tuvieron con Chile, pero de alguna forma esto une a las dos literaturas en una serie de coincidencias que todavía continúan.<sup>50</sup> *Margarita Roccamare* es una novela más interesante de lo que parece. Como ya vimos en el capítulo 2, su estructura narrativa es un poco compleja y está bien orquestada. En parte por falta de pericia del autor, su discurso es altamente iterativo, deteniéndose a veces en nimiedades y detalles

---

<sup>50</sup> . Recuérdese que Pablo Antonio Cuadra publicó la primera edición de *Poemas nicaragüenses* en Chile: Editorial Nascimento, 1934. Y nuestro más distinguido crítico, Fidel Coloma, es de origen chileno.

irrelevantes. El capítulo XVI es quizás el más superficial de todos, concentrándose en la vida de los cafés y el trato con las camareras. No hay duda que *Margarita Roccamare* es una novela rosa, folletinesca, cuya lectura hoy en día puede ser un tanto irrisoria y burlesca. Sin embargo debemos recordar la inmensa popularidad que estas novelas tuvieron en el siglo XIX, donde la novela sentimental llegó a ser la novela popular de su época, precedente directo de la tele-novela y la foto-novela que hoy en día domina el mercado popular. Por lo tanto tenemos que juzgarla dentro de su sub-género y en el contexto de sus lectores, de su audiencia y sus destinatarios. Por otro lado, esta novela tiene además la distinción de poder llamarse la primera novela anti-comunista de la literatura nicaragüense, atacando casi con odio visceral a los comuneros de 1871.

*La última calaverada*, la novela de Anselmo Fletes Bolaños tiene un valor especial por ser la única novela epistolar de la literatura nicaragüense. Carlos es un personaje donjuanesco que se ha pasado toda su vida gozando de la protección de su tío el Cura N. Carmen es la otra sobrina del Cura, prometida a Ernesto, quien a su edad aún no sabe leer ni escribir, ya que el Cura considera que “la desgracia del bello sexo está en relación directa de los conocimientos que posea”(44). Al final resulta lo que el lector ya puede imaginarse, que la relación termina por ser verdaderamente incestuosa y por tanto, prohibitiva. Carlos termina tomando los hábitos, en lo que considera “su última calaverada”. Hoy en día *La última calaverada* nos resulta sumamente machista y simple, y su

argumento es tan ordinario que no creo despierte mayor suspenso en los lectores. No obstante el manejo del diálogo refleja las habilidades dramáticas de Fletes Bolaños, y la obra en sí es un precedente importante del género epistolar.

*Entre dos filos* es una novela desde muchos puntos de vista muy mediocre, sumamente machista, clasista a ultranza, tratando de justificar la explotación de los trabajadores y defendiendo el *status quo* a capa y espada, pero creo que es necesario reevaluar todo el asunto. Los vanguardistas recibieron muy mal la novela, en parte seguro porque la estética de los tiempos en ese momento necesitaba separarse del provincialismo y el costumbrismo que domina en la novela. Sin embargo, desde nuestra perspectiva finisecular, podemos hacer una relectura de *Entre dos filos* un poco más objetiva. Jorge Eduardo Arellano considera correctamente que esta novela cierra el primer ciclo de la novela nicaragüense (*Panorama*, 111), y la tilda de “esfuerzo meritoso”(Idem). En la novela es evidente la mezcla que hay de costumbrismo y de folletín romántico, y precisamente en esto radica su valor. *Entre dos filos* representa para la literatura nicaragüense esa etapa fundamental del desarrollo del género que en Europa se dio en la segunda mitad del siglo XIX. Como *Pepita Jiménez*, como *Doña Perfecta*, *Entre dos filos* -obviando las diferencias de calidad- es el mejor ejemplo de nuestro realismo costumbrista.

Una *contradictio in factis* que presenta la novela tiene que ver con la perspectiva del narrador. Al principio de la novela el narrador alega no saber si la casa donde está la escuelita de doña Panfilia “aún existe [...] o si ha padecido

cambio su edificación”(7). Esto nos puede servir como índice para deducir que ha transcurrido mucho tiempo entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración, es decir, que los hechos narrados ocurrieron hace mucho tiempo. Sin embargo, en el capítulo siguiente el narrador afirma: “En el momento en que trazo estas líneas, el doctor don Robustiano Robles está sentado en su escritorio”(28). Esto quiere decir que el tiempo de la escritura es casi simultáneo con el tiempo de la historia. El narrador nos está contando la historia inmediatamente después de que los hechos tienen lugar. ¿Cómo puede entonces dudar sobre la existencia de la casita? Más adelante, en el capítulo XVIII, relata; “En su mula alazana llegó Robles a la escuelita que ya conocemos. Nada había cambiado en ella en el curso de un año”(336). ¿Entonces, qué pasó? Tres posibles interpretaciones podemos aducir ante esta contradicción: (i) se trata de un defecto narrativo, un problema de continuidad que es uno de los fallos más comunes en la narración. (ii) se trata de una postura narrativa que responde a una larga tradición donde el narrador alega no saber muy bien los hechos que está narrando. (iii) estamos ante un narrador infidente, para quien el acto de narrar es una actividad lúdica y pretende divertirse y burlarse de sus lectores. Es difícil determinar a ciencia cierta cuál de éstas es la verdadera. Yo me inclino por la primera, ya que no hay ninguna otra evidencia para concluir que el narrador de *Entre dos filos* tiene una actitud irónica ante su acto narrativo, y por otro lado, en repetidas ocasiones afirma reportar los hechos de esta verídica historia con exactitud.

Algo que llama la atención en *Entre dos filos* es que los personajes hablen de tú en lugar de vos. Esto produce frases tan absurdas como la siguiente, en que don Robustiano le da órdenes a Chico Nicaragua: “Esta orden [...] es para que la lleves al maestro Juan Andrés... ¿Sabes dónde vive?.. De la esquina de Majuán coges a la derecha...”(30). Don Pedro Joaquín sin duda sufría del problema de purismo literario, y a lo largo de la novela se puede ver la vacilación entre las dos formas verbales. Cuando sus instintos lo impulsaban a escribir vos, su prurito literario lo cambiaba por tú, creando así una vacilación que no es propia del habla nicaragüense. Tal es la contradicción en la novela que termina por adjudicársela a su personaje: “Como se ve, Robles, en su laudable afán de hablar correctamente, a veces empleaba el tú, otras, el vos, y las más usaba ambas formas promiscuamente”(174). Pasarán todavía muchos años hasta que los novelistas nicaragüenses aprendan a valorar el voseo como forma literaria, pero esta vacilación es sin duda uno de los muchos defectos de *Entre dos filos*.

Una novela que alcanzó gran popularidad en su tiempo fue *Sangre en el trópico*. Más que una novela bien estructurada, *Sangre en el trópico* es una ficción que el autor utiliza para exponer sus ideas sobre la intervención norteamericana en Nicaragua. Escrita en diecisiete días, la novela sufre de muchos de los errores propios de la prosa periodística. Hay problemas de continuidad muy evidentes, como el que surge con el nombre de unos de los personajes principales, el norteamericano Clifford D. Wilson (72), y que a partir de la página 235 se convierte en Clifford D. Williams. Un error obvio e

imperdonable que no me explico cómo se ha pasado por alto. De esta misma manera, y probablemente por las mismas razones, el lenguaje de la novela es bastante descuidado, la disposición en capítulos es caprichosa y arbitraria, y el final precipitado y de novela rosa, como dice Jorge Eduardo Arellano (*Panorama*, 112). Un elemento sintomático del tiempo en que fue escrita la novela, es que Sandino no es mencionado más que una vez, y eso sólo de pasada, junto con Castro Wasmer, Parajón y Caldera (259). Robleto trabaja con las noticias y los periódicos que llegaban a sus manos en México, y en ese momento Sandino no era todavía una figura de tanta envergadura. A pesar de todos estos problemas, y en parte gracias a ellos, *Sangre en el trópico* es una novela interesantísima. Es la primera novela anti-imperialista de la literatura nicaragüense, y la primera novela de Hernán Robleto, con la cual alcanzó una popularidad muy grande en todo el continente. Dio a conocer el conflicto que se estaba viviendo en Nicaragua y llamó la atención sobre lo que llegaría a ser la gesta anti-imperialista más famosa de la primera mitad del siglo XX.

La novela de José Coronel Urtecho, *La muerte del hombre-símbolo* es una novela sumamente valiosa. Como vimos en el capítulo 1, el primer párrafo de la novela problematiza en forma muy sutil el estatus del narratario. En esta sección quiero ocuparme de otro problema que surge en la lectura de este primer párrafo. *La muerte del hombre-símbolo* ha sido siempre considerada una novela, una novela corta o una noveleta, si queremos seguir la clasificación francesa de *nouvelle*. Sin embargo el narrador se refiere a su texto dos veces como “folleto”:



“Más para desahogarme que para defenderme escribo este folleto”(57),  
“Además, el gobierno de mi país perseguirá este folleto con mayor saña que la que puso en mi propia persecución”(Idem). Como podemos ver el narrador-autor se refiere a su texto como prosa expositiva con valor referencial real, no como una obra de ficción. Claro que esto no es nada nuevo. Hay una larga tradición en la historia de la novela de apelar a la historicidad de los hechos narrados. Esto tiene que ver con las escalas de valores que desde Platón se han aplicado a los textos, donde la ficción y la poesía tienen menor valor que la historia y la filosofía.<sup>51</sup> Cuando Francisco Martínez llama a su escrito “folleto”, lo está inscribiendo dentro del conjunto de textos que llamamos ensayísticos, y por lo tanto está reclamando para él la veracidad y el valor que tienen los documentos verídicos y auténticos. Esto se ve todavía más problematizado cuando en el transcurso de la lectura nos informamos que el Dr. Briones recubre las novelas policíacas con las encuadernaciones de textos clásicos. Es decir, subvierte el signo que representa al discurso interior. El Dr. Briones hace en la historia, algo similar a lo que Francisco Martínez hace en el relato: subvierte el valor de los signos, destruye la tácita e implícita concordancia entre significado y significante. Martínez le llama “folleto” a lo que nosotros leemos como una novela, mientras que Briones le llama *Ética a Nicómaco* a *Las aventuras de Arsenio Lupin*. No voy a entrar aquí a discutir la significación de esta novela. En este trabajo lo que me

---

<sup>51</sup> Véase por ejemplo la opinión de Platón en *La República*.

interesa es el análisis de la estructura narrativa, y si señalo este punto es por la incidencia que tiene en la determinación de su género literario.

*Sangre santa* es una novela donde se reflexiona sobre la guerra y el amor, donde la brutalidad de la revolución sirve como ejemplo para repensar la nación y la política, pero no es un texto sumamente consciente de sí mismo. En toda la novela no hay más que una referencia a la escritura, cuando Luis Castrillo hace el siguiente comentario: “Me felicito de haber guardado tanto tiempo aquellos originales, máxime que lo hice cuando no había pensado escribir mis recuerdos de esta mi única aventura guerrera”(258). Conciencia de sí mismo, autorreferencialidad, alusión implícita al acto de escribir y al género literario: este es el momento cuando *Sangre santa* se vuelve sobre sí misma y se señala. Aparte de este gesto *Sangre santa* es una novela casi decepcionantemente simple, que para los lectores acostumbrados a la problematización de la escritura no presenta mayor interés. Sin embargo *Sangre santa* se preocupa de algo quizás más importante: la desmitificación de la guerra y la revolución, por lo que quizás nuestros políticos deberían releerla antes de tomar sus funestas decisiones.

En el capítulo 29 de *Bananos*, de Emilio Quintana nos encontramos con la referencia a la escritura de la novela. Higinio López se convierte en la conciencia que le pide insistentemente al protagonista narrador que se vaya de la plantación, que escriba su historia: “En alguna parte... usted escribe... en alguna parte donde usted pueda denunciar la barbaridad que se comete con los

desgraciados”(89). Desde ahí se empieza a forjar la novela: “Así fue como nació este libro”(90), dice el narrador al final del capítulo. Pero esto es sólo una referencia, aquí no encontramos en realidad el momento de la escritura, es sólo una evocación que forma parte de la historia, no del relato. Sin embargo es un gesto autorreferencial, denota su conciencia de sí misma, su literariedad. Texto de denuncia y de combate, que sin embargo no carece de la perspicacia propia de los actos literarios.

Mi lectura de *Cosmapa* no es quizás tan entusiasta como la de algunos de mis colegas. El análisis de su estructura narrativa demuestra una obra más bien simple y de fácil factura, no hay mayor complejidad ordinal y su voz y focalización son más bien directas y poco ingeniosas. Desde el punto de vista de la representación de la realidad, *Cosmapa* idealiza a la bananera como no la ha hecho ninguna novela de ese ciclo, presentándonos un discurso que tiende a legitimar el *status quo* y a justificar la explotación del campesino. Desde el punto de vista del tratamiento de la mujer tampoco queda muy bien parada. *Cosmapa* es una novela enormemente machista y falocéntrica, donde Juana es cosificada como el objeto del deseo, y representada como un ser irracional e impulsivo, que no puede controlar sus pasiones. Sin embargo, a mi juicio, la novela se salva y sigue manteniendo su lugar privilegiado en la narrativa nicaragüense, gracias a la utilización del lenguaje, gracias a su valoración del dialecto rural nicaragüense. *Cosmapa* es el primer texto literario que se propone una valoración fundamental de lo nicaragüense, interesada por desarrollar un imaginario social e histórico, de

ahí el rumor de la ruinas indígenas pre-mayas, y las teorías del *Amerrisque* como prototipo humano a partir del cual se habría desarrollado la especie. Creo por todo esto que es importante replantearse el problema de la novela nicaragüense, y justipreciar el papel de *Cosmapa* dentro de ese desarrollo.

*Ébano* de Alberto Ordóñez Arguello es una novela bastante mediocre que raya muchas veces en el racismo. Los personajes son un poco estereotipados, y sus descripciones a menudo bordean en lo cursi y lo ridículo. Es sin embargo una novela de cierto valor. Su preocupación por la costa Atlántica, tema casi totalmente ignorado por la narrativa nicaragüense, la hace una novela especial. Hay una intención nacionalista en la novela, un deseo de denuncia de la situación que viven los trabajadores de la costa, pero nunca pasa de ser una novela romántica. El amorío de Spencer con Imaka es quizás el punto más absurdo de la novela. El autor nos da una imagen de la indígena casi paradisíaca, desnuda, bella e inocente, y por supuesto el encuentro termina en un amor instantáneo y fulminante. Con todos sus defectos, *Ébano* es una novelita representativa de un tipo de narración dentro de la historia de la novela nicaragüense.

Las novelas de Rosario Aguilar tienen una aguda consciencia del proceso de escritura, las protagonistas se presentan como escritoras, ya sea con una función utilitaria como en *Primavera sonámbula* o *Quince barrotes de izquierda a derecha* (recordemos que se les pide que escriban algunas notas sobre su vida pasada para el psiquiatra o para el abogado que las está tratando y defendiendo

respectivamente), o bien con la intención de escribir una novela, como en el caso de *La niña blanca y los pájaros sin pies*. Todas estas protagonistas entonces, imitan la función que la autora está realizando. En un juego de autorreferencialidad que ha llegado a ser una marca de la novela postmoderna, todas estas protagonistas señalan a la misma obra en la cual aparecen como personajes. La protagonista narradora de *Quince barrotos de izquierda a derecha* dice: “Quisiera apresurarme, para poder aclarar bien las cosas. Si tuviera tiempo, escribiría en orden todo lo que pasó. Pero el tiempo apremia. Pronto será el jurado, y tal vez lo que escriba sirva para aclarar en algo, o para defenderme”(44). No hay duda que con Rasario Aguilar, la novela nicaragüense entra en la modernidad, empieza a explorar el subconsciente y se preocupa por los actos de escritura.

A menudo se ha dicho que *Trágame tierra* es la novela más compleja que ha dado la narrativa nicaragüense. Esto era cierto hasta la publicación de *¿Te dio miedo la sangre?*, que como vimos en 2, aventaja a la primera en complejidad estructural. Jorge Eduardo Arellano, en 1977, la consideraba “el más completo logro narrativo”(Panorama, 116), opinión con la que estoy totalmente de acuerdo. El análisis narratológico pormenorizado que he efectuado en 2, nos demuestra claramente la estructuración interna de sus partes y las variaciones que se dan en términos de orden. La discusión de 1 sobre los narradores ha dejado claro que la situación narrativa de *Trágame tierra* no deriva de una serie de narradores, sino de un serie de cambios en la focalización y en la perspectiva

de las narraciones. A menudo esta novela imita los procesos de pensamiento humano, procurando rápidos e instantáneos recuerdos de un evento, en forma recurrente, intercalados en una conversación o en la reflexión de uno de los personajes, y eso es lo que produce esa sensación de polifonía narrativa. Dos capítulos enigmáticos en la estructura general de la novela son 8 y 10, capítulos sumamente simples y directos, que no corresponden a la complejidad que caracteriza a la novela. Otro rasgo distintivo que se desprende de mi análisis es la progresiva linealidad de la novela, ya que a nivel del orden, la novela va decreciendo en complejidad a medida que nos acercamos al final. Ninguna de estas observaciones tiene una implicación axiológica en cuanto a la valoración cualitativa de la novela. *Trágame tierra* es una novela de calidad continental, muestra y ejemplo de la mejor narrativa moderna de América Latina, sin nada que envidiarle a las mejores novelas del boom. Novela pionera en el desarrollo de las técnicas narrativas modernas en Nicaragua, y ejemplo de voluntad creadora.

Sergio Ramírez surgió en el mapa novelístico nicaragüense con *Tiempo de fulgor*, una novela que como ya pudimos ver en 2, presenta una estructura ordinal bastante compleja. *Tiempo de fulgor* es sin duda una buena novela, aunque la influencia de García Márquez sea a veces demasiado evidente, y una frase como “Adoración Villalta se recordó a las tres de la mañana”(87) sea tan crudamente borgiana. No obstante, al publicarse esta novela, un año después de

*Trágame tierra*, reconfirma el justo lugar de la narrativa nicaragüense en la historia de la novela moderna.

Terminada en 1975, y publicada en 1977, *¿Te dio miedo la sangre?* es una novela que retrata muy efectivamente varias dimensiones del drama del pueblo nicaragüense durante la dictadura somocista. El servil y corrupto individuo que se denigra ante la posibilidad de enriquecerse, que “está siempre con el que manda” como dijera Taleno el padre, es vivo retrato de una actitud ante la vida que se desarrolla en los pueblos oprimidos. La casta de los militares con sus intrigas y sus rebeliones, el castigo arduo que pagan los que se levantan contra el hombre, y la revancha final, mediatizada quizás sólo por la compasión y el perdón. La tortura inclemente, el fraude, la vergüenza de un pueblo, y la experiencia guerrillera, todas dimensiones fundamentales de la vida bajo la dictadura, representadas vivamente en esta novela. Pero si por un lado este texto tiene un valor documental importante, por el otro es un laboratorio de técnicas narrativas muy avanzado, claramente estilizado, complejo, que requiere de varias lecturas y minucioso estudio para entender cabalmente su composición y estructura.

*Timbucos y calandracas* es una novela histórica que recrea una época fascinante de la historia de Nicaragua. Como hemos visto en el capítulo 2, su estructura narrativa es compleja y fragmentada, cambiando constantemente en una serie de analepsis, con lo que la podemos identificar claramente con la novela postmoderna o la nueva novela histórica. A menudo se puede notar la

predilección ensayística del autor, sobre todo en las enumeraciones y en las citas textuales de largos discursos. En cuanto a la primera característica, ya la he relacionado con el objetivismo y las técnicas fotográficas. Esto tiene que ver con la focalización y la forma en el que el narrador nos presenta la información. Lo segundo es más una mezcla de las características de la novela histórica en su afán por ser fiel a los textos historiográficos, y una predilección particular de Arellano. Aunque *Timbucos y calandracas* adolece de problemas estilísticos y asperezas literarias (e.g. “un joven musculoso -sentado en un taburete- que peinaba a una muchacha de falda floreada y blusa amarilla de organdí con aperturas para dejar pasar los brazos”(14)), es sin duda un esfuerzo loable de ordenación narrativa, y es una de las mejores novelas históricas que ha dado la narrativa nicaragüense.

La autorreferencialidad es un juego no muy popular en la novela nicaragüense. Son pocos los textos que tienen conciencia de sí mismos y juegan con esa situación. *Castigo divino* pertenece a ese selecto grupo de novelas en Nicaragua. Sobre todo hacia el final de la novela y concretamente a partir de la página 400, empezamos a advertir ciertas sugerencias, ciertos comentarios del autor, que nos muestran la conciencia que él tiene de lo que está haciendo. Esto, que ha sido señalado como una característica de las postmodernidad, ya estaba totalmente desarrollado en Cervantes, produciendo una de esas ironías que hace sonreír al más parco. Hablando el autor sobre su amistad y trabajo con Mariano Fiallos, señala en un momento:



Yo solía introducir en las pláticas el caso Castañeda, tema de estudio en nuestras clases de Instrucción Criminal en la Facultad de Derecho, pero que me interesaba antes de nada porque el voluminoso expediente podía leerse como una novela, y porque él era protagonista de esa novela. (417)

Como puede verse la referencia incide directamente en el texto que estamos leyendo. *Castigo divino* es quizás lo más parecido al expediente del caso, con sus innumerables deposiciones y declaraciones juradas. La referencia apunta por un lado a la naturaleza del expediente, a su naturaleza narrativa y su tema novelesco; y por el otro al proyecto que aparentemente tenía el autor y que ahora nosotros tenemos entre manos. Por otro lado Ramírez problematiza la situación cuando afirma tener más información que la que tuvo el Juez Fiallos.

El juez Fiallos no pudo oír a los testigos, de forma que todas las afirmaciones de Oliverio Castañeda, contenidas en su escrito del 6 de diciembre de 1933, quedaron en el aire. Y ya sabemos que al frustrarse la comparecencia del Dr. Salmerón, tampoco alcanzó a conocer las anotaciones de la libreta de la Casa Squibb, ni los legajos del expediente secreto que se referían a los mismos hechos amorosos. Esos documentos no habían llegado a mis manos para las fechas de nuestras pláticas del año 1964, pues solamente los obtuve en 1981...(419).

Indirectamente lo que se está debatiendo en esta afirmación es la autenticidad del material novelesco. El autor quiere por este medio infundirle valor referencial al material que él mismo ha creado como escritor de ficción. ¿Qué opinión le hubiera merecido toda esta evidencia al Juez Fiallos? se pregunta el autor al final de ese párrafo. Claro está que todo esto lo podemos interpretar como un juego donde el autor está moviéndose entre el documento y la invención, entre el caso legal histórico y el caso legal novelesco. Por eso en la página siguiente afirma que “he debido disfrazar a los miembros de la familia Contreras bajo apellido y

nombres supuestos a lo largo de estas páginas”(420). Es decir, la novela constantemente está probando los límites de la ficción y la realidad, de lo creíble y lo probable, de lo histórico y lo historiable.

La última novela que he decidido incluir en este estudio es quizás la más postmoderna de todas las novelas nicaragüenses, en parte por la autoconsciencia que refleja sobre el proceso de escritura. *La niña blanca y los pájaros sin pies* es la historia de una novela, de la escritura de una novela sobre las voces silenciadas de la conquista. La protagonista y autora ficticia de la obra, hace referencias constantemente a los capítulos que va escribiendo, las dificultades que encuentra, el acicate que representa el reportero español, y el trágico accidente que la “silencia”, que la hace perder la vista y la imposibilita para escribir. En el primer “Intermedio” nos dice “Mi relato por supuesto se detuvo en el primer capítulo”(44), cuando precisamente acabamos de leer el primer capítulo. Este es un juego metadieético, una ficción a la segunda potencia, como le llama Sábato en *Abaddón el exterminador*, una metaficción. Muy sutilmente, como ya la había hecho Cervantes en *El Quijote*, como lo hizo Diderot en *Jacques le fatiste et son maître*, y como lo haría Julio Cortázar en *Rayuela*, la obra se refiere a sí misma, habla de sí, tiene conciencia de su existencia y se programa: “Yo por mi parte me sentía tentada, quería adelantar en mi relato visitando los propios lugares de los siguientes capítulos...”(46). Este recurso se repite en los “Intermedios” siguientes y comporta una de las características más interesantes de la novela.

Hasta aquí este recorrido por la novelística nicaragüense. Aún queda mucho por hacer. Otras teorías más complejas y poderosas que las que he empleado en estas páginas, quizás servirán en el futuro para corroborar o desmentir mis proposiciones. Hoy me complazco en reportar que a pesar de la carencia de que siempre nos hemos quejado, tenemos en nuestro haber ejemplares de las más diversas escuelas, tradiciones y sub-géneros. Que nuestras novelas, a pesar de sus defectos y limitaciones, son representativas de las formas narrativas a nivel mundial, tanto desde el punto de vista de sus narradores, perspectivas y focalizaciones, como desde el punto de vista de su ordenación temporal y sus aspectos.

No quiero con esto asentarme en la complacencia y regodearme en la auto-indulgencia. Estamos todavía a la espera de los grandes novelistas nicaragüenses. Pero éstos no podrán surgir mientras no haya una visión organizada de lo que se ha hecho, mientras no haya una tradición con la cual romper y unos modelos que subvertir.

Espero que este estudio contribuya en algo a la formación de esa conciencia y al desarrollo del género en Nicaragua.

## BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Rosario. *Primavera sonámbula*. San José: Educa, 1976. (Incluye *Quince barrotos de izquierda a derecha*, *Rosa Sarmiento*, *Aquel mar sin fondo ni playa*, y *El Guerrillero*).

--- *7 relatos sobre el amor y la guerra*. Managua: Nueva Nicaragua, 1986.

--- *La niña blanca y los pájaros sin pies*. Managua: Nueva Nicaragua, 1992.

Arellano, Jorge Eduardo. *Panorama de la literatura nicaragüense* (1966). Managua: Ediciones Nacionales, 1977.

--- *Timbucos y calandracas*. Managua: Unión de escritores, 1982.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four essays*. Michael Holquist (ed.) Caryl Emerson and Michael Holquist (trad.) Austin: U. of Texas Press, 1981.

Bal, Mieke. *De theorie van vertellen en verhalen*. (1980) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Chistine van Boheemen (trad.) Toronto: U. of Toronto Press, 1988.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

Calero Orozco, Adolfo. *Sangre Santa* (1940). Madrid: Paraninfo, 1973.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Martín de Riquer (ed.) Barcelona: Planeta, 1980.

Chamorro Cardenal, Pedro Joaquín. *Richter 7*. Managua: El pez y la serpiente, 1976.

Chamorro Zelaya, Pedro Joaquín. *Entre dos filos*. Managua: Nacional, 1927.

Chávez Alfaro, Lizandro. *Trágame tierra*. México: Diógenes, 1969.

- Coronel Urtecho, José. *La muerte del hombre símbolo* (1938). *Prosa de José Coronel Urtecho*. San José: Educa, 1972. pp. 55-91.
- Darío, Rubén & Eduardo Poirier. *Emelina* (1887). *Obras completas*. Madrid: Aguado, 1955. Vol. IV, p. 219-372.
- Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Fletes Bolaños, Anselmo. *La última calaverada* (1913). *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*, 87 (diciembre 1967): 43-52.
- Forster, Edward M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1927.
- Gámez, José Dolores. "Amor y constancia". Copia del manuscrito en mi poder.
- Genette, Gérard. *Figure I*. Paris: Édition du Seuil, 1966.
- *Figures II*. Paris: Édition du Seuil, 1969.
- *Figures III*. Paris: Édition du Seuil, 1972.
- Guzmán, Gustavo. *Margarita Roccamare*. Granada: Librería Española, 1892.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction* (1921). London: Cape, 1965.
- Mantilla de Talavera, Carmen (Nilla Clara Melida Ravetala) *Los piratas*. Managua: Pérez, 1935.
- Martin, Gerald. *Journey Through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London: Verso, 1989.
- Ordóñez Argüello, Alberto. *Ébano*. San Salvador: Ministerio de cultura, 1954.
- Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire." *Poétique* 13 (1973): 178-196.
- Quintana, Emilio. *Bananos* (1942). Managua: Distribuidora Cultural, 1994.
- Ramírez, Sergio. *Tiempo de fulgor* (1970). Managua: El pez y la serpiente, 1975.
- *¿Te dio miedo la sangre?* (1977). Barcelona: Argos Vergara, 1983.

--- *Castigo divino*. Madrid: Mandadori, 1988.

Ricœur, Paul. *Temps et récit*. 3 vols. Paris: Éditions du Seuil, 1983-1985.

Robleto, Hernán. *Sangre en el trópico. Novela de la intervención yanqui en Nicaragua*. Madrid: Cenit, 1930.

Román, José. *Cosmapa* (1944). Managua: Universidad Centroamericana, 1971.

Scholes, Robert & Robert Kellogs. *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

Selva, Salomón de la. *La dionisiada* (1942). Managua: Banco de América, 1975.

Stanzel, Franz Karl. *Die typischen Erzählsituationen in Roman*. Viennen-Stuttgart, 1955.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973.