

UNIVERSIDAD NACIONAL HERMILIO VALDIZÁN
ESCUELA DE POSGRADO



=====
CONFIGURACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN POÉTICA
EN *REDOBLE POR RANCAS* DE MANUEL SCORZA
=====

TESIS PARA OPTAR EL GRADO DE MAESTRO EN
LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA

TESISTA: Juselino Federico Guillermo Buzzi

ASESORA: JANI MONAGO MALPARTIDA

Huánuco - Perú
2021

DEDICATORIA

A Manuel por su habilidad y arte para capear la vida.

A Emilia por ser madre, amiga y ejemplo de trabajo.

A los míos por ser mis aliados.

A ti por ser camarada y darme seguridad; me quedo en tus brazos.

Al Doctor Richard por su fuerza y tenacidad admirables.

AGRADECIMIENTO

A la Dra. Jani Monago Malpartida, por haber conducido con su asesoría la feliz culminación de esta tesis; gran maestra, gran amiga.

A mi colega Víctor Rojas Rivera, por las sugerencias teóricas que ayudaron a explicar esta investigación, la gratitud eterna queda en mi corazón.

RESUMEN

El estudio exploratorio y hermenéutico de la novela *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza, tuvo como objetivo determinar cómo se configuran los enunciados poéticos; describir y explicar qué enunciados poéticos configuran el enunciador y los enunciatarios; y, determinar cómo las enunciaciones literaturizan la historia narrada. Se usó el método hermenéutico, pues el estudio estuvo centrado en el análisis e interpretación de los discursos de la novela. Del análisis resulta que la novela configura enunciaciones poéticas a través del *enunciador narrador* o *hablante lírico*, y a través del enunciador y enunciatarios; prevalece la metáfora, la hipérbole, la prosopopeya, el símil, la paradoja, la ironía, la anáfora, el paraleo y las especies descriptivas. Se concluye que la novela:

a) configura enunciados poéticos a través del enunciador narrador o hablante lírico, del enunciador protagónico y de los enunciatarios; estos literaturizan la realidad narrada; b) los enunciados poéticos que configuran el enunciador y el enunciatario usan: la metáfora, la hipérbole, la prosopopeya, el símil, la anáfora, la ironía, el paralelo, la paradoja; también especies descriptivas; y, c) la enunciación poética literaturiza la realidad narrada en la novela, a través de la ficcionalidad, del lenguaje connotativo, de la significación polisémica, de los elementos retóricos, y de la intertextualidad entre la historia y la novela.

Palabras clave: enunciación, enunciador, enunciatario, hablante lírico, retórica.

SUMMARY

The exploratory and hermeneutic study of the novel *Redoble por Rancas* (1970) by Manuel Scorza, aimed to determine how poetic statements are configured; describe and explain what poetic statements make up the enunciator and the enunciators; and, determine how the enunciations literaturize the narrated story. The hermeneutic method was used, since the study focused on the analysis and interpretation of the novel's discourses. From the analysis it turns out that the novel configures poetic enunciations through the narrator enunciator or lyric speaker, and through the enunciator and enunciators; prevails metaphor, hyperbole, prosopopoeia, simile, paradox, irony, anaphora, paraleo and descriptive species. It is concluded that the novel: a) configures poetic utterances through the narrator enunciator or lyric speaker, the protagonist enunciator and the enunciators; these literaturize the narrated reality; b) the poetic statements that make up the enunciator and the enunciator use: the metaphor, the hyperbole, the prosopopeia, the simile, the anaphora, the irony, the parallel, the paradox; also descriptive species; and, c) the poetic enunciation literaturizes the reality narrated in the novel, through fictionality, connotative language, polysemous signification, rhetorical elements, and the intertextuality between history and the novel.

Keywords: enunciation, enunciator, enunciatee, lyric speaker, rhetoric.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación, basada en el estudio hermenéutico de la novela *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza, se convierte en importante porque hará posible un acercamiento más exitoso a la obra, en razón de que el estudio desentraña el lenguaje retórico, poético, con el que se construye la historia. Vale recordar que las evaluaciones que ejecuta la OCDE, con las pruebas PISA, y las evaluaciones censales que lleva adelante el MINEDU, han arrojado resultados muy desalentadores en comprensión lectora. Es precisamente este estudio el que ofrece una nueva lectura de la novela, centrada en el lenguaje retórico y las enunciaciones, los que ayudarán a su comprensión; por tal razón, se constituye también en un aporte para la literatura peruana.

En ese sentido, la investigación se ha organizado de la siguiente manera. En el Capítulo I tratamos el problema de la investigación: descripción del problema, formulación del problema general y específicos; objetivos principal y específicos; las variables; la justificación e importancia; la viabilidad y las limitaciones. En el Capítulo II desarrollamos el marco teórico, los antecedentes, las bases teóricas, las definiciones conceptuales y las bases epistémicas. En el Capítulo III tratamos el marco metodológico, el tipo de investigación, el diseño y esquema de

investigación, la población y muestra, los instrumentos de recolección de datos, las técnicas de recojo, procesamiento y presentación de datos. En el Capítulo IV mostramos los resultados. En el Capítulo V, presentamos la discusión de los resultados; concluyéndose con las conclusiones y las sugerencias.

Dedicatoria
 Agradecimiento
 Resumen
 Summary
 Introducción

ÍNDICE

CAPÍTULO I EL PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN

a) Descripción del problema	9
b) Formulación del problema	14
Problema general	14
Problemas específicos	14
c) Objetivos	14
Objetivo principal	14
Objetivos específicos	14
d) Hipótesis	
Hipótesis general.....	
Hipótesis específicas	
e) Variables	15
f) Justificación e importancia	15
g) Viabilidad	16
h) Limitaciones	16

CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO

a) Bases teóricas	17
b) Definiciones conceptuales	30
c) Bases epistémicas	46

CAPÍTULO III MARCO METODOLÓGICO

a) Tipo de investigación	53
b) Diseño y esquema de investigación	54
c) Población y muestra	55
d) Instrumentos de recolección de datos	55
e) Técnicas de recojo, procesamiento y presentación de datos	56

CAPÍTULO IV RESULTADOS

a) Presentación y análisis de resultados	58
--	----

CAPÍTULO V
DISCUSIÓN DE RESULTADOS

a) Con las bases teóricas	85
b) Con los objetivos	87
c) Aporte científico de la investigación	
CONCLUSIONES	89
SUGERENCIAS	90
BIBLIOGRAFÍA	91
ANEXOS	94

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

a) Descripción del problema

La narrativa peruana del S. XX ha enriquecido su notoriedad e importancia con la aparición de *Redoble por Rancas* (1970)¹ de Manuel Scorza (1928-1983)², novela de temática indigenista. No obstante, la crítica nacional de la época, manifestó una extraña omisión –en más de las veces–, y desdeñosos comentarios, en las exiguas reseñas; pero sobre ellas se sobrepuso un mayúsculo silencio. Tomás Escajadillo, citado por Mauro Mamani, expresó:

Rechazo para RxR y silencio para toda su obra, pues desde que aparecieron las dos primeras críticas a RxR: “Un redoble algo frívolo por Rancas” de Abelardo Oquendo (1971: 28) y “Redoble por Rancas, Traición a una historia” de Ricardo Ráez (1971: 2 y 23), nunca se discutieron los juicios de estos escritores. Estos cuestionamientos se extendieron a los demás libros de la pentalogía de la *Guerra Silenciosa*. Todo esto ha sido calificado como la “conspiración del silencio” por Tomás Escajadillo (1984:11), quien responde a las objeciones que formulan los autores arriba señalados (2008: 52).

En contraposición a la evidencia nacional, en el plano internacional, la crítica y difusión de la obra narrativa de Manuel Scorza fue, y aún es, más auspiciosa y pertinente. Por ejemplo, en la década del setenta, treinta países europeos han publicado con éxito sus dos primeros

¹ La edición que usamos para nuestro estudio corresponde a la editada por Peisa, en el 2002.

² Manuel Scorza fallece en un accidente de aviación acaecido en Madrid; tenía entonces 55 años.

libros de la pentalogía denominada *La Guerra silenciosa: Redoble por Rancas* e *Historia de Garabombo el invisible*.³ Sobre lo dicho aquí, Antonio Cornejo⁴ reseña:

Como novelista tuvo un gran éxito internacional en términos de traducciones y de crítica; en cambio en el Perú, más bien fue silenciado y eludido. Esta es una de las deudas más grandes de la crítica peruana, incluyendo a esta revista, aunque en sus páginas se publicaron un artículo, una nota y dos reseñas sobre su novelística. (Cornejo Polar y Osorio Tejada, 1984:3).

Sin perder de vista el universo exterior, se sabe que en Estados Unidos y Europa existen trabajos hermenéuticos sobre la narrativa de Manuel Scorza; en nuestro país, como acabamos de notar, solo Tomás G. Escajadillo y Antonio Cornejo Polar dedicaron estudios sobre tal narrativa, en un primer momento. A ellos se suman Edmundo Bendezú, el estudio de Yuri Vílchez Bejarano: *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza. Redoble por Rancas: La ironía como discurso lírico* (2007), y la tesis de Mauro Mamani titulada *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas* (2008)⁵.

En el plano internacional están los trabajos de Duna Gras Miravet: *Manuel Scorza, un mundo de ficción* (1998); y de Anatalio Ohanna: *Redoble por Rancas y la conceptualización del (neo) indigenismo, una tendencia a la homogeneidad* (2009). Queda claro que en el plano huanuqueño no existen estudios sobre este autor y su obra.

Considerando estos antecedentes, podemos comprobar en la actualidad que en nuestro país, luego de un inexplicable y prolongado

³ Así lo afirma Joaquín Soler en el preámbulo de la entrevista a Manuel Scorza para la Radio y Televisión Española.

⁴ En la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

⁵ Tesis para obtener el grado de maestría en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

silencio, *Redoble por Rancas* está en algún grado en la agenda de la atención. Sin embargo, la narrativa del autor mereció poquísimas reediciones (en el Perú el más importante, hasta la fecha, es la que hizo el Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres), hecho que no concuerda con la actual demanda de los lectores y las editoriales. No obstante, lejos de nuestras fronteras, *Redoble por Rancas* cuenta con más de quince traducciones y ha merecido la publicación de por lo menos una docena de investigaciones. Vale citar que la Editorial Cátedra (empresa española) publicó una edición crítica de *Redoble por Rancas* en el 2012, y la Editorial Siglo XXI (empresa mexicana, con filiales en Argentina y España) lanzó al mercado las obras completas de nuestro escritor. Es esta la realidad de difusión y exégesis respecto a *Redoble por Rancas* (1970) y de toda la obra de Scorza.

Las anotaciones que hicimos líneas arriba, respecto al 'silencio', merecen ser atendidas y esclarecidas; sin embargo, no es este ni la oportunidad ni el espacio para ello, aunque sí aseguramos, que no es un asunto relacionado con la solvencia escritural literaria. La evidencia más notoria, respecto a lo que aseguramos, la constituyen la difusión y estudio hechos en el extranjero. La crítica europea, solo por referirnos a uno, ¿acepta con facilidad cualquier objeto literario?, ¿resulta fácil que Europa valide sin reticencias a un escritor latinoamericano de origen andino? La respuesta es sin duda una negación y ella sirve para argumentar otras respuestas, que en este trabajo no se van a examinar ni dilucidar, pues nuestra preocupación está orientada a otro tópico, al uso del lenguaje.

Por esta razón, en esta parte distinguimos la otra dimensión artística de Manuel Scorza: la enunciación poética. Recordemos que él es ganador de los dos primeros puestos de los Juegos Florales del IV Centenario de la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1962; Premio Nacional de Poesía José Santos Chocano, en 1956; y que entre las décadas del 50 y 60 publicó sus seis obras poéticas: *Las imprecaciones* (1955), *Los adioses* (1959), *Desengaños del mago* (1961), *Réquiem para un gentil hombre* (1962), *Poesía amorosa* (1963), *El vals de los reptiles* (1970). Hacemos esta distinción para resaltar que su producción novelística estuvo precedida por su poesía, que lo primigenio en él es su poesía, que su lenguaje está nutrido de recursos líricos y retóricos que le confieren singular personalidad artística; los premios que consiguió hablan a viva voz sobre ello y no hace falta adicionar más.

Es precisamente el manejo del lenguaje poético, la retórica empleada en *Redoble por Rancas*, el asunto de nuestro estudio. Veamos algunos ejemplos:

“Encendida por los finales oros del crepúsculo, la moneda ardía”
(Scorza: 2002: 9).

“La noche se espesó como el carácter de una solterona” (Scorza 2002: 20).

“Con su collar de alambre el Huisca parecía una vaca metida en un corral” (Scorza 2002: 28).

Las tres citas ilustran, por ahora, el manejo poético que Scorza imprime en la novela: metáfora, símil y prosopeya; ellas están

configuradas en estos ejemplos; así se registra el discurso literario del narrador.

Como se puede distinguir, nos alejamos de los exiguos ensayos y monografías que se detienen en lo histórico, lo mítico, lo irónico y en el tránsito entre la ficción y la realidad (como es el caso de la tesis de Mauro Mamani); como también de los que discuten si la obra encaja en los moldes del indigenismo o neoindigenismo, en el del realismo o neorrealismo, importantes, sin duda alguna, aun siendo pocas.

Por ello, la presente investigación no solo significa un aporte adicional a lo revisado, sino que abre una nueva perspectiva centrada en el manejo del lenguaje: la de la enunciación poética, y de cómo esta se configura en la construcción de la historia que se edifica en *Redoble por Rancas*. Por esta razón, surgen, sin ningún esfuerzo, algunas preguntas necesarias: ¿Es discutible la calidad poética de Manuel Scorza? ¿Puede el discurso de un poeta despojarse de sus recursos retóricos cuando el objeto elaborado es novelesco? ¿El enunciado lírico es patrimonio exclusivo de la poesía? ¿El discurso novelesco está despojado de enunciaciones poéticas? ¿Prevalece el discurso poético en *Redoble por Rancas*? ¿Cómo se configura la enunciación poética en *Redoble por Rancas*? Las respuestas a estas preguntas se describen y explican en los capítulos que siguen.

b) Formulación del problema

Problema general

¿Cómo se configuran los enunciados poéticos en *Redoble por Rancas*?

Problemas específicos

- ¿Qué enunciados poéticos configura el enunciador en *Redoble por Rancas*?
- ¿Qué enunciados poéticos configura el enunciatario en *Redoble por Rancas*?
- ¿Cómo la enunciación poética literaturiza la realidad narrada en *Redoble por Rancas*?

c) Objetivos de la investigación

Objetivo general

Determinar cómo se configuran los enunciados poéticos en *Redoble por Rancas*.

Objetivos específicos

- Describir y explicar qué enunciados poéticos configura el enunciador en *Redoble por Rancas*.
- Describir y explicar qué enunciados poéticos configura el enunciatario en *Redoble por Rancas*.

- Describir y explicar cómo la enunciación poética literaturiza la realidad narrada en *Redoble por Rancas*.

d) Variables

Variable independiente: Enunciación poética.

Variable dependiente: *Redoble por Rancas*.

Operacionalización de variables

VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES
Variable dependiente: <i>Redoble por Rancas</i>	Enunciación	La narración Modo de narración
	Enunciador	Enunciador narrador Enunciador personaje
	Enunciatario	Enunciatario oyente Enunciatario hablante
	Literariedad	Discurso retórico

e) Justificación e importancia

Este estudio hermenéutico centra su atención en los enunciados que construyen el narrador y los personajes de la novela *Redoble por Rancas*, distinguiendo quiénes y de qué modo son emitidos.

Los estudios que existen sobre la novela que estudiamos, relievan lo indígena, lo andino, la justicia social, entre otros, descuidando el lenguaje discursivo que construye la historia.

Los resultados de nuestra investigación servirán para comprender mejor la novela *Redoble por Rancas*, constituyendo un

recurso didáctico útil para los docentes de Educación Básica Regular, así como para los lectores y estudiantes de todos los niveles educativos.

f) Viabilidad

Es viable la realización de este estudio, porque el investigador cuenta con los recursos académicos para desentrañar las enunciaciones que posee la novela; asimismo, se cuenta con el material bibliográfico y las teorías epistémicas literarias, útiles para la explicación de los hallazgos.

g) Limitaciones

Las limitaciones son de carácter económico y de tiempo. El estudio demandó un abultado gasto en la adquisición de textos literarios especializados; así también, el despliegue riguroso del estudio significó muchas horas diarias de exégesis, organización y sistematización del material recogido, hasta la culminación, que se hubieran reducido con la ayuda de un personal auxiliar.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Bases teóricas

2.1 Teoría de la enunciación

Tecla González Hortigüela, en: *Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico* (2009), estudia los aportes últimos sobre la enunciación. La semiótica textual trata de hacerse cargo del problema de la subjetividad a través de la teoría de la enunciación, para ello, tomaremos como punto de partida la obra del primer teórico que se ocupó de la enunciación: el lingüista francés Émile Benveniste. Este define el ámbito concreto de la enunciación como “*ese poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización*” (Benveniste, 1974: 83): acto que supone la conversión individual de la lengua en habla o discurso (Gonzales 2009: 149-161).

Inferimos que la condición específica de la enunciación es el acto mismo de producir un enunciado (y no el texto del enunciado), pues lo que determina la enunciación es la relación entre el locutor y la lengua; relación que se da necesariamente a través de un proceso de apropiación en el que “el locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor (...) Pero inmediatamente, en cuanto se declara

locutor y asume la lengua, implanta al otro delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a ese otro.” (Benveniste, 1974: 88).

De modo que la enunciación, como forma de discurso, plantea dos figuras igualmente necesarias: una es la *fuentes* y la otra es la *meta* de la enunciación. Pero no se trata de que haya un sujeto productor de un discurso y un sujeto receptor de dicho discurso, sino que la teoría benvenistiana nos lleva más bien a pensar en un sujeto nacido en el acto individual de apropiación de la lengua, es decir, un sujeto producido en el –o producto del– discurso.

Partimos, así pues, definiendo la enunciación como el ámbito de la inscripción del sujeto en el acto lingüístico. No hablaríamos, entonces, de un individuo anterior al lenguaje sino de un individuo convertido en individuo en tanto y en cuanto está hablando.

1. Semiótica versus Semiología

Este modo específico de significancia que es engendrado por el discurso, se fue conformando en dos corrientes claramente diferenciales: la *semiótica* que encuentran su origen en la tradición anglosajona –con Peirce a la cabeza–, y la *semiología*, que encuentra su origen en la tradición europeo-continental –con Saussure–, y que si bien se ocupa de un mismo objeto de estudio, los textos o discursos, lo hacen desde presupuestos muy diferentes.

Bajo el término *semiótica*, se agrupan aquellos estudios que abordan los textos como objetos de comunicación. Destacan, en esta

vertiente, la obra de autores como Ch. Peirce (1865), H. Eco (1968) o J. A. Greimas (1979), quienes desde este modelo lógico-cognitivo fueron abordando con rigurosidad el estudio de aquellos instrumentos o códigos necesarios para el análisis teórico de las diferentes estrategias textuales o de las condiciones de posibilidad de su funcionamiento comunicativo.

El término *semiología*, por su parte, acoge el eje histórico formado por aquellos autores que, desplazados del modelo cartesiano, proponen pensar las leyes de la significancia sin dejarse bloquear por la lógica del lenguaje comunicativo, pues en él, tal y como comenzaron a advertir Barthes (1966; 1970) y Kristeva (1969) a finales de los 60, falta el lugar del sujeto.

2. La semiótica greimasiana

Veamos en primer lugar algunas de las limitaciones del proyecto semiótico, centrados en la teoría de dos de sus figuras más señeras: Algirdas-Julien Greimas y Joseph Courtés: “La teoría semiótica, dicen Greimas y Courtés en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, debe presentarse, en primer lugar, como lo que ella es, es decir, como una teoría de la significación.” (Greimas y Courtés, 1979: 371). Es obvio que estos autores conciben el lenguaje exclusivamente como un sistema de significación –o también, como una maquinaria lógico-cognitiva a la vez sincrónica y sistemática–, lo que les lleva a focalizar los análisis de las diferentes formas discursivas en torno a la organización sintagmática de sus significaciones.

Y ahí reside, precisamente, el punto por el que la temática de la

enunciación plantea problemas que desbordan la definición greimasiana de la semiótica: pues al reducir la problemática del lenguaje – problemática en la que juega un papel fundamental el acto del habla– al campo exclusivo de la significación, es decir, al reducir la definición de texto o discurso a un puro orden lógico de significación, estos autores tratan de pensar en términos sincrónicos el *acto de enunciación* que es, en sí mismo, diacrónico, y así, el sujeto entendido en tanto que otra cosa que esas figuras de *enunciador* y de *enunciatario* que se articulan en el texto a través de un juego de intercambio comunicativo, queda excluido de su territorio.

Y es que, siguiendo la herencia benvenistiana, afrontar la cuestión de la enunciación supone necesariamente afrontar el encuentro del sistema semiótico –que opera, insistimos, como una maquinaria lógica, y por eso sincrónica, de significación independiente de los sujetos que de ella participan– con un locutor singular, anclado, por lo tanto, en el tiempo –siempre real, azaroso e irreversible– y en el espacio. Es decir, que la teoría de la enunciación debe conformarse como una teoría de la experiencia del sujeto en su confrontación con el lenguaje.

3. La enunciación desde el marco comunicacional

Antes de pasar a formalizar una teoría de la enunciación que se haga cargo de dicha vinculación –entre el sistema del lenguaje y la experiencia humana–, es preciso revisar los presupuestos teóricos que desde el marco semiótico se han ocupado de la enunciación, para poder así poner al descubierto tanto la latente contradicción que estas

presentan, como la necesidad de abordar el problema de la subjetividad que nace en el ejercicio de la lengua al margen del paradigma comunicativo en el que se inscriben estos procesos.

Como sabemos, la semiótica engloba el estudio tanto del enunciado – de sus componentes sintácticos y semánticos– como de *la enunciación* que, en principio, *es el acto que produce el enunciado*. En su libro *Análisis semiótico del discurso* Joseph Courtés, tras afirmar que en este terreno la metodología propuesta es limitada y balbuciente define la enunciación como “*una instancia propiamente lingüística o, más exactamente, semiótica, que es, lógicamente, presupuesta por el enunciado y cuyas huellas son localizables o reconocibles en los discursos examinados.*” (Courtés, 1991: 355).

A partir de esta definición que prevé que el analista no abandone el texto en provecho de otros lugares, como pueden ser, por ejemplo, las condiciones de vida del autor o el ambiente cultural de la época, el autor distingue, en el nivel de manifestación textual, lo narrado –o *el enunciado enunciado*– y la manera de presentar lo narrado –o *la enunciación enunciada*– dentro de la cual cabría distinguir dos actantes: un “sujeto de hacer”, al cual se le atribuye el nombre de *enunciador*, y el sujeto a quien se dirige el enunciado, a quien llamaremos *enunciatario* –siendo tanto el uno como el otro roles presupuestos que, evidentemente, no aparecen ni son identificables como tales en el marco del enunciado.

Se afirma, así pues, que todo enunciado remite necesariamente a una enunciación particular correspondiente, dentro de la cual habría que

distinguir dos actantes: el *enunciador* o *destinador implícito de la enunciación*, y el *enunciatario* o *destinatario implícito de la enunciación* a quien se dirige el enunciado. En cuanto al término «sujeto de la enunciación», empleado a menudo como sinónimo de enunciador, abarcaría las dos posiciones actantes de enunciador y enunciatario.

El esquema de la estructura de la enunciación propuesto por Courtés:
Enunciación {Enunciador → Enunciatario ∩ Enunciado}

Ahora bien, avanzando en este planteamiento, inscrito dentro del modelo comunicacional, observaremos que el problema reside en que estas figuras, aunque implícitas, nos remiten una y otra vez a las figuras empíricas entre las que tiene lugar el acto comunicativo: es decir, el *emisor* que produce y es responsable del discurso y el *receptor* que mediante un acto de significación lo lee.

Escuchemos, en este sentido, a Greimas y Courtés, definir en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, a enunciador y enunciatario: “Se llamará *enunciador* al *destinador implícito de la enunciación* (o de la “comunicación”), *distinguiéndose así del narrador – equiparable al «yo», por ejemplo– que es un actante (...) instalado explícitamente en el discurso. Paralelamente, el enunciatario corresponderá al destinatario implícito de la enunciación, a diferencia del narratario (...). Así entendido, el enunciatario no es solamente el destinatario de la comunicación, sino también el sujeto productor del discurso, al ser la «lectura» un acto de lenguaje (un acto de significar) muy similar al de la producción, propiamente dicha, del discurso.”*

(Greimas y Courtés, 1979: 148). Y así, para estos autores, el *enunciador*, aun permaneciendo siempre implícito, es el responsable de la producción del enunciado o, según sus palabras, el que manipula, ordena y organiza el discurso (Courtés, 1991: 360), tratando de atraer la atención del *enunciatario* a través de determinados procedimientos enunciativos.

Así que la cuestión es la siguiente: si el enunciador y el enunciatario son instancias producidas en el discurso ¿cómo pueden ser al mismo tiempo responsables de su producción o de su lectura? Y si de manipular, ordenar y organizar se trata, ¿a qué sujeto podría remitir si no a uno que es propiamente dueño de su discurso?

Queda claro, entonces, que hasta que no se dilucide dónde terminan las figuras empíricas –entre las que tiene lugar el acto comunicativo– y dónde comienzan las figuras implícitas –inscritas en el discurso–, es decir, hasta que no se determine cuál es la relación entre unas y otras, el sesgo interpretativo de la teoría de la enunciación que aquí designamos permanecerá vigente.

4. Teoría de la enunciación: entre Lenguaje y cuerpo

Lejos de estas antinomias se encuentra la propuesta de Jesús González Requena (1987), quien insiste en afirmar que la solución pasa por retomar al lingüista que, situándose en un marco teórico totalmente diferente al comunicacional, postuló que el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua: *“es en y por el lenguaje, dice Benveniste, como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de «ego»”*

(Benveniste, 1966: 180); se trata, así pues, de que esta “subjetividad”, puesto en fenomenología o en psicología, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje.

Y es esta concepción de la lengua, como institución fundadora a la que el sujeto se halla sometido, la que nos lleva a formular el principio nuclear sobre el que se asienta esta formalización –de inspiración saussuriana (1916), freudiana (1899-1900; 1919), benvenistiana (1966; 1974) y lacaniana (1955-1956; 1972-1973)– de la teoría de la enunciación: a saber, *“que no hay lugar para un sujeto productor del discurso, que, bien por el contrario, el sujeto nace en el discurso.”* (González Requena, 1987: 9). Es decir, que no hay sujeto productor, sino, por el contrario, *un sujeto producido, nacido, en el discurso.*

Sucede así que siguiendo la herencia benvenistiana se puede afirmar que la enunciación es un proceso productivo (pues en él se produce la conversión del lenguaje en discurso), pero *“uno carente de sujeto: en él se engendra el discurso y en éste, como su efecto de sentido más profundo, estructural, es engendrado, a su vez, el sujeto.”* (González Requena, 1987: 10).

Vemos que es el hecho fundamental de que no haya sujeto anterior al lenguaje lo que nos permite resolver la confusión que desde el paradigma comunicativo tenía lugar entre el autor real –todavía no sujeto, o tan sólo sujeto a otros discursos ya existentes– y el autor implícito o enunciador nacido del cruce entre el Lenguaje y un cuerpo –cruce que nos lleva a pensar la enunciación como el efecto de la textualización de

un cuerpo.

Solo de este modo podremos evitar que la lectura de un texto se convierta en la búsqueda de ese mítico sujeto que habla y que al hacerlo instituye un (su) sentido: pues entender el discurso como espacio de una productividad en la que la subjetividad nace, implica, en primer lugar, poner en evidencia la ilusión de ese mítico sujeto que se vive como ya constituido y al que se le atribuye la autoría y, con ella, la responsabilidad del texto.

Así mismo, concebir el texto artístico como un espacio de escritura en el que se perfila el lugar de un sujeto radicalmente singular, anclado en el tiempo y en el espacio, nos lleva a afirmar que lo que en dichos textos tiene lugar es, esencialmente, una experiencia que como tal sucede, acontece, y que constituye la dimensión más específica del texto artístico –a pesar de que los análisis semióticos se hayan mostrado siempre refractarios o exteriores a ella.

De todo lo que antecede podemos deducir que el proceso de enunciación nombra el ámbito en el que el sistema de significaciones se cruza con la experiencia –siempre temporalizada: diacrónica– de los sujetos.

5. Texto artístico: espacio de experiencia

Pensamos, consecuentemente, el texto artístico como el “*espacio de experiencia de la dimensión fundadora del lenguaje; esa que nos funda en tanto sujetos: allí donde el lenguaje está destinado a ser el ámbito en el que se configura la experiencia humana.*” (González Requena, 1995:

19) –es decir, que ahí, en la escritura/lectura de los textos, los individuos se reconocen y se configuran como sujetos, por lo que la Teoría del Texto debe constituirse como una Teoría del Sujeto– esto es, como una teoría que dé cuenta de la experiencia del sujeto.

Ahora bien, cabe la pregunta: ¿por qué gozan de tanto éxito los estudios que se inscriben en tal paradigma comunicacional? Porque desde dicha perspectiva los analistas evitan interrogarse por lo que constituye la especificidad misma del texto artístico –y que no es sino núcleo de desgarró. Y así, todo aquel que se instale en el discurso comunicativo accederá a la ilusión de que el texto es un hecho de significado y de que, en esa medida, puede entenderlo, transitar cómoda y confortablemente por él. ¿Cómo? Poniendo a través de los códigos –o instituciones intersubjetivas independientes de todo acto concreto de lenguaje y, por eso mismo, de todo sujeto– toda una “*red de significados, y de temas potenciales, que preexisten a los discursos y de los que estos, necesariamente, habrán de alimentarse.*” (González Requena, 1992: 9).

6. El texto, el sentido y el sujeto: Roland Barthes y Julia Kristeva

Nos detenemos brevemente en los principales puntos de confrontación entre el pensamiento semiológico y la naciente Teoría del Texto formulada por González Requena.

Tanto Roland Barthes como Julia Kristeva levantan su edificio teórico partiendo de la necesidad de superar la dimensión semiótico-comunicativa para entrar en lo que ellos han denominado el espacio de la significancia: en palabras de Kristeva, “*el texto (poético, literario, o de otro*

tipo) excava en la superficie del habla una vertical donde se buscan los modelos de esa significancia que el lenguaje representativo y comunicativo no recita, aun sí los señala. Esta vertical, la alcanza el texto a fuerza de trabajar el significante: (...) un significante que hay que pensar aquí en el sentido, también, que le ha dado el análisis lacaniano." (Kristeva, 1969: 9).

Y para entrar en el espacio de esa significancia, Barthes y Kristeva proponen vivir hasta el extremo la infinita pluralidad del texto, su estallido o su dispersión, punto en el que comienzan las diferencias con respecto a la Teoría del Texto, pues, como apuntará Barthes, dicha vivencia supone necesariamente la forma misma de su imposibilidad: el definitivo desalojo, la disolución de todo sentido, su evaporación. Según refiere el semiólogo francés: *"En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar, pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; (...) la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido."* (Barthes, 1984: 70).

Y así, abolido el sentido, el sujeto, como no podía ser de otra manera, se desvanece entre el tejido mismo del texto; escuchemos cómo en *El placer del texto* desbroza Barthes la metáfora textil que tantas veces emplea para referirse a la necesidad de representar el texto como tejido –tal es, por lo demás, su sentido etimológico: *"Texto quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un*

velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela.” (Barthes, 1974-1977: 104).

Tal es, entonces, la deriva, el punto de desembarque, que gira en torno a la idea de un constante descentramiento, y que se opone al proceso comunicativo en la misma medida que lo invierte y lo anula: eliminada toda fluencia, el sujeto se pierde, se esparce y, en última instancia, se disuelve irremediabilmente en el universo del lenguaje que, en permanente expansión, evacúa o detiene cualquier posible sentido –o sinsentido, pues este resulta inmediatamente recuperado como sentido del sinsentido.

Basta con invertir la lectura barthesiana para retomar la propuesta de González Requena: de un sujeto perdido, retirado, y, en última instancia, fulminado por el lenguaje, a uno que nace precisamente ahí, en los textos que, lejos de disolverle, literalmente le conforman; de un sujeto que nos conduce a hablar de la figura del escritor como ese *no-ser* barthesiano vaciado de pasiones y sentimientos, diríase, nadificado en esa suerte de absoluta neutralidad, a uno que, aceptando no saber quién es ni qué desea, aceptando, por lo tanto, no saber de sus pasiones ni de sus humores, siente como su yo se tambalea –y, en última instancia, quiebra–, arriesga su identidad y afronta la experiencia de la escritura, o

su correlato, de la lectura, que no es sino la experiencia de la subjetividad misma, de su producción o de su emergencia. Y, por cierto, que es dicha experiencia la que localiza el campo semántico de la palabra sentida, es decir, de lo que se siente: lo que es sentido emocionalmente por el sujeto que escribe o que lee un texto.

7. El análisis, la lectura: Jesús González Requena

Llegamos así a uno de los principales presupuestos teóricos que, desde la Teoría del Texto, orienta la lectura del texto artístico y que propone sencillamente recorrer el texto, atravesarlo todo lo lentamente que sea posible, reconociendo en él la fuerte experiencia subjetiva, emocional, que ahí se desencadena.

Pues solo así, delectándolo minuciosamente, accederemos a ese núcleo de opacidad, propiamente experiencial, real, que localiza lo que González Requena (1995: 37) ha denominado el punto de ignición: un punto ignífero en torno al cual gravitan todos los focos de tensión del film y que nos permite hablar, más allá de la posible pluralidad de sentidos del texto, de su centramiento: *“no es la pluralidad de sentidos del texto lo que nos interesa, no su juego ni su combinatoria, mucho menos su deriva. Más bien todo lo contrario: su centramiento: la enunciación en tanto esfuerzo por ceñir con palabras lo indecible.”* (González Requena, 1995: 18); es decir, la experiencia misma: experiencia que no puede ser considerada como un fenómeno exterior al lenguaje, pues habita el núcleo en el que emerge el acto de enunciación.

Podemos decir, para terminar, que eso es lo que buscamos en el

texto artístico: “ese orden de palabras, y de otros símbolos, con los que afrontar el desfiladero de nuestra experiencia: nuestro contacto con lo real, en suma.” (González Requena, 1995: 18). Y es que, es necesario subrayarlo, ante el texto artístico no hay otra experiencia que la nuestra; y dicha experiencia es experiencia de lo real, de lo indecible. No entendemos, por ello, que la lectura sea una deriva, sino, más bien, una búsqueda, una puesta en contacto, simbolizada, con lo real. Y ahí, consideramos, debe apuntar toda lectura del texto artístico: a identificar ese punto ignífero y desgarrador que tiene lugar en el tejido del discurso y que constituye el núcleo de la experiencia estética –núcleo en el que, insistimos, se atisba el fondo de lo real.

Definiciones conceptuales

2.2 La modalización y el discurso poético

El Autor procede a componer el poema y a registrarlo como una inscripción textual en forma de poema escrito, forma habitual en que llega al lector. Entendemos el discurso poético dentro de la estructura comunicativa literaria y del discurso de ficción, y lo concebimos como una de las variantes de la actividad comunicativa. El *discurso poético* puede ser definido como un acto mediante el que un *Agente-Hablante lírico*, apropiándose del código lírico, produce un discurso ficticio, literario, perteneciente al género histórico que conocemos como ‘lírica’. En el discurso poético nos encontramos también con ese proceso de apropiación de signos (lingüísticos, literarios y

estéticos) por parte de un sujeto hablante (productor) que genera (y a su vez es generado en) un mecanismo de enunciación intencional. Adaptando un esquema comunicativo hoy totalmente generalizado en la Teoría de la Literatura; dicho esto tendríamos:

El *Hablante lírico*, sujeto modalizador que filtra sus implicaciones, sus inscripciones respecto al enunciado, a través de un determinado registro de voz, que puede adquirir una posible representación en el enunciado (proceso de actorialización) y que se focaliza a través de las actitudes líricas. Del mismo modo que diseñábamos el estatuto de un pacto de ficción, claramente establecido para el discurso narrativo, es posible determinar la existencia de un pacto de ficción en el discurso poético, partiendo de la consideración de que todo poema es un mensaje, dado por un emisor a un destinatario o receptor. Hemos llamado '*pacto lírico*' a esa especial relación en la situación comunicativa discursiva que se establece a través del poema entre el *Emisor* (Autor) y el *Receptor* (Lector) del texto. Mediante ese '*pacto lírico*' queda establecida una especial relación paradójica, de "frontera", entre Ficción y Realidad, que surge del desdoblamiento ficticio de la estructura comunicativa, esto es, del desarrollo de lo que se ha venido llamando la Retórica de la Ficción. En ese '*pacto lírico*' partimos de la hipótesis de que la ficcionalización tiene lugar en el discurso poético, y ha venido adquiriendo a lo largo de la historia una determinada certeza institucional que se corresponde con distintas actitudes lectoras. En todo caso, parte del hecho de una determinada suspensión de las

condiciones comunicativas del discurso ordinario, para dar lugar a la actitud de credulidad por parte del lector. Hemos convenido con Benveniste que la Enunciación es la discursivización de la lengua, y esta concepción del discurso anula la oposición tradicional entre los conceptos de *discurso* (entendido mecánicamente como un monólogo unidireccional) y *comunicación* (diálogo e intercambio frástico). La comunicación (y en nuestro caso la comunicación poética) deja de ser entendida como una instancia en el recorrido de producción del discurso; ahora aparece un actor-sujeto de la enunciación (el autor literario) que asume y proyecta fuera de él (de forma representada o no) diferentes roles actanciales y comunicativos a través de una Función textual: el *Hablante lírico*.

Se puede afirmar que el contenido de un enunciado es interpretable correctamente en relación con ese juego que se establece entre el Enunciador (destinador del mensaje) y el Enunciario (destinatario que escucha o registra). Todo poema, o enunciado poemático, presenta una particular estructura comunicativa con un desdoblamiento en:

- a) Estructura comunicativa real.
- b) Estructura comunicativa imaginaria o ficticia.

Esas dos estructuras no son dos niveles o planos aislados, sino que se trata de dos procesos discursivos en íntima interrelación; de modo que tenemos:

- 1) Una *estructura comunicativa real*, que viene enmarcada por el emisor

y receptor reales o empíricos, o también denominados Enunciador/ Enunciatario, o Locutor/ Auditor.

2) Una *estructura comunicativa imaginaria o ficticia*, enmarcada dentro de la anterior, real, y ubicada entre los límites de lo que hemos caracterizado como un “mundo de ficción”.

Finalmente, tenemos un complejo desdoblamiento comunicativo en, al menos, dos niveles:

a) El Autor o emisor se “ficcionaliza” en el sujeto de la enunciación, que en el caso del discurso poético hemos caracterizado como *Hablante lírico*.

b) Ese *enunciador* lírico se dirige a su *enunciatario* lírico, receptor ficticio, independientemente de su patentización textual o no en el enunciado poemático.

Todo ello se vincula, desde el punto de vista de la Pragmática, en lo que hemos denominado una “situación de discurso”. Esa parte extraverbal comprende, al menos, tres factores:

1) El horizonte espacio-temporal del acontecimiento comunicativo, común a los interlocutores, locutor-auditor. Es lo que Bajtin llama el “cronotopo”.

2) El conocimiento y comprensión de la situación, también común al locutor y auditor. Podría caracterizarse como un cierto tipo de “competencia literaria”.

3) La evaluación o valoración del evento comunicativo, también común a ambos. Lo que hemos caracterizado como el “pacto literario o pacto

lírico”.

Este esquema comunicativo del discurso poético incorpora la teoría de la enunciación en la concepción del discurso poético y la caracterización de sus interlocutores. Procede también a conceptualizar el enunciado como discurso creador, como “enunciación enunciada”, en el que no solo se encuentran locutor y auditor a través de sus estrategias “delegadas”, sino que se produce una situación de “dialogismo” entre el *Sujeto de la Enunciación* y el *Sujeto o sujetos del Enunciado*. Los diversos tipos de relaciones entre este Sujeto de la Enunciación (Habla lírico) y el Sujeto del enunciado configuran un registro muy especial: se trata de los tipos de discurso (o modos), que se introduce dentro de la categoría de la **voz** de forma totalmente experimental y no definitiva. Estos tipos de relaciones que se establecen en el juego entre la enunciación y el enunciado generan los modos de discurso, que son el marco ‘sintáctico’ en el que se sitúan los enunciados. Esto es un aporte de M. Bajtin conceptualizado en *polifonía y dialogización*, aplicado en primera instancia al discurso novelesco, que permite una aproximación a la estimación de la **voz** y los **modos** en el discurso poético.

1. El Modelo Textual

Se tiene la necesidad de delimitar un modelo textual que dé cuenta de las particularidades de funcionamiento del discurso poético, de acuerdo con un modelo general de discurso. El proceso de discursivización denominado *Modalización lírica* (y que corresponde al

correlato de la modalización en el discurso poético) debe ser vinculado en un modelo textual; sin embargo, es evidente la escasez de programas de investigación que, en el campo del discurso poético, trazan un tratamiento teórico y un esquema textual que se adapte, de modo coherente, a los principios básicos de la Lingüística General y de la Semiótica literaria. El texto, o modelo textual, de nuestro análisis respecto a la *Modalización lírica* es un objeto de estudio tan difícil de delimitar que es imprescindible optar por un modelo mínimo, modelo que permita una correcta descripción de los procesos lingüísticos y comunicativos.

Por tanto, asumiremos las aportaciones de la consideración tradicional del *Aspecto* o la *Focalización* narrativos; y para caracterizar la *Modalización lírica*, partiremos de su inclusión en un modelo textual. En primer lugar, asumiremos la presentación del discurso poético en función de los roles enunciativos que hemos examinado, desde el planteamiento de que la enunciación era un acto, asimilable a un programa discursivo que tuviera en consideración tres 'actantes': **S**¹ - Sujeto enunciante: Enunciador; **S**² - Beneficiario del enunciado: Enunciatario; **O** -Objeto: Enunciado; en nuestro caso, el texto poético o poema; **H** -Proceso de la enunciación.

El texto (O), desde su inclusión en un sistema enunciativo como el diseñado arriba, puede ser explicado a partir de dos estrategias o planos de organización principales: Plano de la textualidad (proceso de representación); y, Plano de la organización pragmática (proceso de

figuración)

a) Plano de la textualidad

Se aproximaría a lo que el profesor López-Casanova denomina Plano (o proceso) de la representación y estaría conformado por tres estrategias:

A1. Textura (micro y macrolingüística):

-Frástica (iría desde el Fonema al Sintagma, o mejor desde el análisis de las figuras tónicas, gramaticales a las léxico-semánticas).

-Transfrástica (abordaría desde el uso de enlaces hasta los sistemas de puntuación y segmentación gráficos: el relieve grafémico, la ideografía lírica, los hipogramas, los espacios en blanco y sangrados, etc.).

A2. Estructura de la composición (secuencial/retórica), donde entrarían subcategorías, tales como el tema, la estructura climática, los modelos compositivos y los indicadores poemáticos, etc.

A3. Cohesión semántica (análisis de los mundos ficcionales: IFR y EFR).

b) Plano de la organización pragmática

Correspondería al complejo proceso de la 'discursivización', cambiante según los géneros o tipos textuales abordados, y correspondería a la Modalización lírica en el caso del discurso poético. Viene a coincidir con el plano de la figuración en el modelo textual propuesto por el profesor López-Casanova (1994). Incluiría todos los mecanismos de enunciación e intención ilocutiva y comunicativa:

a) Mecanismos de enunciación (Modalización).

b) Intención ilocutiva y comunicativa (Contextualización).

El caso del discurso poético se configura como especialmente interesante, en cuanto que un poema puede ser argumentativo, narrativo o descriptivo; puede adoptar formas fijas que corresponden a una composición codificada (tipos textuales tales como el soneto, la balada, la égloga, etc.) o formas de segmentación no codificadas (valga el caso de los poemas visuales característicos de las vanguardias históricas). Cada tipo de texto es susceptible de vincularse en una determinada tipología discursiva y genérica de orden superior conocida. Se puede comprobar cómo determinadas instituciones sociales de corte histórico producen determinados *géneros del discurso*, con tipos de texto tales como el periodístico, el religioso, etc.

2. El proceso de la modalización lírica

La **Modalización**, en un sentido general, puede ser entendida como un proceso discursivo de despliegue textual de una serie de estrategias y categorías, de naturaleza pragmática y semántica, que tienen lugar en el acto de la enunciación. Dentro de ese extenso ámbito de la modalización, la modalización lírica se configura como un complejo proceso discursivo con una doble dimensión: a) *pragmática* que apunta hacia las relaciones entre el hablante lírico y el lector; y, b) *semántica*, que afecta a las relaciones del hablante lírico con el enunciado.

De tal modo, la modalización se convierte en uno de los

mecanismos macrodiscursivos fundamentales de *coherencia* y *cohesión* dado que sus formantes afectan a multitud de elementos y niveles del discurso. S. Renard (1993) distingue hasta tres tipos de Modalización: *modalización enunciativa*, *narrativa* y *textual*. El modelo primario formalizado de Modalización lo encontramos en Oleza (1983: 269-271), donde el proceso de la “Modalización” afecta al *Punto de vista*, el *Espacio* y el *Tiempo* (entendidos como categorías enunciativas). Allí, cada Modalidad particular asocia: a) un Punto de vista, b) una relación de Espacialidad, y, c) una relación de Temporalidad; a esta relación representada mediante diagramas arbóreos se le puede aplicar el principio de “*recursividad*”.

Apelamos una definición completa del fenómeno de la modalización narrativa en S. Renard:

“Denominamos modalización narrativa a la forma de presentación de los contenidos de una historia a través del discurso que la relata, lo que implica una serie de factores estructurados según corresponde al acto de enunciación figurado: la identificación de un narrador y un narratario (figurados o no) y los elementos que se derivan de su situación relativa al contenido del enunciado (la historia relatada), lo que implica mucho más que el concepto tradicional de punto de vista, pues abarca la concepción temporal y espacial de la distancia (...) “ (1993: 6).

Paralelamente, podríamos definir la *Modalización lírica* como el mecanismo enunciativo de la discursivización en el discurso poético.

Ahora, el concepto de fabulación narrativa tiene su correlato en el de la modalización lírica. De igual modo que en la fabulación narrativa no solo tenemos un Narrador, sino toda una instancia de narrar o función narratorial, del mismo modo, en el discurso poético sería posible hablar de un proceso discursivo de modalización lírica. En efecto, la narración

no solo comporta una **mirada** (concepto tradicional de '*punto de vista*'), y el discurso poético no solo comporta una **voz** (concepto tradicional de '*actitud lírica*'). La modalización es una articulación teórica de naturaleza discursiva, ubicada en el complejo mecanismo de la enunciación lingüística, que pretende explicar y regular la relación entre la historia y la fábula, entre el enunciado y la enunciación.

La actividad del narrador (o de su equivalente en el discurso poético, el hablante lírico) es administrar un tiempo, elegir una perspectiva, optar por una modalidad discursiva (diálogo, monólogo, narración pura, descripción, etc.) y asumir una voz y una determinada *forma* de representación y figuración textuales. Generalmente la categoría del discurso narrativo se ha venido articulando a través de una subcategorización que incluía formantes tales como: a) el aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador; b) el modo o tipo de discurso utilizado por el narrador; c) la voz o registro verbal de la enunciación de la historia; y, d) el tiempo y espacio y sus relaciones. La *perspectiva* (foco o aspecto) es posiblemente la estrategia fundamental de la estructura narrativa, y a ella ha dedicado sus investigaciones la teoría y crítica contemporáneas, especialmente desde el Estructuralismo. El aspecto o focalización en el discurso narrativo ha venido siendo caracterizado desde la pregunta: *¿quién ve y desde dónde lo acontecido en el texto?* Aunque la consideración de una gramática del punto de vista, en el postestructuralismo, ha generado aproximaciones más completas y enriquecedoras, como es el caso de la

realizada por el profesor J. Oleza. La última aportación de S. Renard (1983) nos ofrece una distinción operativa entre los conceptos de Modalización Narrativa, Modalización Textual y Modalización Enunciativa. S. Renard parte de la crítica a los conceptos de Genette: Voz y Perspectiva.

Renard propone sustituir el concepto de Modo por el de Modalización narrativa, que incluiría: (i) el Punto de Vista (organizado en torno a seis categorías semánticas que regularían las relaciones entre el Narrador y la materia narrada), (ii) las Categorías del Narrador y del Narratario, y (iii) las Relaciones Espacio-Temporales. Su aportación fundamental se centra en la categoría del Narratario. Los cambios de modalización narrativa vendrían marcados/generados por los cambios en la figura del narrador. S. Renard ofrece una distinción operativa entre Modalización textual (mecanismo enunciativo que puede estar integrado por varios relatos) y Modalización narrativa (que corresponde a la actuación de un único narrador). Tras una crítica al concepto de “autor implícito” desarrollado por W.C. Booth (1961) y posteriormente reformulado por Pozuelo Yvancos (1989 y 1994b), Renard propone otra figura operativa, la del “autor o escritor figurado” (1993: 16) dejando bien claro que:

“El concepto de modalización textual no se entiende, en todo caso, como vinculado a la noción de autor implícito, sino que más bien pretende sustituirla. El conjunto de los mecanismos que, en el texto de ficción narrativa, configuran la presentación de los materiales (historia narrada) distribuyéndolos en uno o varios relatos, correspondientes a distintas voces, y desde una mayor o menor proximidad moral, espacial, temporal, etc., pueden definirse como la modalización textual de la obra.” (1993: 17).

Partíamos de la consideración del discurso literario como un tipo de comunicación aplazada, tal y como señala Lázaro Carreter (1987a y 1987b), donde el Autor y el Lector reales se encuentran *'in absentia'* a través de sus correlatos textuales, entendidos como estrategias discursivas, el Autor literario y Lector Modelo (o Implícito). La interacción se refiere a un contexto comunicativo en curso, a la intersubjetividad que se va constituyendo a través de la lectura y que resulta de la cooperación entre las estrategias de producción y recepción del texto. Estas estrategias operan entre **Enunciación** y **Enunciado**, y conforman lo que explicaremos como un *sistema de modalización*. Uno de los requisitos indispensables, como señalaba W. Iser para la *Estética de la Recepción*, es la configuración de un modelo textual que nos permita cotejar nuestros planteamientos teóricos con una ejemplificación razonada desde los mismos textos poéticos. Para ello, partiremos del establecimiento de un doble proceso, siguiendo al profesor López-Casanova (1994), dentro de la construcción del discurso poético. Estos planos o estratos, serían:

- (a) un proceso de representación;
- (b) un proceso de figuración.

Ambos funcionarían en íntima interacción en la descripción del funcionamiento del discurso poético. Utilizamos la categorización de los elementos y formantes de esos dos planos para ubicar nuestro concepto de *'Modalización'*.

La modalización en el discurso poético o modalización lírica

sería el mecanismo de discursivización que caracteriza al discurso poético y que intenta aprehender tanto las relaciones entre el hablante lírico y el lector ficticio, como las del hablante lírico con el enunciado. En realidad, la modalización lírica viene a englobar el proceso de estrategias del autor en el que incluiríamos la presencia de dicho hablante lírico. La modalización en el discurso poético estaría comprendida por tres estrategias o perspectivas complementarias: la *actitud lírica*, la *temporalización* y la *espacialización*. En su conjunto, forman lo que denominaremos un Sistema Modalizador, o sistema de modalización. Pueden ser constantes o variables a lo largo del poema (si consideramos la perspectiva del microtexto) o del poemario (si son consideradas desde la perspectiva del macrotexto). Cada una de estas estrategias despliega a su vez un complejo sistema de posibilidades que, caracterizado en su conjunto para un texto poemático concreto, podemos denominar su "*sistema de modalización*". Este sistema de modalización puede ofrecer dos alternativas básicas: modalización constante y modalización variable. La modalización constante viene caracterizada por la existencia de un único e invariable sistema de modalización lírica a lo largo del poema. Es frecuente encontrarlo en poemas breves, de tono 'minimalista', muy cultivados en la poesía postcontemporánea. Valga un sencillo ejemplo perteneciente al breve y estremecedor poema "Los padres" de César Simón: "*Cuando os / recuerdo / ¿dónde podría / ya encontraros / sino en mí mismo, / en mí, donde aún os / siento? Todavía vivís / porque yo vivo. / Cuando yo ya no*

sea, / no seremos.” (De: *Templo sin dioses*. Madrid, Visor, p. 74).

Como vemos, todo el poema se articula a través de una actitud lírica de apóstrofe a un “vosotros” familiar identificado desde el umbral del título, la dramática pregunta a los padres cuya existencia (¿aún viven o ya han muerto...?) se nos oculta de modo misterioso, y configura un motivo secundario de apoyo, para culminar en el final climático, conclusivo que resume la trágica condición temporal del ser humano. Se trataría de un sencillo caso de *modalización* constante.

El caso de la modalización variable se caracteriza por presentar variaciones (una o más) en el sistema modalizador del poema. Estas variantes surgen habitualmente del cambio de actitud lírica (canción, apóstrofe o canción), o bien de algún cambio en el marco enunciativo correspondiente a los procesos que caracterizaremos como *Espacialización* y *Temporalización*. Además, en el caso de la modalización variable, podemos diseñar una gramática elemental con dos posibilidades: coordinación y subordinación. Se tratará de coordinación cuando se unan de manera lineal, sin supeditarse el uno al otro, dos procesos o más de modalización en un mismo poema. La subordinación contemplará la posibilidad de la “recursividad”, los casos en que una modalización se incruste dentro de otra principal. La modalización lírica debe incluirse en un proceso general de caracterización del discurso literario, y en un modelo explicativo de texto lírico.

Todo este proceso de modalización lírica que venimos definiendo

está estrechamente ligado al desarrollo de la figura del *Hablante lírico* ya examinado. Como en el discurso narrativo, todo el proceso de la modalización narrativa es una estrategia funcional que se designa mediante el amplio término de Narrador, del mismo modo en el discurso poético el Hablante lírico debe ser entendido no tanto como un personaje textual, sino como una función amplia, modalizadora, que engloba un conjunto de estrategias enunciativas. El *Hablante lírico* es la instancia textual intermediaria entre el Autor y el Lector, que filtra los hechos, sentimientos, afirmaciones, representaciones, etc., ante los ojos del lector. Tal y como sucede con el Narrador en la novela, el Hablante lírico constituye una instancia discursiva ficticia que puede presentar muy diversos niveles de manifestación y patentización textual: hablante lírico patentizado gramatical, hablante escondido o desplazado, hablante indigno de confianza o irónico, hablante ocasional, etc. Como sucedía en el discurso narrativo, hay una gama infinita de posibilidades y combinatoria en la gama de Hablantes líricos, lo que nos lleva a definir y configurar el Hablante lírico como una función discursiva, más que como un 'personaje' o una 'voz'. Así, tenemos la certeza que todo texto lleva implícito un programa de lectura que selecciona su público e incluso las estrategias de su interpretación. Cabría considerar la hipótesis de una función lectora cuyos signos estén implícitos en el texto, pero entendida como una categoría diferenciada del lector sociológico contextualizado, del destinatario real e histórico del texto. El Hablante lírico puede ser finalmente caracterizado como una categoría o

estrategia textual estrechamente relacionada con esta función modalizadora, que emerge de la peculiar estructura comunicativa del discurso poético (entendido este siempre como discurso ficticio), bien diferenciado de otras figuras pragmáticas tales como el Autor y el Autor literario, y cuya patentización textual se ha examinado tradicionalmente a partir de las actitudes líricas. Desde una perspectiva pragmática habría que añadir:

1) Que su **focalización** puede darse en el nivel textual de modo latente o patente (proceso de actorialización), y asumir una determinada categoría de persona gramatical (al margen de la actitud lírica).

2) Que es un **sujeto modalizador** que filtra sus implicaciones respecto al enunciado lírico a través de la **voz**.

Dicho esto se tiene la siguiente tipología: a) Actitud lírica, b) Voz, c) Espacialización, y, d) Temporalización.

El tratamiento de las Actitudes líricas ha sido magistralmente realizado por el profesor López-Casanova, en dos estudios básicos para la caracterización del discurso poético. Las categorías de la Espacialidad y la Temporalidad, que han tenido un tratamiento casi exclusivo desde la Narratología, tienen una naturaleza pragmática y semántica, contribuyen a la textualización y discursivización, teniendo en cuenta que puede hablarse de otras categorías de Tiempo y Espacio, como articuladoras del mundo de ficción que desarrolla el texto y que estarían incluidas en el plano o proceso de la representación con una naturaleza puramente semántica. Ambas están sujetas al principio

de *linealidad* del discurso.

En todo texto poético se dan de manera simultánea estas tres estrategias reunidas bajo el proceso general de la Modalización lírica que se identifica con la figura que hemos caracterizado, desde la tradición teórica, como Hablante lírico. La conjunción simultánea de estas estrategias tiene lugar en la nivel de la textualidad, de modo que el hecho de algunas de ellas ofrezcan la doble posibilidad de “latencia/patencia” ha sido la causa de su no identificación en el análisis literario. Incluimos la *voz* y los *modos* dentro de la actitud lírica como dimensiones susceptibles de ser analizadas como integrantes de la relación Hablante lírico- Tú lírico.

Bases epistémicas

2.3 La literariedad

Saganogo B. en *El concepto de literariedad: estatuto y postulado del texto literario* (2009: 1-7), explica al detalle los rasgos respecto a la literariedad.

1. El texto literario

Para arribar al concepto de *literariedad* es preciso, primero, definir el texto literario. El texto es un sistema de signos significantes sujeto a interpretación y capaz de producir diversos significados. El texto literario, en particular, expresa una identidad única, puesto que resulta ser un universo ficcional (imaginario paralelo al real) registrado en el libro a través de un estilo literario personal (marca individual del autor).

Tomando en cuenta el subjetivismo predominante en cualquier acto de acercamiento al texto literario; dos son los presupuestos que merecen ser tomados en cuenta, porque ayudan a entender mejor la noción de *literariedad*: la *función estética* y la *ficcionalidad* del texto literario.

Para Pampillo y Alvarado (1986: 86) el texto literario está caracterizado como un discurso connotativo, ficcional, plurívoco, autorreferencial, donde predomina la función poética del lenguaje, el trabajo intertextual y el uso de figuras y tropos verbales. El discurso literario es un lugar privilegiado y prolífico de aparición de esos rasgos, pero que no lo posee con exclusividad.

2. El texto literario y la *literariedad*

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

Desde otras perspectivas, la *literariedad* manifiesta una relación del discurso literario con la realidad, es decir, alude a las personas, acontecimientos imaginarios más que históricos; en estas condiciones, proyecta la noción de *ficcionalidad*. El texto es el espacio donde se construye la *literariedad*, mejor dicho, el lugar de la manifestación de lo

literario; y resulta el único objeto concreto, una entidad gráfica de relaciones de lenguaje y una unidad estilística global de la recepción.

2.1. El texto literario es ficcional

La obra literaria es una realidad social, que se comprende como un reflejo de la sociedad mediante el lenguaje en el sentido de la *verosimilitud* y de procedimientos como estilización y *ficcionalización*. El lenguaje de la obra es diferente del ordinario; el mundo construido por el escrito literario posee un grado de *verosimilitud* que le imprime una realidad peculiar asentada dentro de un conjunto de signos que forman el texto: “la obra no habla nuestro lenguaje, habla el suyo, pero siempre referido a la realidad” (Valdivieso, 1975: 22-23).

La literatura no representa la realidad sino basa su realidad a través de las palabras; construye su mundo con sus leyes, personajes, espacios, tiempos y sus historias; mejor dicho, crea un mundo verosímil o posible con sus diferentes categorías ficcionales. Así es como los *mundos posibles* son modelos abstractos reales, construcciones conceptuales, y las ficciones literarias funcionan como artefactos culturales incorporados en los textos literarios. De ahí que una teoría de la ficción literaria es la consecuencia de fusión de la semántica de los *mundos posibles*.

La serie de mundos ficcionales es ilimitada, pues lo posible es más amplio que lo real, por eso, los mundos ficcionales no se limitan a

las representaciones reales. Un mundo ficcional es una serie de particulares ficcionales componibles, caracterizados por su propio “orden”, por una *organización macroestructural* específica.

El lenguaje literario construye un mundo posible, un mundo “mentira verdad”, un mundo que se presenta como un hecho estético. Por ejemplo, en las novelas históricas abundan personajes y espacios históricos reales, todo ello es literario porque está construido a partir de estructuras lógico-simbólicas que configuran el marco ficcional. En síntesis, el texto literario, como texto ficcional, se entiende como el reflejo de la invención de una realidad de otra realidad.

2.2. El texto literario es un discurso connotativo

Se entiende por *connotación*, el efecto particular de sentido de una palabra, de un enunciado que se agrega al sentido ordinario, de acuerdo a la situación o el contexto. Es el valor que toma el texto además de su primera significación. La connotación agrega sentidos y sugerencias a todos los niveles del lenguaje. Así es como el discurso enunciativo, lejos de su sentido literal, proyecta mediante el proceso connotativo, distintas opciones de significación.

La connotación en el texto literario es indispensable, pues pretende motivar las sugerencias y aumentar el volumen de los significados. En un texto literario el grado de *connotatividad* resulta bastante

alto, porque los significantes y conjuntos significantes son connotativos por los significados segundos que arrastran y el sistema de figuras retóricas que los sostienen.

2.3. El texto literario es plurívoco, polisémico y autorreferencial

El texto literario, por sus caracteres connotativo, ficcional e implícito, da rienda suelta a la multiplicidad de sentidos. Como mensaje, es emitido por un autor que lo codifica en un proceso de creación literaria, y el lector es el que, al momento de su recepción, lo decodifica en base al código interno. Las lecturas que se hacen de un texto son variadas, debido a que los significantes pierden su significación ordinaria. Esta situación es la que concede al texto literario su carácter plurívoco y polisémico. Y la noción de “autorreferencia”, se entiende como el hecho que el texto literario, como unidad lingüística, crea su contexto y él mismo se refiere a sí mismo y al sistema que lo sustenta. Otros rasgos de *autorreferencialidad* en un texto literario puede ser el caso de sucesión de relatos dentro del texto de base.

2.4. El texto literario es un discurso intertextual y un acto

La intertextualidad es la presencia de un texto anterior sobre o en el actual; es la presencia de fragmentos textuales o significantes de un texto extranjero. Más que recurso estilístico, la intertextualidad

aumenta el grado de *connotatividad* y dificulta el corpus de base. He aquí un ejemplo al respecto:

El discurso literario se percibe como otra *composante* definitoria de la *literariedad* y se justifica por el hecho de que el discurso literario se realiza en el acto de elección de la idea de su referente. La idea, según la cual el texto literario es un acto, pone en evidencia e insiste en la identificación entre *literariedad* y *performatividad* del discurso, entre la realización del discurso y la construcción referencial.

Pero Barthes (2000: 66) da prioridad al lenguaje en detrimento de la referencia, puesto que el lenguaje, siempre protagonista de la “fiesta” de la que habla, sustituye a lo real; dicho de otra forma, el lenguaje imita al lenguaje; y en este caso, en vez de referencia, se trata de autor-referencia. La lengua es forma y no sustancia, sistema y no nomenclatura.

El texto literario como acto es un discurso *performativo* entendido como acontecimiento, actividad y acción aun como producción.

La *literariedad* resulta un concepto, de manera que los distintos mecanismos o *composantes* abordados y los no abordados supondrían la consideración de varias *literariedades*, que forman lo que Moliné llama *régimen de literariedad* o *literariedad general*.

El concepto de *régimen de literariedad* es el resultado del proceso de *literarización* que se realiza durante la escritura del texto literario

mediante el arreglo específico de las distintas *composantes* lingüísticas, retóricas y semióticas exclusivas del arte verbal. Este arreglo de las *composantes* es el que determina el carácter literarizado del discurso (literario). Así, la noción de régimen va a la par con la teoría de la *literarización* y la apreciación de lo literario. El discurso literario es un discurso literarizado debido a su funcionamiento semiótico; los elementos lingüísticos responden siempre en base al régimen de *literariedad*, a un funcionamiento semiótico. Tal es el caso de los símbolos que más allá de su sentido *literal*, produce otro llamado segundo, dependiendo de contextos socioculturales; segundo sentido que imprime al texto de base una función estética, un funcionamiento con régimen de *literariedad*.

En resumen, el problema de la *literariedad* implica la consideración de las estructuras esenciales de las obras literarias. De tal modo que, para estudiar un texto literario, sería necesario analizarlo a partir del uso de ciertas estrategias verbales, tales como los procedimientos de lenguaje, la dependencia del texto para con las convenciones, su vínculo con otros textos de la tradición literaria y la perspectiva de la integración de elementos materiales utilizados en él. Estos elementos son, *grosso modo*, los que fundamentan el *régimen de literariedad*. A pesar de los esfuerzos realizados para un acercamiento a la noción de *literariedad*, cabe notar que la materia literaria como *textura* y unidad estilística literarizada marca

un grado de subjetividad de manera que resulta difícil determinar por completo la *literariedad*.

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

a) Tipo, nivel y método de investigación

Tipo

La investigación es cualitativa, en razón de que a través de un análisis hermenéutico se identificará las marcas del lenguaje literario, los enunciados, registrados en la novela *Redoble por Rancas*.

Nivel

El nivel de investigación es descriptivo y explicativo. Descriptivo porque caracterizará y establecerá distinciones particulares respecto al discurso literario empleado en la novela *Redoble por Rancas*; explicativo porque se fundamentarán los porqués de los modos de configuración de los discursos registrados en la novela materia de este estudio.

Método

Se empleó el método hermenéutico, pues el estudio estuvo centrado en el análisis e interpretación de los discursos de la novela *Redoble por Rancas*.

b) Diseño y esquema de la investigación

El diseño que emplearemos, en este estudio documental, será el descriptivo simple, porque a través de él discriminaremos un conjunto de particularidades observables respecto a la enunciación poética de la novela *Redoble por Rancas*.

Esquema:

M ----- **O**

Donde:

M: Muestra, representa la novela *Redoble por Rancas*.

O: Información obtenida respecto a la configuración de la enunciación poética en la novela *Redoble por Rancas*.

c) Población y muestra

Población

Está constituida por la obra narrativa de Manuel Scorza:

Redoble por Rancas (1970)

Historia de Garabombo el invisible (1972)

El jinete insomne (1977)

Cantar de Agapito Robles (1977)

La tumba del relámpago (1979)

La danza inmóvil (1983)

Muestra

Está constituida por la novela *Redoble por Rancas* (1970).

d) Instrumentos de recolección de datos

Fichas de observación

Son hojas esquemáticas, organizadas por categorías, en las que se registran los datos que serán materia de estudio.

Las fichas

Son formatos en tamaño estándar A5 (250 mm x 148 mm) que sirven para registrar información procedente de las fuentes consultadas. Se emplearán fichas textuales y de resumen, con información referente a la enunciación poética en la novela *Redoble por Rancas*.

Cuaderno de notas

Es un cuaderno o libreta en el que se citan y registran marcas discursivas y definiciones iniciales que más tarde serán valoradas y sistematizadas.

e) Técnicas de recojo, procesamiento y presentación de datos

La observación

Es una técnica que consiste en observar atentamente el fenómeno, para tomar información y registrarla para su posterior análisis.

El fichaje

Es una técnica que consiste en registrar los datos que se van obteniendo en los instrumentos llamados fichas, las cuales, debidamente elaboradas y ordenadas contienen la mayor parte de la información que se recopila en una investigación. Con esta técnica se recogerá la información sobre la enunciación poética en la novela *Redoble por Rancas*.

El análisis de contenido

Esta técnica nos ofrece la posibilidad de investigar sobre la naturaleza del discurso. Es un procedimiento que permite analizar y cuantificar los materiales de la comunicación humana. Puede analizarse con detalle y profundidad el contenido de cualquier comunicación. Se configura como una técnica objetiva, sistemática, cualitativa y cuantitativa, que trabaja con materiales

representativos, marcada por la exhaustividad y con posibilidades de generalización. En nuestro caso será usado para analizar la novela *Redoble por Rancas*.

Procesamiento y presentación de datos

Por la naturaleza del método hermenéutico, la investigación registra los distintos tipos de enunciación y las categoriza según el modo de su configuración.

Análisis e interpretación de datos

Se sustenta, descriptiva y explicativamente, con respecto a los cánones de la teoría literaria, los modos de configuración poética de la novela *Redoble por Rancas*.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS

Consideramos importante, como paso inicial de este capítulo investigativo, explicar algunos aspectos medulares, en razón de que estos ayudarán a la comprensión y esclarecimiento del estudio. Primero, interesa tratar, sintéticamente, sobre la *enunciación poética*, la *enunciación*, el *enunciador*, el *enunciatario*, pues con estas categorías se explican los hallazgos. Segundo, interesa hablar sobre el registro y manejo de las citas de la novela, pues con ellas se ilustran y sustentan los juicios hermenéuticos.

Llamamos *enunciación poética* al discurso literario que contiene elementos retóricos o figuras literarias; la *enunciación* es el acto de producir un enunciado; el *enunciador* es el responsable de la producción del enunciado, el que organiza el discurso; el *enunciatario* es el sujeto a quien se dirige el enunciado; el *enunciado* es el acto de producir un contenido lingüístico, expresa una idea, es “lo que se dice”.

Las citas que anotamos de aquí en adelante, registran fragmentos seleccionados de los 34 capítulos que constituye la novela *Redoble por*

Rancas; se anotan, en cada caso, el número de la página de donde se sustrajo la cita, se usan textos en cursiva; se subrayan y enumeran las citas, con la finalidad de orientar con claridad la lectura del estudio analítico.

4.1 Presentación y análisis de resultados

En esta parte urge decir lo siguiente. La novela *Redoble por Rancas*, es una obra en la cual el *narrador* se encumbra sobremanera en razón de la calidad de su enunciación poética, la que está registrada en todos los capítulos, de manera general. Por esta razón, se presentan solo algunas citas y fragmentos para describir y explicar los hallazgos: las enunciaciones del enunciador y enunciadores, así como del enunciatario y enunciatarios. Como se verá en adelante, el capítulo 12 resume la magistral enunciación poética del narrador.

4.1.1 La configuración de los enunciados poéticos

De los 34 capítulos de la novela solo citamos fragmentos de 12 de ellos, en consideración de que en estos se registran elementos enunciativos que son recurrentes en la totalidad de la novela. Se explica cada uno de los recursos enunciativos: lo narrado y los modos narrativos.

a) Lo narrado

En *Redoble por Rancas* se construye la historia del padecimiento de las comunidades campesinas ubicadas geográficamente en Cerro de Pasco y Junín, infligida por el poder económico abusivo de la minera *Cerro de Pasco Corporation*, apoyados por el silencio y la inoperancia cómplices de las autoridades gubernamentales de la región y del país; la empresa minera invade y se apropia de miles de hectáreas de terreno –para expandir la explotación minera–, esta misma práctica de despojo de tierras también la ejercieron el poder abusivo de los latifundistas, en desmedro de los modestos y humildes habitantes de las comunidades campesinas de Pasco y Junín, quienes poseían y trabajaban la tierra, de antiguo, para su subsistencia. Se erigen como protagonistas, que ejercen un poder abusivo e injusto, autoridades como: el juez Francisco Montenegro; la hacendada Pepita Montenegro; el subprefecto Arquímedes Valerio; el prefecto de Pasco; la Guardia Republicana; el hacendado Migdonio de la Torre; el comandante Guillermo Bodenaco, conocido como el “Carnicero”; Amador Leandro, el Cortaorejas; Mr. Harry Troeller superintendente de la *Cerro de Pasco Corporation*; el sargento Cabrera. Los protagonistas representativos, sometidos al abuso e injusticia, son: Héctor Chacón, el Nictálope; Fortunato, Cara de Sapo; el Abigeo; el Ladrón de Caballos; el niño Remigio, el

de la Sonrisa Malograda; el personero Agapito Robles; el personero Alfonso Rivera; el Padre Chasán; Genaro Ledesma, alcalde de Pasco; Juan Chacón, el Sordo.

En las páginas que siguen se reproducen los fragmentos de la novela, en las que se registran los protagonismos.

CAP. 1

DONDE EL ZAHORÍ LECTOR OIRÁ HABLAR DE CIERTA CELEBÉRRIMA MONEDA

Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca por donde, andando los tiempos, emergería la Guardia de Asalto para fundar el segundo cementerio de Chinche, un húmedo setiembre, al atardecer exhaló un traje negro. El traje, de seis botones, lucía un chaleco surcado por la leontina de oro de un Longines auténtico. Como todos los atardeceres de los últimos treinta años, el traje descendió a la plaza para iniciar los sesenta minutos de su imperturbable paseo.

[...] una moneda de bronce se deslizó del bolsillo izquierdo del pantalón, rodó tintineando y se detuvo en la primera grada. Don Herón de los Ríos, el Alcalde, que hacía rato esperaba lanzar respetuosamente un sombrero, gritó: “¡Don Paco, se le ha caído un sol!”.

[...].

El Alcalde de Yanahuanca, los comerciantes y la chiquillería se aproximaron. Encendida por los finales oros del crepúsculo, la moneda ardía. El Alcalde, oscurecido por una severidad que no pertenecía al anochecer, clavó los ojos en la moneda y levantó el índice: “¡Que nadie la toque!”. La noticia se propaló vertiginosamente. Todas las casas de la provincia de Yanahuanca se escalofriaron con la nueva de que el doctor don Francisco Montenegro, Juez de Primera Instancia, había extraviado un sol. (p. 9.)

CAP. 2

SOBRE LA UNIVERSAL HUIDA DE LOS ANIMALES DE LA PAMPA DE JUNÍN

El viejo Fortunato se estremeció: el cielo tenía el mismo color de cuervo de la mañana de la universal huida de los animales. Por ese cielo, en una alba desencajada, huyeron las bestias. Alguien les avisaría. Gavilanes, cernícalos, chingolos, tordos, gorriones, picaflones se entreveraron en un mismo pánico; olvidándose enemistades, los cernícalos volaban en pareja con los gorriones. El azul se plagó de alas aterradas. [...]. Los animales de la noche desertaban de las penumbras y

se precipitaban, llagados por la luz, a los desfiladeros de la Oroya. Rancas se postró mascullando oraciones. [...]. Hombres y mujeres se abrazaban; prendidos a las faldas de su madre, sollozaban los niños. Y como si solo esperaran la emigración de las aves nocturnas, ondularon manchas de patos salvajes, muchedumbre de pájaros desconocidos. La humanidad se arrodillaba, suplicaba, gemía. [...]. El cielo crujía a punto de desfondarse. Un trueno de perros rajó el oriente de la pampa: pastores flacuchentos huían de las aldeas con la lengua fuera. Los caballos se estremecían de náusea; caballos, criados desde el pesebre, desconocían la voz de sus dueños, piafaban, pateaban, verdes de sudor. [...]. (p. 14).

CAP. 5

DE LAS VISITAS QUE DE LAS MANOS DEL DOCTOR MONTENEGRO RECIBÍAN CIERTAS MEJILLAS

El que ofende al doctor Montenegro con una palabra maliciosa, con una sonrisa jorobada o un gesto amarillento, puede dormir tranquilo: será abofeteado públicamente. Durante los treinta años que el doctor ha favorecido con sus luces al Juzgado, su mano ha visitado muchas mejillas altaneras. ¿No abofeteó al Inspector de Educación? ¿No abofeteó al sanitario? ¿No abofeteó a casi todos los Directores de la Escuela? ¿No abofeteó al sargento Cabrera? ¿No abofeteó al Jefe de la Caja de Depósitos y Consignaciones? Todos fueron afrentados y todos le pidieron perdón. Porque el doctor Montenegro se resiente con la persona que lo fuerza a castigarlo. Desde el momento en que sus manos designan a alguien, el elegido por sus dedos puede intentar todos los sombrerazos: para el doctor es invisible. Más que el castigo atemoriza el perdón. Para merecerlo se necesita la intercesión de amigos o parientes. Los castigados organizan fiestas; solo en el verano de los aguardientes, el traje negro accede a perdonar.

El castigo y el perdón son públicos. La provincia se entera de que las manos del doctor se mueren por una cara. Eso es todo: nadie sabe cuándo el insolente recibirá la atronadora caricia. ¿A la salida de la misa? ¿En el club? ¿En la plaza? ¿A la mitad de la calle? ¿En la puerta de su casa? El designado por las manos del traje negro se cocina en la impaciencia. Cierta vez los Notables jugaban al póquer en el Club Social. El Director de la Escuela barajaba. Repartían la segunda mano cuando el diablo sopló por la boca del Subprefecto: «Don Paco –dijo don Arquímedes Valerio– (primer error: al doctor le gusta que públicamente se le honre con su título) uno de sus peones ha venido a quejarse a mi despacho». El Director se congeló en los naipes. Los jugadores se escondieron detrás de sus fules. El Subprefecto mordisqueó una sonrisa. Demasiado tarde. El doctor se levantó, apartó educadamente una silla y sus manos visitaron los cachetes de la Primera Autoridad de la Provincia. La papada del Subprefecto vaciló en un terremoto de gelatina. Los empavorecidos jugadores se absorbieron en una imaginaria escalera real. El Subprefecto –¡Un águila!– se fingió borracho. «La cerveza me hace daño», balbució, se alisó el pelo y salió trastabillando. (p. 23,24).

CAP. 7

DE LA CANTIDAD DE MUNICIÓN REQUERIDA PARA CORTARLE EL RESUELLO A UN HUMANO

Un invierno prematuro chapoteó en los caminos. Las huellas se extraviaban en el fango. Diciembre tronaba por las cordilleras. Metida en sus chozas, la gente miraba a los caballos hundirse en sus herraduras. Un miércoles lluvioso, un guardia civil emergió por el camino de Yanahuanca. La cara de perro del guardia Paz enfiló a la casa del Personero Agapito Robles. La gente se arremolinó. Se equivocaron: el guardia no traía ninguna orden de captura. El Subprefecto Valerio confirmaba que el comparendo entre la hacienda Huarautambo y la Comunidad de Yanacocha se realizaría el trece de diciembre. El guardia Paz agradeció la copa de aguardiente y se extinguió en la neblina. (p. 31).

CAP. 9

ACERCA DE LAS A VENTURAS Y DESVENTURAS, DE UNA PELOTA DE TRAPO

Cada siete días una cabalgata atraviesa las calles de Yanahuanca: los caporales de la hacienda Huarautambo llegan para escoltar al doctor Montenegro. Un hombre flaco, de sonrisa podrida, de ojos metidos en pómulos desconfiados, se divierte pisoteando los perros: es el Chuto Ildfonso. Sería un milagro que en la puerta del caserón de paredes rosas, de puertas azules y balcones rojos, el gordo Ermigio Arutingo no esperara mostrando los dientes envejecidos de nicotina. El Chuto, inmune a la delicadeza, se acerca a fumar un cigarrillo, mientras el juez Montenegro, con el sombrero hasta las cejas, termina en el comedor su plato de criadillas de camero encebolladas y bebe su morosa taza de café con leche.

El patio empedrado esculpe al doctor Montenegro a las nueve de la mañana. Veinte jinetes se destocan y saludan, al mismo tiempo, al traje negro. Alas de paja lo protegen del sol: un sombrero de Catacaos, tan fino que se enrolla en una caja de fósforos. El gordo Arutingo se aproxima con sus chistes sebosos. El Chuto Ildfonso acerca de las riendas un magnífico castaño: Triunfante, el engreído del doctor, es el único caballo de la provincia que ramonea donde se le ocurre. Nadie se atreve a reclamarle daños. El último veintiocho de julio, aniversario nacional, Triunfante participó en una carrera. (p. 43).

CAP. 13

SOBRE LA INCREÍBLE BUENA SUERTE DEL DOCTOR MONTENEGRO

El Abigeo no develó los pensamientos de Chacón. Vanamente se zambulló en las azabaches lagunas del sueño. Chacón desafiaba las noches. Contra el hombre despierto el husmeador del sueño es impotente. Tres noches se extravió el Abigeo en los matorrales de la

soñera: tres noches Chacón se negó a abrirle las puertas de su insomnio. El Abigeo, aburrido, se largó a los caseríos. Cuatrocientos hombres se jactan del compadrazgo del doctor en la provincia, ochocientos ojos más resbaladizos que los caminos de enero. Pretextando compras de ganado, el Abigeo recorrió los poblachos y citó a los hombres de confianza. No era fácil reunirlos sin despertar sospechas. (p. 66).

CAP. 15

CURIOSÍSIMA HISTORIA DE UN MALESTAR DE CORAZONES NO NACIDO DE LA TRISTEZA

Solo don Medardo de la Torre, el padre de don Migdonio, no desdeñó pasar la vida a caballo para conjeturar con sus ojos las inabarcables fronteras de la hacienda El Estribo. Don Migdonio de la Torre, altanera atalaya de músculos rematada en una cabeza española quemada por barbas imperiales, prefirió consolarse con la versión de sus títulos. Ni sus límites extraviados en tres climas, ni los avatares de las cosechas, ni los engordes de la ganadería le interesaban. Lo único que encendía sus azules ojos eran sus «ahijaditas». Las tenía por cientos. Todas las hijas de su peonada le pertenecían. A los dudosos honores de una senaduría reiteradamente ofrecida, prefería la llanura de plumas de su gigantesca cama parada sobre cuatro empotradas garras de águila. Un disecado cóndor abría alas inmensas sobre su insomnio. Ni el Libro de Cuentas de la Tienda de Raya, ni el Registro de la Ganadería, ni el Mayor, ni el Menor, donde constaban sus abundancias, lo absorbía como el Libro de los Nacimientos. Ansiosamente hojeaba el registro donde se anotaba la fecha de nacimiento de cada una de las niñas nacidas en El Estribo. El día que cumplían quince años se las llevaban a la cama para que las mejorara. No era, desde luego, una novedad en las haciendas. Lo que se desconocía era la mitológica fuerza de su tercera pierna. Era inagotable. No le bastaban cinco muchachitas diarias y una vez, tras derrengar a la putería de un burdel de Huánuco, salió a empapar las flores con níveo rocío. Era colosal. Sus mismos peones se enorgullecían del vigor de su serpiente y muchas veces apostaban cuántas ahijaditas descalabraría las noches en que el sueño lo despreciaba. Fuera de los deportes nocturnos solo le interesaban las pruebas de fuerza. Para demostrar el poderío de sus brazos de roble descendía raramente de su dormitorio. Ningún domador de caballos soportaba la tensión de su garra. Solo Espiritu Félix, un mozalbeta capaz de sujetar un torillo por la cornamenta, igualaba, no superaba, su fuerza. (p. 79, 80).

CAP. 18

SOBRE LAS ANÓNIMAS PELEAS DE FORTUNATO

Septiembre encontró más de treinta mil ovejas muertas. Ensordecidos por el estruendo de su desgracia, los pueblos solo sabían llorar. Sentados en el mar de lana de sus ovejas moribundas, sollozaban, inmóviles, con los ojos fijos en la carretera.

El tercer viernes de septiembre el Personero Rivera mandó llamar al padre Chasán. El padrecito vino a celebrar. Todos los pecadores, todos los ranqueños, llenaron la iglesia. El padre pronunció un sermón oído de rodillas. (p. 95).

CAP. 22

SOBRE LA MOVILIZACIÓN GENERAL DE CERDOS QUE ORDENARON LAS AUTORIDADES DE RANCAS

Siguieron luchando. Don Alfonso Rivera pensó con envidia y tristeza, más tristeza que envidia, en las dotes de Fortunato. Aquel hombre era un Pico de Oro. Él, en cambio, se intoxicaba con las palabras. Él era un burro. Pero Fortunato se enmohecía en la cárcel por desacato a la autoridad. (p. 130).

CAP. 24

RETRATO AL ÓLEO DE UN MAGISTRADO

Los cerdos arrasaron mil cuatrocientas hectáreas, pero no pudieron digerir la ración de plomo de los winchesteres. Los valientes murieron. El Cerco siguió avanzando. Tras engullir cuarenta y dos cerros, ochenta lomas, nueve lagunas y diecinueve cursos de agua, el Cerco del este reptó al encuentro del Cerco del oeste. La pampa no era infinita; el Cerco, sí. (p. 146).

CAP. 29

DE LA UNIVERSAL INSURRECCIÓN DE EQUINOS QUE TRAMARON EL ABIGEO Y EL LADRÓN DE CABALLOS

El doctor Montenegro vivía vigilado por los fusiles de la Benemérita Guardia Civil, y la desconfianza de cuatrocientos compadres. ¿Podían vencerlos cinco hombres? Así hablan las lenguas largas. Hablan por hablar. Efectivamente, eran cinco varones contra setecientos armados, pero eran cinco; machos especiales.

Para principiar, Héctor Chacón, el Nictálope, veía igual de día o de noche; sus ojos distinguían lo mismo la oscuridad que la claridad. ¿A qué trampas podía arrastrar a la Guardia Civil? El Ladrón de Caballos y el Abigeo taimadamente organizaban una insurrección de equinos en Yanahuanca. Pacientemente, el Abigeo explicaba a los caballos de la provincia los mundiales alcances de la conjura. Con los ojos mojados, los jamelgos entendían que se acercaba la aurora de las pampas libres. Solemnemente se comprometieron a sublevarse; para descrismar a los guardias civiles que osaran emprender la persecución después de la inevitable muerte del doctor Montenegro, solo aguardaban una señal. Insignes caballos encabezaban la conjura y complicaban, con el auxilio de yeguas de grupas delirantes, al mismo bestiaje de la Benemérita Guardia Civil. Pájaro Bobo y Lucero, potros ganadores de la carrera del 28 de julio, encabezaban el complot y comprometían hasta a potros tan escandalosamente rebeldes como Cachabotas, Sietevientos o Flor de

Romero. Todo el caballaje desbarrancaría a los guardias civiles el día en que un tusón de ojos amarillos flagelara los potreros con la noticia de que Montenegro colgaba de un árbol. Y esa magna insurrección solo era el comienzo, porque Pis-pis emergería de las selvas de Huánuco, temible embajador de abelmoscos, tósigos y ababoles. Bastaría espolvorear el agua de los guardias civiles con ferruginos polvos para que se desangraran por todos los agujeros: nariz, boca, oídos y culo. Ello sin contar los poderes del sueño que le permitían al Abigeo anticipar las batidas. No eran, además, cinco sino seis; solo que el Chorano nunca descosía la boca. En el decurso de un misterioso viaje había extraviado la voz. Durante los meses que caminaron juntos solo pronunció tres cosas: «Ya vienen las lluvias», «Es mejor esperar la cosecha» y «Cuidado con la mala suerte». El Flaco hablaba por la niquelada voz de una puntería fatal. (p. 171, 172).

CAP. 30

DONDE SE APRENDERÁ LA NO DESDEÑABLE UTILIDAD DE LOS «ROMPEPATAS»

El Personero Rivera se equivocó: las flores del cementerio duraron ocho días; el noveno, las mismas ovejas comprendieron la vanidad del ramoneo y se tendieron, aquí y allá, entre las tumbas. El séptimo día el Personero Rivera convocó a un cabildo. Ante trescientos rostros enlutados reconoció su error: si el día del fatal nacimiento hubiera desconfiado, acaso la noche, madre del Cerco, hubiera abortado, pero no desconfió. La pampa fue siempre de los caminantes. Ahora la tierra, toda tierra conocida, envejecía soltera detrás de un cerco que los pies de ningún humano eran capaces de seguir. Los pueblos más cercanos distaban jornadas. Fortunato, que se oxidaba, pobrecito, en la cárcel de Huánuco, tenía razón: ya no podían retroceder. Había que pelear.

El silencio lloviznaba. Comprendían que para sacarse la espina de las palabras, don Alfonso recorría, hacía semanas, las callejuelas del insomnio, taconeando sin cesar las piedras de Rancas en el frío mataballos. (p. 174).

En los fragmentos que preceden se distinguen los enunciados de los narradores: del *narrador omnisciente*, del *narrador testigo* y del *narrador personaje*, con cuyos enunciados se edifica la historia. Las marcas textuales que usamos dan cuenta de ello y, para el caso, las presentamos a continuación:

1. Narrador omnisciente:

“Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca por donde, andando los tiempos, emergería la Guardia de Asalto para fundar el segundo cementerio de Chinche, un húmedo setiembre, al atardecer exhaló un traje negro.” p. 9.

“El castigo y el perdón son públicos. La provincia se entera de que las manos del doctor se mueren por una cara. Eso es todo: nadie sabe cuándo el insolente recibirá la atronadora caricia. ¿A la salida de la misa? ¿En el club? ¿En la plaza? ¿A la mitad de la calle? ¿En la puerta de su casa? El designado por las manos del traje negro se cocina en la impaciencia.” p. 23.

Los segmentos subrayados identifican a un *narrador omnisciente*, quien es conocedor absoluto del mundo emocional y psíquico de los personajes y sucesos, de la realidad, del pasado, presente, incluso del futuro: “... emergería la Guardia de Asalto”; este narrador conoce en detalle las emociones de los personajes: “La provincia se entera de que las manos del doctor se mueren por una cara”, “El designado por las manos del traje negro se cocina en la impaciencia”.

2. Narrador testigo:

“El viejo Fortunato se estremeció: el cielo tenía el mismo color de cuervo de la mañana de la universal huida de los animales. Por ese cielo, en una alba desencajada, huyeron las bestias. Alguien les avisaría. Gavilanes, cernícalos, chingolos, tordos, gorriones, picaflores se entreveraron en un mismo pánico; olvidándose enemistades, los cernícalos volaban en pareja con los gorriones.” p. 14.

“Un invierno prematuro chapoteó en los caminos. Las huellas se extraviaban en el fango. Diciembre tronaba por las cordilleras. Metida en sus chozas, la gente miraba a los caballos hundirse en sus herraduras.” p. 31.

El *narrador testigo* es quien forma parte de la historia narrada, está presente en los sucesos, es un testigo de los hechos, conoce los eventos de modo directo, sabe de ello porque los ve directamente: “... *el cielo tenía el mismo color de cuervo de la mañana de la universal huida de los animales*”, “*Gavilanes, cernícalos, chingolos, tordos, gorriones, picaflones se entreveraron en un mismo pánico*”, “*Metida en sus chozas, la gente miraba a los caballos hundirse en sus herraduras*”.

3. El narrador personaje:

“Yo todavía no conocía el Cerco. Como la ganadería no me da suficiente para vivir, instalé una cantina por los alrededores de Yanacancha, a treinta kilómetros de Rancas. El sargento Cabrera, que allí dejó muchos enemigos en sus tiempos de guardia, dice que Yanacancha no tiene ni plaza. Es verdad. Recogí calaminas inservibles y construí una cabaña. Conseguí una mesa, un hule floreado y unos bancos, y para no entristecer a los clientes pinté un letrero: «Aquí se está mejor que allá». «Allá» es el cementerio de enfrente.” p. 52.

El *narrador personaje* se presenta en el texto narrado en primera persona: “yo”, es quien asume roles protagónicos, es un personaje del texto narrado. En la cita están esas marcas de personificación, el “yo” explícito y el “yo” tácito, que encabeza el enunciado y que se incrusta en los verbos: *instalé, recogí, conseguí, pinté*: “Yo todavía no conocía el Cerco.”, “instalé una cantina por los alrededores de Yanacancha”, “Recogí calaminas inservibles y construí una cabaña.”, “Conseguí una mesa”, “pinté un letrero: «Aquí se está mejor que allá». «Allá» es el cementerio

de enfrente.” Los verbos subrayados contienen tácitamente un YO: *yo instalé, yo recogí, yo conseguí, yo pinté.*

b) Modo narrado

La novela registra modalidades narrativas propias de una construcción artística: narración pura, diálogos de estilo directo e indirecto y descripciones.

1. Narración pura

La narración pura, como su nombre lo anuncia, es un modo de construir una historia a través de una voz que relata los episodios, los escenarios, la espiritualidad y las emociones y la temporalidad. Es decir, hay un alguien que narra y que este es conocedor absoluto de las ocurrencias; este recurre solo a su voz y a ningún otro recurso. En la novela *Redoble por Rancas*, es permanente este narrador y esta forma pura de narrar, que se enriquece con las locuciones de los protagonistas. Los fragmentos de los 12 capítulos de la novela –citados arriba– testimonian la narración pura, ellos sirven para ejemplificar lo afirmado.

2. Los diálogos

Estilo directo: El diálogo de estilo directo reproduce las palabras que el hablante emite de modo directo. Este acto comunicativo usa marcas textuales para distinguirse: el guión de diálogo y las comillas. Ejemplos:

“Don Herón de los Ríos, el Alcalde, que hacía rato esperaba lanzar respetuosamente un sombrero, gritó: «¡Don Paco, se le ha caído un sol!».” p. 9

“El Alcalde, oscurecido por una severidad que no pertenecía al anochecer, clavó los ojos en la moneda y levantó el índice: “¡Que nadie la toque!”. La noticia se propaló vertiginosamente.” p. 9.

“El Director de la Escuela barajaba. Repartían la segunda mano cuando el diablo sopló por la boca del Subprefecto: «Don Paco –dijo don Arquímedes Valerio– (primer error: al doctor le gusta que públicamente se le honre con su título) uno de sus peones ha venido a quejarse a mi despacho».” p. 23, 24

“El Subprefecto –¡Un águila!– se fingió borracho. «La cerveza me hace daño», balbució, se alisó el pelo y salió trastabillando.” p. 23, 24

“Durante los meses que caminaron juntos solo pronunció tres cosas: «Ya vienen las lluvias», «Es mejor esperar la cosecha» y «Cuidado con la mala suerte».” p. 171, 172

Estilo indirecto: Este tipo de diálogo lo construye la voz del narrador. Este cuenta con sus propias palabras los diálogos y sucesos de la historia; puede usar algunos verbos y guiones para aclarar las interlocuciones de los protagonistas, pero no recurre a las comillas para distinguirse. Ejemplos:

“Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca por donde, andando los tiempos, emergería la Guardia de Asalto para fundar el segundo cementerio de Chinche, un húmedo setiembre, al atardecer exhaló un traje negro. El traje, de seis botones, lucía un chaleco surcado por la leontina de oro de un Longines auténtico. Como todos los atardeceres de

los últimos treinta años, el traje descendió a la plaza para iniciar los sesenta minutos de su imperturbable paseo.” p. 9

“El viejo Fortunato se estremeció: el cielo tenía el mismo color de cuervo de la mañana de la universal huida de los animales. Por ese cielo, en una alba desencajada, huyeron las bestias. Alguien les avisaría. Gavilanes, cernícalos, chingolos, tordos, gorriones, picaflores se entreveraron en un mismo pánico; olvidándose enemistades, los cernícalos volaban en pareja con los gorriones.” p. 14

“Cada siete días una cabalgata atraviesa las calles de Yanahuanca: los caporales de la hacienda Huarautambo llegan para escoltar al doctor Montenegro. Un hombre flaco, de sonrisa podrida, de ojos metidos en pómulos desconfiados, se divierte pisoteando los perros: es el Chuto Idefonso.” p. 43.

Estas tres citas son una muestra representativa, pues esta configuración enunciativa es lo que prevalece en la novela; los capítulos (1, 2, 5, 7, 9, 13, 15, 18, 22, 24, 29, 30) que citamos anteriormente, contienen, de manera general, diálogos de estilo indirecto.

3. Descripción

Prosopopeya: Es una figura retórica de pensamiento que concede a los seres inanimados o abstractos cualidades propias de los seres animados; asimismo, otorga a los seres irracionales actitudes propias de los seres racionales, o hace hablar a personas muertas o ausentes. La cita contiene este elemento:

“El traje, de seis botones, lucía un chaleco surcado por la leontina de oro de un Longines auténtico. Como todos los atardeceres de los últimos treinta años, el traje descendió a

la plaza para iniciar los sesenta minutos de su imperturbable paseo.” p. 9.

Caricatura: Gráfica deformada y exageradamente los rasgos característicos de una persona; tiene intencionalidad humorística y crítica. También pone en ridículo a una persona, alguna situación o ambiente. La cita expresa ello:

“Un hombre flaco, de sonrisa podrida, de ojos metidos en pómulos desconfiados, se divierte pisoteando los perros: es el Chuto Ildfonso.” p. 43.

Cronografía: Es una descripción cronológica de tiempos y acontecimientos. La cita ilustra ello:

“Tres noches se extravió el Abigeo en los matorrales de la soñera: tres noches Chacón se negó a abrirle las puertas de su insomnio.” p. 66.

“El tercer viernes de septiembre el Personero Rivera mandó llamar al padre Chasán.” p.95

Retrato: Es la descripción de la figura o carácter de una persona; registra las cualidades físicas o morales de una persona. La cita manifiesta ello:

“Don Migdonio de la Torre, altanera atalaya de músculos rematada en una cabeza española quemada por barbas imperiales, prefirió consolarse con la versión de sus títulos. Ni sus límites extraviados en tres climas, ni los avatares de las cosechas, ni los engordes de la ganadería le interesaban. Lo único que encendía sus azules ojos eran sus «ahijaditas».” p. 79.

“ [...] el Chorano nunca descosía la boca. En el decurso de un misterioso viaje había extraviado la voz. Durante los meses que caminaron juntos solo pronunció tres cosas: «Ya

vienen las lluvias», «Es mejor esperar la cosecha» y «Cuidado con la mala suerte». El Flaco hablaba por la niquelada voz de una puntería fatal.” p.172.

Paralelo: Es la descripción relacionada a dos personas; se contrastan las características de cada una, para que ciertas características de ellas se destaquen. La descripción en paralelo puede hacerse sobre personajes reales o ficticios.

En las citas se distinguen esta descripción:

“Aquel hombre era un Pico de Oro. Él, en cambio, se intoxicaba con las palabras. Él era un burro. Pero Fortunato se enmohecía en la cárcel por desacato a la autoridad.” p. 130.

Topografía: Es la descripción de un paisaje o lugar. Está presente de modo general en las narraciones de viajes, que también registra la novela. La cita es ilustrativa:

“La pampa fue siempre de los caminantes. Ahora la tierra, toda tierra conocida, envejecía soltera detrás de un cerco que los pies de ningún humano eran capaces de seguir.” p. 174.

4.1.2 Los enunciados poéticos configurados por el enunciador

a) Enunciador narrador

Parafraseamos la designación de *emisor narrador* para distinguir sobre él al *enunciador narrador*, pues esta denominación es la que se usa en la investigación, en consonancia con la teoría de la enunciación; no obstante, el *enunciador narrador*, de la novela, es

mucho más que eso; cuando nos referimos a este le llamaremos *narrador lírico* o *enunciador lírico*, porque los recursos verbales que usa son poéticos y sus enunciados están nutridos del registro retórico. Este *narrador lírico* es quien relata, en gran medida, la historia de poder e injusticia de la novela *Redoble por Rancas*. Veamos los casos.

Cap. 1

a.1. “[...] un húmedo septiembre, el atardecer exhaló un traje negro. (1). El traje, de seis botones, lucía un chaleco surcado por la leontina de oro de un Longines auténtico. Como todos los atardeceres de los últimos treinta años, el traje descendió a la plaza para iniciar los sesenta minutos de su imperturbable paseo.” (2). p.9

a.2. “El Alcalde de Yanahuanca, los comerciantes y la chiquillería se aproximaron. Encendida por los finales oros del crepúsculo, la moneda ardía. (3). El Alcalde, oscurecido por una severidad que no pertenecía al anochecer, clavó los ojos en la moneda y levantó el índice: (4). «¡Que nadie la toque!» La noticia se propaló vertiginosamente. Todas las casas de la provincia de Yanahuanca se escalofriaron (5). con la nueva de que el doctor don Francisco Montenegro, Juez de Primera Instancia, había extraviado un sol.” p. 9.

Cap. 2

a.3. “El viejo Fortunato se estremeció: el cielo tenía el mismo color de cuervo de la mañana de la universal huida de los animales. (6). Por ese cielo, en un alba desencajada huyeron las bestias. Alguien les avisaría. Gavilanes, cernícalos, chingolos, tordos, gorriones, picaflones se entreveraron en un mismo pánico; (7). olvidando enemistades, los cernícalos volaban en pareja con los gorriones. El azul se plagó de alas aterradas. (8). Abdón Medrano descubrió a las lechuzas salpicadas sobre los techos.” p. 14

a.4 “La humanidad se arrodillaba, suplicaba, gemía. ¿A quién? Dios volvía su espalda desdeñosa. El cielo crujía a punto de desfondarse. (9). Un trueno de perros rajó el oriente de la pampa: pastores flacuchentos huían de las aldeas con la lengua fuera. (10). Los caballos se estremecían de náusea; caballos criados desde el pesebre, desconocían la voz de sus dueños, piafaban, pateaban, verdes de sudor. (11). Igual que las vizcachas y las lagartijas, buscaban un camino.” p. 15

a.5 “Fortunato trotaba sobre la interminable pampa de Junín. En su rostro azuleaba un color que no era fatiga.” (12). p. 15

a.6 “Los hombres ya lo sabían. Hacía semanas que el Cerco había nacido en los pajonales de Rancas. (13). Corría, temeroso de ser alcanzado por ese gusano que sobre los humanos poseía una ventaja: no comía, ni dormía, ni se cansaba. (14). Los ranqueños, los yanacochanos, los villapasqueños, los yarusyacanos, supieron, antes que los búhos o las truchas, que el cielo se desfondaría.” p. 16

Cap. 4

a.7 “Hace cien años, hace más de cien años, una mañana lodosa la neblina esculpió fatigados escuadrones. (15). Era un ejército en retirada, pero una tropa orgullosa porque, para cruzar una mísera aldea donde solo esperaba una bienvenida de esqueléticos perros, los oficiales mandaron alinear a los jinetes polvorientos.” p. 11, 12

Cap. 5

a.8 “El castigo y el perdón son públicos. La provincia se entera de que las manos del doctor se mueren por una cara. (16). Eso es todo: nadie sabe cuándo el insolente recibirá la atronadora caricia.” (17). p. 23

a.9 “Casi se caen: las mesas -reforzadas por los presos con listones de madera jadeaban bajo una montaña de chanchos, lechones, gallinas y cabritos.” (18). p. 26

Cap. 6

a.10 “Con su collar de alambre el Huiska parecía una vaca metida en un corral.” (19). p. 28

a.11 “Esa noche, el Cerco durmió en el cerro Huiska. (20). Los pastores salieron, al día siguiente, con la ropa salpicada de risitas. Cuando volvieron, el Cerco reptaba ya siete kilómetros. En su corral no solo rumiaba el Huiska: mugía también el cerro Huancacala, [...]” (21). p. 29

a.12 “Fortunato se detuvo y se desmadejó sobre el pasto. (22). Su corazón saltaba como un sapo. (23). Levantó medio cuerpo y conjeturó la curva brumosa: en cualquier momento, quizá mientras jadeaba, aparecerían los camiones, pero sus ojos no distinguieron ningún reflejo; enrollado como un gato, el camino a Rancas dormitaba.” p.30

Cap. 7

a.13 “Un invierno prematuro chapoteó en los caminos. (24). Las huellas se extraviaban en el fango. Diciembre tronaba por las cordilleras. (25). Metida en sus chozas, la gente miraba a los caballos hundirse en sus herraduras.” (26). p. 31

a.14 “El revólver ardió en la mano del Nictálope.” (27). p. 35

a.15 “El niño alisó el revólver como el lomo de un gato.” (28). p. 36

a. 16 “Los ojos del niño quemaban.” (29). p. 36

Cap. 8

a.17 “Una sombra que no era el anochecer tostó las caras maltratadas.” (30). p. 40

Los enunciados poéticos configurados por el enunciador, citados arriba, usan elementos retóricos como la prosopopeya, citas: 1, 2,

5, 13, 15, 20, 24; la metáfora, citas: 3, 4, 9, 12, 21, 22, 27, 29, 30; el símil, citas: 6, 19, 23, 28; la hipérbole, citas: 7, 8, 10, 11, 14, 18, 25, 26; y la ironía, citas: 16 y 17.

b) Enunciador personaje

El principal *enunciador personaje* de la novela es Fortunato; no obstante, lo son también Héctor Chacón, El Ladrón de Caballos, El Abigeo, Agapito Robles, entre otros. La voz de Fortunato se oye con mayor intensidad poética en el capítulo 10; lo citamos adelante:

Cap. 3

“-Hay que acabar con la hierba mala. (1) Todos levantaron la mano.” p. 20

Cap. 7

“-Soñé que la pampa hormigueaba de guardias.” (2). p. 35

Cap. 9

“don Herón acertó a filosofar: «El Juzgado, señores, es la casa del jabonero: el que no cae, resbala. Nadie está libre de una acusación, nadie debe jactarse “de esta agua no beberé” –y remató con esta paradoja–: Ustedes ganarán perdiendo».” (3). p. 45

Cap. 10

“Yo todavía no conocía el Cerco. (4). Como la ganadería no me da suficiente para vivir, instalé una cantina por los alrededores de Yanacancha, a treinta kilómetros de Rancas. El sargento Cabrera, que allí dejó muchos enemigos en sus tiempos de guardia, dice que Yanacancha no tiene ni plaza. Es verdad. Recogí calaminas inservibles y construí una cabaña. Conseguí una mesa, un hule floreado y unos bancos, y para no entristecer a los clientes pinté un

letrero: «Aquí se está mejor que allá». «Allá» es el cementerio de enfrente.” (5). p. 52.

Cap. 11

“–Bájese una docena de cebadas –ordenó Agapito Robles.” (6). p. 59

“–Hay hombres de paja y hombres de hueso, don –y en sus ojos se empozaron el coraje y el miedo.” (7). p. 59

Los enunciados del enunciador personaje se construyen con metáforas, citas: 1, 2, 4, 6 y 7; paradoja, cita 3; paralelo, cita 5, en el que la ‘cantina’ y el ‘cementerio’ se contrastan irónicamente. El “yo ...” de la primera oración del capítulo 10 (cita 4) es Fortunato, su protagonismo enunciativo es importante, en gran medida, en la novela, pues, junto al *enunciador narrador* construyen la historia novelada con enunciaciones poéticas.

4.1.3 Los enunciados poéticos configurados por el enunciatario

a) Enunciatario hablante

a.1 “–En esta provincia –casi no se percibía su resentimiento– hay alguien que nos tiene totalmente pisados. (1). Yo he visto a los delincuentes suplicar en las cárceles a Jesucristo Coronado: los asesinos y los hijos de puta se arrodillan y rezan llorando la oración del Justo Juez. El señor Jesucristo se aplaca y los perdona, pero en esta tierra hay un juez que no se aplaca con palabras ni oraciones. Es más poderoso que Dios. (2).

–¡Jesús, María! –se santiguó Sulpicia.

–Mientras él viva, nadie sacará la cabeza del estiércol. (3). *En vano reclamamos nuestras tierras. Por gusto el Personero presenta recursos. Las autoridades solo son chulillos de los grandes.*” p. 17

a.2 “–Cuando yo entré en la cárcel –prosiguió Chacón–, nuestras tierras eran el doble. En cinco años Huarautambo se las ha tragado.” (4). p. 18

a.3 “–Un año en la cárcel –dijo Chacón– es una fumada; cinco años son cinco fumadas.” (5). p. 20

a.4 “Uno solo era el culpable. «Mataré su cara, mataré su cuerpo, mataré sus manos, mataré su sombra, mataré su voz». (6). p. 37

Los enunciados poéticos configurados por el *enunciario hablante*, recurren a los elementos retóricos de la metáfora, citas: 1, 2, 4; paralelo, cita: 2; ironía, cita 5, y anáfora, cita 6.

c) Enunciario oyente

Cap. 6

c.1 “–¿Para qué sirve el Huiska? ¿Qué vale ese roquedal? –se volvió a reír el Personero Rivera.

–Mientras no se metan con nosotros, ¿qué importa? El que quiera apoderarse de las rocas, con su pan se lo coma. (1).

–Ese cerco es obra del diablo. Ya lo verán. Aquí hay alguien que juega con el Trinchudo. (2). Don Teodoro Santiago subía y bajaba sin cesar las cejas.” (3). p. 29

Cap. 14

“¡Por sus lenguas podridas y sus deseos sucios, Diosito escupe sobre Rancas!” (4). p. 76

“–Si pudiéramos, iríamos a otros pueblos a suplicar, pero no se puede. Encima de la pampa solo hay cielo.” (5). p. 77

“–¡Ya se viene el día tremendo! El Cerco solo es una señal. Ya verán: no solo huirán los animales: pronto se escaparán los muertos.” (6). p. 77

Cap. 20

“–Aquí ya no se puede retroceder. Retroceder es tocar el cielo con el culo. Hombres o mujeres, no sé lo que son, pero tenemos que pelear.” (7). p. 119

Los enunciados poéticos configurados por el *enunciario oyente*, recurren a los elementos retóricos de la metáfora, citas: 1, 2, 4, 5; de la sinestesia, cita: 3; y, de la hipérbole, cita 6, y 7.

Como se distingue, solo se habla de enunciador y enunciatario, omitiendo de quiénes se tratan. La razón obedece a que en los actos de habla los enunciadores y enunciatarios intercambian sus roles, como en todo acto interlocutivo. Vale anotar que las enunciaciones devienen de los protagonistas Héctor Chacón, Fortunato Cara de Sapo, El Nictálope, el Ladrón de Caballos, de Agapito Robles, del Niño Remigio, del personero Alfonso Rivera, de Sulpicia, de Teodoro Santiago, de Pis Pis, fundamentalmente. Estos asumen roles de enunciadores y enunciatarios, según las circunstancias. No obstante, el enunciador narrador o hablante lírico, es siempre enunciador.

4.1.4 La enunciación poética y la literariedad de la realidad narrada

a) El discurso retórico

El capítulo 12 es muy ilustrativo para explicar este estudio. En las anteriores reseñas se discriminan las enunciaciones para hacer notar con ellas el discurso retórico de los protagonistas y del enunciador. Este capítulo bastará para fundamentar la presente investigación.

Cap. 12

ACERCA DE LA RUTA POR DONDE VIAJABA EL GUSANO

“[...] Tres días después sobrevino el Gran Pánico.

Toda la semana se advirtieron signos. Don Teodoro Santiago descubrió que el agua de Yanamate se cribaba de agujeros. En Junín una vaca parió un chanco de nueve patas.(1) En Villa de Pasco, al abrir un carnero, saltó un ratón. (2) Signos hubo, pero nadie quiso verlos. Aun en la víspera hubiera podido sospecharse de la nerviosidad de los perros. Alguien les comunicaría que se clausuraba el mundo.(3) Huyan antes que sea tarde. Alguien les notificaría. Y los árboles también se asustaron.(4) Yo no lo vi. Aquí no crecen árboles. Pero en Huariaca, mil metros más abajo, los eucaliptos enloquecieron.(5) No soplaban ningún viento: por eso llamó la atención. El aire cabeceaba tranquilo cuando los sauces y los molles se volvieron epilépticos: se retorcían, tiritaban, se agitaban, pobrecitos, como si quisieran, pobrecitos, pies para irse.(6) Alguien les murmuraría que la tierra se cerraba. Se retorcían, se lastimaban, se clavaban sus espinas. La mitad de la tarde y la totalidad de la noche padecieron. Algunos árboles lograron arrastrarse unos metros. Amanecieron sudados de leche desconocida.(7) Pero ya nadie se compadecía de los árboles: los animales fugaban. Los inteligentes zorros, como inteligentes, huyeron desde las cuatro de la mañana. Sin decir una palabra,(8) sin comunicarse con nadie, zumbaron por la carretera a La Oroya: millares y millares de hocicos hendieron la oscuridad. A las siete se descubrieron a las lechuzas deslumbradas. Alguien las notificaría. La gente se arrodilló con la cara color de esa pared.(9) ¡Piedad, Jesucristo! ¡Por las llagas de tu Hijo coronado, Virgen Santísima! y don Santiago, de rodillas, acelerando el pánico:

«Acúsenme, pecadores, acúsenme antes que sea demasiado tarde». Y se acusaron. Mayta comenzó a morderse las manos. ¡Manos

sucias, manos condenadas! «yo he robado tus gallinas, don Jerónimo, soy un triste ladrón, perdóname.» Don Jerónimo contestó con un hipo. Se abrazaron sollozando. Clodomiro también confesó: el Barrigón no era el culpable del hurto de la harina de don Jerónimo. Y la mujer de Odonicio también se arañó la cara. Pájaros y peces disputaban los caminos del cielo. Cielo negro, cielo verde, cielo azul, cielo tierra.(10) ¡Ay Diosito, quiero quemarme el vientre: he fornicado con mi cuñado! Traigan carbones para comérmelos.(11) Así era: aprovechando la enfermedad de Odonicio, se revolcaban a un metro del paralítico. Atrocidades se conocieron. Rancas, arrodillada, alzó las manos inútiles hacia los cerrados labios de Dios.” (pp. 64-65).

En este fragmento se concentra, con notable riqueza e ilustración, la configuración poética de la novela, que apela a elementos retóricos para su realización; en este confluyen varias formas de enunciación poética. Para facilitar su identificación y explicación, se han subrayado y enumerado, tales enunciados, de modo secuencial. Describimos los hallazgos de la cita:

- i) Los discursos señalados en los numerales (1), (2), (10) y (11) son enunciados configurados usando la *hipérbole*, esta figura retórica intensifica un hecho o circunstancia, es una exageración: “*una vaca parió un chanco*”, “*al abrir un carnero, saltó un ratón*”, “*pájaros y peces disputaban los caminos del cielo*”, “*traigan carbones para comérmelos*”.
- ii) Los discursos señalados en los numerales (3), (4), (5), (6), (7), (8) son enunciados configurados usando la *prosopopeya*, esta figura retórica concede condición humana a seres no humanos y objetos inanimados: “*los árboles ... se asustaron*”, “*los eucaliptos enloquecieron*”, “*El aire cabeceaba tranquilo cuando los sauces y los molles se volvieron epilépticos*”, “*Algunos árboles lograron arrastrarse unos metros. Amanecieron sudados de leche desconocida.*”, “*Los inteligentes zorros,*

como inteligentes, huyeron desde las cuatro de la mañana. Sin decir una palabra”.

iii) El discurso señalado en el numeral (9) es un enunciado configurado usando el *símil*, esta figura retórica permite comparar dos elementos: “*La gente se arrodilló con la cara color de esa pared.*”

b) La literariedad narrada

La historia que edifica la novela se circunscribe a episodios de injusticia y abuso que la empresa minera *Cerro de Pasco Corporation* y los latifundios ejercieron sobre los habitantes de las comunidades de Pasco y Junín, a inicios del siglo XX. Sin embargo, dicha realidad y su delación no son importantes en la novela; lo notable es el modo cómo dicha historia es narrada; es decir, cómo a través de un artificio verbal, retórico y pulcro, la historia adquiere niveles expresivos con los cuales los narradores, protagonistas y sus parlamentos, se vivifican con intensidad en el receptor. Las enunciaciones poético-líricas le confieren a la historia novelada su mejor rasgo de literariedad, rasgo artístico-verbal, que sobredimensiona la historia empírica, acentuando la verosimilitud y el realismo. Cabe señalar que una historia real se literaturiza en virtud a su ficcionalización, es decir, a la transformación de la realidad conocida; al uso del lenguaje connotativo, que se identifica por los recursos retóricos; a lo polisemántico, que se manifiesta por las significaciones que ofrece; y, a lo intertextual, pues la

ficcionalidad dialoga con una verdad histórica: los sucesos reales que la historia de Pasco y Junín conocen, respecto a la minería y los latifundios. Todas las citas que anteceden a esta afirmación dan cuenta de lo afirmado; para no redundar basta pedir una lectura de las páginas anteriores.

CAPÍTULO V

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

a) Con las bases teóricas

En este estudio, cuando se hacen referencia a los discursos que emiten, por un lado el narrador y, por otro, los personajes, no se los denomina emisor (al hablante) y receptor (al oyente), pues estas designaciones corresponden a quienes en el plano empírico y de la comunicación cumplen dichos roles. En la teoría de la enunciación, que fundamentan Courtes, Barthes y Benveniste, básicamente, la designación a quienes emiten actos de habla se les denomina enunciador (quien dice algo), enunciatario (quien recibe lo dicho por alguien) y enunciación (la construcción verbal); estos nombres se fundamentan porque los sujetos circunscritos en las obras literarias cobran existencia a partir de su 'decir' de su 'hablar', es decir, el acto de habla les confiere existencia. Es en este sentido que en nuestro estudio usamos las categorías de enunciación, enunciador y enunciatario. Tecla Gonzales dice, al respecto, que *no se trata de que haya un sujeto productor de un*

discurso y un sujeto receptor de dicho discurso, sino que la teoría benvenistiana nos lleva a pensar en un sujeto nacido en el acto individual de apropiación de la lengua, es decir, un sujeto producido en el –o producto del– discurso. Y agrega que, todo enunciado remite necesariamente a una enunciación particular correspondiente, dentro de la cual habría que distinguir dos actantes: el enunciador o destinador implícito de la enunciación, y el enunciatario o destinatario implícito de la enunciación a quien se dirige el enunciado.

Sobre este mismo punto, Jesús González Requena, dice *que no hay lugar para un sujeto productor del discurso, que, bien por el contrario, el sujeto nace en el discurso.*” (González Requena, 1987: 9). Es decir, que no hay sujeto productor, sino, por el contrario, *un sujeto producido, nacido, en el discurso.*

Ahora bien, Gonzales Requena también sostiene que *el discurso poético puede ser definido como el acto de un Agente-Hablante lírico, quien apropiándose del código lírico, produce un discurso ficticio, literario.* Es el caso de la novela *Redoble por Rancas*; el *hablante lírico* (enunciador narrador), hace uso de los elementos retóricos para configurar poéticamente la novela, aun cuando esté se circunscriba al género narrativo y no al poético.

En esta línea, López-Casanova trata sobre la *modalización* narrativa; señala que *la actividad del narrador (o de su equivalente en el discurso poético, el hablante lírico) es*

administrar un tiempo, elegir una perspectiva, optar por una modalidad discursiva (diálogo, monólogo, narración pura, descripción, etc.) y asumir una voz y una determinada forma de representación y figuración textuales. En efecto, el enunciador narrador, construye la historia de *Redoble por Rancas* haciendo uso de una narratividad pura, de diálogos directos e indirectos, de especies descriptivas y de elementos retóricos que le confieren una voz lírica y poética. Este narrador o hablante lírico es un ser intervinculador entre el autor y el lector, quien hace posible que se filtren los hechos, los sentimientos, las representaciones, ante el lector.

b) Con los objetivos

Se determina que las enunciaciones con los que se edifica la novela se configuran a través de los enunciadores poéticos, de los enunciatarios poéticos, literaturizando la realidad empírica. No nos hemos detenido a nombrar a los enunciadores ni enunciatarios, pues ese no es significativo, lo que importa son las enunciaciones que estos produjeron. Como se podrá intuir, en los procesos discursivos se trocan los roles locutivos; es decir, en determinadas circunstancias alguien ejerce de enunciador y otro u otros de enunciatarios; a la inversa, los enunciatarios serán enunciadores y los enunciadores enunciatarios.

En este sentido, los enunciados poéticos que se configuran en el enunciador y en los enunciatarios están registrados a través

de elementos retóricos. El hablante lírico hace uso de la prosopopeya, la metáfora y la hipérbole, en un buen porcentaje; en menor medida recurre al símil, a la ironía, al paralelo, a la anáfora, a la paradoja. El uso de estos recursos retóricos le otorgan al lenguaje poesía y lirismo.

Como se dijo ya antes, esta configuración poética le otorga un relieve especial a la novela; el nivel de literaturización crece, en mérito a su lenguaje connotativo, a su semiosis polisémica, a su intertextualidad respecto al contraste realidad- ficción.

CONCLUSIONES

- a) La novela *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza configura enunciados poéticos a través del enunciador narrador o hablante lírico, del enunciador protagónico, de los enunciatarios; estos literaturizan la realidad narrada.
- b) Los enunciados poéticos que configuran el enunciador y el enunciatario en la novela *Redoble por Rancas*, usan la metáfora, la hipérbole, la prosopopeya, el símil, la anáfora, la ironía, el paralelo, la paradoja; también a través de las especies descriptivas.
- c) La enunciación poética literaturiza la realidad narrada en *Redoble por Rancas*, a través de la ficcionalidad, del lenguaje connotativo, de la significación polisémica, de los elementos retóricos, y de la intertextualidad entre la historia y la novela.

SUGERENCIAS

- a) Incorporar en los diseños curriculares la Teoría de la Enunciación, con la finalidad de comprender mejor este estudio, que se refiere a la configuración de los enunciados poéticos en la novela *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza.
- b) Dar importancia a los estudios sobre los elementos retóricos, para comprender y validar su importancia en los enunciados poéticos que configuran el enunciador y el enunciatario en la novela *Redoble por Rancas*.
- c) Relievar la importancia de la ficcionalidad, del lenguaje connotativo, de la significación polisémica, de los elementos retóricos, y de la intertextualidad entre la historia y la novela, pues a través de estas dimensiones se literaturiza la realidad narrada en *Redoble por Rancas*.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

SCORZA, Manuel (2002). *Redoble por Rancas*. Lima: Peisa.

SCORZA, Manuel (1977). *Redoble por Rancas*. Caracas Venezuela: Monte Ávila Editores.

SCORZA, Manuel (1987). *Redoble por Rancas*. Lima, Perú: Promoción Editorial Inca S.A. (PEISA).

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

BAJTIN, Mijail (1970). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, Roland (1984). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

BENVENISTE, Émile (1966). *Problemas de lingüística general I*. Madrid: Siglo XXI.

----- (1974). *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo XXI.

BERISTAIN, Helena (1995) *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

COURTÉS, Joseph (1991). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.

CALLES MORENO, Juan María (1997) *La modalización en el discurso poético*. En: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Universitat de València.

GRAS MIRAVET, Dunia (1998) *Manuel scorza, un mundo de ficción*. Barcelona.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1987). *Enunciación, punto de vista, sujeto*. En: Contracampo nº 42, pp. 6-41.

----- (1992). S. M. Eisenstein. *Lo que solicita ser escrito*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas.

----- (1995). *Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura* ("El manantial", Vidor). En: González Requena, Jesús (comp.) *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 11-45.

GREIMAS, Algirdas-Julien y COURTÉS, Joseph (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

KRISTEVA, Julia (1969). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.

LEJEUNE, PH. (1975). *El pacto autobiográfico*. Paris: Seuil.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España, Biblioteca Filológica.

MAMANI MACEDO, Mauro (2008). *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*.

OHANNA, Anatolio (2009). *Redoble por Rancas y la conceptualización del (neo) indigenismo una tendencia a la homogeneidad*.

OLEZA, J. (1983). *La formalización del punto de vista narrativo*. En: Cuadernos de Filología, Teoría: Lenguajes, I, 3. Valencia, pp. 237-271.

PAMPILLO, G. y M. ALVARADO (1986). *Taller de escritura con orientación docente*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras / UBA (Universidad de Buenos Aires).

RENARD, S. (1993). *La modalización plural del texto narrativo, Eutopías, 2ª época*, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de València.

SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.

SAGANOGO, Brahimán (2009). *El concepto de literariedad: estatuto y postulado del texto literario*. Venezuela: Letralia. Año XVIII-Nº 206.

VALDERRAMA M., Santiago y LEÓN M. Lucy (2009) *Técnicas e instrumentos para la obtención de datos en la investigación científica*. Lima: San Marcos.

VALDIVIESO, Jaime (1975). *Realidad y ficción en Latinoamérica*, México: Joaquín Mortiz.

VÍLCHEZ BEJARANO, Yuri J. (2007). *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza*.

s. n. (2005) *Diccionario de análisis del discurso*. Madrid: Amorrortu Editores.

ANEXOS

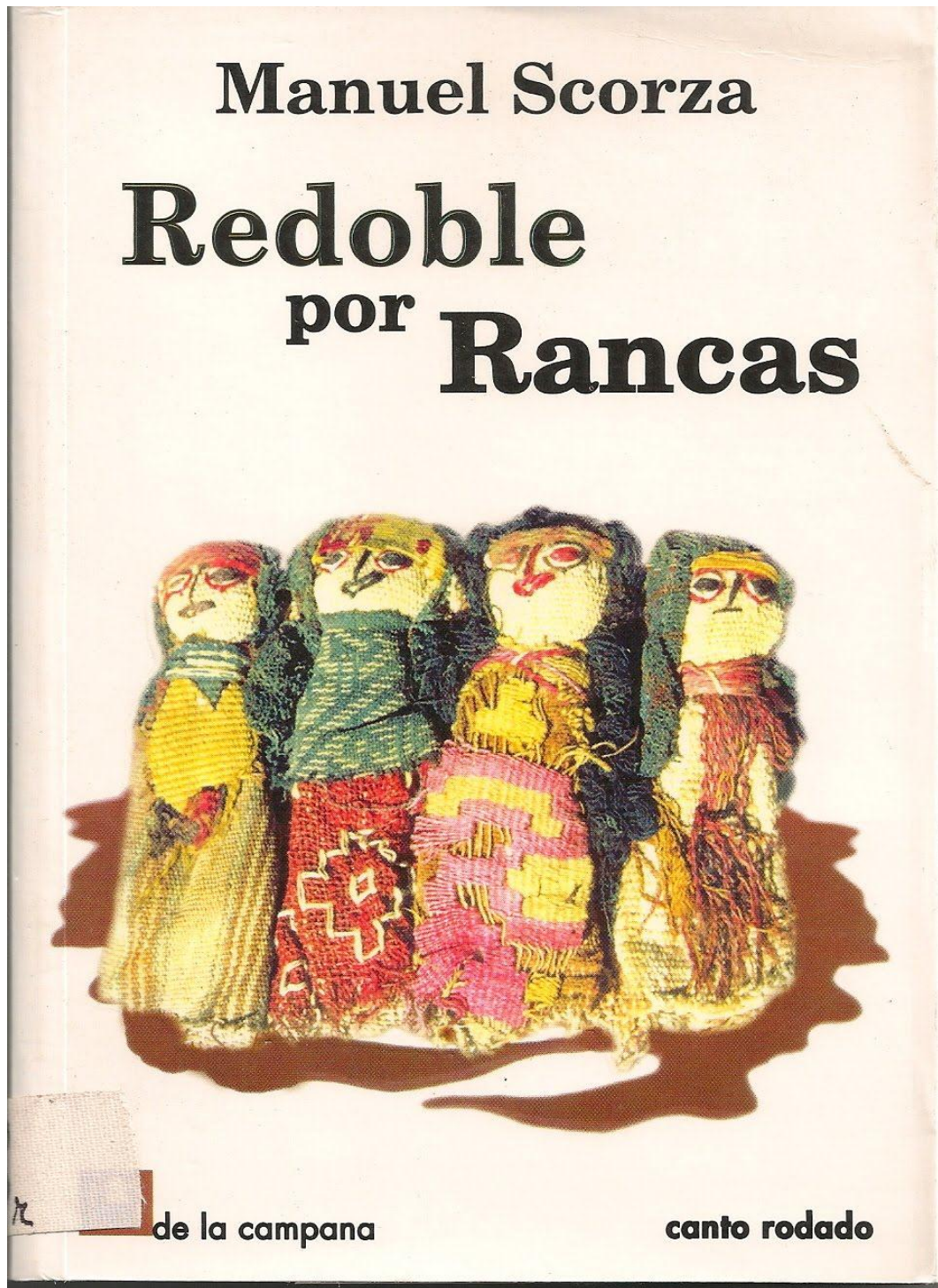
ANEXO 01

MATRIZ DE CONSISTENCIA DE LA INVESTIGACIÓN

TÍTULO : CONFIGURACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN POÉTICA EN *REDOBLE POR RANCAS* DE MANUEL SCORZA
RESPONSABLE : GUILLERMO BUZZI, JUSELINO FEDERICO

PROBLEMA	OBJETIVOS	CATEGORÍAS	METODOLOGÍA	TÉCNICAS	INSTRUMENTOS
Problema General ¿Cómo se configuran los enunciados poéticos en <i>Redoble por Rancas</i> ?	Objetivo General <ul style="list-style-type: none"> • Determinar cómo se configuran los enunciados poéticos en <i>Redoble por Rancas</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Enunciación poética • Novela poética • La literariedad • Verosimilitud 	MÉTODO: Hermenéutico, en razón de que el estudio estará centrado en el análisis e interpretación de los enunciados de la novela <i>Redoble por Rancas</i> . TIPO DE INVESTIGACIÓN: Básica, cualitativa NIVEL: Descriptivo y explicativo. DISEÑO: Descriptivo simple Esquema: M ----- O Donde: M: Muestra, representa la novela <i>Redoble por Rancas</i> . O: Información obtenida respecto a la configuración de la enunciación poética en la novela <i>Redoble por Rancas</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • La observación • El fichaje • El análisis de contenido 	<ul style="list-style-type: none"> • Fichas de observación • Las fichas • Cuaderno de notas
	Objetivos Específicos <ul style="list-style-type: none"> • Describir y explicar qué enunciados poéticos configura el enunciador en <i>Redoble por Rancas</i>. • Describir y explicar qué enunciados poéticos configura el enunciatario en <i>Redoble por Rancas</i>. • Describir y explicar cómo la enunciación poética literaturiza la realidad narrada en <i>Redoble por Rancas</i>. 				

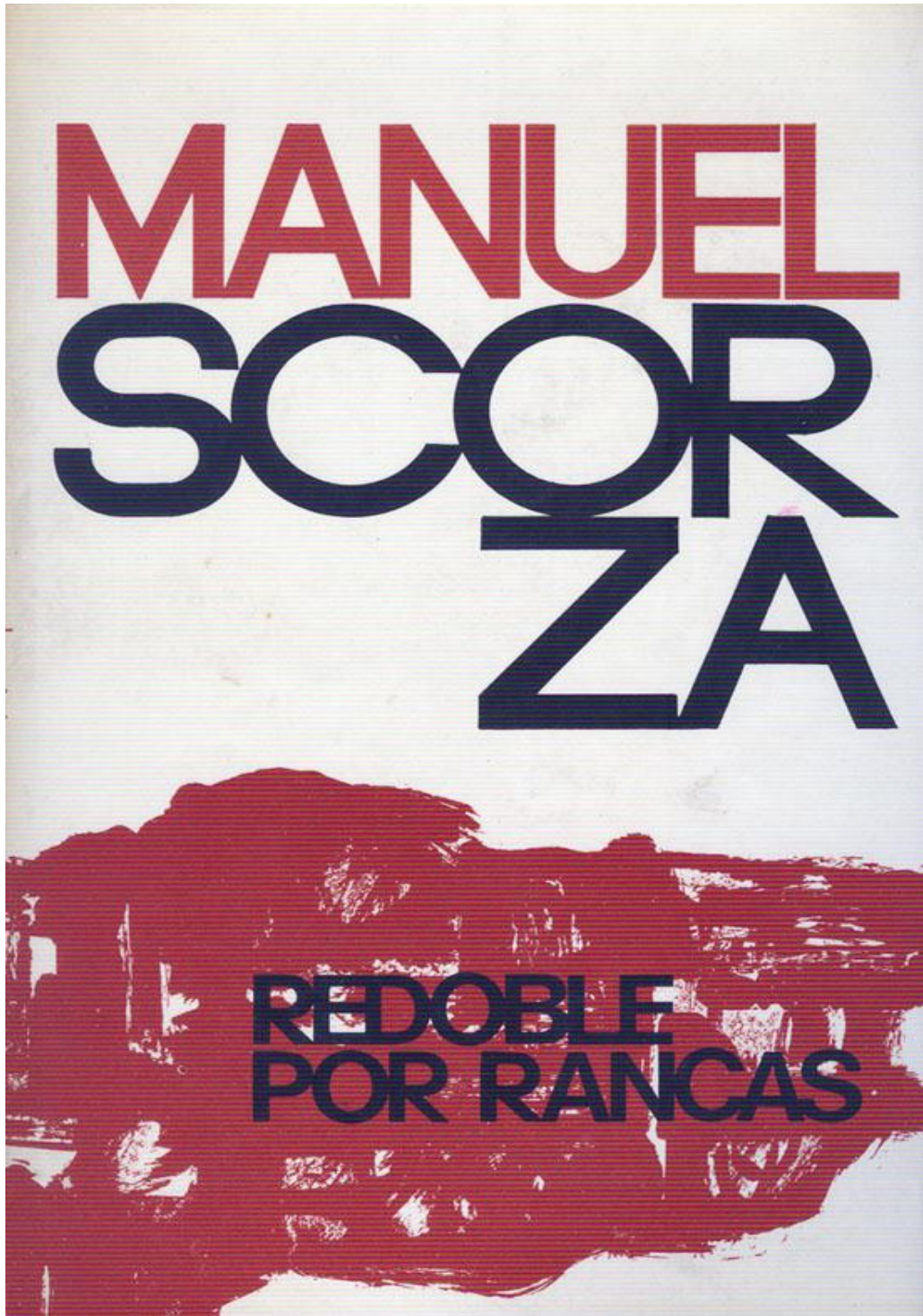
PORTADAS DE LAS EDICIONES DEL LIBRO *REDOBLE POR RANCAS*





Manuel Scorza
REDOBLE POR
RANCAS





MANUEL
SCORZA
REDOBLE
por
RANCAS



MANUEL SCORZA

REDOBLE
POR
RANCAS
NOVELA



Plaza & Janés / Literaria

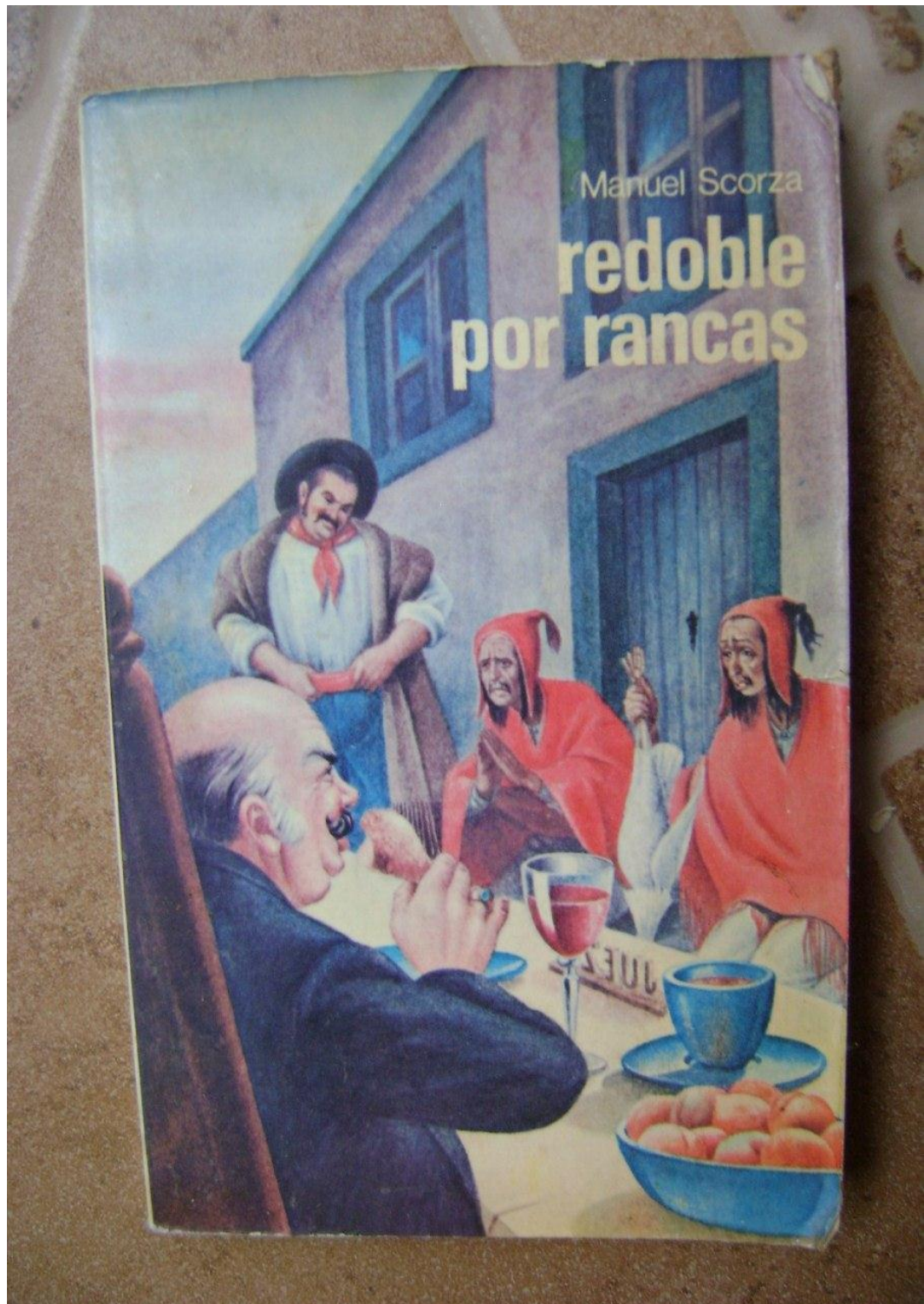


P E N G U I N E D I C I O N E S

MANUEL SCORZA

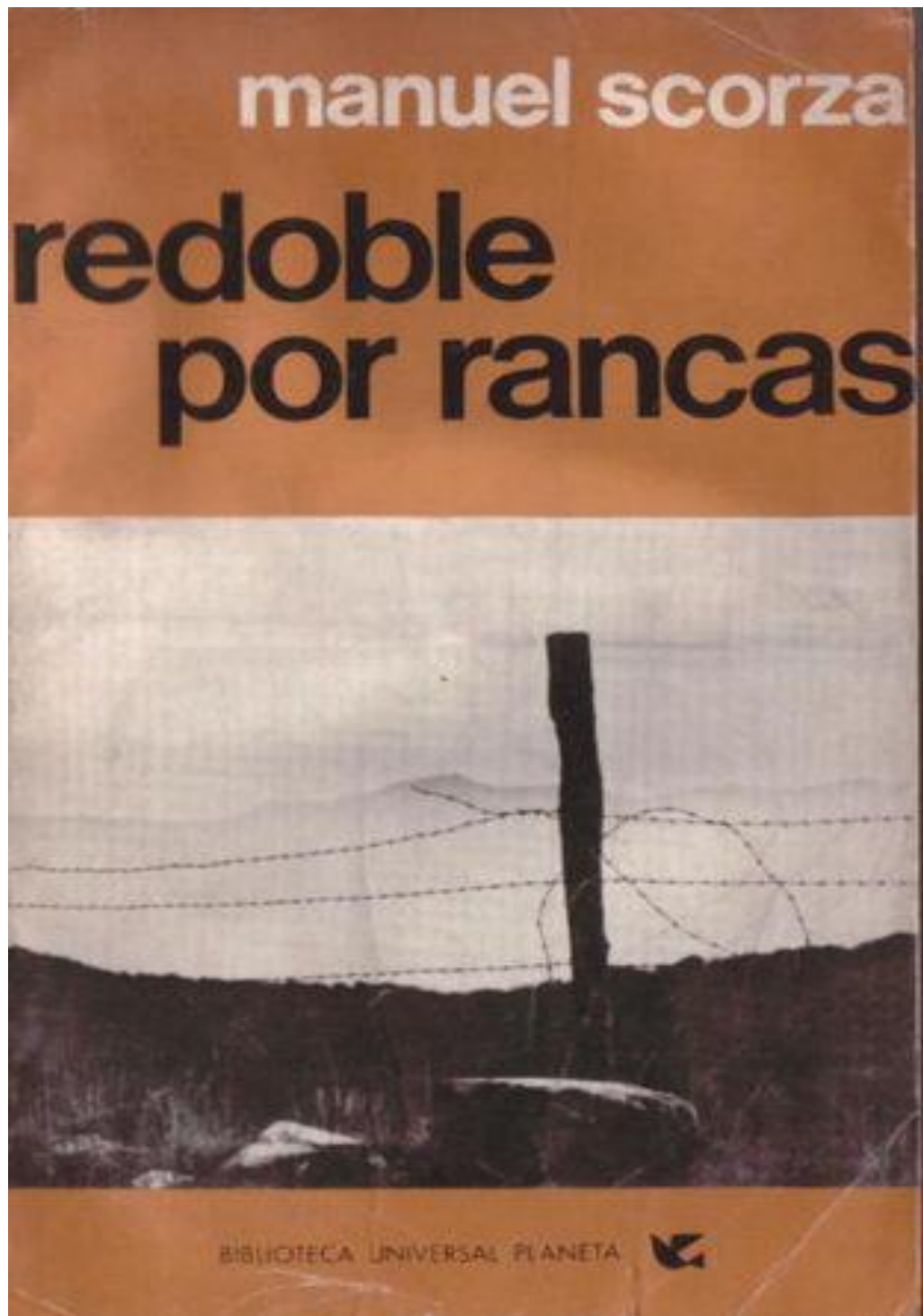
Redoble por Rancas

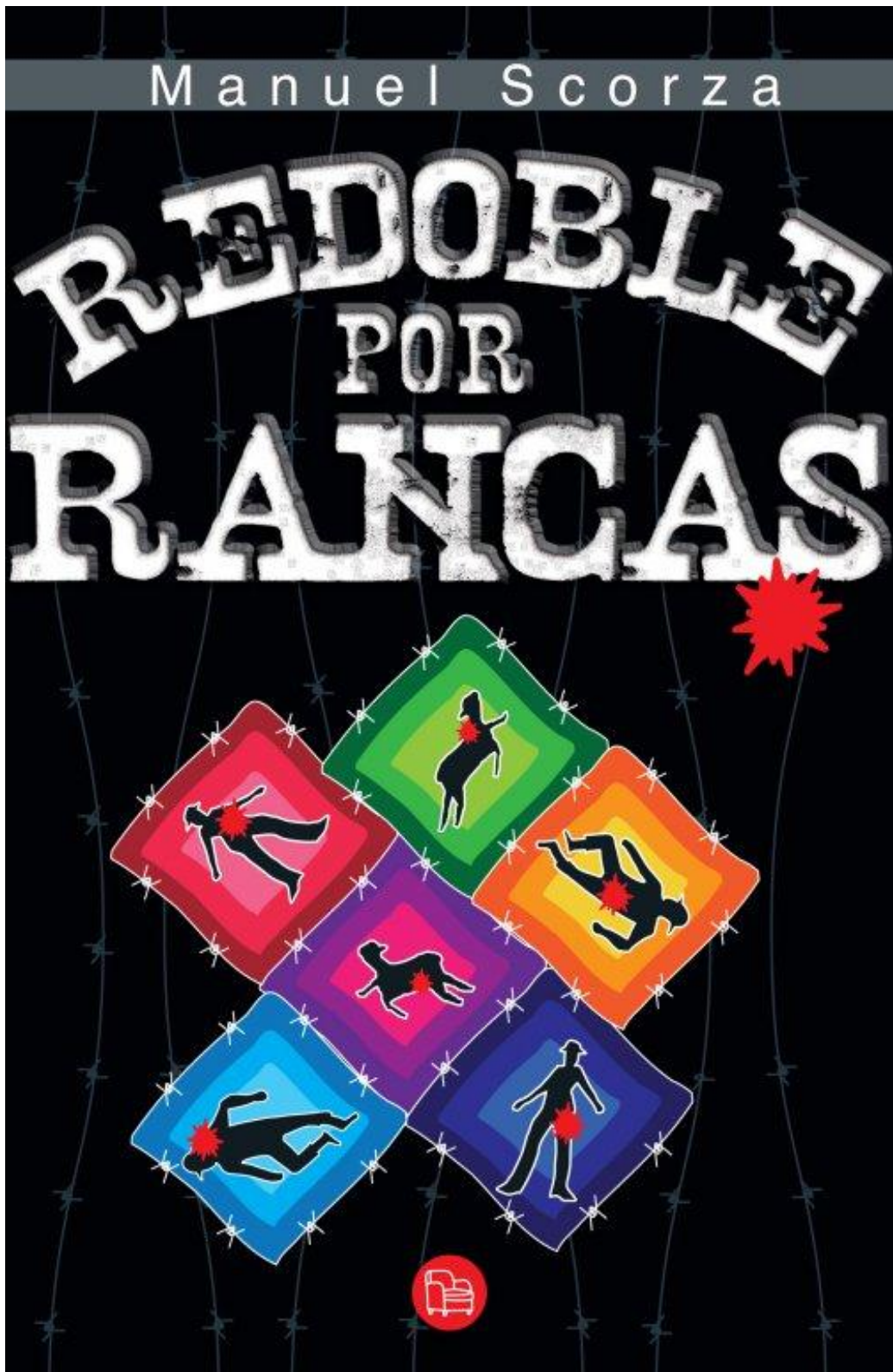




**MANUEL
SCORZA
REDOBLE
POR
RANCAS
MONTE AVILA
EDITORES**







Manuel Scorza

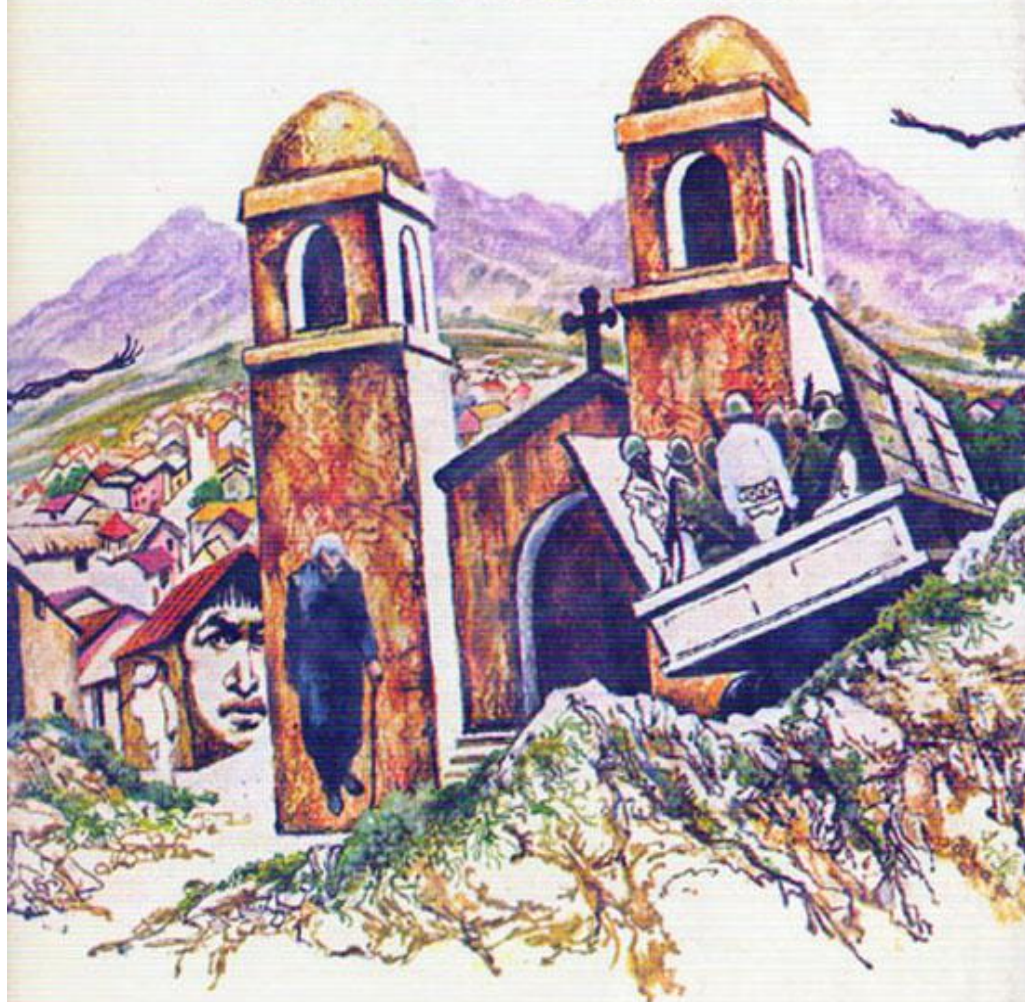


Redoble por Rancas

Edición de
Dunia Gras

CATEDRA
Letras Hispánicas

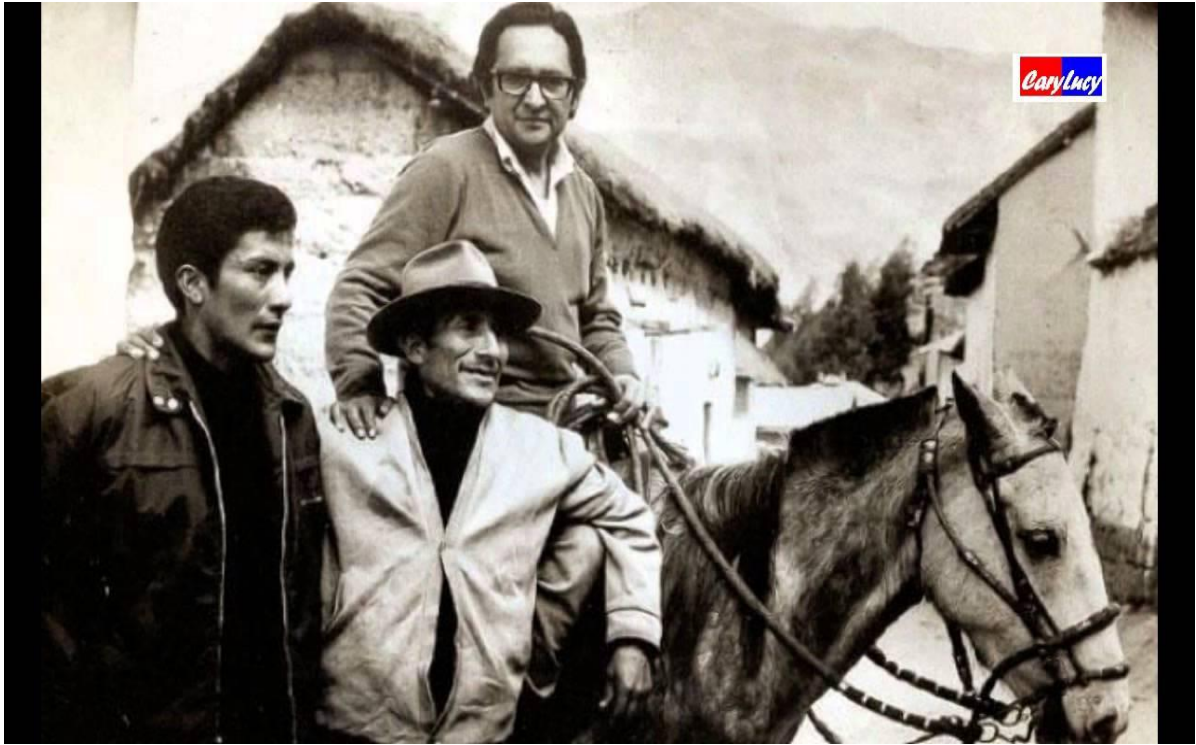
DRUMS FOR RANCAS



MANUEL SCORZA



EVIDENCIAS FOTOGRÁFICAS DE HECTOR CHACÓN "EL NICTÁLOPE" CON MANUEL SCORZA



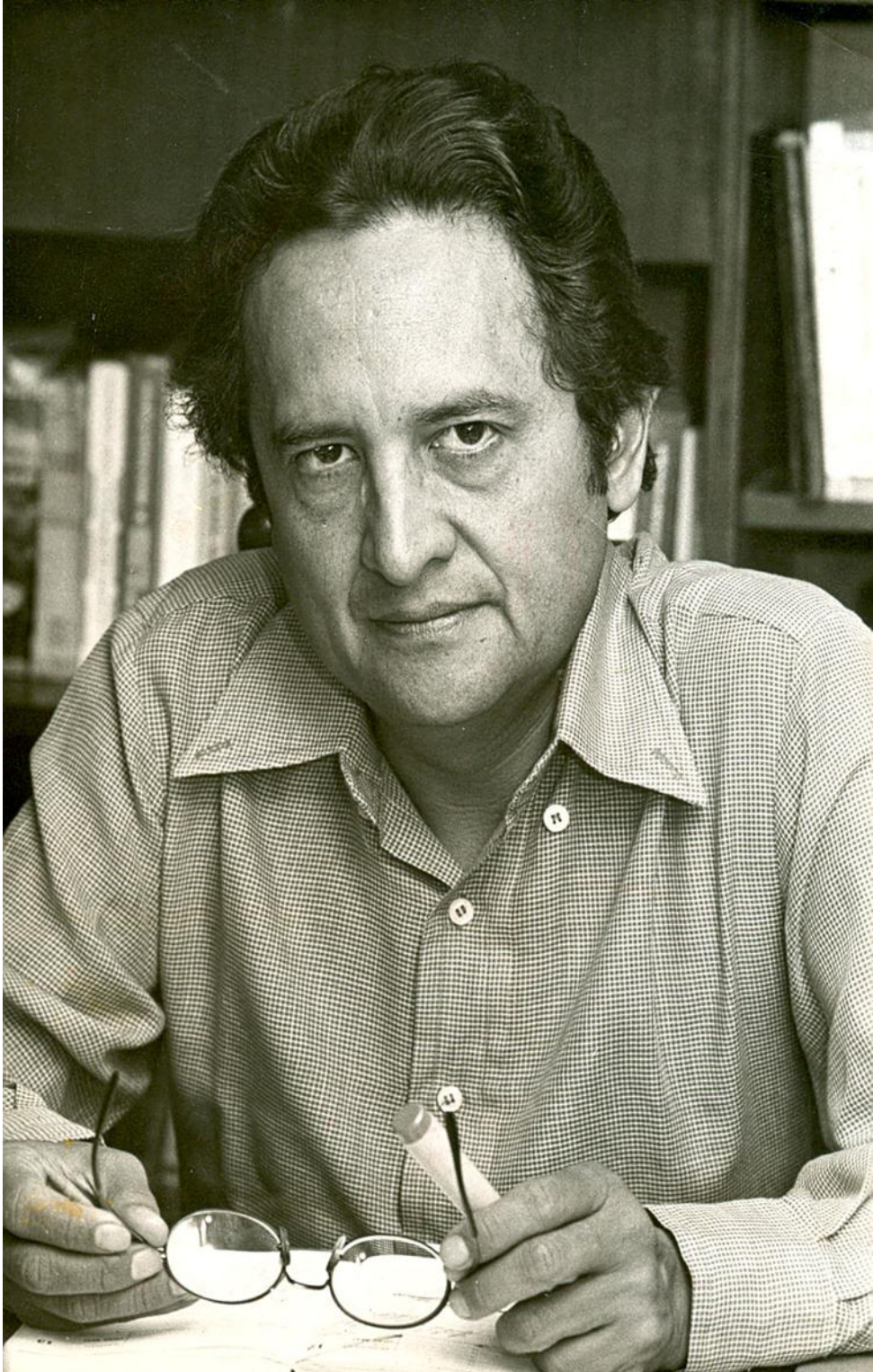


MOVIMIENTOS CAMPESINOS 1962

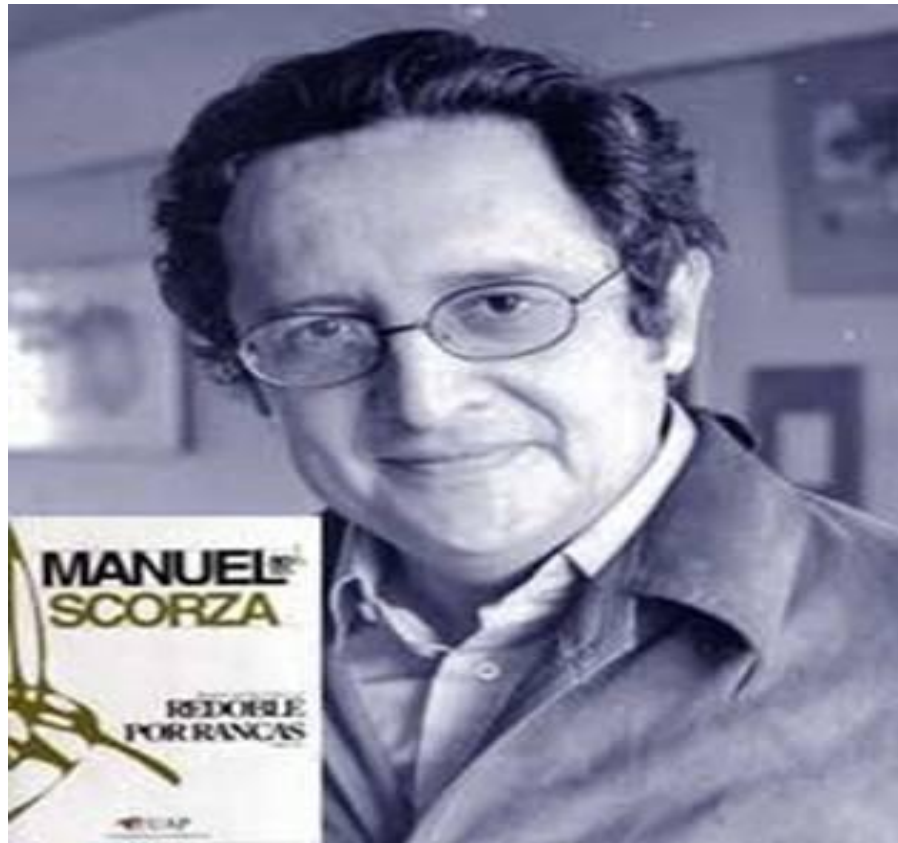


FOTOGRAFIAS DE MANUEL SCORZA











ANEXO 02
CONSENTIMIENTO
INFORMADO



ID: _____

FECHA: 22/07/2021

TÍTULO DE INVESTIGACIÓN: CONFIGURACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN POÉTICA EN *REDOBLE POR RANCAS* DE MANUEL SCORZA

OBJETIVO: Describir y explicar cómo se configura la enunciación poética en *Redoble por Rancas*.

INVESTIGADOR: Juselino Federico Guillermo Buzzi

- **Consentimiento / Participación voluntaria**
Acepto participar en el estudio: He leído la información proporcionada, o me ha sido leída. He tenido la oportunidad de preguntar dudas sobre ello y se me ha respondido satisfactoriamente. Consiento voluntariamente participar en este estudio y entiendo que tengo derechos de retirarme en cualquier momento de la intervención (tratamiento) sin que se me afecte de ninguna manera.

- **Firmas de participante o responsable legal**



Huella digital si el caso lo amerita

Firma del participante: _____

Firma del investigador responsable: _____

NOTA BIOGRÁFICA

JUSELINO GUILLERMO BUZZI

Realizó sus estudios secundarios en la G.U.E. Leoncio Prado y su educación superior en la Universidad Nacional Hermilio Valdizán de Huánuco en la Facultad de Ciencias de la Educación, especialidad de Lengua y Literatura. Estudió Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana. Fue profesor en el Colegio Seminario San Luis Gonzaga; actualmente ejerce la docencia universitaria en las universidades UDH y UNHEVAL.

Obras publicadas: *Lenguaje y Comunicación* (2005), *Ortografía y Redacción* (2006), *Comprensión de Lectura* (2006), *Didáctica de la Comunicación* (2007).

Próximas publicaciones: *Ortografía Castellana Elemental*, *Redacción Documentaria*, *Mitología Grecorromana*, *Temas de Literatura* y los libros de cuentos *Historias que me cuento*, *Un mundo para los dos solitos* y *Dónde andará don Manuel*.

UNIVERSIDAD NACIONAL HERMILIO VALDIZÁN

LICENCIADA CON RESOLUCIÓN DEL CONSEJO DIRECTIVO N° 099-2019-SUNEDU/CD



Huánuco – Perú

ESCUELA DE POSGRADO

Campus Universitario, Pabellón V "A" 2do. Piso – Cayhuayna
Teléfono 514760 -Pág. Web. www.posgrado.unheval.edu.pe



ACTA DE DEFENSA DE TESIS DE MAESTRO

En la Plataforma Microsoft Teams de la Escuela de Posgrado, siendo las **19:30h**, del día **lunes 05 DE JULIO DE 2021** ante los Jurados de Tesis constituido por los siguientes docentes:

Dr. Amancio Ricardo ROJAS COTRINA	Presidente
Dr. Victor Manuel ROJAS RIVERA	Secretario
Dr. Enrique Isidro SANTIAGO POMA	Vocal

Asesora de tesis: Dra. Jani MONAGO MALPARTIDA (Resolución N° 0226-2016-UNHEVAL/EPG-D)

El aspirante al Grado de Maestro en Literatura Peruana y Latinoamericana, Don **Juselino Federico GUILLERMO BUZZI**.

Procedió al acto de Defensa:

Con la exposición de la Tesis titulado: **"CONFIGURACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN POÉTICA EN REDOBLE POR RANCAS DE MANUEL SCORZA"**.

Respondiendo las preguntas formuladas por los miembros del Jurado y público asistente.

Concluido el acto de defensa, cada miembro del Jurado procedió a la evaluación del aspirante al Grado de Maestro, teniendo presente los criterios siguientes:

- Presentación personal.
- Exposición: el problema a resolver, hipótesis, objetivos, resultados, conclusiones, los aportes, contribución a la ciencia y/o solución a un problema social y recomendaciones.
- Grado de convicción y sustento bibliográfico utilizados para las respuestas a las interrogantes del Jurado y público asistente.
- Dicción y dominio de escenario.

Así mismo, el Jurado plantea a la tesis **las observaciones** siguientes:

Obteniendo en consecuencia el Maestría la Nota de DIECIOCHO (18)
Equivalente a MUY BUENO, por lo que se declara APROBADO
(Aprobado o desaprobado)

Los miembros del Jurado firman el presente **ACTA** en señal de conformidad, en Huánuco, siendo las 21:10 horas de 05 de julio de 2021.

.....
PRESIDENTE
DNI N° 04025628

.....
SECRETARIO
DNI N° 22468769

.....
VOCAL
DNI N° 97300983

Leyenda:
19 a 20: ExcelenteS
17 a 18: Muy Bueno
14 a 16: Bueno

(Resolución N° 01380-2021-UNHEVAL/EPG)

ANEXO 3

AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN DE TESIS ELECTRÓNICA DE POSGRADO

3. IDENTIFICACIÓN PERSONAL (especificar los datos del autor de la tesis)

Apellidos y nombres: GUILLERMO BUZZI, Juselino Federico

DNI: 22430128

Correo electrónico: juse.gb.18@gmail.com

CELULAR: 962957755

4. IDENTIFICACIÓN DE LA TESIS

Postgrado	
Maestría:	LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA
Mención:	LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA

Grado Académico obtenido: Maestro

Título de la tesis:

CONFIGURACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN POÉTICA EN *REDOBLE POR RANCAS* DE MANUEL SCORZA

Tipo de acceso que autoriza el autor:

Marcar "X"	Categoría de acceso	Descripción de acceso
X	PÚBLICO	Es público y accesible el documento a texto completo por cualquier tipo de usuario que consulta el repositorio.
	RESTRINGIDO	Solo permite el acceso al registro del metadato con información básica, mas no al texto completo.

Al elegir la opción "Público" a través de la presente autorizo de manera gratuita al Repositorio Institucional - UNHEVAL, a publicar la versión electrónica de esta tesis en el Portal Web repositorio.unheval.edu.pe, por un plazo indefinido, consintiendo que dicha autorización cualquier tercero podrá acceder a dichas páginas de manera gratuita, pudiendo revisarla, imprimirla o grabarla, siempre y cuando se respete la autoría y sea citada correctamente.

En caso haya marcado la opción "Restringido", por favor detallar las razones por las que se eligió este tipo de acceso:

Asimismo, pedimos indicar el periodo de tiempo en que la tesis tendría el tipo de acceso restringido:

() 1 año () 2 años () 3 años () 4 años

Luego del periodo señalado por usted(es), automáticamente la tesis pasará a ser de acceso público.

Fecha de firma: 22-07-2021



Firma del autor