

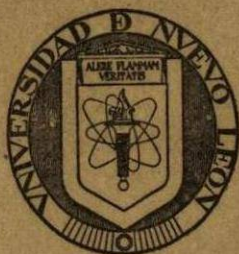
HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS



*Capilla de San Marcos
Biblioteca Universitaria*

11



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1970

Aragonés: Se Conserva. *Cucullu* > *Cucullo*.
 Aranés: Se Conserva. *Cornariu* > *Curné*.
 Vascuences: Se conserva normalmente. Hay algunos casos de pérdida. *Colu*
 > *Kulu*, *Cupa* > *Upa*.
 Leonés: Se Conserva. *Cupiditia* > *Coldicia*.
 Asturiano: Se Conserva. *Collecta* > *Collecha*, *Collacteu* > *Collazo*.
 Gallego: Se Conserva. *Collecta* > *Colleita*.
 Mozárabe: Se Conserva. *Columba* > *Colomba*.

2.14.

"G + e, i"¹¹

Francés: Se Conserva. *Gelu* > *Gel*, *Germanu* > *Germain*.
 Provenzal: Se Conserva. *Gemma* > *Gema*, *Germanu* > *Germá*.
 Rumano: Se Conserva. *Gelu* > *Ger*, *Genunculu* > *Genunchiu*.
 Italiano: Se Conserva. *Gelu* > *Gelo*, *Generu* > *Genero*.
 Sardo: Se Conserva oclusiva y en cierta zona se convierte en "B". *Generu* >
Gheneru, *Gelare* > *Belare*.
 Portugués: Se Conserva. *Gelu* > *Gêlo*, *Germanu* > *Germão*.
 Castellano: Se Conserva con el mismo sonido prepalatal. *Generu* > *Yerno*,
Gypsu > *Yeso*, *Gelu* > *Yelo*.
 Gallego: Se Conserva con la variante "š". *Gypsu* > *šis*, *Genesta* > *šiesta*.
 Asturiano: Se Conserva con las variantes "Tš" o "š". *Gelare* > *šelar*, *Generu*
 > *šenro*.
 Vascuence: Se Conserva en algún caso con el sonido velar clásico, mas lo ge-
 neral es con sonido palatal en la variante "Tš". *Gypsu* > *Kisu*, *Genista* >
Tšemizta.
 Aranés: Se Conserva con la variante "š" *Genuculu* > *šull*, *Generu* > *šendre*.
 Aragonés: Se Conserva con sonido palatal en las variantes "š" "Tš", y "Ch".
Gypsu > *Tšeso* o *Cheso*, *Genuculu* > *Tšinullo*.
 Catalán: Se palataliza, conservándose "G" ortog., pero pronunciándose fri-
 cativa, sonora rehilante o fricativa sorda en los dialectos "apitxats". *Gelu*
 > *Gel*, *Gibbu* > *Gep*, *Gingiva* > *Geniva*.

¹¹ Es importante, para los dialectos Iberorromances, la documentación presentada en *Orígenes del Español* por Ramón Menéndel Pidal. (vid., pp. 234-235. § 42, inc. 1, 2, 3, 4 y 5).

Asimismo, García de Diego, V., *Gramática Histórica Española*. Madrid, pp. 89-90. Para el Italiano y el dialecto Toscano es importante ver a Meyer-Lübke. (*Gramm. Stor. della Ling. Ital.* Torino, p. 85).

PRINCIPALES ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN FUNCIÓN TIEMPO Y ESPACIO

DR. JUAN JOSÉ GARCÍAGÓMEZ
 Escuela de Letras
 I.T.E.S.M.

AL TERMINAR EL SIGLO XIX —ése al que los críticos calificaron exhaustivamente como 'el siglo de la novela' basándose en el número de narradores que cultivaron por entonces el género—, el concepto del *epos* todavía era regido por cánones realistas. El autor actuaba, las más de las veces, como un simple reflector colocado entre el suceso real que daba origen a la narración y la obra literaria. El *epos* se inspiraba en la realidad objetiva aunque el realismo comenzara a desaparecer en las avanzadas europeas de vanguardia.

Pero lo que casi ninguno de esos críticos advirtió, fue que el auge habría de llevar al núcleo autor-lector hacia una exigencia de renovación en las técnicas literarias. Estas, poco a poco, caminaron a un rompimiento con la tradicionalidad formal.

Carlos Héctor de la Peña, en su estudio sobre "La novela moderna. Su sentido y su mensaje. Ensayo de interpretación literario filosófica",¹ advierte que la causa de la eclosión se debe a que "la novela no es sólo vehículo de sentimientos, ideas y costumbres, sino que, con sorprendente poliformismo, se constituye en el género literario por excelencia, abarcando los restantes géneros y congregándolos en armonioso conjunto, dándole viveza y originalidad: las Ciencias Naturales, la Sociología, la Psicología y otras muchas disciplinas científicas y filosóficas han invadido el campo natural de la novela, de suerte que es difícil discernir si es que las más variadas ramas del saber pretenden ataviarse con el ropaje de la novela, o si es ésta la que ha entrado violentamente en ajeno barbecho a cultivar materias que le son impropias."

¹ De la Peña, Carlos Héctor, *La Novela Moderna. Su sentido y su mensaje*. Ensayo de interpretación literario-filosófica. Editorial Jus. México, 1944.

Independientemente de la hoy insostenible teoría expresada por de la Peña en la última parte de su juicio (la de la propiedad o impropiedad de las "materias" que se adentran o son adentradas por la novela), sí es interesante desde el punto de vista de anotar un cambio importante en el concepto *novela*.

En la actualidad, contemplando su esencia a manera de panorámica, podría inicialmente dividirse la narración en dos grandes grupos atendiendo al manejo espacial y temporal de la realidad. Esta división —como por otro lado cualquiera que en el terreno de las bellas artes pudiera hacerse—, no es tajante. Entre ambos se extiende un tercer apartado correspondiente a producciones-puente que, sin abandonar del todo las características de cualquiera de los grupos, invaden el otro sin que sea posible el situarlas definitivamente en ninguno de los dos. Incluso hay autores que, adelantándose a las técnicas usuales en su época, entregan producciones que anticipan —a veces siglos—, las venideras. Pero en general, cronológicamente el siglo XIX marca el final del primer grupo. Y el XX el principio del segundo.

Siguiendo a Wellek y Warren,² el primero de esos grupos fundamentales recibirá la denominación de *narración antigua*; mientras que el segundo será el calificado por Clara Reeve como *romance*. De este último arrancan las modalidades que han sido catalogadas (en esta nuestra época *Neomodernista* que por su insistencia definitoria deja presentir un asomo de Neoclasicismo), como "nouveau roman", "antinovela", "narración concéntrica", "literatura vertical", "estructura autorreflexiva"..., etc.

"La *narración antigua* (...) ocurría en el tiempo. (...) En muchas grandes novelas, los hombres nacen, crecen y mueren; los personajes se desenvuelven, cambian y hasta se puede ver cambiar a toda una sociedad (...) o asistir al desenvolvimiento cíclico y a la decadencia de una familia. (...) Tradicionalmente, la novela ha de tomar en serio la dimensión del tiempo".³ Ese tiempo al que se hace mención, debe ser considerado como meramente objetivo.

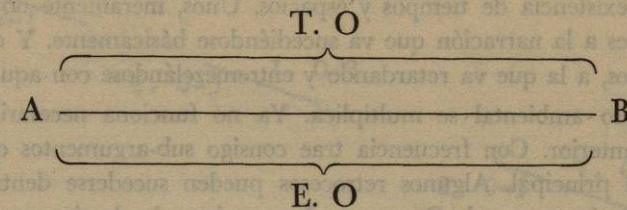
Sin que lo siguiente signifique un estudio minucioso y completo sino básico, para trazar las gráficas de la estructura narrativa en función tiempo y espacio se atenderá, fundamentalmente, al argumento. Sólo se expondrán aquellas que se consideren pilotes, entendiendo que de hecho son combinadas por los autores en variantes prácticamente ilimitadas durante el ejercicio de su "profesión de escritor".

² Wellek, René y Austin Warren, *Teoría Literaria* (Col. Tratados y Monografías, No. 2) Bib. Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid, 1962. Cap. XVI (Passim).

³ *Ibid.*

La estructura de la *narración antigua* se inicia por un camino que va desde un punto inicial fijo, *A*, a otro final y absoluto, *B*:

Estructura Lineal Matriz.

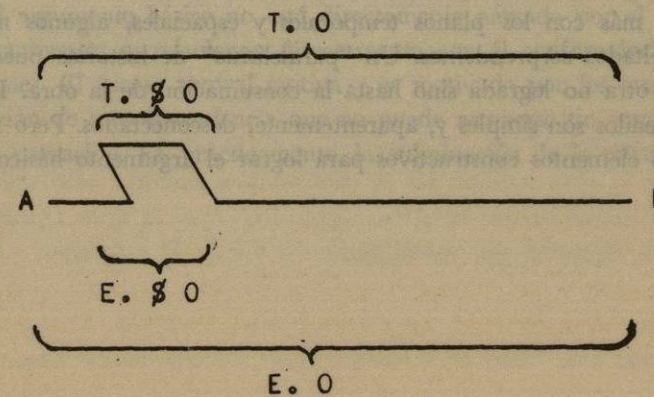


El argumento comienza en un momento dado. Luego, mediante una perfecta secuencia temporal, llega a su culminación y desenlace. Es simplemente expositivo. Relata hechos conforme van sucediendo. El autor —independientemente de su posición de 'testigo' o de 'autor-personaje'—, nos da la imagen real de un suceso visto o protagonizado. El tiempo en el cual se desarrolla, es objetivo. Y el espacio también.

Esta estructura matriz —correspondiente a narraciones iniciales de épocas primitivas—, es el punto de partida de las que habrán de sostener, hasta la actualidad, el *epos*.

Pronto comienza a desdoblarse. El autor no se limita ya a colocarse ante el lector en pose cien por ciento objetiva. Comienza a interpolar, en ella, aspectos subjetivos. Sucede el retroceso temporal a manera de ambientación no física sino temática (raíz de los actualizados "monólogo interno" y "corriente de conciencia"). El mundo de los recuerdos se inbrica con el de la narración básica. Entonces ocurre el descubrimiento de fracciones subjetivas durante el retroceso:

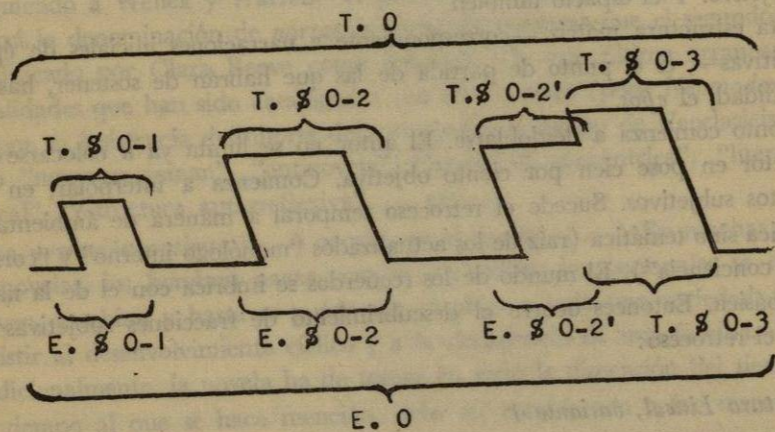
Estructura Lineal, variante 1



El Tiempo y Espacio objetivos abarcan la totalidad de la obra. Cubren incluso a los subjetivos porque éstos se realizan dentro de aquéllos. Pero aun entonces, a pesar del subjetivismo, existe una poderosa referencia objetiva basada en la realidad motivadora del recuerdo. Habrá dentro de la estructura una coexistencia de tiempos y espacios. Unos, meramente objetivos, correspondientes a la narración que va sucediéndose básicamente. Y otros, objetivo-subjetivos, a la que va retardando y entremezclándose con aquélla.

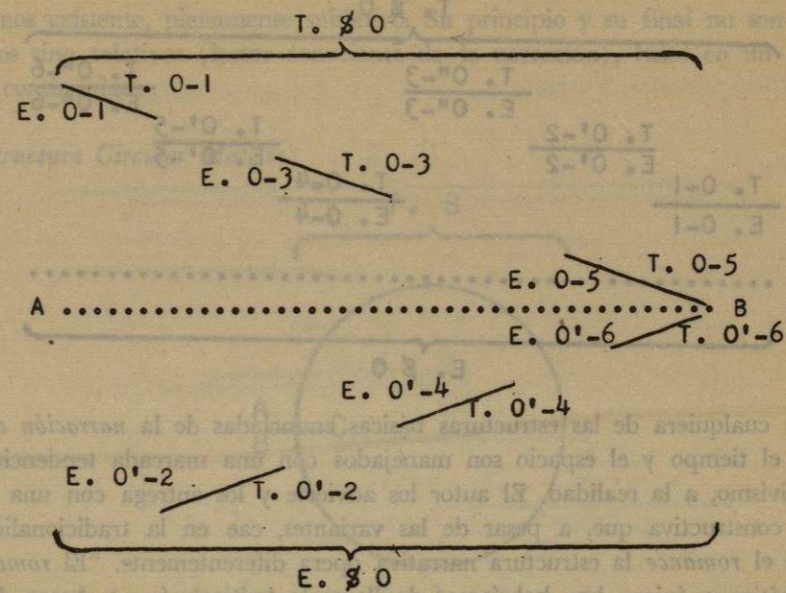
El retroceso ambiental se multiplica. Ya no funciona necesariamente de la manera anterior. Con frecuencia trae consigo sub-argumentos que desembocan en el principal. Algunos retrocesos pueden sucederse dentro de una misma secuencia temporal. Otros, no. La coexistencia de tiempos y espacios dentro de la obra literaria no es doble, sino múltiple. Incluso de una regresión a menudo el autor —por asociaciones lógicas o arbitrarias—, pasa a otra sin que le sea necesario volver antes a la narración básica:

Estructura Lineal, variante 2



Jugando más con los planos temporales y espaciales, algunos narradores logran resultados sorprendentes. Un "paralelismo" de historias puede llevarles a crear otra no lograda sino hasta la consumación de la obra. Los materiales empleados son simples y, aparentemente, desconectados. Pero realmente no son sino elementos constructivos para lograr el argumento básico:

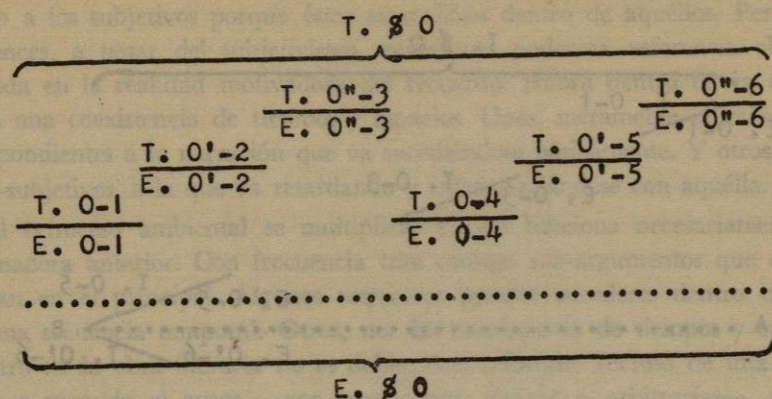
Estructura Lineal, variante 3



Las historias iniciales se fragmentan y suceden. Simuladamente hay un paralelismo entre ellas, cuando no una desconexión. Pero en realidad lo que existe es la formación de una real estructura angular en cuyo cerramiento se marca la tercera historia, no obviamente contada sino hecha por el entrelazamiento de las realidades de las otras. Para su formación, el lector colabora en calidad de co-autor. Si normalmente la obra literaria, en su logro, requiere del sinfronismo, aquí más que nunca. Posee tiempo y espacio subjetivos de profundidad objetiva. Subjetivo-objetivos.

La verdadera estructura de paralelos opera de manera similar a la anterior. Como ella, expresa una realidad con visiones fragmentadas de otras realidades. El argumento básico no está directamente narrado por el autor. Pero los subargumentos se relacionan directamente con él conformándolo con sus proyecciones. El suceso central motiva y es motivado por los secundarios en una relación de interdependencia que no puede romperse sin romper la esencia de la narración. Es, prácticamente, la culminación de la estructura lineal matriz:

Estructura Lineal, variante 4



En cualquiera de las estructuras básicas enunciadas de la *narración antigua*, el tiempo y el espacio son manejados con una marcada tendencia al objetivismo, a la realidad. El autor los advierte y los entrega con una técnica constructiva que, a pesar de las variantes, cae en la tradicionalidad.

En el *romance* la estructura narrativa opera diferentemente. "El *romance* es poético o épico: hoy habríamos de llamarlo 'mítico'. (...) Acaso desatienda la verosimilitud del detalle (...) para dirigirse a una realidad superior, a una psicología más profunda. 'Cuando un escritor llama a su obra *romance*, dice Hawthorne, huelga observar que pretende una cierta libertad, tanto en la forma como en el fondo.'" Incluso puede llegar a crear "una especie de recinto poético en (el) que no se insiste en el dato real".⁴

El argumento tradicional, el que va de un principio a un final absolutos, es descartado. El tiempo y el espacio objetivos desaparecen en un círculo que gira alrededor de un tiempo y espacio eternos para captarlos en toda su magnitud atemporal y aespacial de presente constante. Lo realista entrega la esencia de la narración a lo metafísico o "a las perplejidades que no sin alguna soberbia se llaman metafísica".⁵

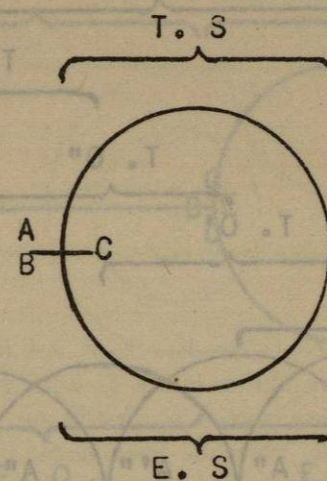
La estructura matriz del *romance* es la circular. Utópicamente (lector en proceso de conocimiento de la narración), es una lineal. Como aquélla tiene un principio que se antoja absoluto. El argumento sigue por cauces pretendidamente objetivos. Pero, al llegar al final, el elemento sorpresa hace su aparición. Y la obra termina no de una manera absoluta, sino uniéndose a su momento inicial en una rotación continuativa que la lleva al infinito. Estructura ésta angustial por antonomasia en donde la esperanza y la des-

⁴ *Ibid.*

⁵ Borges, Jorge Luis, *Elogio de la Sombra*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1969.

peranza juegan como máximos factores, hace desaparecer el pasado y el futuro amalgamándolos en un presente distinto del real pero no por ello menos existente, plenamente subjetivo. Su principio y su final no son absolutos sino relativos (lector conociente de la narración), fusos en un punto de continuidad:

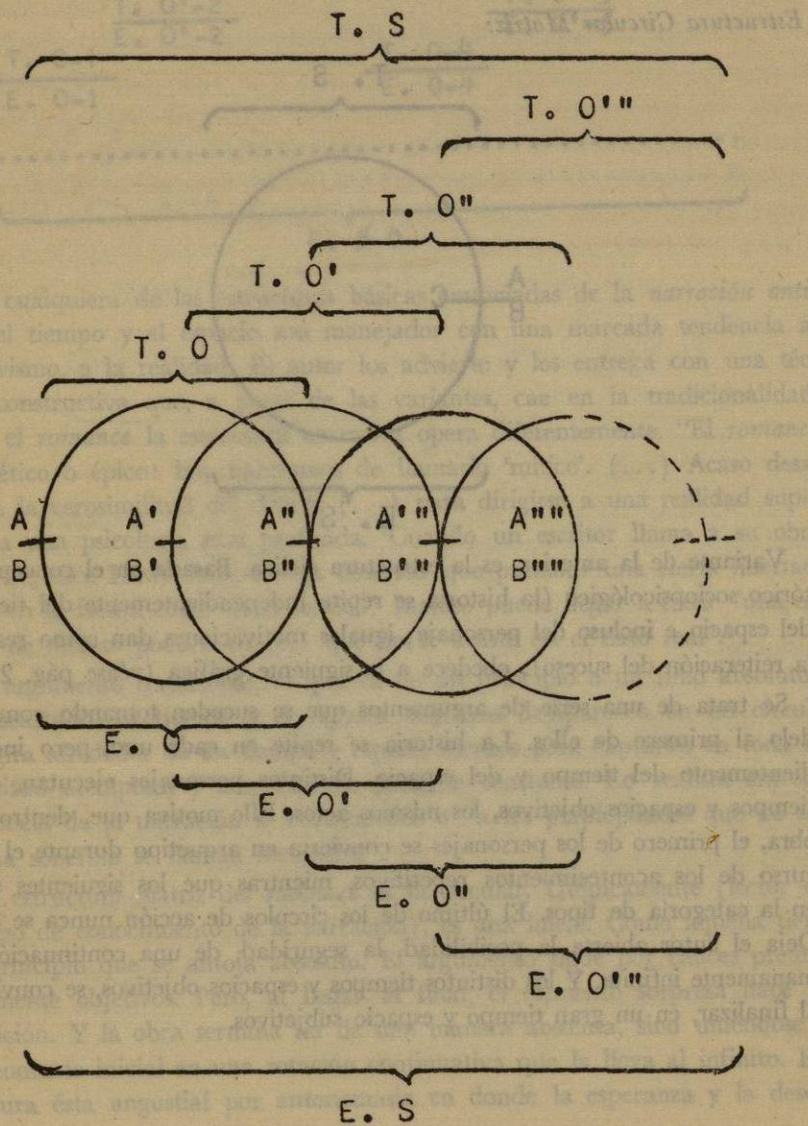
Estructura Circular Matriz:



Variante de la anterior, es la estructura cíclica. Basada en el concepto histórico sociopsicológico (la historia se repite independientemente del tiempo y del espacio e incluso del personaje; iguales motivaciones dan como resultado la reiteración del suceso), obedece a la siguiente gráfica (véase pág. 234).

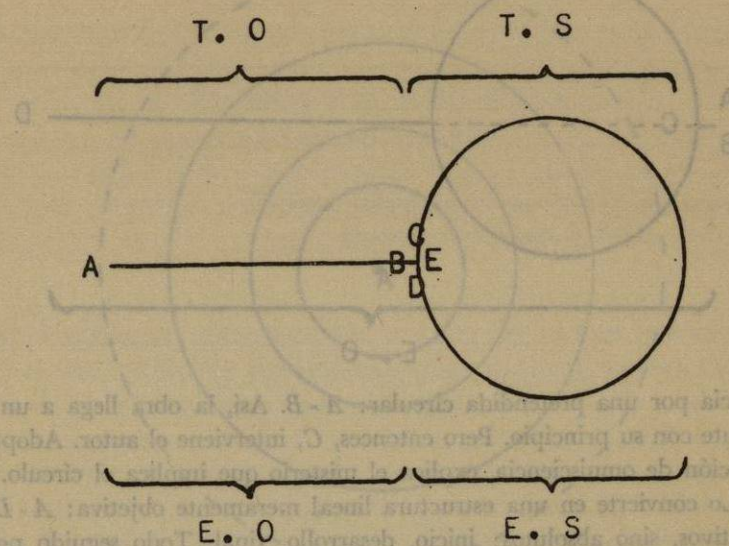
Se trata de una serie de argumentos que se suceden tomando como modelo al primero de ellos. La historia se repite en cada uno, pero independientemente del tiempo y del espacio. Distintos personajes ejecutan, en sus tiempos y espacios objetivos, los mismos actos. Ello motiva que, dentro de la obra, el primero de los personajes se convierta en arquetipo durante el transcurso de los acontecimientos repetitivos, mientras que los siguientes caigan en la categoría de tipos. El último de los círculos de acción nunca se cierra. Deja el autor abierta la posibilidad, la seguridad, de una continuación humanamente infinita. Y los distintos tiempos y espacios objetivos, se convierten, al finalizar, en un gran tiempo y espacio subjetivos.

Estructura Circular, Variante 1



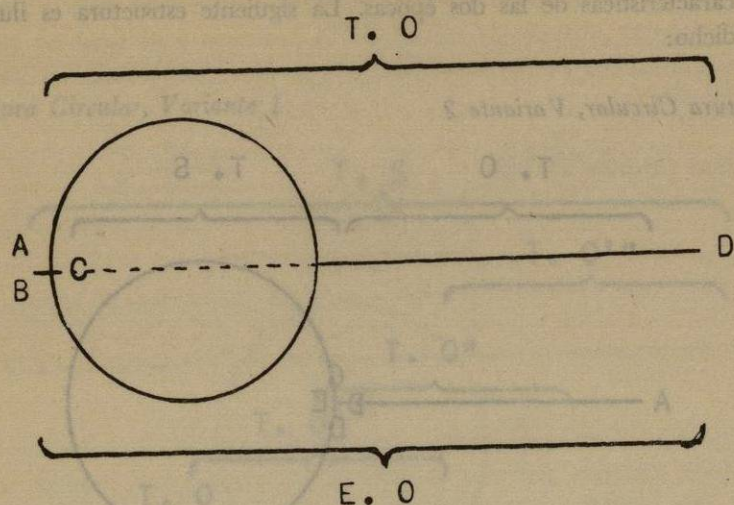
Pero hay ocasiones en las que el narrador mezcla, primariamente, las técnicas características de las dos épocas. La siguiente estructura es ilustrativa de lo dicho:

Estructura Circular, Variante 2



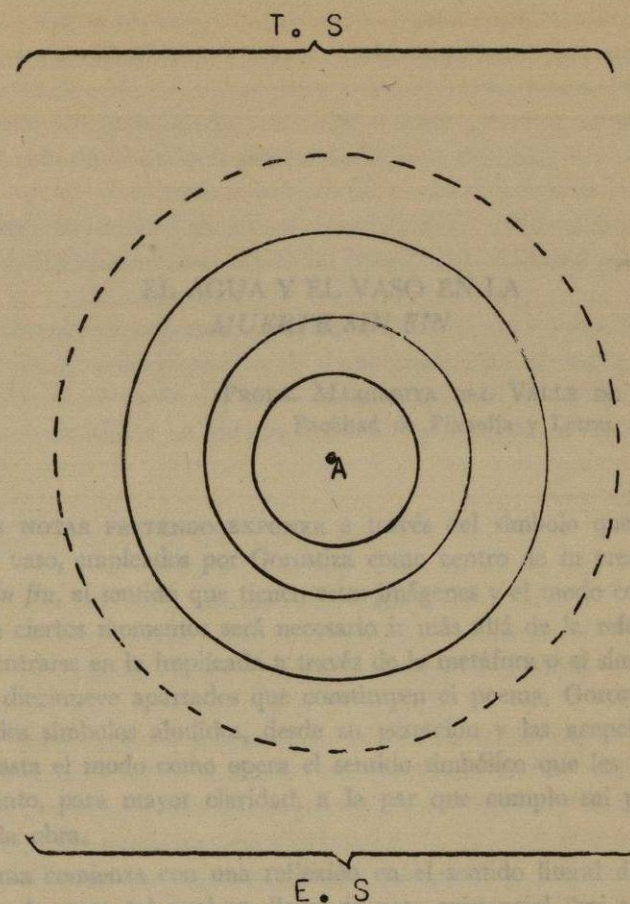
Formada por la unión de las dos matrices, para su estudio debe considerarse, primero, en forma independiente (proceso en formación), para luego apreciar el conjunto (obra literaria). Comienza por una lineal simple: un principio absoluto, A, y un final también absoluto, B. Dentro de ella, un primer argumento. Sólo que cuando se llega a B, aparece la segunda fase de la estructura. En el punto en el cual ha sido dejada la historia, principia una nueva que es continuación de la primera pero cuyo argumento comenzará a actuar por separado. Su principio, C, y su final, D, operan igual a los de la estructura circular matriz. El punto de continuidad, E, marca el principio de la rotación inicial confundiendo, luego, en un presente constante. Tiempos y espacios verticales que, en su conjunto, no pueden ser medidos más que subjetivamente.

Por el contrario, el procedimiento inverso al descrito no logra la misma meta:



Se inicia por una pretendida circular: *A - B*. Así, la obra llega a un final coincidente con su principio. Pero entonces, *C*, interviene el autor. Adoptando una posición de omnisciencia, explica el misterio que implica el círculo. Y lo rompe. Lo convierte en una estructura lineal meramente objetiva: *A - D*. No más relativos, sino absolutos: inicio, desarrollo, final. Todo seguido por un neoclásico y destructor epifonema.

El clímax de estas variantes lo dan las nuevas narraciones de los herederos joyceanos. El argumento tradicional a contar deja de tener importancia. Las historias objetivas se anulan en surrealistas círculos concéntricos que enmarcan un instante motivador de tiempos y espacios cuya verticalidad anonada. Se parte de un punto-instante, *A*. Sobre él, se describen orientalmenete otros momentos. Cada uno de ellos está relacionado con el central. Cada uno de ellos da su versión de ese instante en la parte que le corresponde. Pero el límite de posibilidades, de variaciones, no se cierra. El punto es también un lugar histórico. Como tal, tiene repercusiones infinitas. Y siempre habrá un círculo posible (un suceso conformador no tomado en cuenta... un tercer personaje macedoniano... un Augusto unamunista...) de trazar alrededor de ese punto imperecedero:



Con lo ya apuntado se demuestra, aunque sea someramente, la diferencia esencial entre la *narración antigua* y el *romance*. Este pertenece a una nueva etapa de creación artística cuyo símbolo es una *a-privativa*. La literatura actual, la narración en el presente caso, hace gala de gran rompimiento en cánones tradicionales. Brinda una tendencia a la exposición más que a la docencia o moralización, a la existencia que —como tal—, no necesita ser explicada, a la metafísica más que a la realidad académica objetiva. Es amoral, arreligiosa, atemporal, aespacial... Es producto de generaciones rebeldes a lo anquilosado. Y si en ella se observa un desconcierto aparente, se debe a una búsqueda incesante de la problemática esencial de sus autores. Pero, al igual que la otra, se rige por un cierto número de estructuras —hasta cierto punto maquinales— que, a descuidarse los escritores, pueden mecanizar la obra literaria.