

Aplicación de un modelo estructural para una posible lectura crítico-narrativa del relato: “El guardagujas”

Parte final

Oscar Weimar Vallejo López

Director del Departamento de Humanidades

Universidad Mariana

“El texto narrativo se construye en una base de un lenguaje natural. Las palabras-signos se unen en cadenas conforme a las reglas de la lengua dada y al contenido del mensaje” (Lotman, 2002, p. 10).

Introducción

En el anterior escrito¹, se desarrolló una serie de planteamientos mediante los cuales se logra identificar algunas herramientas exegéticas en pro de ejercer con mejor eficacia los procesos de comprensión de aquello que se denomina creación literaria. Todo lo anterior sustentado desde las bases conceptuales y semánticas del pensador francés Barthes (2000), quien aportó un sinnúmero de unidades estéticas, inherentes a las composiciones narrativas, especialmente en el texto titulado: *Introducción al análisis estructural de los relatos*, documento que sirve de fuente esencial, ya que posibilita su aplicación en el cuento seleccionado para dicho propósito: *El guardagujas* (Arreóla, 2021).

En ese orden de ideas, se explicó los siguientes elementos comprensibles: Organización de la historia, el cuento como una estructura lingüística y niveles

¹ Se hace referencia a la Revista Horizontes Literario, volumen 9, N.º 1, donde se encuentra la primera parte del presente ensayo.

de sentido. Sobre este último, se abordó el nivel funcional, desde tal instancia se retoma este escrito. Así las cosas, se continúa con la segunda parte, en torno a la aplicación estructural en el citado relato, para culminar con unas consideraciones finales.

Segunda parte: aplicación del modelo estructural de Roland Barthes en el relato “El guardaguas”

Niveles de sentido

Los niveles de sentido son la organización interpretativa de una narración para lograr la clasificación de su información, suministrada en manifestación semántica y hermenéutica; los cuales “permiten enunciar a la vez cómo un relato no es una simple suma de proposiciones [sino] una masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato” (Barthes, 2000, p. 9). Es decir, una organización estructural desde una instancia lingüística, diegética y crítica. Con base en ello, surge la siguiente clasificación.

El nivel de las acciones

Se entiende por nivel de acción el conjunto de acontecimientos y actividades principales que arman la totalidad del relato, mediante la aparición y acción de los personajes que impulsan la historia; es “el agente de un hecho que toma una consistencia psicológica y pasa a ser un individuo, una persona, en una palabra, un ser plenamente constituido, (...) que constituye un plano de descripción necesario” (Barthes, 2000, p. 22). Se llama nivel de acción a la intervención y caracterización de los sujetos que modulan un cuento.

Al respecto, téngase en cuenta que, los actantes pueden ser variados y pueden adquirir formas y tipologías distintas, que pueden manifestarse como individuos complejos y como objetos convencionales. Por tal motivo, estos pueden adquirir nombres propios que permitan discernirlos unos de otros, no para su determinación completa, sino para su interpretación.

El nombre propio es equivalente a “los agentes o actantes narrativos”, también denominados “participantes”:

El análisis estructural es muy cuidadoso de no definir al personaje en términos de esencia psicológica, se ha esforzado hasta hoy, a través de diversas hipótesis, (...) en definir al personaje no como un ser, sino como un participante, cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias. (Barthes, 2000, p. 23)

En el relato de Arreola (2021), sus actantes son los siguientes:

- a. El forastero.
- b. El guardagujas.
- c. El tren.
- d. La cantidad de viajeros.
- e. Quien cuenta toda la historia del relato.

Cabe destacar que, los distintos ‘participantes’ que intervienen unos con otros producen una correspondencia necesaria, mutua y narrativa. Los vínculos actanciales suelen ser llamados ‘predicados de base’, los cuales se comprenden como nexos directos o indirectos y que establecen los “actantes” de la historia recíprocamente, por ejemplo:

- El ‘forastero’, quien espera un objeto (el tren) para arribar a un espacio concreto.
- El ‘guardagujas’, quien instruye y aconseja al viajero sobre un no-destino.
- El nexo existente entre el ‘viejecillo’ extraño y la empresa ferroviaria.

Es menester aludir que, los ‘predicados de base’ pueden ser de tres tipos: amor, comunicación y ayuda. El primero, se refiere al vínculo entre los actantes (sentimientos, afinidades, correspondencias, vecindades, conflictos, etc.), y los dos últimos, se comprenden como el tipo de vínculo lógico, que permite la interacción mutua.

En el relato de Arreola (2021), se identifica la ‘ayuda y la comunicación’, ya que el ‘forastero’ y el ‘guardagujas’ se someten a un diálogo circunstancial sobre los servicios de un tren misterioso. Pero aparte de ello, el ‘guardagujas’ colabora con el ‘forastero’ para informarle y advertirlo sobre el servicio ferroviario:

- ¿Usted perdone, ha salido ya el tren?
- Lleva usted muy poco tiempo en este país.
- Se ve que usted ignora las cosas por completo.
- Alquile usted un cuarto inmediatamente.
- ¿Está usted loco? Yo debo llegar a T mañana mismo.
- Francamente, le daré unos informes...

Ahora bien, los ‘predicados de base’ se someten a dos disposiciones lógicas y narrativas, denominadas ‘leyes de acción y de derivación’, es decir, las de ‘derivación’ nacen cuando “se trata de dar cuenta de otras relaciones, y de acción, cuando se describe la transformación de estas relaciones a lo largo de la historia” (Barthes, 2000, p. 23). Retomando el cuento de Arreola (2021), un ejemplo al respecto es el siguiente: el ‘forastero’ pone atención al discurso del ‘guardagujas’ (derivación), y cuando el viajero observa que llega el tren y cumple el anhelo de trasladarse a otra ciudad, pero muy ajena a la que deseaba desde el comienzo del relato, cumpliéndose lo que el ‘guardagujas’ había comunicado a lo largo y ancho del relato (acción).

De esto, se deduce una relación actancial y paradigmática entre sujeto-objeto. Nexo representado entre el ‘forastero’ y el ‘tren’; dicha conexión narrativa se cumple desde la correspondencia de los personajes que participan en las acciones de la historia, no mediante lo que son los personajes en sí, sino a partir de lo que hacen.

En este orden de ideas, se reconoce las siguientes concatenaciones en Arreola (2021):

- Por deseo o búsqueda, cuando el viajero anhela y busca llegar a un destino concreto (‘ciudad T’) mediante la ‘locomotora’ que espera.
- Por comunicación, se presenta desde que el ‘forastero’ y el viejecillo aparecen conversando uno frente al otro.
- Por prueba, las dificultades que expresa el cuento, las cuales son representadas por el ‘guardagujas’, y por la aparición del transporte ferroviario, que al final toma el ‘forastero’ y acaba modificando su rumbo deseado.

El nivel de narración

Se llama nivel de narración a la comunicación interna y externa ofrecida por la obra literaria, a partir de la intervención de aquellos sujetos que han posibilitado la existencia de un relato en pro de su respectiva comprensión, por ello “como sabemos, en la comunicación lingüística, yo y tú se presuponen absolutamente uno al otro; del mismo modo, no puede haber relato sin narrador y sin oyente o lector” (Barthes, 2000, p. 25). Desde tal instancia, los niveles de narración pueden ser considerados como los agentes que entretejen y narran, mediante un manejo diverso de discursos, la diégesis como tal.

Estos agentes que entretejen la historia se denominan ‘narradores’, quienes pueden ser clasificados bajo tres dimensiones:

A. Narrador personal o autor es un ser con “nombre propio en quien se mezclan sin cesar la personalidad y el arte de un individuo perfectamente identificado, que periódicamente toma la pluma para escribir una historia” (Barthes, 2000, p. 26). Para el caso, el creador del relato “El guardaguasas”: el escritor mexicano Juan José Arreóla.

B. Narrador impersonal es aquel individuo que cuenta hechos de forma general, en la interioridad de la historia relatada. Este segundo narrador es “una suerte de conciencia total, que emite la historia desde un punto de vista superior, (...), el narrador es a la vez interior a sus personajes” (Barthes, 2000, p. 26). Una diferencia con el personal es que el impersonal no es externo a la obra literaria en sí, sino un elemento textual útil para el desarrollo de la historia.

En el relato en cuestión, participa un narrador impersonal y omnisciente (heterodiegético), ya que hay un actante que no interviene directamente en la narración, pero sí la cuenta de forma global, desde el momento en que inicia la historia para su posterior desarrollo hasta finalizar con el mismo. Por ejemplo, en Arreóla (2021), “el forastero llegó sin aliento a la estación desierta” o “alguien salido de quien sabe dónde, le dio una palmada muy suave. Al volverse, el forastero se halló ante un viejecillo de vago aspecto ferrocarrilero”.

C. Conocimiento actancial es la racionalidad inherente a los sujetos que efectúan la diégesis del cuento, es decir, el hilo accional de los participantes, “lo que pueden observar o saber los personajes: todo sucede como si cada persona fuera a su vez el emisor del relato” (Barthes, 2000, p. 26). En el cuento de Arreóla (2021), se exalta la labor literaria del narrador-forastero: “-Pero el tren que pasa por T ¿ya se encuentra en servicio? -”. Y otro narrador-guardaguasas contesta: “-Y no solo ese. En realidad, hay muchísimos trenes en la nación, y los viajeros pueden utilizarlos con relativa frecuencia, pero tomando en cuenta que no se trata de un servicio formal y definitivo-”.

Los niveles de narración sirven para resaltar y diferenciar el papel literario que cumple cada uno de los actantes que señalan la historia de un relato, con el ánimo de no ser confundidos puesto que “quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe” (Barthes, 2000, p. 26). En esta perspectiva, para lograr detectar claramente estos niveles de narración, es necesario tener en cuenta que, quien cuenta (o habla) en un relato puede llegar a utilizar dos códigos discursivos. El primero es el código

del yo, el cual es la expresión personal o consciente de un lenguaje emitido. En Arreóla (2021), se sustenta así:

- “-Usted perdone, ¿ha salido ya el tren? -”.
- “-Yo creí que para ir a T. me bastaba un boleto. Mírelo usted-”.

El segundo es el código de un él, entendido como la manifestación indirecta de un lenguaje emitido. En Arreóla (2021), se encuentra expresiones en tercera persona:

“-Mire usted: la aldea F surgió a causa de uno de esos accidentes. El tren fue a dar a un terreno impracticable. (...) los viajeros pasaron tanto tiempo juntos, que de las obligadas conversaciones triviales surgieron amistades estrechas”.

Así las cosas, el actante que habla es el ‘guardagujas’, pero hablando de forma ‘apersonal’, es decir, no como testigo de un suceso determinado, sino como individuo que maneja cierta información limitada, basándose en sucesos escuchados en tiempo pretérito, más no conoce si el suceso ocurrió. Este ejemplo sirve como muestra de la conjugación de ambos códigos, que, a su vez, “es una característica general en los cuentos de hoy día” (Barthes, 2000, p. 27).

Seguido a esto, se destaca del cuento de Arreóla (2021) que dicho relato es una historia fantástica, pues la resolución o culminación de su diégesis misma pertenece a un campo no-natural, es decir, a un ámbito de lo maravilloso-irreal, lo cual permite destacar los referentes actanciales del ‘tren’, el ‘guardagujas’ y un país extraño, donde suceden hechos extraordinarios y poco comprensibles para una realidad lógica:

- “Alguien, salido de quien sabe dónde, le dio una palmada muy suave. Al volverse, el forastero se halló ante un viejecillo de vago aspecto ferrocarrilero”.
- En su afán de servir a los ciudadanos, la empresa debe recurrir a ciertas medidas desesperadas. Hace circular trenes por lugares intransitables. Esos convoyes expedicionarios emplean a veces varios años en su trayecto, y la vida de los viajeros sufre algunas transformaciones importantes. Los fallecimientos no son raros en tales casos, pero la empresa, que todo lo ha previsto, añade a esos trenes un vagón capilla ardiente y un vagón cementerio.
- “En ese momento el viejecillo se disolvió en la clara mañana. Pero el punto rojo de la linterna siguió corriendo y saltando entre los rieles imprudentemente al encuentro del tren”.

Se observa también que, al culminar el relato, el autor apela por una visión abierta de los hechos y de resolución inexacta, pues el 'forastero' abordó un tren que no lo llevará al destino que deseaba llegar, sino a un rumbo desconocido y casi indeterminado; logrando que el lector realice por su propia cuenta el paradero incierto del viajero, junto con la desaparición misteriosa del 'guardagujas'.

En cuanto a la duración del relato, cabe destacar que, la diégesis respectiva se manifiesta desde un tiempo estimado en veinte (20") o veinticinco (25") minutos, los cuales se emplean para la lectura completa del relato, en comparación al par de horas que demora el forastero y el guardagujas en contar la historia (alrededor de tres horas aproximadamente). Tiempo enmarcado a partir de la aparición del viajero, hasta que entabla amistad con el 'guardagujas' y llega el tan anhelado tren, el cual lo conducirá a otra ciudad muy distinta a la inicial.

Desde la frecuencia del relato, se puede afirmar que, la narración presenta una historia singulativa simple, ya que el cuento relata un hecho concreto en correspondencia a un discurso unitario, donde se comprende la espera del 'forastero' por un tren tardío, la aparición fortuita de un 'guardagujas jubilado' y el cambio del rumbo inesperado por parte del 'forastero', quien, desde el inicio del relato, aguardaba la 'locomotora' extraña y fantástica. Por ende, Arreóla (2021) narra lo siguiente:

- El forastero llegó sin aliento a la estación desierta. (...) Alguien, salido de quién sabe dónde, le dio una palmada muy suave. Al volverse, el forastero se halló con un viejecillo.
- Usted perdone, ¿ha salido ya el tren? -
- ¿Lleva usted poco tiempo en este país? -
- Necesito salir inmediatamente. Debo hallarme en T-.
- Se ve que usted ignora las cosas por completo. (...) sin embargo le daré unos informes...
- ¿Es el tren? -preguntó el forastero-. El anciano echó a correr por la vía.
-¡Tiene usted suerte! - mañana llegará a su famosa estación. -¿Cómo dice usted que se llama? -
- ¡X! -contestó el viajero-. En ese momento el viejecillo se disolvió en la clara mañana.

Con ello, se resalta el tipo de espacio donde surge, se desarrolla y concluye la diégesis del relato, esto es desde un lugar extenso (un país o una ciudad misteriosa), donde funciona el extraño servicio ferroviario, cuya génesis y finalización hilvana las acciones de los actantes y las secuencias relevantes entre el 'forastero' y el 'guardagujas'.

En síntesis, el relato del autor latinoamericano es una narración estructurada desde sus funciones narrativas y estéticas. Como todo cuento guarda sus sentidos hermenéuticos, lingüísticos, poéticos y semiológicos, los cuales permiten identificar el ingenio literario de su escritor y la persuasión de sus posibles lectores ideales.

Al respecto, es menester decir que, Arreola ha logrado trabajar la ficción desde un punto muy imaginativo y discursivo, obteniendo una transmutación de la realidad evidente en una fantástica, para dar a conocer una serie de secuencias narrativas que transportan al lector al camino de la interpretación; estableciendo la apertura dialógica del yo y del tú, a partir del lenguaje, los participantes, planos diegéticos, núcleos, etc. Al respecto, Barthes (2000) manifiesta:

El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede inflamarnos al leer (...) no es la de una visión (de hecho, nada vemos), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación (...), lo que pasa es solo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado. (p. 55)

Aspecto relevante, porque la literatura no es más que el pretexto de responsabilidad entre autor-lector, autor-narrador, narrador-lector, etc., para la afirmación de los significados, experiencias e hipótesis estéticas y existenciales, propias del diálogo humano y de la polifonía interdiscursiva.

Tercera parte: consideraciones finales

Para finiquitar este escrito, se manifiesta que, mediante el modelo estructural del relato propuesto por Barthes (2000), se destaca un entretejido discursivo y estético, capaz de generar un análisis hermenéutico y un goce del mismo. Esto significa que, desde tal instancia, se resalta la parte poética del relato "El guardagujas", en tanto andamiaje narrativo y artístico desde una semiósfera del goce y la comprensión:

Todo consiste en materializar el placer del texto, en hacer del texto un objeto de placer como cualquier otro. Es decir: vincular el texto (...) al

catálogo personal de nuestras sensualidades, o ya sea abriendo mediante el texto la brecha del goce, de la gran pérdida subjetiva, (...) pues lo que el texto dice a través de su nombre es la ubicuidad del placer, la utopía del goce. (Barthes, 1984, pp. 94-95)

Por lo anterior, se concluye que, el placer literario del cuento permite develar su parte arquitectónica-literaria. En otras palabras, es necesario recaer en su 'poiesis' para estudiar su composición narrativa.

El texto narrativo puede construirse sobre la base de un lenguaje natural. Las palabras-signos se unen en cadenas conforme a las reglas de la lengua dada y al contenido del mensaje. (...) El arte es siempre un medio de conocimiento y de trato. Busca la verdad y la expresa en un lenguaje propio inherente a él. (Lotman, 2000, pp. 10/57)

Finalmente, esa es la sustancialidad artística de la literatura y del arte en general, trabajar con distintas instancias lingüísticas, comunicativas, recursivas y creativas, que permitan el empleo de las mismas y el tratamiento de la realidad (discursivo y artística), desde diferentes niveles estéticos, para provocar su respectiva interpretación y expresión lingüística y literaria. Al respecto, Barthes (1998) enuncia lo siguiente:

La literatura posee un elemento que la define específicamente: su lenguaje; a este elemento específico ya lo había intentado tratar la escuela formalista rusa bajo el nombre de *Literaturnost*, de literaturidad; Jakobson lo llama la 'poética' (...) ¿es lo que convierte a un mensaje verbal en una obra de arte? Este es el elemento específico que yo, por mi parte, llamaré *retórica*, con el fin de (...) señalar perfectamente que se trata de un plan general del lenguaje común a todos los géneros, tanto en prosa como en verso. (pp. 141-142)

He aquí una muestra estética de lo que podría abarcar una obra estética, que siempre exigirá, de quien la examina, su criterio crítico, o sea, su valoración abierta o aproximación evaluativa desde una perspectiva exegetica.

Referencias

- Arreola, J. (2021). *El guardagujas*. Ciudad Seva. <https://ciudadseva.com/texto/el-guardagujas/>
- Barthes, R. (1982). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Colegio de Francia* (N. Rosa, Trad.). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1977).

Barthes, R. (1998). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.

Barthes, R. (2000). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Letra e.

Lotman, I. (2000). *La semiosfera. Semiótica de las artes de la cultura*. Frónesis.

Lotman, I. (2002). *La semiosfera III. Semiótica de las artes de la cultura*. Frónesis.