

## Pragmática del discurso narrativo en el capítulo XXVI de *Manuela*

Mauricio Vélez Upegui\*  
Universidad Eafit

A contrapelo de ciertas corrientes críticas que fundamentan su trabajo intelectual en la creencia de que es menester determinar el estatuto architextual de las obras literarias que convierten en objetos de estudio, y que, a la sazón, en conformidad con dicha creencia, lo primero que hacen ante una obra como *Manuela*, del escritor colombiano Eugenio Díaz, es sancionar su inscripción en la estética costumbrista, queremos ensayar una lectura analítica de uno de los capítulos de *Manuela* que se apuntale menos en el concepto de pertinencia "genérica" que en algunos conceptos operativos desarrollados por la actual disciplina narratológica.

A sabiendas de que esta disciplina se propone mostrar, entre otros objetivos, de qué manera el funcionamiento de los elementos formales de un texto posibilita la intelección y fundación del sentido; y a sabiendas, así mismo, de que este propósito intenta llevarse a cabo ya en la instancia del contenido (de la historia), ya en la instancia de la expresión (del discurso) e, incluso de una tercera instancia, la de la narración, adoptaremos como instrumento básico de reflexión el amplio concepto de narrador que desarrolla teóricamente Prada Oropeza,<sup>1</sup> y, a partir de él, dado que su extensión abarca los conceptos de narratario y de focalización, iremos en procura de la descripción estructural del cuadro XXVI del texto referido, así como de sus virtuales significados; significados que, estimamos, no serán más que el producto de las relaciones entre aquellos elementos susceptibles de entrar en un pequeño sistema de construcción y evaluación de diferencias.

---

\* Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia, decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad Eafit, Medellín.

1 Decimos amplio puesto que propone cuatro criterios de clasificación del narrador: a) si el narrador manifiesta (marca) o no su presencia; b) si se dirige explícitamente o no a un narratario; c) si focaliza los eventos desde afuera o desde adentro y d) si manifiesta un saber total o parcial en relación con el material que narra; cf. Prada, 1989: 346-398.

Pues bien, tres segmentos, por así decirlo, componen el cuadro XXVI, el mismo que, en palabras de don Demóstenes, podría ser redenido "el Cementerio de la Parroquia". El primer segmento, relatado por un narrador no marcado o implícito y dirigido igualmente a un narratario implícito,<sup>2</sup> podría ser llamado "la Tumba de Rosa". El segundo segmento, sin duda el más extenso puesto que abarca el diálogo entre don Demóstenes y Manuela, y en donde encontramos microrrelatos narrados por uno de estos personajes bajo la apostura de un narrador testigo directo<sup>3</sup>, respecto del cual don Demóstenes fungiría en calidad de narratario marcado o explícito, podría ser llamado "el Paseo por el Cementerio". Y el tercer segmento, correspondiente al momento en que ambos personajes se sientan de espaldas a las varas de guadua con que se delimita la entrada al cementerio, y el cual detenta un doble registro narrativo ya que interviene tanto el narrador no marcado como el narrador marcado, podría ser llamado "las Afueras del Cementerio". Queda claro que estos tres segmentos no son más que una licencia de lectura que nos tomamos para efectos de adelantar con cierto orden y rigor la averiguación semántica que nos interesa.

Aun cuando el motivo central del primer y tercer segmento —la Tumba de Rosa y la de Eloísa— es similar, el tipo de narrador y su correspondiente enunciado narrativo son bien diferentes. En relación con el primer segmento, el narrador no sólo no manifiesta la marca de su presencia sino que además no nos informa cómo obtiene su saber omnisciente. Saber omnisciente en razón de que, gracias a un conocimiento profundo de sus personajes, es capaz de penetrar en su ánimo, y caracterizarlos etopéyicamente. Como cuando afirma: "la gratitud era la cualidad más sobresaliente de don Demóstenes" (Díaz, 268). Por lo demás, este narrador, merced a una focalización externa parcial, se sirve de enunciados descriptivos para configurar la imagen exterior de la tumba de Rosa: "la tumba consistía en una verja de astillas de guadua con puntas agudas, de las cuales se habían formado ángulos obtusos hacia la parte de arriba" (268). Sin embargo, su ángulo de visión no se detiene en la mirada externa; penetra incluso el objeto inicialmente focalizado, al punto de poder decir: "adentro se veía la tierra del sepulcro recientemente aplanada, y en la mitad estaba clavada una

2 Narrador implícito es un narrador no explicitado, es decir, no representado por un "yo" marcado; algo similar por lo que toca al narratario (360).

3 "Es el que cuenta la historia del protagonista, en la cual, además, juega un papel temático más o menos importante que le permite estar en contacto con la diégesis para, luego, referirla" (367).

cruz de diomate, trabajada con esmero, en cuya base se leía: Rosa, VÍCTIMA DE DOS TIRANOS". Por oposición, en el tercer segmento\*, el narrador no sólo sí manifiesta las marcas de su presencia ("que todo lo que *es* desgracia, tristeza y melancolía es lo que *hoy* recibe *mi* corazón con agrado", 275; el subrayado es nuestro), sino que además nos permite comprender el modo como obtiene su saber, cuando menos su saber libresco en relación con la alusión intertextual a Eloísa: la fuente de su inmediato saber es el libro *El Diablo en París* que porta en sus manos y lee don Demóstenes. Pero mientras en el primer segmento el registro discursivo utilizado por el narrador es descriptivo (y de ahí la acción de la focalización), en este tercero el enunciado discursivo se torna deprecativo, y excluye la focalización. Manuela, al obrar verbalmente como narradora marcada, no sólo acaba de obtener un saber sino que además quiere coligar ese saber teórico con la situación real. Como si estuviera dando curso a un trazado ideológico de Eugenio Díaz, Manuela, de un lado, quiere contestar el carácter de "monumento" turístico de la tumba de Eloísa, pues, a su juicio, aunque la causa de Rosa y Eloísa lleva un motivo común, el amor, le parece más digna Rosa que Eloísa, habida cuenta de su infausto pasado; y de otro lado, quiere formular, o mejor, quiere encarnar en sí lo que el narrador no marcó, en la primera parte, ya había dicho de don Demóstenes: que su cualidad mayor era la gratitud, cuyo fundamento etiológico es el recuerdo.

Así conceptuado, el tercer segmento cumple una función significativa especial: despliega, expande el contenido que aparece cifrado, en la forma de una inscripción funeraria, en el primer segmento: "Rosa, VÍCTIMA DE DOS TIRANOS". A nuestro juicio, tres elementos concursan en esta expansión: a) un elemento que llamaríamos de *contraste caracterológico*: mientras don Demóstenes, con su hacer —la contrata de la tumba—, actualiza su deseo de pervivencia de Rosa más allá de la muerte, no obstante no haber mediado con ella su sentimiento de amor, los dos hombres que desfilaron por la vida de Rosa, según la evocación sintética de Manuela, actualizaron con su hacer un deseo de alivio de Rosa más acá de la muerte, no obstante haber mediado con ella un episódico

---

\* Agradezco a la profesora Laura Pineda Henao la siguiente glosa: "El tercer segmento se caracteriza por tener la voz del narrador no marcado del primer segmento. Este narrador se percibe a través de todo el diálogo que sostienen ambos personajes, pues es quien informa no sólo sobre quién tiene el turno conversacional, sino que da cuenta de otros actos de los protagonistas. En cuanto a Manuela o Demóstenes como narradores en este segmento, hay que tener presente que sus enunciados son más del discurso (verbos en presente, marcas yo-tú-ahora) que del relato. Así pues, el segmento se mueve entre la narración y la dramatización, con mayor énfasis en ésta".

sentimiento de amor; b) un segundo elemento que llamaríamos de *asimilación alusiva*: pareciera como si en la orden de fabricación de la tumba de Rosa dada por don Demóstenes al maestro Pacho, hubiera intervenido por parte del primero no sólo el deseo de probar materialmente aquello de que “en el porvenir ignoto que la muerte nos abre hay algo de grande y de santo” (274), sino también una suerte de elisión del tiempo que permitiera, en otro espacio y en relación con otras circunstancias, la superposición formal de dos historias de mujeres, muertas por la tiranía de algunos hombres, pero revividas por la evocación cultural de otros: de ahí la asimilación figurativa de las dos tumbas: la de Eloísa: “esta casita con cuatro estantillos por el frente”; la de Rosa: “una verja de astillas de guadua con puntas agudas” y c) un elemento que llamaríamos de *implicación simbólica*: que el nombre de la mujer muerta sea “Rosa”, que haya muerto de amor a la edad de dieciséis años, y que a las puertas de su tumba se coloque un rosal, un rosal que vivirá mientras haya quién lo riegue (esto es, quién lo recuerde), no parece avalar sino que en la intencionalidad del autor real se da un prurito de resemantización onomástica y objetual: la “rosa” que fue muerta, desflorada, vivirá para suscitar nuevas eflorescencias en la memoria de quienes se saben dolientes del amor, de quienes viven teniendo la ventaja “de no ser desmemoriados para con los pobres”. Por último, un cuarto elemento viene a introducir un fuerte matiz de *relajamiento* de los sentidos anteriores: el elemento social. “Ni en las tumbas hay igualdad”, dice, con otras palabras, Manuela. Y dice bien, pues aun cuando no lo afirma en lo que afirma, lo que presupone su afirmación es la íntima conciencia de trivialización de la muerte, sancionada en el hecho de que es el dinero ajeno (el dinero de don Demóstenes, el siempre advenedizo de la parroquia) el que trae consigo la desigualdad; desigualdad que se advierte cuando se comparan las tumbas focalizadas por el narrador en el segundo segmento (del cual comenzaremos a hablar en seguida), con la tumba de Rosa recién construida y descrita. ¿Qué clase de gratitud puede ser aquélla que paga los servicios de vida con boatos de muerte? ¿Qué genera la desigualdad ornamental de las tumbas cuando ya no está quien pueda participar de la igualdad esencial de la cuna? Ninguna, parece decirnos Manuela; y ello, a pesar de que reconoce el magnánimo gesto de don Demóstenes. Pero acaso lo reconoce para contestar la declaración discursiva inicial con la que el narrador no marcado abrió el capítulo: “La gratitud era la cualidad más sobresaliente de don Demóstenes”.

Ahora bien, el segundo segmento, que como decíamos al comienzo es el más extenso, se sirve del procedimiento estructural de la alternancia para configurar el entramado narrativo. En efecto, en virtud de la alternancia la superficie

textual queda *jaspeada* por dos registros estilísticos: un primer registro, el estilo indirecto, a cargo del narrador no marcado y dirigido a un narratario igualmente no marcado; y un segundo registro, en estilo directo, a cargo de don Demóstenes y Manuela, entre cuyas voces se conforma una instancia dialógica hegemónica, y cuya reciprocidad elocutiva vuelve intercambiables los roles del narrador y del narratario.

Para efectos de una consideración analítica, partiremos este segmento en dos porciones diegéticas. El criterio de partición lo creemos hallar en el mismo texto, allí donde se lee: “por entre las cuales pasaba un convoy (de hormigas) que llamó la atención del viajero, y éste puso una rodilla en tierra para observar” (272). Si antes llamamos a este gran segmento “el Paseo por el Cementerio”, y si ahora, gracias a una información suministrada por el narrador no marcado (“el área estaba cercada de guadua”), colegimos este espacio, si no circular, sí cerrado, o cuando menos delimitado, entonces no creemos que sea un despropósito cortarlo a su vez en dos para efectos de averiguar por su sentido.

En la primera porción de este segmento, donde se alternan los estilos indirecto (del narrador) y directo (de los interlocutores), predomina una focalización doble, la misma que podemos conceptualizar como sigue: en principio se da un focalizador primero (el narrador no marcado en tercera persona o, en ocasiones, el narrador testigo indirecto) cuyo objeto de visión es un paisaje o un personaje; y luego, se tiene un focalizador segundo (el personaje focalizado por el narrador anterior) cuyo objeto de visión es el evento o la situación que los objetos asumen en la narración (Prada, 1989: 378-379).

En este orden de ideas, lo primero que tenemos es un narrador primero—focalizador primero—cuyo objeto de visión es la naturaleza que domina en el interior del cementerio. Los signos de esta descripción son los de la exuberancia vegetal (“grupos de ambuque, michú, guásimo y algunos otros árboles” y “también matorrales pequeños de [...]”, Díaz, 269) y el silencio (“el aire no movía las hojas de los árboles, y las pisadas no sonaban porque la grama servía de alfombra”, 269). Dicha heterogeneidad vegetal y dicho silencio inmediatamente convocan su contrario: la unidad humana representada por don Demóstenes y Manuela que se trenzan en un discurso sobre la igualdad y el ruido provocado por la misma conversación. Existe además otra oposición semántica pertinente: ausencia de trabajo humano (“los árboles que se encontraban no eran cultivados”) y presencia del trabajo humano (“poniendo una mata de rosa y una cerquita de guadua, que no se usaban”). Sin que el texto lo diga, el espacio del

cementerio, así focalizado, se convierte en verdad en el único lugar donde campea la confirmación de la igualdad: la muerte como hecho humano incontrastable.

En seguida, esta porción diegética es focalizada por un focalizador segundo (primero encarnado por Manuela: “aquí está”, “mire aquí”, “vea otra sepultura más”, y después por don Demóstenes: “allí veo unos montoncitos de piedra”) cuyo objeto de visión son los elementos que, por sinécdoque, ayudan a distinguir las tumbas, o lo que queda de ellas. No obstante, según sea el sujeto que asume la función focalizadora cambia el objeto contemplado. Así, toda vez que Manuela focaliza, lo que menos le importa son los exteriores de las tumbas; muy al contrario, su señalamiento es un señalamiento trascendente: intenta retrotraer al presente de su observación verbalizada un pedazo *biográfico* de aquél o aquélla ante cuyo sepulcro se detiene. Diríase que su visión es altamente humanizada. Lo curioso es que don Demóstenes, actuando en calidad de narratario explícito, queda impasible, impertérrito, como si poco o nada le importaran las microhistorias que Manuela trae a cuento. Por contraste, el estímulo que espolea la acción focalizadora de don Demóstenes está determinado por la misma naturaleza. En efecto, antes que lo específicamente humano, que lo emblemáticamente humano, lo que le interesa es el arabesco, figura o postura que uno de los aspectos de la naturaleza presenta: “es un sitio que me atrae por la triste hermosura de un árbol que descuelga sus ramas hasta llegar a la tierra” (269). Diríase que para el personaje ni siquiera la muerte o el espacio donde ésta aparece mejor escenificada (contrario al pronunciamiento autoral según el cual “la tumba ofrece puntos de meditación, cualquiera sean las ideas religiosas que uno tiene”, 268), constituye motivo de meditación, salvo que ésta —o aquello que se le relaciona— le ofrezca, a despecho suyo, un motivo que entre a formar parte de sus propios intereses. Como cuando en un paraje enmarañado del cementerio se pone a hacer una observación de corte naturalista: “don Demóstenes se quedó observando unas semillas de la parásita llamada *pajari-to*, que tenía invadido el árbol de guásimo, formando una enramada muy tupida y de un aspecto sumamente funerario” (270). En consecuencia, va emergiendo un tenaz viso de contraste en el sentido que se deriva de la acción contempladora emprendida por ambos personajes: si para Manuela lo natural funerario es la “frazada” que cubre lo existencial humano que es preciso evocar, para don Demóstenes, en cambio, lo existencial humano es el velo que es preciso descorrer para descubrir lo natural funerario.

Que este contraste de visiones vertebra la totalidad del cuadro, lo confirma el acto que inmediatamente después es relatado por el narrador no marcado:

éste focaliza a Manuela —quien se halla hincada sobre la tierra— en el momento mismo en que hace manifestación fervorosa de su credo religioso. En seguida, es don Demóstenes quien pone al descubierto lo que acaba de relatar el narrador, o, dicho con más claridad, él es quien repite verbalmente lo que el narrador comunicaba a su narratario implícito. Sólo que al repetirlo desvía el valor significativo concedido por el narrador al acto de Manuela: poco le importa a él el rezo y la unción de Manuela; en cambio sólo se interesa por el factor de impresión pictórica que el rezo y la unción tendrían para un hipotético retrato que haría en caso de que se convirtiera en un hacedor de cuadros de costumbres. Henos, aquí, ante un caso de autocita intertextual: por obra y gracia de un sutil discurso indirecto libre, quien formula el deseo anterior no parece ser don Demóstenes sino el mismo autor.

A renglón seguido, sobreviene un intercambio dialógico entre don Demóstenes y Manuela. Ésta dice a aquél: “siempre que vengo al cementerio rezo en este mismo lugar”. Todo lo que ella asevera luego insiste en una idea dominante: la permanencia de lo mismo a pesar de la diferencia. La conciencia de la inmutabilidad esencial de las cosas, los eventos y las situaciones a pesar de la mutabilidad aparente de ellos. Tan cierto puede ser esto que la motivación de la pregunta que hace a su acompañante acaso se fundamenta en ello: “¿De qué le sirve a los liberales haber hecho la revolución de 1854?”. Don Demóstenes, a su vez, con ser alguien que ha definido su proyecto de vida como hacedor de múltiples revoluciones, con ser alguien que clama por la necesidad de un orden distinto fundado en la transformación de las ideas, los sentimientos y las costumbres, responde sin embargo: “Te digo la verdad, que estaríamos lo mismo”. Su respuesta, a la sazón, es la contracara de la razón (de la razón en la que ha meditado Manuela): se trata de hacer revoluciones para quedar en lo mismo. Y lo mismo, en este contexto, no es otra cosa que la identidad entre cuna y sepultura, entre sepultura y cuna: que por ello Manuela finiquita su intervención formulando su deseo de que pueda ser enterrada allí mismo donde lo están (léase, donde reencontraría la cuna de su parentesco) su hermanito, la abuela, la bisabuela y donde debería estar también su padre.

Llegamos así a la segunda porción del segmento interior del cuadro, a la porción que se inicia allí donde los circunstantes contemplan el paso del convoy de hormigas “entierra-muertos”. Como en la porción diegética anterior, aquí el procedimiento discursivo es similar. El narrador no marcado focaliza al personaje, quien a su vez focaliza un objeto: “un convoy que llamó la atención al viajero, y éste puso una rodilla en tierra para observar” (272). ¿Acaso una perfecta ironía

del autor? ¿Las hormigas entierran a los insectos que mueren, del mismo modo como los hombres entierran a los familiares que mueren por haber creído en revoluciones? De nuevo el doble plano que aparecía en la primera parte del segmento: naturaleza/humanidad. La similitud formal, a poco, cubre el procedimiento que antes encontrábamos en la porción anterior: sin don Demóstenes señalaba el objeto para contemplar y luego Manuela proporcionaba una explicación, ahora ocurre lo mismo: “Al volver de un matorral, dieron los ojos de don Demóstenes con un espectáculo sumamente raro” (272). Se entiende que luego Manuela ha de entrar a explicar, en una clara intervención metalingüística, dado el adjetivo (“raro”) mediante el cual lo focalizado es calificado. Diríase que la contemplación del espectáculo esconde un fondo de alegorización de lo real: si la imagen corresponde a un evento de la naturaleza animal (el ave que sustrae las garrapatas a la mula vieja), la idea corresponde a un estado de la naturaleza social (los gamonales que sustraen los bienes de los indefensos parroquianos). La diferencia reside en que mientras los primeros (los animales) toleran sin mediar “interrogación”, los segundos (los seres humanos) interrogan sin que medie la tolerancia. Y más todavía: en la imagen de la mula vieja que salta la cerca para buscar grama fresca y luego se esconde una vez advierte la presencia de alguien, podría leerse, por virtud del efecto de alegorización, la situación social y cultural de los parroquianos y estancieros, del mismo modo como en la imagen del ave podría leerse la situación de los hacendados que expolían los bienes; pero, eso sí, sin desatender la diferencia anotada.

La porción del segmento se completa con el evento de los visitantes de los sepulcros saliendo del cementerio y sentándose de espaldas a las guadas que marcan el umbral de los dos espacios: el sagrado y el profano. Lo primero que se impone señalar es una sutil inversión de los signos del contenido: mientras en esta parte don Demóstenes y Manuela no hacen otra cosa que *profanar* el espacio santo donde reposan los muertos, pues nada en sus conversaciones tiene relación con la muerte misma, una vez cruzan el umbral, y se sientan, *sacralizan* el espacio de afuera, puesto que ambos se ponen a hojear un libro cuyas láminas representan famosos sepulcros donde están enterradas gentes veneradas. Con todo, ese matiz de sacralización, por ironía, restituye una cierta dimensión de profanación: no en vano el libro hojeado se llama “El Diablo en París”. Y dado que de París no contemplan más que los espacios de muerte, el libro entonces viene a quedar en la mente del lector como titulándose “El Diablo en el cementerio”. Si no fuera porque peca por exceso de presuposición, una



correlación de sentidos podría ser aventurada desde ya: bien nos ha dicho el narrador no marcado, en el instante previo a la salida de los dos visitantes del cementerio, que don Demóstenes fue objeto de una perturbadora entrevisión: la de que pronto Manuela, joven y hermosa como Rosa, vendría a buscar su puesto en los intersticios funerarios del cementerio. Sabedores ya del modo como el texto finaliza, esto es, sabedores del fin trágico que espera a Manuela por obra de la acción vesiánica de don Tadeo, acaso uno pudiera pensar que ese libro, así retitulado —“El Diablo en el cementerio”—, preanuncia precisamente el final del libro y, sobre todo, el agente que va a causar, indirectamente, la muerte de la joven heroína.

Hemos llegado al término del cuadro XXVI. Creemos haber cumplido nuestro objetivo: marcar las voces narrativas que configuran el tejido discursivo del capítulo, así como las variantes de focalización y de los objetos focalizados, lo mismo que los sentidos que aquéllas y éstos han suscitado. Bien puede ser que algunos sentidos se nos hayan escapado; pero los que hemos advertido (o los que se nos han impuesto casi en el horizonte de lectura), han sido el producto de correlaciones sistémicas, esto es, resultantes de una práctica de lectura no sólo lineal sino *tabular*, paradigmática. En esa medida, creemos habernos acogido al principio de pertinencia interpretativa del cual partimos, a saber: que todo sentido que se formula puede ser convalidado a condición de que ingrese en un sistema de evaluación fundado en las diferencias.

## Bibliografía

Prada Oropeza, Renato. “El narrador y el narratario: elementos ‘pragmáticos’ del discurso narrativo”, en *La narratología hoy*. La Habana: Arte y Literatura, 1989.

Díaz, Eugenio. *Manuela*. Bogotá: Ediciones Universitarias, s.f.