

## La actuación narrativa en *El carnero* de Juan Rodríguez Freyle (1638)\*

Luis Hermosilla  
Kent State University

*y para que se entienda mejor esta representación el mundo, es necesario que salgan todas las personas al tablado, porque entiendo que es obra que ha de haber qué ver en ella, según el camino que lleva (XX, 371).*

Este epígrafe proyecta la imagen de un narrador que desempeña el papel de un director de escena quien pide "que salgan todas las personas al tablado", porque son parte de una obra que se desarrolla en un escenario textual rico y diverso. Juan Rodríguez Freyle logró que *El carnero* tuviera una de las formas más peculiares de contar la historia del Nuevo Reino de Granada, al incluir ilustraciones que se apoyan en el quehacer diario de "los vecinos", sus intrigas y asuntos que no aparecerían en otro texto histórico<sup>1</sup>. Pero aún más, este autor en su afán de describir la vida de la colonia, logra representar no solamente los asuntos cotidianos de los residentes del Reino, sino que también emplea la interacción de los actantes narrativos del texto, lo que como consecuencia le sirve de instrumento de control de la información que provee<sup>2</sup>. En esta interacción también se puede observar la calidad dramática y teatral que han indicado algunos críticos como Ivette Hernández y Karen Stolley al referirse a la composición de los casos que forman parte de la obra. Hernández sostiene que "Freyle necesita sacar a la luz la vida privada de sus habitantes" en forma de personajes que

ocupan su lugar en el escenario textual de la obra (221). Stolley realiza un paralelo entre el caso de Jorge Voto y "El maestro del danzar", de Calderón de la Barca (295).

Aunque estas dos estudiosas indican la calidad dramática de los casos de que se compone la obra, aún queda por reflexionar sobre la interacción entre los actantes narrativos, los cuales se desenvuelven en otro nivel de enunciación donde la historia no sólo adquiere un carácter dramático o teatral sino que también se lleva a cabo una actuación narrativa durante el proceso de la lectura. Distinguiremos la actuación de la teatralidad por considerar que la primera da lugar a que la historia no sólo sea re-presentada sino que también se lleve a cabo durante la narración misma; es decir, el texto contiene un gran dinamismo que permite al mismo tiempo la realización de la historia durante el proceso de la lectura. Recursos como preguntas y respuestas, preguntas retóricas, respuestas que se adelantan a la pregunta misma, interrupciones de la narración, permiten visualizar la presencia de los actantes narrativos en constante diálogo durante el proceso de la lectura. Se agrega a estas observaciones la constante alusión al "Amigo Lector" que aparece desde el título mismo del prólogo.

\* Mis agradecimientos a Maureen Ahern por su apoyo y ayuda, y a The Ohio State University por otorgarme las becas Tinker Travel Grant y *Graduate Student Alumni Research Award* para el financiamiento de mi viaje a Colombia. Del mismo modo agradezco a todo el personal del Instituto Caro y Cuervo por su generosa atención y colaboración para mi investigación durante mi estadía en Bogotá.

1 Tomamos este término ("vecino") de Walter Mignolo, quien lo emplea para referirse a los vocablos que contemporáneamente corresponden a "residente", "ciudadano" (101).

2 Empleamos el término "actante narrativo" para referirnos específicamente al narrador y a su interlocutor más directo, el narratorio.

Consideramos de esta manera que la "actuación narrativa", sacada del concepto inglés *Narrative Performance* que desarrolla Marie Maclean y también Wolfgang Iser (Maclean, xi-xiii; Iser, 236), nos servirá de orientación básica para analizar el discurso de *El carnero* desde la perspectiva de los actantes narrativos. Al tomar en cuenta la particularidad de la obra de Rodríguez Freyle, en un comienzo podríamos emplear este concepto como "teatralidad textual", debido a que se aprecia el intento de representar las intrigas, la vida cotidiana de los vecinos de Santafé de Bogotá, en un escenario textual. En *El carnero*, la teatralidad se puede observar principalmente en la interacción de los personajes, los cuales son citados por el narrador en la mayor parte de los casos en que representan un suceso que tiene lugar entre los vecinos del Reino. En cambio, aplicamos la actuación narrativa a la participación de los actantes narrativos (el narrador y el narratario) que generan el discurso de la obra, porque así podemos asegurarnos de estar tratando con el proceso mismo de la lectura y la realización de la historia. Al decir que los actantes generan el discurso, indicamos la diferencia principal entre la actuación narrativa y la teatralidad, porque la primera admite la producción de una experiencia que solamente se pueden permitir los actantes y no así los personajes en los casos, porque los últimos no tienen una participación autónoma en el texto: sólo son citados por el narrador.

Otra de las particularidades de esta obra recae en la presencia de dos niveles de enunciación que se definen, por un lado, por la comunicación del narrador con un narratario extradiegético, y por otro, por la participación de los personajes (aunque siempre citados por el narrador)<sup>3</sup>. El narrador le pide a su narratario que "Ponga aquí el dedo el lector, y espéreme adelante,

porque quiero acabar esta guerra" (IV, 30), para intercalar otro fragmento de la historia. Rodríguez Freyle se vale de la función extradiegética del narratario en la mayoría de los momentos en que intenta comunicarse con el lector empírico, lo que da como resultado que este último muchas veces se sienta identificado y aludido en el texto. Nadie más que el lector empírico podría poner el dedo en la página del libro; por esa razón, el narrador se lo pide al narratario con el fin de acercar el primero a su texto. Cuando leemos este segmento del texto, podemos sentirnos representados por la acción que le toca al narratario, porque ya hemos sido invitados a participar en esa narración. Rodríguez Freyle estructuró el texto de tal manera que el lector a primera vista puede sentirse incluido en la narración, aunque en realidad se trata solamente de un intercambio de información entre los actantes narrativos.

En las dos instancias en que el narrador le pide al narratario que ponga y quite el dedo del texto, ambos actantes narrativos han tomado la forma y lugar de dos individuos encargados de contar la historia del Nuevo Reino de Granada, con el resultado de generar una espacialización y una temporalización del universo ficticio<sup>4</sup>. El uso del deíctico "aquí" marca el espacio de los actantes con respecto al discurso de los capítulos cuatro y cinco, como también el tiempo de la historia que necesita el narrador para incorporar la ceremonia guerrera entre Guatavita y Bogotá<sup>5</sup>.

Además del uso de la deixis para marcar la participación activa de los dos actantes, narrador y narratario, entre la primera y la segunda instancia que recién hemos tomado como ejemplo, observamos que la narración cuenta con todos los datos pertinentes para dar a entender que es un evento que ocurrió en algún lapso de tiempo propio<sup>6</sup>. El narrador tiene que concentrar

3 Cuando hablamos de 'narratario extradiegético', nos referimos específicamente al interlocutor del narrador que posee características propias del lector empírico (externo al texto), como lo desarrolla Gérard Genette en *Nouveau discours du récit* (91).

4 Entre los capítulos IV y V de la edición de Darío Achury Valenzuela, podemos leer el paréntesis que se crea con ambas intervenciones del narrador. Como una manera de comprobar esta instancia narrativa, pudimos examinar 5 de los 6 manuscritos que se encuentran en archivos y bibliotecas de la ciudad de Bogotá. En cada uno de los manuscritos pudimos encontrar dicha instancia narrativa; para la identificación de cada uno de los manuscritos, ver segunda sección de la bibliografía de este estudio.

5 En su estudio sobre la semiótica del texto dramático y teatral, Keir Elam sostiene que la relación espacio-temporal de "el aquí y el ahora" funciona como una referencia de los personajes sobre sí mismos; además, indica que las palabras adquieren dramatización con el simple hecho de agregarles el recurso deíctico. "El aquí y el ahora", equivale a la combinación en inglés *here and now* (22). De acuerdo con Elam, Jindrich Honzl fue el primero que presentó la articulación deíctica del lenguaje como propia de un texto dramático; basado en una aplicación de la tragedia griega, le atribuye supremacía al diálogo ante la recitación (139).

6 En *Narrative Discourse*, Genette propone uno de los temas principales de su estudio que es la duración, como un aspecto esencial para determinar la calidad ficticia de un texto (86-88).

los acontecimientos entre Guatavita y Bogotá de tal manera que pueda incluir la historia con marcadores que indiquen que se trata de un paréntesis en su narración. Este tipo de narración no depende necesariamente de la narración principal que ha iniciado el narrador con el narratario, debido a que los sucesos pueden ordenarse de una manera independiente.

El pedido que le hace el narrador al narratario: "Ponga aquí el dedo el lector, y espéreme adelante" (IV, 30), cumple también una función de definir la presencia del narratario en el universo ficticio. Además de destacar la presencia del narratario, el narrador marca el inicio del paréntesis narrativo para incluir un texto que no solamente relata la ceremonia de guerra entre Guatavita y Bogotá sino que también pretende representarla, aunque en la práctica no lo realiza porque solamente menciona la ceremonia excluyendo la participación directa de los indígenas. La narración se transforma en una promesa que no se cumple, pero las estrategias discursivas llevan al receptor a crear las imágenes de una ceremonia, cuya descripción detallada no le es necesario tenerla ante sí. Este es uno de los ejemplos más notables del carácter altamente controlador que inscribe el narrador en ciertas ocasiones. No solamente controla la narración, sino que también la recepción, porque fuerza al lector a que imagine su relato como si fuera una representación del hecho mismo.

Después de mencionar rápidamente la ceremonia, le pide nuevamente al narratario que prosigan con la narración principal del texto: "Con lo cual podrá el lector quitar el dedo de donde lo puso, pues ya habrá entendido bien la ceremonia" (V, 38). El resultado de la táctica textual de pedirle al narratario que, primeramente, ponga y, luego, quite el dedo, nos permite observar el momento en que el narrador selecciona los datos que incluirá en la narración y que la historia termina de construirse durante la lectura. En tal caso se trata de un texto que no solamente cuenta el pasado de una región para conferirle identidad, sino que también define el momento de su propia construcción textual.

Macleán sostiene que una manera de abrir un camino eficaz para captar las particularidades de algún texto consiste en analizar su oralidad narrativa<sup>7</sup>. Esta observación respalda nuestro interés por examinar la "actuación narrativa" de *El carnero* con el fin de determinar la presencia del narratario en el texto, ya que esta presencia se manifiesta mediante la polifonía que configura el texto. Esta polifonía es, como lo expresa Graciela Reyes, "la que resulta, en efecto de la simultaneidad del acto de citar y de ser citado" (92). El acto de citar es realizado por el narrador cuando cumple el papel de "director teatral", que les cede la participación a los actantes cuando lo estima conveniente en el montaje de su discurso:

Volviendo en quien dejé en silencio, digo que tenía por su teniente y capitán general, para lo tocante a la guerra, a Bogotá, con el título de cacique Ubzaque, el cual, siempre que ofrecía alguna guerra con panches o culimas, sus vecinos, acudía a ella por razón de su oficio, (II, 17).

Aquí notamos que hay un intento de presentar el texto escrito como el escenario donde se reproduce el discurso con la presencia o ausencia de la voz que lo lleva nuevamente a la esencia de la comunicación<sup>8</sup>. Por el carácter ideológico que se define al no permitir que la voz de los indígenas cobre valor en la actuación, el narrador sólo describe la presencia de Guatavita. Como muy bien lo expresa Deborah Tannen, la tradición literaria sostiene la verdad y la presencia a través de un argumento coherente y lógico, a diferencia de la tradición oral en que la verdad reside en *common-sense reference to experience* (p. 1). Siguiendo esta observación, podemos ver esta obra desde una perspectiva muy distinta, por el hecho de que con el diálogo que insiste en establecer el narrador con el narratario se pretende representar una experiencia discursiva.

Aunque haya una intención de incluir al personaje indígena con su voz en el texto, no lo lleva a cabo. El hecho de que el narrador diga que dejó en silencio a Guatavita y que ya es hora de darle licencia para que vuelva a hablar se vuelve falacia, porque no le cede la

7 Textualmente se lee: "A long study of narrative has convinced me, as it has already convinced so many distinguished theorists of the genre (Propp, Todorov, Brémond, Prince, Greimas), that the basic problems of narrative can, in the first instance, be better understood in relation to oral narration" (1).

8 Jacques Derrida sostiene que "la voz se oye a sí misma —y esto es, sin duda, lo que se llama la conciencia— en lo próximo de sí como la supresión absoluta del significante" (28).

palabra para participar en el texto. "La nota a quien dejé en silencio" sólo se refiere a su propia intervención como narrador y no a alguna participación del personaje. De este modo, la actuación narrativa que apuntamos para esta instancia se refiere exclusivamente a la participación del narrador en función de representar su discurso con tinte de representación textual.

Reyes estipula que para que se produzca el diálogo entre los actantes narrativos es necesario que cada uno de ellos tenga un cierto grado de participación independiente. Aunque la participación del personaje se lleva a cabo a través de la citación que hace el narrador, el lector puede percibir una presencia de la voz de cada uno de ellos, como en la instancia que sigue:

Fueron muchos los enfados y disgustos que se tuvieron con el visitador, porque tenía por gloria afligir a los que se llevaba presos; y en Cartagena intentó, al tiempo del embarque, llevar los presos en la capitana, donde él se había embarcado, lo cual sintieron mucho. Procuraron el remedio por vía del gobernador. Respondió: "Que no tenía jurisdicción, pero que hablaría con el general, para ver el orden que daba". El cual respondió: "Que se metiesen en el agua, que en ella mandaría él lo que se había de hacer" (XVI, 303).

Al volcar el discurso indirecto en directo, el narrador recrea un enunciado que pretende resumir o imitar lo que dijo el personaje u objeto en algún momento de la recolección de la información que haya hecho el relator implícito: "Que se metiesen en el agua, que en ella mandaría él lo que se había de hacer". Nuevamente es una estrategia del narrador de controlar el discurso para atribuirles una voz a los personajes, los cuales no pueden emitir directamente, sino a través de sus citaciones.

Al hablar de actuación narrativa, debemos considerar que el texto está compuesto por enunciados que emiten los diferentes actantes narrativos dentro del universo ficticio. El enunciado es una unidad de habla con una función específica y definida de comunicación, lo que implica alguna respuesta por parte del re-

ceptor o destinatario, más específicamente para nuestro interés, del narratario u otro actante narrativo con quien se establezca el diálogo. Morson y Emerson elaboran una definición del enunciado en contraste con la oración, para lo que establecen que la oración es una unidad del lenguaje en el sentido tradicional, que no necesita de ninguna respuesta para expresar algún significado. En cambio, el enunciado requiere de alguna reacción o respuesta de un segundo agente (narratario, destinatario, receptor), para realizar su función comunicativa. Una oración tiene una extensión breve y, generalmente, se compone de dos partes principales que son el sujeto y el predicado. Por otro lado, el enunciado puede tener la duración de un gruñido o de todo un libro, un evento o una serie de eventos que compongan una historia; por lo tanto, la diferencia entre ambos conceptos no está relacionada con la extensión, sino con la posibilidad de una respuesta por parte del que la recibe<sup>9</sup>. Le llamamos "unidad lingüística" para evitar la confusión del uso de las palabras "oración" y "enunciado"; si usamos el uno o el otro, limitaríamos la distinción que acabamos de indicar.

Además, el uso de los adjetivos y adverbios que denotan la participación del que emite la unidad lingüística, marca la distinción de si se trata de algún enunciado o de alguna oración. Cuando el narrador de *El carnero* se dirige explícitamente al narratario, podemos observar que se trata de un enunciado porque la oración que emplea implica una respuesta, o viene a ser la respuesta misma que él (el narrador) emite para responder a la inquietud del narratario:

No me haga cargo el lector de que me detenga en estas relaciones, porque le respondo: "que gasté los años de mi mocedad por esta tierra, siguiendo la guerra con algunos capitanes timaneses" (XIX, 347). Luego pregunta: "Lector, ¿qué llevaron tus antepasados de todo lo que tuvieron en esta vida? Parece que me respondes que solamente una mortaja" (XXI, 395).

En ambas citas se produce una interacción entre el narrador y el narratario. Aunque no escuchamos la voz

9 Morson y Emerson sostienen que "The sentence is a unit of language in the traditional sense; the utterance is a unit of 'speech communication' (receive obshchenie). Utterances may be as short as a grunt and as long as War and Peace, and the distinction between them and sentences is not one of length... One can respond to an utterance, but one cannot respond to a sentence. A sentence that is assertive in form asserts nothing unless it is framed as an utterance: and, according to Bakhtin, it is the nature of this framing that is crucial" (126).

del último, el narrador la recrea con las oraciones: "No me haga cargo el lector" y "Parece que me respondes".

Todo esto produce un diálogo que excede el ámbito de la historia de la narración y genera un gran sentido de teatralidad. El narrador no solamente está narrando la historia, sino que la está realizando simultáneamente. Además, el narrador dialoga con el narratario, al responder a lo que supuestamente el último ha expresado como una reacción ante lo narrado. El ejemplo que hemos apuntado para el análisis del enunciado muestra la presencia de voces que lo ejecutan en el universo ficticio. Al hablar de enunciado como una voz, debemos considerar la gran influencia que tiene el "tono"; ya que es otra característica que define el enunciado. Morson y Emerson indican que a veces sucede que todo lo que implica un enunciado es el tono. Se puede emitir una palabra sin sentido o una mera interjección con el simple objetivo de producir el tono. Voloshinov acota que en el habla viva, muchas veces la entonación tiene un significado bastante independiente de la composición semántica del habla. El material de entonación en nuestro interior en general encuentra un escape en construcciones lingüísticas que son completamente inapropiadas para el tipo particular de entonación con que se relaciona<sup>10</sup>. Pupo-Walker opina que:

Es preciso reconocer, ante todo, que lo novedoso radica en la estructura del libro y no en los datos que éste agrupa. Por encima de otras consideraciones, pienso que la obra de Juan Rodríguez Freyle ha de verse como un enunciado que ilustra las mutaciones complejas que sufría la crónica de Indias en el siglo XVII (125).

Macleán arguye que todo texto genera un proceso de actuación narrativa. Aunque el autor pertenezca al mundo empírico, que no puede formar parte directa del universo ficticio, aún se produce una instancia de comunicación con el individuo que lo recibe. Podemos tratarlo en su calidad de enunciado puro; es decir, como una instancia que refleja una intención de comunicar un mensaje a un receptor, permitiéndole al mismo que vea la puesta en escena de la historia (Macleán, 10). Si se trata de un texto compuesto de

oraciones y enunciados que les permiten a los actantes realizar la actuación narrativa, tenemos que ver cómo se produce dicho proceso. La solución a este interrogante radica en la selección efectuada en el momento de la composición del texto.

No hay lugar a dudas que los lectores no vivimos la misma experiencia entre una lectura y otra, porque dependerá del aspecto fenomenológico o estético, como lo señala Hans Robert Jauss (142). Podemos decir que se llevan a cabo dos tipos de experiencias, la de la lectura, en la que participa el lector, y la de los actantes, la cual tiene menos posibilidades de cambiar el texto, aunque el lector lo perciba de manera diferente:

No me haga cargo el lector de que me detenga en estas relaciones, porque le respondo: "que gasté los años de mi mocedad por esta tierra, siguiendo la guerra con algunos capitanes timanenses" (XIX 347). Luego pregunta: "Lector, ¿qué llevaron tus antepasados de todo lo que tuvieron en esta vida? Parece que me respondes que solamente una mortaja" (XXI, 395).

En el caso de esta cita, las preguntas que le formula el narrador al narratario tienen un carácter omnisciente que no le permite al segundo participar de forma activa, por el hecho de que el narrador se encarga de sugerir alguna respuesta.

Una estrategia utilizada por el narrador para manejar los enunciados es la inserción de los parlamentos de los personajes que participan en su narración. Para ello se emplea la citación precedida de la partícula "que" como fórmula introductoria. La partícula "que", del discurso indirecto, es incorporada a un discurso directo que el narrador elabora para adjudicarle carácter dialógico a la información contada:

Fueron muchos los enfados y disgustos... Procuraron el remedio por vía del gobernador. Respondió: "Que no tenía jurisdicción, pero que hablaría con el general, para ver el orden que daba". El cual respondió: "Que se metiesen en el agua, que en ella mandaría él lo que se había de hacer" (XVI, 303).

Cuando consideramos la actuación narrativa de *El carnero*, es necesario tomar en consideración la di-

10 Morson y Emerson expresan que: "Often tone is all an utterance conveys. A meaningless word or a mere interjection may be uttered simply to carry tone. Indeed, Voloshinov observes, 'in living speech, intonation often does have a meaning quite independent of the semantic composition of speech. Intonational material pent up inside us often does find outlet in linguistic constructions completely inappropriate to the particular kind of intonation involved'" (134).

mención espacial del discurso del texto. Desde el momento en que el narrador le pide al narratario que "ponga el dedo", le exige que ocupe un lugar dentro del universo ficticio, a manera de ubicar la actuación del narratario en un espacio. Más adelante le pide que quite el dedo. Esta distribución de espacio completa la composición del universo ficticio de la obra. Dicha distribución no se aplica solamente al tablado, sino también al universo ficticio. Responde a la necesidad negentrópica que muestra el texto en el momento de su creación; es decir, las imágenes, enunciados y situaciones, son marcadas por la distribución de las oraciones que componen el texto. Esta distribución es un resultado de la técnica de foregrounding, lo que permite subrayar un enunciado con el propósito de provocar una reacción en el receptor (Elam, 16-19). En *El carnero* esta técnica nos ayuda a visualizar la participación activa del narratario. No sólo la ubicación de la voz en el texto llama la atención del receptor, sino también otros elementos como alguna acción, el color, los datos autobiográficos, el empleo del tiempo verbal, etc. El narrador de *El carnero* menciona rápidamente la presencia de "un indio con dos panes de sal", que acompañó y guió a los soldados españoles en el primer capítulo. Luego en el segundo capítulo lo vuelve a mencionar, al repetir el incidente narrativo para dejarlo nuevamente pendiente con la promesa de que lo volverá a tocar más adelante. El lector se va creando la expectativa que esta referencia no parece ser un simple recurso discursivo, sino una manera de hacer hincapié en lo que está por narrar. En un principio podemos pensar que el narrador probablemente monta una escena en que el "indio con los dos panes de sal" va a desempeñar un papel activo. No obstante, cuando lo menciona por segunda vez en el segundo capítulo, nos sugiere la posibilidad de que quiere destacar la presencia de los capitanes españoles. Nuestra sospecha se comprueba en el cuarto capítulo, donde comienza a articular la manera como los soldados españoles logran someter al pueblo indígena. Como hemos indicado en nuestra contemplación del contexto literario, Rodríguez Freyre escribe su obra desde la perspectiva de un vecino más que de un soldado; por lo tanto, su interés no se centra tanto en la manera como los "capitanes españoles" conquistaron a los pueblos indígenas sino más bien en el resultado: la vida de la colonia.

En esta sección de la obra el narratario comienza a adquirir el rol actancial de un espectador de lo que

representa el narrador, en particular cuando dice que los capitanes españoles le están reclamando que los tome en cuenta en su narración, ya que los ha tenido esperando. Aunque cuenta con un discurso heterodiegético para señalar que los capitanes españoles le exigen ser atendidos, el narrador percibe que se trata de un intercambio de información que se efectúa casi al mismo tiempo en que habla con el narratario:

y con esto vamos a las guerras civiles de este Reino, que había entre los naturales, y de dónde se originaron, lo cual diré con la brevedad posible, porque me dan voces los conquistadores de él. en ver que los dejé en las lomas de Vélez (II, 19).

En el célebre episodio de Juana García, la descripción del color de la manga de grana que la negra García saca del lebrillo, desde la Isla Española, también cumple la función de destacar una imagen por sobre las otras, ya que el lector se puede imaginar no solamente el hecho sino que también recibe el realismo visual de la escena. La nota del color aumenta la visualización del público espectador más que el hecho de haber sacado la manga, ya que podemos experimentar que el hechizo se logra mediante una reproducción, es decir una visión.

Comadre, aquí veo una tierra que no conozco, y aquí está fulano, mi marido, sentado en una silla, y una mujer está junto a una mesa, y un sastre con las tijeras en las manos, que quiere cortar un vestido de grana (IX, 212).

La incorporación del tiempo presente del narrador subraya la recreación de la historia novogranadina que se lleva a cabo. Tal recreación de la historia aparece como ficcionalización de la historia:

Resultó de su entrada que se le unieron cuatro guardas al licenciado de Monzón, con que le aseguraron la persona, y se fueron todos a dormir lo poco que restaba de la noche; y yo también quiero descansar. Y el de Monzón aguarde un poco, que cerca viene quien le sacará de la prisión y de tantos riesgos (XIV, 280).

La técnica de *foregrounding* no sólo se aplica a la recreación de la historia a base del espacio, sino también en la selección misma de las formas literarias de que se compone el texto, como es la función que cumplen los casos que son varios en esta obra. Uno de ellos es el caso de los amores de doña Inés de Hinojosa, quien participa en una serie de enredos con sus

amantes para lograr estar juntos: "No se contentaron los amantes con esta largura, antes bien procuraron más; y fue que el don Pedro tomó casa linde con la de doña Inés, y procuró que la recámara lindase con la suya" (222). Además, esto nos da la posibilidad de mencionar el tema de los sexos en función de resolver sus intrigas produciendo una nota de humor tipo comedia. Otra manifestación de *foregrounding* se produce cuando el narrador en diálogo con el narratario interrumpe momentáneamente la narración de la historia para emitir un juicio que pone en evidencia su perspectiva ante los hechos narrados: "Quiero acabar con este gobierno, que me ha sacado de mis casillas y de entre mis terrones, y antes que concluya diré una cosa, que fue y pasó así" (XVII, 319).

También hay momentos en que el narrador interrumpe el tema que está tratando e invita al narratario a indagar sobre éste en otras fuentes escritas. Por ejemplo, cuando trata sobre la dulzura del gobernar, después de mencionar diferentes referencias bíblicas alude a Jeremías y Jonás en los siguientes términos: "Parece que aquí hay poco dulce; preguntémosle a Jeremías. No dirá nada, porque por no encargarse de almas se hizo niño. Pues Jonás, por no ser profeta mudó de oficio, haciéndose mercader en Tiro" (XVII, 318).

A la vez que realiza el diálogo de preguntarle a Jeremías, cumple el doble papel de evaluador tanto de la información que podría obtener de la fuente citada como de la que no podrá incluir en su historia por razones que no necesita explicar más que dar una reflexión muy simple del porqué el santo se hizo niño.

Al contemplar la actuación narrativa de un texto como *El carnero*, podemos entender la manera como se desempeña su narrador omnisciente y autónomo. El narrador desarrolla su propia personalidad y libertad para viajar por el espacio del texto, incluso para dirigirse al propio autor: "Y suele llegar a extremo el pobre labrador, para poderse sustentar aquel año, llega a vender parte de los aperos de bueyes y rejas, que quizá le habrá sucedido ya a quien esto escribe" (XXI, 388).

La insistencia de Rodríguez Freyle de recrear lo oral en el texto responde a la posibilidad de generar la voz que acerca al significado, a la esencia del lenguaje. En cada uno de los casos se puede vislumbrar el propósito de reproducir una experiencia que pueda ser compartida con el narratario, aunque no le haga ninguna alusión directa dentro del texto, si no es para

agregar alguna digresión moralizante que muestre la razón de por qué aparece. En torno a la actuación narrativa de *El carnero*, nos es posible pensar o considerar la particularidad del texto como un escenario en el que se visualiza una función definitoria de espacio, en el que el narrador controla todos los movimientos e intervenciones del narratario y de los personajes a través de un constante proceso de citación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trans. Oscar del Barco. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, S.A., 1971.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Methuen, 1980.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell UP, 1980.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions de Seuil, 1983.
- González Echeverría, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Greimas, A. J. & J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trans. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982.
- Hernández, Ivette. "El desorden de un reino: historia y poder en *El carnero*". En *Conquista y contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo*. Eds. Jorge Ortega y José Amor Vásquez. México: El Colegio de México, 1994. 219-230.
- Iser, Wolfgang. "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos". En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6 (1982), 225-228.
- . *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1993.
- . *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1993.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception. Theory and History of Literature*. Trans. Christine van Boheemen. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.
- . *Question and Answer. Forms of Dialogic Understanding*. Trans. Michael Hays. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- Maclean, Marie. *Narrative as Performance*. London and New York: Routledge, 1988.

- Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". En *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I, Epoca colonial. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, 57-116.
- Morson, Gary S. & Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin. Creation of Prosaics*. Stanford, CA: Stanford UP, 1990.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984.
- Rodríguez Freyle, Juan. *El carnero*. Ed. Darío Achury Valenzuela. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Stolley, Karen. "Jorge Voto, el maestro del danzar: la teatralidad en un caso de *El carnero*". En *Revista de crítica literaria latinoamericana* 14:28 (1988), 291-304.
- Tannen, Deborah, ed. *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Company, 1982.
- Manuscritos:**
- Rodríguez Freyle, Juan. *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada que comprende hasta el año 1638 compuesta por Juan Rodríguez Freyle natural de Cartagena...* "Manuscrito de Ricaurte y Rigueyro". Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 1784.
- . "Manuscrito de Del Castillo". Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá: 1795.
- . *Carnero*. "Manuscrito de Sierra y Espineli". Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango, 1812.
- . "Manuscrito de Yerbabuena". Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1810.
- . "Manuscrito del Colegio de San Bartolomé". Bogotá: Colegio de San Bartolomé, 1793.
- . "Manuscrito de propiedad del padre Hincapié". Bogotá: Biblioteca particular, sin fecha.