

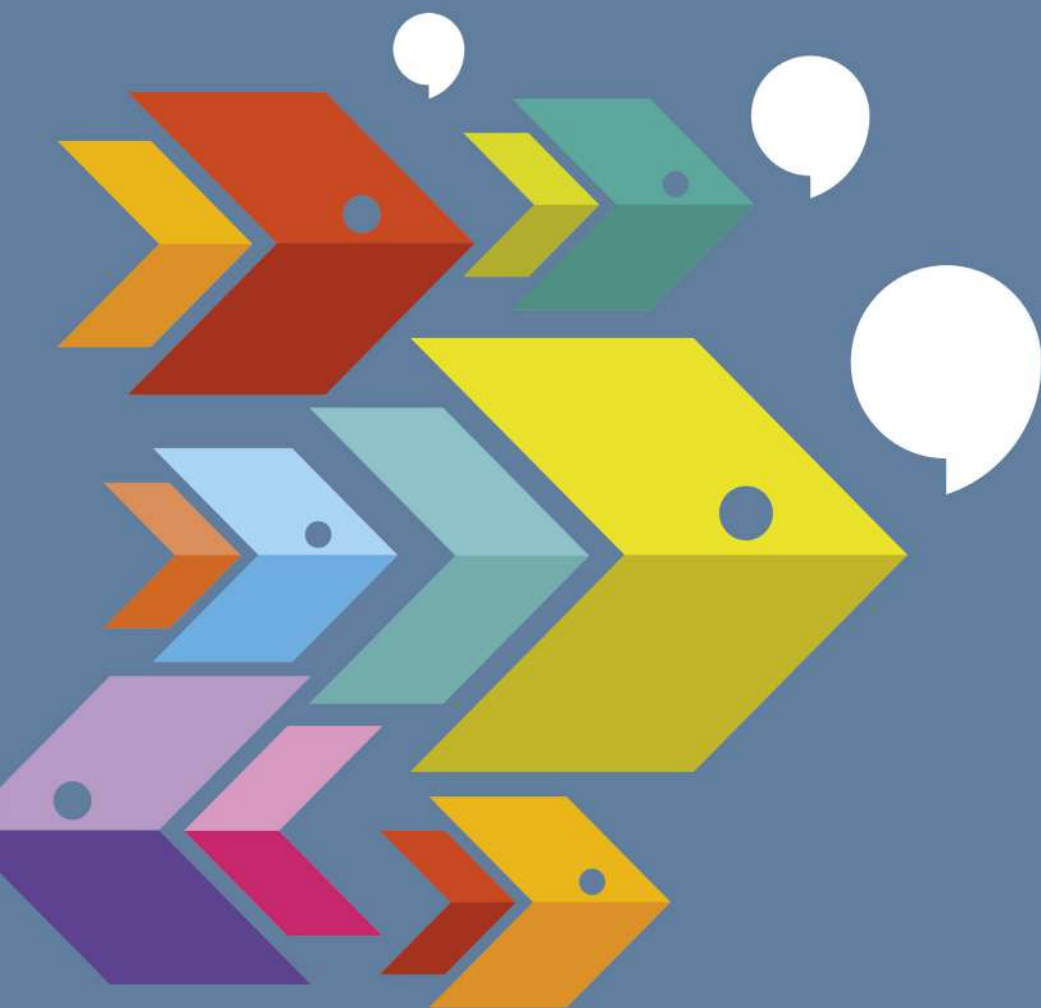
elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias

ISSN-E: En trámite
Vol. 1, Núm.1
septiembre
diciembre 2021
Conmemorativo



Universidad Veracruzana



elpez 
yla flecha 
Revista de Investigaciones Literarias

50  ANIVERSARIO
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
1971-2021

Vol. 1, número 1, conmemorativo,
Septiembre-diciembre 2021

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Aguilar Sánchez

Rector

Elena Rustrián Portilla

Secretaria Académica

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

Secretaria de Administración y Finanzas

Rebeca Hernández Arámburo

Secretaria de Desarrollo Institucional

Agustín Del Moral Tejeda

Director General Editorial

Juan Ortiz Escamilla

Director General de Investigaciones

Norma Angélica Cuevas Velasco

Directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

EL PEZ Y LA FLECHA. REVISTA DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

Norma Angélica Cuevas Velasco

Directora fundadora

Alfredo Pavón

Editor

Estrella Ortega Enríquez

Soledad Colorado Trujillo

Asistente editorial

Porfirio Castañeda Nevárez

Manuel Escobar Díaz

Leticia Medina Salazar

Sara Luz Páez Vivanco

Yasmín Rojas Pérez

Equipo técnico y editorial

Jorge Cerón

Diseño de portada

Consejo Asesor y Jurado de Arbitraje

Dr. Manuel Asensi Pérez
Universitat de València, España

Dra. Silvia Barei
Universidad de Córdoba, Argentina

Dra. Anežka Chervátová,
Universidad Carolina de Praga,
República Checa

Dr. Jorge Fornet
Casa de las Américas, Cuba

Dr. Antonio Garrido Domínguez
Universidad Complutense, España

Dr. Paul-Henri Giraud,
Université de Lille, Francia

Dr. Yvon Grenier,
St. Francis Xavier University, Canadá

Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco
El Colegio de México, México

Dr. Rafael M. Mérida Jiménez
Univesitat de Lleida

Dr. Jesús Morales Bermúdez
Universidad de Artes y Ciencias
de Chiapas, México

Dr. César Núñez
Universidad Autónoma Metropolitana,
Iztapalapa, México

Dra. Sara Poot Herrera
Universidad de California, EUA

Dr. José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia, España

Dr. Eduardo Ramos Izquierdo,
Sorbonne Université, Francia

Dr. László Scholz
Universidad Eötvös Loránd de Budapest,
Hungria

Dr. Maarten Van Delden,
Universidad de California Los Ángeles, EUA

Consejo Editorial

Dr. Mario Barrero Fajardo
Universidad de los Andes, Colombia

Dr. Marco Antonio Chavarín
El Colegio de San Luis, México

Dra. Mariana Masera Cerutti
Universidad Nacional Autónoma
de México, Unidad Morelia, México

Dra. Mayuli Morales Faedo
Universidad Autónoma Metropolitana,
Iztapalapa, México

Dra. Martha Elena Munguía Zatarain
Universidad Veracruzana, México

Dr. Juan Pablo Muñoz Covarrubias
Universidad Autónoma Metropolitana,
Iztapalapa, México

Dr. Roberto Sánchez Benítez
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
México

Dra. Angélica Tornero Salinas
Universidad Autónoma del Estado
de Morelos, México

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias de la Universidad Veracruzana, Vol. 1, número 1, conmemorativo, septiembre-diciembre de 2021, es una publicación cuatrimestral, editada y distribuida por la Universidad Veracruzana a través del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, calle Estanzuela 47 B, Fraccionamiento Pomona, c. p. 91040, Xalapa, Veracruz, México. Con certificado de reserva de derechos al Uso Exclusivo No. 04-2019-121913552500-203, de fecha 19 de diciembre, expedido por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor). *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* es una publicación electrónica, que se rige por la política de acceso abierto a la información. ISSN-E en trámite, correo electrónico elpezylaflecha@uv.mx y página web <https://elpezylaflecha.uv.mx/index.php/elpezylaflecha>. Directora fundadora: Norma Angélica Cuevas Velasco. Editor responsable: Alfredo Pavón. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación, sin previa autorización de la Editorial de la Universidad Veracruzana. Su consulta es gratuita.

ÍNDICE

Nota editorial	7
----------------------	---

FLECHA

La iniciación literaria de Gabriel García Márquez <i>Ángel Rama</i>	9
Literatura y liberación en América Latina <i>José Revueltas</i>	23
Los hijos de Pedro Páramo <i>Jorge Ruffinelli</i>	41
El estatuto del personaje <i>Renato Prada Oropeza</i>	69
Discusión de la metáfora <i>Elena Sánchez-Mora</i>	91
La focalización. Génesis y desarrollo de un concepto <i>Raquel Gutiérrez</i>	113

REDES

El arte del cuento <i>José Luis González</i>	137
Conversación sobre la obra de Sergio Galindo <i>John Brushwood, Guadalupe Flores, Valentina Pabello,</i> <i>Ángel José Fernández, Sergio González Levet, Leticia Ramírez y</i> <i>Renato Prada</i>	155
<i>El sol</i> , de Carballido: novela de la iniciación <i>Jorge Ruffinelli, Antonio Pino Méndez, Luis Arturo Ramos, Juan Ventura</i> <i>Sandoval y Sergio González Levet</i>	163

CARDUMEN

Malva Flores. <i>Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes: Crónica de una amistad</i>	
Raymundo Marín Colorado	193
Raquel Velasco. <i>La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre</i>	
Alfredo Pavón	197
Leticia Mora Perdomo. <i>Territorios de la crítica: imaginación, género y violencia en la literatura hispanoamericana</i>	
María Elena Rivera Guevara	201

Nota editorial

No todo final es clausura. Tal idea presidió la transformación de *Texto Crítico* (1975-2019) y *Semiosis* (1978-2016) en *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, donde no sólo se rendirá continuo homenaje a los fundadores y continuadores de dos de las revistas más emblemáticas de nuestra América —y de la Universidad Veracruzana, institución donde aquéllas nacieron y arraigaron—, sino se incrementarán los aportes al estudio de las letras de América de *Texto Crítico* y a la consolidación de la teoría literaria de *Semiosis*.

La identidad no nace del vacío, sino de las huellas del otro. La de *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* viene de *Texto Crítico* y *Semiosis*, agregándoles a éstas más savia. ¿Qué identidad emerge de dicha refundición?

Esta revista es un puente y una barca, al mismo tiempo. Es una forma de conversación inteligente que aspira a ampliar los horizontes del pensamiento, la discusión y el intercambio de voces críticas. Una revista de teoría, historia y estudio de la literatura que supone, también, un ágora, una casa para el pensamiento y sus transformaciones.

Si el pez es la literatura, la flecha es el pensamiento que lo intenta atrapar, distinguir del resto del cardumen. El cardumen es el vasto conjunto de la literatura hispanoamericana, su historia, su futuro, su particularidad, pero también el de las teorías que permiten asir, comprender, al pez escurridizo. Doble blanco: la flecha se convierte en pez y el pez, asimismo, se transforma en flecha.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias será una barca que navegará, cuatrimestralmente, del puerto literario al crítico, teórico, historiográfico, llevando entre sus velas cuanto ha gestado el saber, la imaginación, el ingenio hispanoamericano, sin desdén alguno a los aportes de otras culturas e idiomas ni a la liga entre el arte literario y otras artes. Lo hará en forma digital, pero también de manera impresa, soporte físico para las bibliotecas y los lectores que así lo demanden.

Constará de tres secciones: “Flecha”, donde se incluirán los ensayos críticos, teóricos e historiográficos; “Redes”, espacio para artículos analíticos, poéticas autorales, manuscritos, textos ya editados, pero de escaso contacto con el lector, traducciones y entrevistas; “Cardumen”, lugar sin límites para la reseña de los nuevos estudios literarios.

He aquí, pues, la identidad, ideales y cuerpo de *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Su número inaugural, conmemorativo porque ve la luz cuando celebramos 50 años de existencia como Instituto, lo refleja al traer de nuevo a escena ensayos historiográficos, críticos y teóricos y poéticas de autor, entrevistas y artículos analíticos tomados de *Texto Crítico* y *Semiosis*, acompañándolos de las reseñas sobre tres libros de nuevo cuño.

No existe ruptura, sino continuidad. Refundición. Negativa a decir que atrás de nosotros no hay nada. Seguridad de que entre todos lo podemos todo. Inquietud porque las ilusiones cuestan caro, según narrara Juan Rulfo. El pez sueña. La flecha se carga de futuro. El cardumen inicia el viaje. *Alea jacta est.*

La iniciación literaria de Gabriel García Márquez¹

Gabriel García Márquez's literary initiation

Ángel Rama²

†

RESUMEN

La iniciación literaria de Gabriel García Márquez indaga en la cuentística inicial del escritor colombiano, publicada entre 1947 y 1954, mientras vivía entre Cartagena y Barranquilla. El artículo se propone revisar los orígenes del escritor, donde consume el hallazgo de una temática, un

¹ Véase (1975, enero/junio). *Texto Crítico*, I(1), pp. 5-13. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

² Ángel Rama (Montevideo, Uruguay, 30 de abril de 1928-Madrid, España, 27 de noviembre de 1983), narrador y crítico literario, dirigió la sección literaria de *Marcha* y el Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo. Fue profesor en la Universidad de Río Piedras, en Puerto Rico, la Universidad Central de Venezuela, la Universidad de Maryland y la Universidad de Princeton, en Estados Unidos. Publicó, además de las novelas *¡Oh sombra puritana!* (1951) y *Tierra sin mapa* (1961, 1985 y 2008), *La aventura intelectual de Figari* (1951), *Ideología y arte de Eduardo Acevedo Díaz* en *El Combate de la Tapera* (1965), *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socio-económica de un arte americano)* (1970), *Diez problemas para el novelista latinoamericano* (1972), *La generación crítica* (1972), *Salvador Garmendia y la narrativa informalista* (1975), *Rufino Blanco Fombona y el egotismo latinoamericano* (1975), *Los ganchipolíticos rioplatenses* (1976 y 1982), *Los dictadores latinoamericanos* (1976), *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre* (1978), *Notisimos narradores hispanoamericanos en Marcha, 1964-1980* (1981), *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980* (1982), *Literatura y clase social* (1984), *La ciudad letrada* (1984 y 1996), *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), *La crítica de la cultura en América Latina* (1985), *Ensayos sobre literatura venezolana* (1985), *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (1986), *García Márquez, edificación de una cultura nacional y popular* (1987), *La riesgosa navegación del escritor exiliado* (1993), *Diario 1974-1983* (2001, 2011 y 2012), *Literatura, cultura y sociedad en América Latina* (2006), a los cuales agregaría *García Márquez y la problemática de la novela* (1973), en coautoría con Mario Vargas Llosa.



orbe cultural específico y una militancia estética. También se trata de visitar las fuentes naturales y sociales de la cosmovisión del colombiano, de su universo lírico y onírico, alimentado con las tradiciones locales y populares, aunadas a las propuestas narrativas inglesas y norteamericanas de ese periodo. Finalmente, se dialoga con una treintena de cuentos –recogidos después, en su mayoría, en *Ojos de perro azul*– escritos, en esos años juveniles, con formas tradicionales y con formas novedosas, signadas por el espíritu de búsqueda y por un progresivo ajuste de la expresión literaria, cuya concreción primera se dará, posteriormente, en algunos de los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* –“La siesta del martes”, “En este pueblo no hay ladrones”– y en esa obra maestra de la novela corta que es *El coronel no tiene quien le escriba*.

Palabras clave: Cultura latinoamericana; periodismo; Colombia; cuento; estética.

ABSTRACT

Gabriel García Márquez’s literary initiation researches the Colombian first short stories, published between 1947 and 1954, while he was living between Cartagena and Barranquilla. This essay covers the writer’s origins, wherethe discovery of a theme, as well an specific cultural sphere with and aesthetic militancy is consummated. It also tries to visit the natural and social sources of the Colombian worldview, of his lyrical and dream universe, fed with local and popular traditions, and put together with the english and northamerican narratives of that period. Finally, it tries to create a dialogue between thirty short stories –which were re-collected later, most part in *Ojos de perro azul*–, written in those youthful years, with traditional forms and new forms, marked by the spirit of search and by a progressive adjustment of the literary expression, whose first effects will be shown in some short stories from *Los funerales de la Mamá Grande* –“La siesta del martes”, “En este pueblo no hay ladrones”– and in that masterpiece of the short novel that is *El coronel no tiene quien le escriba*.

Key words: Latin American culture; journalism; Colombia; short stories; aesthetics.

Gabriel García Márquez ingresa a la literatura en 1947. Tenía entonces veinte años, era estudiante de abogacía, vivía en una pensión de Bogotá, lejos de su numerosa familia, que residía ya en

Cartagena, y comenzaba a descubrir a los integrantes de su otra familia: la literaria.

Desde luego, era lector del diario liberal *El espectador* –cuya redacción habría de integrar años después–, lector en especial, me sospecho, de la columna diaria que, bajo el título “La Ciudad y el Mundo”, escribía uno de los escritores más lúcidos de ese tiempo, Eduardo Zalamea Borda (Ulises), así como del suplemento literario que el mismo Zalamea venía dirigiendo desde hacía un año para el periódico. Se llamaba *Fin de semana* y aparecía los sábados. En más de una ocasión, Zalamea Borda se había quejado de la insuficiente producción literaria juvenil del país, que había dificultado el propósito que enunciara en el primer número del suplemento: hacer de él “la cartelera de los nuevos escritores colombianos”. Eso lo había forzado a reemplazar las esperadas colaboraciones con artículos de crítica y con traducción de literatura extranjera moderna, en especial francesa y norteamericana. El 22 de agosto de 1947, contestando a un lector, volvió a reclamar la contribución de los jóvenes: “Espero con verdadera ansiedad e interés las que me envíen los nuevos poetas y cuentistas desconocidos e ignorados por falta de una adecuada y digna divulgación de sus escritos”, aunque días después –el 1 de septiembre de 1947– se sentía obligado a precisar que no todo lo recibido sería publicado: “Me parecerá bastante el que estén escritos correctamente y dentro de ciertas normas de buen gusto, que creo poco menos que imposible definir.”

Dos semanas más tarde publicaba el cuento de G. G. M. “La tercera resignación” (1947), que, según confesara muchos años después su autor, habría sido escrito especialmente para responder a la exhortación –que él entendió como desafío– del crítico. A ese primer texto, seguiría, al mes siguiente, un segundo cuento, “Eva está dentro de su gato” (1947), y un tercero, “Tubal Caín forja una estrella” (1948), a comienzos del año siguiente, con lo cual quedaría concluida la producción literaria del año 1947 del incipiente escritor y consumada su incorporación a la literatura.

Con estos textos, se inicia un primer periodo creativo del narrador, que se extenderá hasta comienzos del año 1954, y que siendo el de su descubrimiento de la narrativa occidental contemporánea será

también el de su laboratorio particular de investigaciones literarias, de donde saldrán algunas normas invariantes de su creación. Periodo basal de su vida literaria por lo tanto, en él se consume el hallazgo de una temática, de un orbe cultural específico y de una militancia estética. El perfeccionamiento a que posteriormente someterá esos hallazgos no los alterará en sus líneas fundamentales y eso es parte del indisimulable juvenilismo que acompaña hasta hoy al escritor. Es previsible que en el G. G. M. que reciba en Estocolmo el premio Nobel se reencontrará nuevamente el muchacho barranquillero de 1950.

La primera nota distintiva de este periodo es su reinmersión en las fuentes: algo así como esos estados de retiro en que un hombre decanta su cosmovisión y sus valores antes de reincorporarse a la prédica proselitista. Tal retiro fue favorecido por el “bogotazo” del 9 de abril de 1947, derivado del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Al incendiar la ciudad y al clausurar temporariamente la Universidad, forzó el retorno de G. G. M. a Cartagena, presuntamente para continuar allí sus estudios de abogacía, pero en realidad imponiendo las primeras resoluciones definitivas de la vida: no sería abogado, sino escritor; no dependería de nadie, sino de su trabajo personal y, por lo tanto, sería periodista en la ciudades de provincia –1948 y 1949 en *El universal* de Cartagena; 1950 a 1953 en *El heraldo* de Barranquilla–, antes de retornar a Bogotá, como periodista también; no aceptaría el legado de los mayores en literatura, sino que construiría otro nuevo, auxiliándose del arte que entonces se hacía en el mundo moderno –particularmente, en Inglaterra y en Estados Unidos.

La segunda nota tiene que ver con la valoración y las deducciones que hiciera de los sucesos del 9 de abril y de sus consecuencias inmediatas. G. G. M. no ha contado su experiencia juvenil del “bogotazo”, como tampoco la contó otro joven de su edad que allí estuvo: Fidel Castro, pero es evidente que uno y otro aprovecharon la lección, cada uno a su manera en su actividad específica: política revolucionaria en un caso, escritura revolucionaria en el otro. Poco tiempo después, y bajo el régimen de estricta censura que impuso el gobierno de Mariano Ospina Pérez, escribía G. M. (1948) en Cartagena: “Este mundo que nos entregan nuestros mayores tiene

un olor a barricada”. La correlación del universo lírico y onírico que venía elaborando en sus primeros cuentos, con las tradiciones culturales –locales y populares– de la costa atlántica a la que pertenecía, con las nuevas aportaciones de la escritura narrativa norteamericana y con las condiciones espirituales de la sociedad violenta a la que emergía su país y toda la América Latina a un tiempo, constituirá la tarea central de los seis años que componen este primer periodo creativo pasado en las ciudades costeñas colombianas.

Cuando el 1 de febrero de 1954, G. G. M. retorne a Bogotá como periodista de planta de *El espectador* –crítico cinematográfico y cronista de actualidades–, resolviéndose en el mismo año a imprimir por su cuenta la novela que tenía concluida hacía años y ganando el premio de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia con un nuevo cuento, titulado “Un día después del sábado” –también él fragmentario de *La casa*–, deja detrás de sí seis años de búsquedas y de hallazgos, seis años de un trabajo empeinado, de una intensidad como no volvió a conocer el autor. En ese lapso, transcurrido todo en Cartagena y Barranquilla, y evocado por el escritor en las últimas páginas de su principal novela, leyó mucho y escribió también mucho: una parte considerable de la primera versión de *Cien años de soledad*, que entonces se titulaba *La casa* y que representó el principal proyecto narrativo de estos años, sólo abandonado, según confesara más tarde, por la imposibilidad de vencer las dificultades técnicas que le presentara; una novela breve que nació de una derivación de *La casa*, tal como habría de ocurrir con otros proyectos posteriores, y que con el título de *La bojarasca* habría de publicarse definitivamente en 1955, aunque ya estaba concluida desde 1951; centenares de artículos para los diversos diarios y semanarios en que trabajaba –muchos firmados con seudónimo–, los cuales prueban que si todavía no era el primer narrador del país, sin duda ya era el primer periodista colombiano y un inventivo renovador del género; una treintena de cuentos –la imprecisión numérica se debe a que responden a dos modelos creativos diferentes y parcialmente sucesivos, el segundo de los cuales no muestra límites rígidos con otros géneros– que tuvieron despareja fortuna: once de ellos asumieron formas cuentísticas tradicionales dentro

de la nueva estética que exploraba el autor y se publicaron despaciosamente a lo largo de tres años y medio –de fines de 1947 a comienzos de 1951–, quedando inéditos por mucho tiempo. Sólo alcanzaron el libro –y piratescamente– en 1973.

La historia bibliográfica de estos cuentos iniciales es pintoresca. No habiéndolos recogido el autor, para quien su obra cuentística se inició oficialmente con “Un día después del sábado”, permanecieron desconocidos por mucho tiempo, hasta que nueve de ellos fueron reunidos por el profesor Bruno Mazzoldi y publicados en el suplemento literario *Vanguardia dominical* –que edita *La vanguardia* de Bucaramanga, Colombia–, en los números 19 y 20, correspondientes al 24 y 31 de enero de 1971. Esos nueve cuentos, más “La noche de los alcaravanes”, que había sido recogido con anterioridad en la *Antología del cuento colombiano* de Pachón Padilla, constituyeron el volumen *Ojos de perro azul* (1974). El cuento “Tubal Caín forja una estrella”, que no fue recogido en *Vanguardia dominical*, tampoco lo fue en la edición argentina.

Se trata, por lo tanto, de una pequeña parte de su tarea creadora del primer periodo: en la misma medida en que ésta se encuentra signada por el espíritu de búsqueda y por un progresivo ajuste de la expresión literaria, estos once cuentos manifiestan muy distintas condiciones y tendencias, las que pueden coordinarse con las que presenta el resto del material de esos años juveniles. Para Mario Vargas Llosa (1971), “el interés literario de estos relatos es mínimo”. Al margen de los reparos que puedan oponerse al dictamen del autor de *Los jefes*, conviene señalar que no se aplica al cuento “La mujer que llegaba a las seis”, por cuanto no lo menciona en su estudio ni en la bibliografía que lo acompaña, refiriéndose expresamente a “diez cuentos” y no a once. Sin embargo, el “interés literario” de este cuento es no sólo evidente, sino que responde a múltiples instancias. Se trata, en primer término, de los valores concretos de su realización, por el manejo de una red artística que articula con empeño y sagacidad un asunto lancinante. Desde un punto de vista cultural, el interés responde a la escuela literaria que el autor está asumiendo en este cuento, que ya pertenece a las rutas de la escritura “behaviorista”. Y por lo tanto, en él se registra la introducción

de una tendencia estilística que G. G. M. cultivó como una necesaria y purificadora antítesis de sus orientaciones básicas, y a la cual se debieron, posteriormente, textos tensamente elaborados, como algunos cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* –“La siesta del martes”, “En este pueblo no hay ladrones”– y su impecable “nouvelle” *El coronel no tiene quien le escriba*. A todo ello, se agrega que es uno de los pocos textos que ha sido objeto de comentario crítico por el propio autor. Para decirlo más correctamente, visto que G. G. M. varias veces ha examinado críticamente y con equilibrada lucidez sus obras, es uno de los pocos textos cuyo comentario crítico por el autor ha llegado a publicarse.

Efectivamente: si bien el cuento apareció originariamente en el semanario “deportivo literario” barranquillero *Crónica* (1950), que dirigía Alfonso Fuenmayor y cuya jefatura de redacción ocupaba García Márquez, volvió a publicarse dos años después en el suplemento *Fin de semana*, número 210 de *El espectador*, acompañado esta vez de una carta del autor, que el periódico insertó bajo el título “Autocrítica”. Es una hermosa pieza en que puede avizorarse la honestidad intelectual y el fervor con que el joven G. M. (1952) incursionaba en la literatura, así como su concepción criteriosa y equilibrada de la función literaria:

El cuento que te incluyo para DOMINICAL –“La mujer que llegaba a las seis”– es el resultado de una apuesta perdida; un victorioso fracaso. Sucedió que Alfonso Fuenmayor apostó a que yo no podría escribir un cuento de policía. Acepté el reto, hice el plan para el cuento y me decidí a escribirlo. En mitad del camino mi viejo romanticismo interfirió mi inexperiencia policiaca y entonces el proyecto, la coartada, la investigación y la apuesta se fueron al diablo y dejé el cuento como te lo envió, a medias, lleno de vaguedades y de sugerencias sentimentales. Algunos –¡idiotas!– me han dicho que es un cuento pornográfico. Yo creo, sinceramente, que es el más terrible cuento de amor que yo pueda escribir.

Como no fue escrito para ser publicado, fue preciso someterlo a un proceso de desinfección, mediante el cual ha quedado listo para las prensas, sin peligro de que lo censure la sociedad protectora de animales. De allí proviene su principal defecto: los diálogos, en especial los de la mujer, son demasiado correctos. Las palabras son más inteligentes que el personaje. ¿Estamos? En la primera versión, que era privada, repito, eran diálo-

gos de albañil. Se parecían mucho a esa mujer taciturna, caída, que acaba de cometer un crimen por el solo motivo de su propio hastío. Ahora, con la dedetización, la mujer se ha vuelto brillante, perspicaz, falsa tal vez. Pero es así y ni siquiera yo tengo la culpa de que así sea.

Otro reparo: el cuento parece más de Hemingway que de G. G. M. Eso es una calamidad. Pero como el reparo me parece una tontería, y, además, como el cuento me gusta, no veo por qué debo inyectarle mis habituales dosis de pesadilla, sólo para que Hemingway no se dé el lujo de decir que estos indios de plumas y taparrabo escribieron un cuento que parece suyo.

En fin, ese cuento es todo un problema. Hablando en serio, te digo que lo publico sin saber todavía a ciencia cierta si está tan bien como yo creo, o es que me he dejado guiar por un espejismo. Incluso te agradecería me dieras tu opinión —privada— y si es posible que lo estudiaras con Ulises, para así formarme de él un concepto más imparcial. Para darle gusto a tu apoltronada pereza, te digo: si sale publicado es porque está bien. Si no, devuélvemelo. C.O.D.

Tal como dice en su carta, el cuento tuvo dos versiones: una primera, privada, escrita para responder al desafío de Alfonso Fuenmayor y otra posterior, pública, donde habría sido refinada la forma expresiva. Como no he podido ver el ejemplar de *Crónica*, en que se publicó por primera vez, no sé si ya en su edición de 1950 había sido “dedetizado” por el autor o todavía ostentaba sus diálogos de “albañil”. Ramón Vinyes (1952), que leyó la primera publicación en el semanario barranquillero, la comentó en una carta privada en estos términos: “El cuento de Gabito ‘La mujer del Cuarto de Hora’ me pareció muy bueno, pero un poco alargado en su última parte”, lo que apunta a la impericia que hacia el final registra el autor, cuando debe dosificar, mediante graduaciones sucesivas, las intensidades propias del remate cuentístico.

Es posible sospechar que la primera versión fuera, si no parejamente superior a la primera, al menos sí más intensa y veraz: como lúcidamente comprueba el autor, no es la estructura, ni sus personajes actuantes, ni su escritura, los que pueden justificar reparos mayores, sino, en especial, la rigidez de los diálogos. No es que sean cultos, es que no han conquistado la felicidad expresiva, dentro de un preciso laconismo, de los diálogos que escribirá para *El coronel no tiene quien le escriba*, y que en la narrativa latinoamericana-

na sólo admiten cotejo con los de *Pedro Páramo*. “Las palabras son más inteligentes que el personaje”, dice el joven G. M., con lo cual plantea las arduas tareas que enfrentaba un escritor en ciernes para apropiarse de un sistema literario que estaba en las antípodas del que hasta ese momento había practicado –si se coteja este cuento con el inmediatamente anterior, “Ojos de perro azul”, que en el mismo mes se publica en *Fin de semana*, o con la novela *La hojarasca*, que está escribiendo al tiempo–, pero el que comenzaba a codificar de conformidad con las lecciones que ofrecían sus maestros visibles, a la cabeza de los cuales se encontraba Ernest Hemingway.

“El cuento parece más de Hemingway que de G. G. M.”, dice. Ha sido vista y ha sido analizada extensamente la influencia de William Faulkner en este primer periodo de G. M. Ciertamente: era para él, como lo había estado siendo para Rulfo y para Onetti y para Sartre, un Dios. Pero el impulso poético y la tersura del diseño narrativo del colombiano, tendieron a suavizar la impronta faulkneriana, prefiriendo, incluso, reencontrarla más delicada y mágicamente traspuesta en la obra de la joven generación sureña, que comenzaba a imponerse en Estados Unidos, con nombres como los de Truman Capote, Carson McCullers. Del primero, sobre todo, hubo un cuento, “Miriam”, que produjo fascinación al grupo intelectual barranquillero que se reunía en La Cueva. A través de las traducciones que llegaban de Buenos Aires, y con el apoyo de los anglicistas del grupo –Álvaro Cepeda Samudio, Julio Mario Santodomingo, Alfonso Fuenmayor–, que tradujeron todos cuentos norteamericanos: era la narrativa vanguardista de Estados Unidos la que irrumpía, en ese momento, como una continuidad moderna de la gran vanguardia europea de entre ambas guerras.

En esa incorporación literaria, no podía faltar el nombre de Hemingway, quien ya había deslumbrado a otros jóvenes y seguiría deslumbrando a nuevas promociones de ellos, tanto o más que con su propia obra, con su codiciada vida aventurera, que, sin embargo, ya motivaba correcciones críticas. A las que haría el irónico Kerouac de *On the Road*, evocando la teatralidad algo decadente (1950) de del maestro, se anticipaba la crítica más ácida de García Márquez desde la provincia colombiana:

Creer que el autor de *Tener o no tener*, de *Adiós a las armas*, de *Fiesta [en París]*, de *También el sol se levanta* y de varios cuentos —esos sí extraordinarios— va a pasar a la posteridad de Hawthorne, de Melville, de Poe (he vacilado un poco antes de poner a Poe entre los dos primeros) y de Faulkner, indudablemente, hay una distancia considerable. Se puede tener la certeza de que la fama de Hemingway se acabará mucho antes que la cuenta bancaria de sus herederos y acaso cuando todavía no se haya disuelto la extravagante colección de perros y gatos que el escritor tiene en su palacio de La Habana (1950).

Estrictamente, “La mujer que llegaba a las seis” está colocada, como un desafío, en el río hemingwayano. Diversas revistas colombianas venían difundiendo las “short stories” del maestro. En *Estampa*, había aparecido una traducción de “The Killers” (1949), pero aún más cercanamente a la fecha de la publicación del cuento de G. G. M. —en el mismo semanario *Crónica*, y en traducción de su director, Alfonso Fuenmayor—, había aparecido una correcta versión, bajo el título de “Los matones”. Puede inferirse que en esos meses, a mediados del año 1950, en las reuniones del cenáculo de Barranquilla se hablaba bastante de Hemingway. Es posible que en esos debates juveniles se opusiera su fórmula artística —a la cual estaba próximo Álvaro Cepeda Samudio, quien acababa de retornar de un año pasado en Nueva York estudiando periodismo en la Universidad de Columbia— a la fórmula artística faulkneriana, de la cual se sentía más próximo García Márquez. Se trataba de un debate que, por esos años, hicimos todos los que éramos jóvenes en América Latina.

Ya para ese entonces, G. G. M. había logrado definir lo que en literatura le apetecía, que era lo mismo que él buscaba a través de sus cuentos primeros, a través de sus desperdigadas novelas inéditas, de sus artículos de audaz crítica literaria, pero que obviamente se podía observar con mayor nitidez y tangibilidad en las obras de algunos maestros de la narrativa contemporánea. A lo que él buscaba le llamó entonces “Realismo de lo irreal, pudiéramos decir. O más exactamente: Irrealidad demasiado humana” García Márquez (1950). Me parece, esta última, una formulación más precisa y perspicaz que las muchas adocenadas que se habrían de divul-

gar en América, descendiendo de aquellas iniciales sobre el “real maravilloso” o el “realismo mágico”. Esa “Irrealidad demasiado humana”, que atrapaba la originalidad concreta de las vidas humanas latinoamericanas, a contrapelo de las formas estereotipadas, descubriendo en lo insólito cotidiano al hombre creador, tanto podía circular por el cauce de una escritura poética que buscara afanosamente superponerse y confundirse con la situación narrativa misma, ascendida a situación poética, como por el cauce de una escritura lisa, como de canto rodado, bajo cuya aparente simplicidad y neutralidad corrieran enérgicas corrientes emocionales y se articularan tensiones humanas. Pero pasar de un cauce a otro no es fácil, ni siquiera aconsejable, aunque pueda ser eficaz para el entrenamiento de un escritor. Aquí se sitúa el origen de una operación clave de G. M., que siempre me ha resultado enigmática, aunque sean tan visibles los efectos positivos que de ella se desprendieron.

Por lo común, los jóvenes narradores se enfrentan a dos misiones: descubrir qué es lo que quieren e inventar cómo se hace eso que quieren. G. M. estaba ya inventando esa nueva manera de hacer, como puede verse en los últimos cuentos del periodo inicial –“Alguien desordena estas rosas” o “La noche de los alcaravanes”, entre los cuentos que ahora están recogidos en libro, pero también entre los que siguen inéditos–, estampas brevísimas, de pura elaboración tonal o de registro de atmósfera narrativas, como “El huésped” o “El desconocido”. Es, justamente, en ese momento cuando puede decirse que se ha encontrado a sí mismo y que ha comenzado a dominar una escritura; cuando, a partir de un desafío amistoso, se pone a experimentar en una línea que le es estrictamente opuesta. Tiempo después la asumiría de manera sistemática; y a partir de 1954, la triple conjunción del periodismo, el cine y la inquietud político-social lo llevarían a un ejercicio intenso de sus posibilidades artísticas. Pero en 1950, no es sino una experimentación del periodo formativo, un modo de volver a mirar a la literatura, pero por su envés.

Esta experiencia se hace dentro de la estela de Hemingway, como una demostración de estilo y de recreación del sistema literario que aquél empleara, aunque es discernible todavía el proceso de

asimilación, sobre todo en la dificultad para establecer los dos planos paralelos y discordantes que impone este sistema literario: por un lado, el discurso trivial y cotidiano de personajes comunes y, por otro, el discurso subterráneo que debe transparentarse bajo el anterior y en el cual se articulan los significados profundos, así como las tensiones fundamentales. Este paralelismo lo alcanzará plenamente en *El coronel no tiene quien le escriba*, pero en este cuento inicial todavía registra fallas: ambos discursos tienden a confundirse explicativamente; no se separan, proporcionando el espesor de la obra, así como su ambigüedad. Pero sin embargo, ya encontramos aquí un propósito que va más allá de los “objetelistas” contemporáneos: la *irrealidad demasiado humana* queda situada aquí en la medición del tiempo, en un desfasaje de las medidas del discurso literario, que generan alteraciones rítmicas, momentos de la narración que se presentan opacos y sordos a todo ritmo, como puntos ciegos, lo que propicia esa impresión de alargamiento innecesario o de periodos reiterantes en que la narrativa pierde su energía, porque no maneja alguna tensión nueva.

Por escurridiza que sea esta percepción, no puede desatenderse ni confundirse con las frustraciones de la realización: es evidente que el proyecto de una escritura que maneje paneles opacos, distensiones arrítmicas, vacíos operativos, existe en este cuento, pero es evidente también que ese proyecto no alcanza su realización categórica para constituirse en una plenitud artística. Donde lo encontraremos realizado de una manera impecable es en “La siesta del martes”, donde es perceptible que tal proyecto ocupa el centro de la creación; es responsable de su radiante y pulcro diseño: donde por primera vez es avizorado por el autor es en “La mujer que llegaba a las seis”.

Es posible que García Márquez ya hubiera pensado –aunque sólo lo dirá más tarde, bajo el impacto que le produce la cinematografía neorrealista italiana, en especial Vittorio de Sica– que “una historia igual a la vida había que contarla con el mismo método que utiliza la vida: dándole a cada minuto, a cada segundo, la importancia de un acontecimiento decisivo”, lo que si por una parte instaura una escuela de rigor y de atención suma por la realidad más trivial,

que a consecuencia de la intensidad que en ella pone la mirada se trasmuta en una “ópera fabulosa”, como ambicionaban los surrealistas, por otra parte embarca a la creación literaria en la aventura más desmesurada –otros dirán imposible– que pueda fraguarse, pues implica una suerte de retorno a la mirada de Dios. Sólo ante ella, cada minuto del tiempo de nuestras vidas es un acontecimiento, cada uno de igual valor a los demás. Pero eso no ocurre ante la mirada de una subjetividad humana, ni en la vida ni en la literatura. De ahí que el solo hecho de entrever esta valoración de vida o escritura literaria es como abrir repentinamente una puerta que no da, como habitualmente se espera, al surrealismo del siglo xx, sino al “realismo ingenuo” medieval, cuyas pasmosas reordenaciones de la materia literaria, a imitación de las que introduce en la visión del mundo, pueden reencontrarse irrigando mansamente alguna de la mejor literatura contemporánea.

En el caso de G. G. M., una reiterada muletilla crítica alude a su arcaísmo, aunque lo ve “arcaicamente” en sus asuntos –reviviscencia del mito, utilización del folklore, importancia extrema reconferida a la intriga– y menos en algunas sutiles operaciones de la escritura, que parece inútil tratar de filiar académicamente –leyó o no las novelas de caballería o la comedia menipea, etc.–, pues corresponden a remanencias o constancias de una composición artística que puede siempre encontrarse a la mano en la literatura ingenua –vallenatos, periodismo provinciano, relatos populares, folletines, etc.– que el joven escritor supo apreciar en sus años de formación. El reencuentro de los aciertos, la gracia, la espontaneidad y la invención de la escritura de un “realismo ingenuo” es, no obstante, posterior a la experimentación de una escritura propia del realismo “objetalista” contemporáneo, al que desde el comienzo intentaba trasmutar para que sirviera a una irradiación espiritual más amplia y honda, más interpretativa de las vidas humanas. Sin el universo lírico que comienza en “La tercera resignación”, no hubiera sido posible *La casa* y su última versión, *Cien años de soledad*; sin la escritura y la investigación literaria que comienza con “La mujer que llegaba a las seis”, tampoco. ➤➡

Bibliografía

- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1947, 25 de octubre). Eva está dentro de su gato. *Fin de semana*, (86). Bogotá. Véase (1947, 25 de octubre). *El espectador*, 60(825), p. 11. Bogotá.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1950, 4 de mayo). *El heraldo*. Barranquilla.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1950, 21 de junio). *El heraldo*. Barranquilla.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1974). *Ojos de perro azul*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1950, 24 de junio). La mujer que llegaba a las seis. *Crónica*, (9). Barranquilla.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1952, 30 de marzo). La mujer que llegaba a las seis. *Fin de Semana*, (210). Bogotá. Véase (1952, 30 de marzo). *El espectador*. Bogotá.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1947, 13 de septiembre). La tercera resignación. *Fin de semana*, (80). Véase (1947, 13 de septiembre). *El espectador*, 60(789), p. 11. Bogotá.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1948, 17 de enero). Tubal Caín forja una estrella. *Fin de Semana*, 97. Véase (1948, 17 de enero). *El espectador*, 60(895), p. 11. Bogotá.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1948, 22 de junio). *El universal*. Cartagena.
- HEMINGWAY, E. (1949, 9 de junio). The Killers, *Estampa*, (527). Bogotá.
- HEMINGWAY, E. (1950, 20 de mayo). The Killers. *Crónica*, (4). Barranquilla.
- VARGAS LLOSA, M. (1971). *Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.
- VINYES, R. (1952, 25 de junio). Epistolario de don Ramón Vinyes. *El heraldo*. Barranquilla.

Literatura y liberación en América Latina¹

Literature and liberation in Latin America²

José Revueltas³



RESUMEN

Esta disertación gira en torno a la relación literatura y sociedad. La propuesta central es que la literatura no está separada de la vida social. Incluso, la libertad de aquella depende de la vida libre de ésta. Sólo así es posible el nacimiento de una literatura nacional con vocación uni-

¹ Véase (1975, julio/diciembre). *Texto Crítico*, I(2), pp. 3-28. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

² Se reproduce la primera de dos conferencias dictadas en agosto de 1972, en Xalapa, Veracruz, en un ciclo organizado por el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, hoy Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias.

³ José Revueltas (Durango, México, 20 de noviembre de 1914-Ciudad de México, 14 de abril de 1976), uno de los autores más importantes de la literatura en lengua española, fue narrador, guionista de cine y ensayista político y periodístico, además de desarrollar una intensa actuación política en México, desde posiciones de izquierda. Publicó, en novela, *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Los días terrenales* (1949), *En algún valle de lágrimas* (1957), *Los motivos de Caín* (1958), *Los errores* (1964), *El apando* (1969), *Las cenizas* (1988); en cuento, *Dios en la tierra* (1944), *Dormir en tierra* (1961), *Material de los sueños* (1974); en teatro, *Doña Lágrimas* (1941), *Los muertos vivirán* (1947), *Israel* (1947), *El cuadrante de la soledad: pieza dramática* (1950), *Pico Pérez en la boguera* (s/f), *Nos esperan en abril* (1956), *El cuadrante de la soledad: (y otras obras teatrales)* (1984); en poesía, *El propósito ciego* (2001); en ensayo, *México: democracia bárbara* (1958), *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962), *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (1965), *Apuntes para una semblanza de Silvestre* (1966), *Los procesos de México 68: tiempo de hablar* (1970), *México 68: juventud y revolución* (1978), *Cuestionamientos e intenciones* (1981), *Dialéctica de la conciencia* (1982), *México: una democracia bárbara, (y escritos acerca de Lombardo Toledano)* (1983), *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)* (1983), *Escritos políticos: el fracaso histórico del partido comunista en México* (1984), *Ensayos sobre México* (1985). También son de su autoría *Cartas a María Teresa* (1979) y *Las evocaciones requeridas: memorias, diarios, correspondencias* (1987).



versal, siempre y cuando esta literatura nacional cumpla con aspectos fundamentales: tener una fisonomía propia, nacida de las particularidades históricas, expresadas éstas con un estilo singular. Las particularidades pueden buscarse en el pasado o en el presente de cada país; la singularidad, en cómo se expresan las características de la naturaleza y de la sociedad de ese país, sin desdén de ninguna de las lenguas que hacen posible esa expresión. Muchos peligros acechan el proceso hacia una fisonomía propia, espejismos también, caídas y extravíos, pero toda literatura nacional auténtica conquistará su universalidad —no se insertará en la universalidad de otras literaturas—, dejando atrás imposiciones colonialistas, imitaciones burdas o finas, artificios y modas.

Palabras clave: Historia social; libertad de pensamiento; literatura nacional; sociología cultural; Latinoamérica.

ABSTRACT

This dissertation spins around the relationship between literature and society. The central idea is that literature is not separated from social life, the liberty of that one depends on the free life of the latter. Only this way, the birth of a national literature with a universal vocation is possible, as long as this national literature complies with fundamental aspects: having its own physical anatomy, born from historical particularities, expressed in a singular style. These particularities can be looked for in each countries' past or present; the singularity, in how the characteristics of the nature and society of that country are expressed without disdain for any of the languages that make such expression possible. Many dangers threaten the process towards its own physical anatomy, mirages as well, falls and losses, but all authentic national literature will conquer its universality —it will not be inserted into the universality of other literatures—, leaving behind colonialist impositions, crude or fine imitations, artifices and fashions.

Key words: Social history; freedom of conscience; national literature; cultural sociology; Latin America.

I

Lo primero que habría que hacer en este trabajo sería cuestionar el enunciado del mismo: *Literatura y liberación en América Latina*. Parecería que ese enunciado indicaría una escisión entre literatura, de una parte, y el proceso de liberación, de otra, es decir, que la literatura actuaría sobre el complejo social como una entidad ya liberada respecto de un proceso de liberación –en vías de hacerse– en nuestros países. A cambio de ello, yo propondría una inversión de los términos en que está concebida la ecuación, que sería el siguiente: *Enajenación y literatura en América Latina*. Si no estamos, como no lo estamos, ante un fenómeno de literatura desenajenada, tenemos que insertarlo, entonces, en el proceso mismo de la situación opresiva y asfixiante en que se encuentran nuestros países, muy lejos aún de considerarse países libres, porque si consideramos la historia desde la independencia de las colonias españolas de América hasta nuestros días, el fenómeno primero que aparece en dicha historia es el de enajenación y después el fenómeno de la literatura. Posteriormente, viene ese proceso hacia una literatura nacional. Pero debemos añadir algo más: una literatura que, a su vez, también debe concebirse como literatura enajenada. Pero detengámonos un momento en el concepto de literatura enajenada. ¿En qué sentido una literatura o una expresión cultural pueden concebirse como enajenadas? ¿No es que la cultura y la literatura, por sí mismas, tienen virtudes enajenantes? ¿Por qué no considerarlas, entonces, como tales, cultura y literatura, agentes de una desenajenación del resto de la sociedad, detonadores al servicio de tal liberación? No. Se trata, precisamente, de que la tendencia hacia una literatura nacional en nuestros países aparece, desde sus comienzos, como una tendencia desenajenada. Pero también debemos penetrar en el sentido en que hablamos de enajenación respecto de literatura o de cultura en general. ¿En qué sentido, pues, podemos hablar de una tendencia enajenada de la literatura, de una literatura enajenada? En el sentido de que se trata de una expresión del lenguaje, es decir, la literatura como palabra estética donde aún no nos encontramos a nosotros mismos, ni nos

pertecemos en tanto que esencia universal humana realizada, objetivada por nosotros mismos como aventura propia. Todavía no nos encontramos realizados en esa literatura, es decir, ¿admitimos reconocimiento de esa esencia universal, a su vez enajenada a otro nivel superior como entidades, si se pudiera permitírsele la expresión, subenajenadas? No solamente la cultura, el arte, el pensamiento están sometidos a la enajenación de una sociedad dividida en clases, de una sociedad desgarrada por las guerras y mediatizada por los conceptos nacionales. Los países que emergen de la vida independiente a su vez emergen ya en esta situación de alienación, de enajenación. Naturalmente, existen una literatura y una cultura universales, pero ¿no constituyen ellas mismas una esencia humana realizada, objetivada, donde también nosotros, América Latina, debiéramos estar insertos? Evidentemente. Pero aquí, ante este fenómeno de una literatura universal, nuestra aventura se reduce a la expectación. No somos sus protagonistas. Hemos vivido escindidos del fenómeno universal de la cultura. Cuando, entonces, emprendemos la gran tarea, la gran aventura de desenajenar nuestra cultura, nuestra literatura y nuestras expresiones estéticas, debemos preguntarnos en qué reside el origen de esta enajenación histórica, social y de otra índole.

Para ir al fondo de la cuestión a escala universal, podemos decir que el arte, la cultura, la ciencia, la filosofía son desenajenantes porque comienzan con su propia desenajenación. Aquí parecería que hay una repetición, lo que se llama tautología, pero si nos detenemos a analizar el concepto, veremos que no se trata de una repetición. El arte, la ciencia y la filosofía, como expresiones más elevadas del pensamiento humano, desempeñan en la sociedad y en la historia un factor de libertad, un factor de desenajenación, pero ¿por qué razones? Porque al aparecer estas expresiones ya lo hacen como autodesenajenación. El arte para ser arte necesita liberarse a sí mismo de sus trabas, de sus limitaciones sociales, económicas y de la más diversa índole. Pero si decimos que se desenajena a sí mismo el arte, o la ciencia, o la filosofía, esto quiere decir que nacieron con una condición de ausencia de libertad, de ausencia de autodeterminación, de ausencia de autoregulación y de libertad por

ellos mismos, o sea, no podría existir arte, filosofía, ciencia, etc., sin este movimiento autocrítico de su propio objeto, movimiento que, sin embargo, no le daba, en términos absolutos, la enajenación. La enajenación es un fenómeno humano mucho más profundo, que, aunque nos ofrezca momentos de libertad, a largo plazo posee o tiene una esencia enajenada, hasta que no sea posible que la sociedad dirima o disuelva sus contradicciones a nivel sumamente elevado de su desarrollo. Esto significa que hay un movimiento de enajenación-desenajenación, un movimiento que se interpenetra en sus términos. La enajenación lleva dentro de sí el contenido de su lucha contra ella misma como desenajenación. Entonces, es un proceso continuado, que va de una a otra parte de la ecuación a través de las diferentes totalidades que aparezcan en el contexto, ya como situación, ya como proyecto, es decir, si nosotros tomamos una determinada totalidad, el hombre natural, veremos cómo éste, el hombre naturaleza, evoluciona y se desarrolla dentro de un contexto de sucesivas enajenaciones y desenajenaciones. Su primera lucha contra la naturaleza para modificarla y para obtener el sustento es una lucha enajenante, pero al mismo tiempo es una lucha desenajenante, puesto que lo provee de los utensilios mediante los cuales puede independizarse de la naturaleza hasta el momento en que ya fabrica herramientas. Y la modificación de la naturaleza se multiplica, es decir, ya no es la modificación directa de la mano hacia el objeto, sino que es de la mano mediada por el instrumento que multiplica el valor y el esfuerzo de la mano. Lo mismo ocurre si tomamos al hombre como totalidad dentro del contexto de las diferencias de clase: entonces, el hombre está enajenado a la clase más poderosa, pero se desenajena mediante las revoluciones o la lucha contra la opresión de la clase dominante. Lo mismo sucede si tomamos al hombre en su totalidad en cuanto sociedad capitalista: el hombre dentro de la sociedad capitalista produce plusvalía, produce mercancías y esto lo enajena al dueño de los medios de producción, pero al mismo tiempo que produce mercancías, hace o desempeña el papel de proletario que niega, con su presencia y con su actividad, el papel de todas las demás clases de la sociedad y se desenajena en tanto que es clase explotada por el capitalismo.

De igual modo, si tomamos la totalidad del hombre dentro de la burocracia socialista: hemos visto que en los años de dominación de la burocracia socialista en los diversos países de socialismo del estado –Unión Soviética, Polonia, etc.– ha dado muestras de des-enajenación, ya sea mediante movimientos de huelga, protestas, etc., o, si no, en la expresión de sus hombres más conscientes: sabios, intelectuales, escritores, que aciertan a protestar, finalmente, en el aspecto que nos atañe, en el mundo contemporáneo. La totalidad del hombre podríamos tomarla desde el punto de vista de la referencia de la energía nuclear y de las bombas atómicas. Vivimos, entonces, el mundo contemporáneo. En una sociedad atómica, donde el hombre adquiere sustancialmente y en esencia una nueva naturaleza, enajenada a la realidad de estas fuerzas descubiertas y manejadas por el ingenio humano y destinadas a la destrucción del propio género humano. Para comprender lo que sigue, quisiera hacer un breve paréntesis respecto del uso de los términos: a fin de cuentas, las palabras no son sino herramientas y necesita uno manejarlas en tanto que tales herramientas para develar la realidad, para penetrarla y darse cuenta de las relaciones internas que la unen.

Primero el concepto de *totalidad*. Tomamos el concepto de totalidad como el área de conocimiento o de transformación de la cosa que se remite a una referencia unificante, de la cual adquiere sus valores significativos. Si abarcamos un gran campo, un área inmensa o infinita del conocimiento, no tendremos conocimiento alguno. Necesitamos sustraer a la infinitud del conocimiento áreas determinadas del conocer y del transformar para poder entender los procesos internos que las informan. Eso arroja un conocimiento relativo de la cosa. Pero por acumulación de conocimientos relativos, llegamos al conocimiento completo y al conocimiento absoluto en condiciones específicas, es decir, no al absoluto en total, pero sí a cierto conocimiento absoluto. Las leyes de la gravedad, por ejemplo, han llegado a ser un conocimiento absoluto hasta cierto punto. Con esto quiero decir que la verdad absoluta no es obtenible, pero sí, en cambio, la verdad concreta, mediante áreas del conocimiento. Estas áreas del conocimiento se obtienen metodológicamente mediante

la sustracción a un conjunto de realidades de ciertos segmentos de esa realidad, como áreas del conocimiento para su penetración intelectual. Por ejemplo, volviendo a citar al hombre como objeto del conocimiento, el hombre biológico, el hombre socio-histórico, el hombre sociológico, etc., si abarcamos la totalidad del hombre o la totalidad absoluta del hombre, tendremos todos sus segmentos del conocimiento, que acaso, de no tomarlos en cuenta, nos impedirían un conocimiento cabal. Tenemos, entonces, que segmentar, desde el punto de vista puramente metodológico, al hombre como ser biológico, al hombre como ser social, al hombre como ser sociológico, para explicar estas disciplinas. A esta segmentación, a esta selección de las áreas de conocimiento, es a lo que llamamos totalidad. Para evitar la caída sumamente riesgosa y despistante de considerar verdades absolutas o absolutos de alguna otra especie, explico enseguida el término situación.

Debemos entender *situación*, y voy a poner un ejemplo muy común, como aquella actividad que se resume en estar colocado en un determinado número de relaciones con respecto de un objeto. Se dice que un actor está en situación cuando asume todas las relaciones del drama que tiene que representar. Un actor se puede excusar con el director de teatro diciéndole: “No me encuentro en situación”, es decir, ha roto su relación interna como actor respecto de un grupo de circunstancias determinadas. Entonces, intentando definir condensadamente la voz *situación* podríamos decir que es la relación de relaciones del objeto en un punto dado del desarrollo de sus tendencias hacia esto o aquello. Repito el ejemplo: un actor dramático reproduce la situación de un suicida, entonces, inclusive fuera del texto dramático, el actor ha de acumular todo aquello que podría hacerlo un suicida en la vida real, fuera del contexto de lo que tiene que decir en escena, puesto que aquello que debe decir en escena acaso le sea indiferente, pero no le son indiferentes las relaciones que en su propia vida puede encontrar para un suicidio. Entonces, el efecto sería realmente la transmisión de la emoción del suicidio. Un ejemplo más: la relación de relaciones entre el agua y la temperatura coloca al agua en situación de ser hielo o vapor: según la temperatura que se le aplique, o la temperatura que no se

le aplique, seguirá siendo un agua pasiva, sin movimiento, fuera de las normas de una temperatura elevada o de una temperatura descendente: será siempre H₂O. Pero aplicada a la temperatura, el agua se podrá convertir en hielo o en vapor. Esta es la relación de relaciones que determina la situación del agua. Los ejemplos sirven para que se advierta que no se trata de la simple acepción corriente del término situación, sino a qué conjunto de circunstancias entrelazadas que determinan la posición de un sujeto por cuanto a las relaciones objetivas y también sumergidas en que actúa sobre el objeto o el objeto actúa sobre él.

Analicemos, por último, el término *proyecto*. Proyecto significa la actitud –palabra que proviene de acto, de hacer–, la actitud que sustenta su posibilidad en la tendencia interna del objeto. Aquí debemos hacer más esclarecimientos, para no confundirnos. Se trata de la actitud que sustenta su posibilidad en la tendencia interna o externa del objeto. Yo opero una actitud sobre el automóvil que me va a atropellar o que no me va a atropellar. Pero la actitud es o someterme a las señales de tránsito o atravesar la calle corriendo. Entonces, este es mi proyecto. Yo abrigo un proyecto en escala menor al atravesar la calle. No me aventuro a atravesar la calle si no sé la tendencia del objeto. En este caso, la tendencia del objeto, si tiene luz verde, es pasar sin consideración para el peatón, porque no puede frenar en un momento dado dentro de un terreno limitado. Entonces, yo adivino, es decir, estoy viendo la tendencia del objeto por cuanto a mi relación con él, en el sentido de que si yo falto a los reglamentos de tránsito, corro más riesgos de que se me atropelle. A cambio de no correr ese riesgo, observo los reglamentos.

Tomemos ahora una situación: América Latina. Considerémosla como una situación, como una totalidad significativa, por cuanto a la literatura, factor que, a su vez, desempeñará el papel de referencia unificante respecto de dicha totalidad. Tenemos, pues, nuestro continente y nuestros países como una situación equis, una situación que vamos a determinar apelando a una tendencia unificante de toda su variedad, que se condensaría en el concepto o los elementos que integran el concepto: literatura o cultura. Esta referencia, la cultura y la literatura, unifica la variedad del continen-

te, de nuestros países respecto de una situación determinada, una situación concreta por cuanto al fenómeno del desarrollo literario en general. Pero quien dice literatura dice algo también más elevado y con compuestos menos elementales que lo que pudiera ser la palabra literatura. Si no la conceptuamos a un nivel superior, ¿por qué hay literatura francesa, literatura americana, literatura latinoamericana, ecuatoriana, etc.? Al decir literatura, estamos, pues, diciendo una cosa más: estamos refiriéndonos a un complejo cultural en su conjunto, o sea, a un conjunto de relaciones de producción científicas, estéticas, filosóficas, en resumen, a una superestructura. Pero no debemos dejarnos llevar por la facilidad que implica el concepto de superestructura en lo que se refiere a las superestructuras culturales, jurídicas, etc. Según el marxismo vulgar, están predeterminadas y condicionadas causalmente por las infraestructuras económicas. No. En el caso de la superestructura cultural, estética y jurídica, inclusive, de una sociedad, se trata de una estructura o superestructura diacrónica respecto de las bases y factores económicos, es decir, que no coincide con esas bases y relaciones económicas; que es todavía superior a esas bases y relaciones económicas, y superior, incluso, a la sociedad en la que tuvo su origen. Esto no significa que las expresiones inmediatas de la cultura –como, por ejemplo, el libro que aparece, la opinión que se vierte, el poema de circunstancias, que puede también tener un contenido mucho mayor que las circunstancias mismas, se hallen desvinculadas de la economía de la sociedad, pero vinculación no quiere decir determinación. Las formas superiores de la cultura no son determinadas ni por la historia, ni por la sociedad, ni por la economía. Tenemos el ejemplo del lenguaje, del lenguaje hablado y el escrito. El lenguaje es una expresión universal de la comunicación entre los hombres y no tiene nada que ver, salvo como lenguaje dialectal o lenguaje coloquial, con las relaciones de producción. El lenguaje no cambia de una sociedad a otra, ni de un grupo de sociedades a otro. El mundo, la humanidad, ha atravesado la esclavitud, el socialismo, el capitalismo, y su lenguaje sigue siendo una expresión constante, en la cual se introducirán términos nuevos por cuanto a la técnica de la relación del trabajo, pero sustancialmente no sufrirá ningún

cambio. Estas superestructuras culturales no están determinadas ni por la sociedad, ni por la economía, ni por la historia, aunque arranquen de su seno, lo cual quiere decir que son formas metahistóricas, más allá de la historia, es decir, desenajenadas respecto de su inmediatez ideológica, política y socio-económica dada.

Quiero distinguir ahora entre inmediatez y constancia de las cosas. Pongamos un ejemplo. El concierto *Emperador* de Beethoven se llama así porque Beethoven lo dedicó a Bonaparte; y cuando Bonaparte asumió una actitud contraria a las ideas de Beethoven, éste le quitó la dedicatoria. Sometió su obra artística a una circunstancia histórica inmediata: el papel que Napoleón desempeñaba en un momento determinado de la historia. Bastó quitarle eso, pero la obra no fue dañada, es decir, la inmediatez a que estuvo sometido el concierto *Emperador* se anula con un acto que no afecta su contenido ni tampoco su forma. Al mismo tiempo, vimos cómo en la Segunda Guerra Mundial los primeros acordes de la *Quinta sinfonía* de Beethoven se usaban como rúbrica musical de los aliados para transmitir los partes de guerra en la lucha contra Hitler. Termina la guerra, pero queda en pie la *Quinta sinfonía*. Las relaciones inmediatas de la política y de la ideología no determinan el arte ni lo apartan de su esencia, aunque pueden ser utilizados por la ideología y la política. El arte y sus formas permanecen en una situación diacrónica respecto de la sociedad, la economía y la historia. Metodológicamente, estamos haciendo aquí relación de relaciones, dentro de la que podemos insertar a la América Latina como totalidad significativa, por cuanto la colocamos en situación, o sea, en la situación que le corresponde como situación cultural, que es lo que nos interesa en este caso. El problema fundamental reside en lo siguiente: la tardía emancipación política de las colonias españolas de América condicionó el increíble retraso con que sus pueblos comparecen ante la situación cultural del mundo en el siglo XIX. La dominación española fue un lapso enorme para el desarrollo de los pueblos, un lapso de más de tres siglos en que las colonias españolas de la América estuvieron condenadas a un aislamiento cultural y a un hermetismo que les impedía la relación con los países más avanzados de la tierra. La raíz de esto hay que

buscarla en el movimiento de Contrarreforma que encabeza España en el siglo XVI, cuando sobreviene la gran revolución política, ideológica y cultural en Europa: esta grande y profunda revolución encuentra su oposición más empeñada y violenta en España, donde Ignacio de Loyola funda la Compañía de Jesús como un ejército militante para combatir por los fueros de la religión, de la Inquisición y del dogma. De esta suerte, la Contrarreforma se traslada a las colonias de América sin enemigo al frente, expresándose en una forma mucho más violenta, virulenta, intolerante de la que tenía en la Europa del siglo XVI y subsiguiente. Se erige en las colonias españolas de América la Inquisición; y en el terreno del conocimiento, priva la escolástica; en el de la política, el hermetismo más cerrado; y en el de la cultura, un total ensimismamiento. No se permite la circulación de libros extranjeros, de libros que no sean en español o en latín autorizados por el Index; de tal suerte que los países de América se retrasan absolutamente respecto del proceso revolucionario que tiene lugar en Europa y que fue el que justamente abrió la perspectiva para un desarrollo ulterior de estos países. Porque a veces ocurre preguntarnos por qué el desarrollo no fue el mismo en América del norte, en la América sajona, y en la América española. Precisamente porque aquellos pobladores de la América del norte, de la América sajona, debían ejercer la libertad que en Inglaterra les negaba Jorge III. Y esto facilitó el desarrollo de las fuerzas productivas y el desarrollo de las conciencias. No así en nuestra América, donde la Contrarreforma sentó sus reales de una manera definitiva. De aquí que las naciones de la América Latina nazcan en el siglo XIX sin cultura propia, pero a la búsqueda afanosa de esa cultura, por todos los caminos. La cultura que se les ha dado hasta entonces es universal, ciertamente, pero es falsamente ecuménica; en suma, enajenada. Aunque no hayamos tenido acceso a la cultura universal, esta cultura se nos ha arrebatado, porque como parte de la humanidad nos correspondía. Nos correspondía ese avance global en compañía de todo el resto de la humanidad. Así que comparecemos a la historia, a la historia independiente, inválidos, mancos y faltos de cultura. De aquí que el proyecto de la situación cultural de la América Latina sea la reapropiación de la

cultura. Su desenajenación se plantea, entonces, como una relación doble, a la vez positiva y negativa, respecto del objeto. ¿Permitirán ustedes una pequeña digresión en torno de estos términos, para que podamos seguir avanzando en la comprensión del contexto?

Repito, entonces, que el camino hacia la desenajenación de la cultura, hacia su reapropiación por los pueblos de América, reviste una doble relación, que es a la vez positiva y negativa. Es positiva por cuanto niega la negación, es decir, niega aquello que le es adverso. Y es negativa por cuanto lo afirma. Vamos a poner un ejemplo. Tomemos un *status* social dado, cualquiera que éste sea. El gobierno dentro de ese *status* es positivo respecto de sí mismo, en cuanto reprime la oposición revolucionaria. Es positivo porque niega lo que lo niega a él mismo. Luego, en consecuencia, la acción revolucionaria es negativa por cuanto afirma la negación del *status*; está en contra de aquel establecimiento. Al negar la negación del *status*, se vuelve positiva, y se vuelve positiva mediante la negación de su propia negación. Si un grupo determinado como posición revolucionaria niega ya su razón de ser, acepta ya la negación de su negación, será únicamente por dos causas: una porque el *status* se haya cambiado, se haya subvertido por un *status* nuevo, o porque esta posición, esta acción revolucionaria, ha claudicado, se ha identificado con el régimen y se ha sumado a él. Es el caso, por ejemplo, aunque parezca poco oportuno, de los nuevos partidos que intentan crearse: partidos revolucionarios o un partido revolucionario determinado, que no niega el *status*, sino que trata simplemente de modificar sus consecuencias menos trascendentes, es decir, esta acción es positiva hacia el régimen, hacia el *status* imperante. Ahora bien, traslademos esos conceptos a la situación de la literatura en la América Latina en su totalidad concreta y significativa, en la relación de relaciones con su objeto, o sea, la reapropiación de la cultura universal a la cual no tuvo acceso. Tenemos entonces, en el cambio de esa reapropiación de la cultura, tres aspectos fundamentales. El primero es que en esa búsqueda de la reapropiación de la cultura trata uno de encontrar su fisonomía propia, su diferencia respecto de otra expresión cultural, su particularidad, lo nacional de esas expresiones y su singularidad, el estilo de esas propias expresiones.

Naturalmente que no de una manera alícuota, es decir, que mar-chen los tres factores al mismo tiempo, como los caballos de Roma tirando de un vehículo en las carreras olímpicas, o lo que fuere, sino que una luz pone el acento en la necesidad de una fisonomía propia, otras sobre la particularidad y otras más en la singularidad. Pero recordemos muy bien el afán, la búsqueda de una expresión cultural propia. América Latina se traza tres requisitos o tres metas por alcanzar. Una fisonomía literaria propia, es decir, su diferencia respecto de otros países, su particularidad, esto es, lo nacional en esa literatura, y su singularidad, el estilo con que se exprese así. En la literatura en nuestro continente, a partir de la Independencia –no quiero referirme a otros periodos porque deseo ligar dentro del tema de la liberación del continente las expresiones culturales; y si nos vamos a un pasado más remoto, sería ya un asunto de otra metodología y de otra exposición muy distinta– el proceso de la búsqueda de estas tres significaciones en la totalidad de la relación de relaciones, literatura e historia, tiene diferentes expresiones que vamos a enumerar.

Primero la búsqueda de lo nacional, es decir, de la particularidad literaria en el pasado histórico. Es aquí cuando tenemos algunas expresiones literarias que se sustentan en el prehispanismo. A este respecto, habría que citar a Ireneo Paz –por cierto, bisabuelo de nuestro amigo Octavio Paz–, quien produce novelas en que su temática va más allá de la conquista española; sus personajes son nahuas, príncipes aztecas, etc., novelas que podríamos clasificar, en cierto sentido, como de tipo arqueológico. Otro aspecto de la búsqueda nacional en el pasado histórico lo tenemos en aquella temática que se orienta hacia la vida colonial de los tres siglos de dominación. Aquí cabría mencionar, entre otros, a Riva Palacio, con *Monja casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuzá*; a Francisco Monterde, autor de *Moctezuma, el de la silla de oro*; y a Jorge de Godoy, con una serie de cuentos que transcurren en el pasado colonial mexicano. Hay aquí, evidentemente, una búsqueda de lo nacional, sin contar, por ejemplo, los *Episodios nacionales*, de Salado Álvarez, que no son sino una reversión de los modelos europeos de literatura, particularmente de la literatura española al acontecimiento

mexicano. No es un accidente que Salado Álvarez haya transcrito el título de la obra cumbre de Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, hacia la realidad mexicana del siglo XIX, a partir de la Revolución de Ayutla, la Reforma y el Imperio.

Otro aspecto de esta búsqueda se expresa en lo nacional que quiere realizarse en la inspiración del presente histórico. En este caso, se encuentran los novelistas de la Reforma en México: Manuel Payno con *Los bandidos de Río Frío*, Juan A. Mateos con su colección, su trilogía sobre la Guerra de Tres Años, la Reforma y el Imperio, e Ignacio Manuel Altamirano. Luego, un ejemplo notable, cómo hay una retrocaptación de la lucha contra el esclavismo, en la novela romántica *María*, de Jorge Isaacs. Todo aquel aspecto de *María* que se refiere a la lucha contra el esclavismo no es sino una retrocaptación de una situación social presente, a la sazón, en su país, respecto del peligro de una repetición de la esclavitud de los negros africanos que fueron traídos a América. En seguida, tendríamos otra categoría de esta búsqueda en lo nacional por el costumbrismo y la tradición. Aquí hay ejemplos patentes: Fernández de Lizardi en *El Periquillo Sarniento*, Ricardo Palma en *Las tradiciones peruanas*.

Al ver que estas formas no permitían la inserción o eran insuficientes para permitir la inserción de nuestra cultura a escala universal, sobreviene, en cierto sentido, un cambio de orientación: la búsqueda de la fisonomía, de la diferencia, a través del encuentro de una fisonomía propia. Aquí podríamos explicar lo que en lógica se conoce como definición por género próximo y diferencia específica. El género próximo sería la novela y la diferencia específica aquello que distinguiera a la novela mexicana o americana, en general, de otras expresiones de tipo europeo. Sin embargo, el saldo no es el encuentro de una diferencia específica; un género próximo sí, mas no una diferencia específica. Así que no se obtiene la fisonomía propia de tipo universal, aunque represente, a determinada escala, una fisonomía propia dentro de un perímetro nacional, pero, a su vez, limitado. Y limitado inclusive por el tiempo. Es posible que *El Periquillo Sarniento* ya no nos diga nada, aunque fue en su tiempo una buena crítica de las costumbres y una ad-

quisición de una fisonomía propia poco duradera. Ya *El Periquillo Sarniento* no informa nuestro *yo* nacional de modo tan cabal como se lo propuso su autor.

Y en seguida de la búsqueda de la fisonomía propia, de la diferencia en virtud de la fisonomía propia, la búsqueda de esta diferencia por la singularidad, el estilo. Esta gama es mucho más rica que las anteriores y nos presenta, en términos esquemáticos, el siguiente panorama. Vuelvo a repetir, se trata de la búsqueda literaria de una fisonomía propia a través de la diferencia y la singularidad, entendiendo por singularidad el estilo de la expresión. En este grupo tendríamos el siguiente panorama.

a) *El clima y el paisaje, la naturaleza aplastante*. José Eustasio Rivera, en *La vorágine*; Rómulo Gallegos, en *Canaima*. Respecto de este último autor, habría que detenernos en una consideración interesante: en *Canaima*, Rómulo Gallegos expresa claramente esta lucha contra el paisaje, esta lucha contra la naturaleza, que a veces arroja la victoria o a veces arroja la derrota a los protagonistas. *Doña Bárbara* se aparta de *Canaima*; pero ¿por qué se aparta de *Canaima*? Porque en *Doña Bárbara* registra Gallegos otra etapa, anterior a la precedente a la que informa *Canaima*. *Doña Bárbara* es la aparición de un nuevo tipo de relaciones de producción; *Doña Bárbara* representa socialmente la introducción de nuevas formas de producción en el campo, la hacienda más moderna, etc., pero que se inserta –esta relación y producción, que están imbricadas– dentro de las viejas estructuras ideológicas. *Doña Bárbara* no renuncia a invocar las prácticas de hechicería ni al famoso amigo, que se supone es una especie de Satanás, etc. Todos vemos aquí esta paradoja social, que, además, se da en la vida real de nuestros países, en que la introducción de relaciones capitalistas de producción en el campo no implica, sin embargo, una desenajenación respecto de las supercherías y fetichismos precedentes. Esto sería el grupo a), en que la búsqueda de una fisonomía propia y de una singularidad en el estilo se dan a partir del clima y del paisaje y del carácter aplastante de la naturaleza. En *La vorágine*, el personaje termina su destino con un epitafio del autor: “Y lo devoró la selva.”

b) *Indigenismo, folclor, tribalismo literario, ensimismamiento del lenguaje.* Aquí notamos, dentro de la búsqueda de lo nacional, un retroceso, un salto hacia atrás, creyendo que lo nacional puede radicar en un idioma no universal, en locuciones no universales del idioma, como la novela *Huasipungo*, de Jorge Icaza, que necesita un vocabulario especial para entenderse, por los giros locales e indígenas insertos en ella. O el caso de José María Arguedas, en su libro *Todas las sangres*, una novela que, en una quinta parte, está escrita en quechua.

c) *El cosmopolitismo como falsa conciencia de lo universal.* Entramos ya de lleno en ciertos aspectos de la novela moderna. Lo extranjero aparece en esta novela moderna o se desempeña como un simple *back projection*, teniendo al fondo un escenario artificioso, para satisfacer las subconciencias colonizadas. Del mismo modo, sólo que a la inversa, los escritores extranjeros satisfacen la conciencia colonizante de su público con personajes y situaciones de su país de origen, que se mueven sobre un *back projection* exótico. Es el caso de Graham Greene, D. H. Lawrence, Aldous Huxley, tratando de universalizar sus expresiones literarias; y para ello, estos autores colocan la acción y el desempeño de sus personajes en ambientes cosmopolitas extranjeros. Teniendo, pues, como telón de fondo la Tour Eiffel, hemos creído ya que conquistamos la universalidad, porque la novela se desarrolla en París y no en Bogotá, o Caracas, o Tegucigalpa. Es el movimiento inverso, que se produce por imitación respecto de los grandes novelistas de nuestro tiempo. Yo citaba los nombres de D. H. Lawrence, de Graham Greene, de Aldous Huxley, particularmente los ingleses. Las novelas de ambiente extranjero de estos ingleses, así se desarrollen en Tahití o en Italia, se desarrollan entre personajes ingleses, con convenciones inglesas, aunque nos den un mensaje universal. Ellos, como universales, entienden subconscientemente la universalidad como colonización. Y hablo de un subconsciente histórico y no de una conciencia determinada en esa dirección. Adolecen de este cosmopolitismo como falsa conciencia de lo universal escritores de tan alto mérito como Julio Cortázar o Carlos Fuentes, este último aun en sus obras más mexicanas.

Ahora bien, todavía tenemos una nueva categoría, d) *la asincronía y la desincronía como recurso literario para obtener una fisonomía propia*. Y al mismo tiempo, otra corriente más: e) *lo absoluto irreal en la búsqueda de una expresión original*. En el caso de la asincronía y desincronía, tendríamos como ejemplo *Cien años de soledad*. El ejemplo más claro: la invención del hielo por un Buendía en *Cien años de soledad*, que es una desincronía respecto del nivel de desarrollo del mundo, porque en unas obras determinadas el descubrimiento del hielo o la importación de un bloque de hielo puede parecer mágico o increíble a los protagonistas y a los habitantes de aquel pueblo. Esta desincronía con el nivel de desarrollo mundial es sorprendente y ha debido tener un buen margen de desarrollo poético. En este caso de asincronía o desincronía, cito a *Cien años de soledad* como un ejemplo clásico; y cito como en lo absoluto irreal el caso de *Pedro Páramo*, de nuestro compatriota Juan Rulfo. Estas expresiones, estos recursos de asincronía y desincronía y de absoluto irreal, sin embargo, parecen no salir de su fórmula irrepetible y, por lo tanto, de continuar en uso, amenazan con caer, como los juegos de mano, en la monotonía de truco descubierto. Ya descubierto el truco de esas formas de expresión, el truco es irrepetible, como cuando hemos descubierto un juego de manos en que desaparecen las barajas o aparece una paloma salida de la mano del mago. Las repeticiones de ese truco ya no sorprenden a nadie; y por otro lado, agota sus propios recursos, por lo cual yo considero que, en este caso, estos escritores incurren en una fórmula hecha y no vista hasta la aparición de sus novelas, pero que, por el mismo carácter que tiene de artificio, corre el riesgo de caer en la monotonía y en la falta de sorpresa, en una literatura plana, sin absolutamente ningún porvenir.

f) Finalmente, tendríamos *lo universal real o lo real universal*. Dentro de esta categoría, yo citaría a Alejo Carpentier, a Juan Carlos Onetti y, en menor grado, a Ernesto Sábato y a Manuel Rojas. Aquí ya hay un intento sumamente serio y logrado, además, de insertarse en lo universal a partir de lo nacional. *El siglo de las luces* y *El reino de este mundo*, de Carpentier, son narraciones, relatos novelísticos y estructuras asentadas en una tierra de crecimiento inconmensurable, profunda y fértil, que es lo nacional tomado como historia real, no

como historia pasajera ni circunstancial: es la historia de las islas del Caribe, de sus problemas internacionales, es decir, de aquellos problemas que conectaban, por ejemplo, la situación de algunas islas del Caribe con la Revolución Francesa, y que le confieren una universalidad de primera magnitud al trabajo de Carpentier. Lo mismo en el caso de Juan Carlos Onetti. Habría que señalar aquí una circunstancia que quizá tenga significación: el ambiente de las novelas de Juan Carlos Onetti está un tanto relacionado con la situación geográfica de sus motivaciones: puertos, astilleros, etc., relaciones geográficas que anuncian, en sí mismas, un deseo de comunicación, un deseo de partir, un deseo de ir hacia algo, hacia un fin determinado. Ernesto Sábato logra, en *Sobre héroes y tumbas*, una comunicación histórica universal. Es que lo propio y lo específico de un Buenos Aires de cierta época se conectan con un proceso histórico universal de liberación.

Nos preguntaremos a dónde va, pues, nuestra literatura y cuál es el campo de su expresión desenajada. Esto no podemos desvincularlo del fenómeno literatura y revolución en español. La revolución en español ha comenzado en Cuba, siguió luego en Chile, seguirá en América Latina. Esta revolución en español nos dará la perspectiva de una verdadera cultura. Comenzó con la guerra de España en contra de la invasión fascista de Hitler y Mussolini y en contra de los generales traidores y seguirá como una bandera de desenajación cultural en todos los países de nuestra América Latina. ➤

Los hijos de Pedro Páramo¹

Pedro Páramo's children

Jorge Ruffinelli²
Stanton University

RESUMEN

Dos ideas guían el análisis de *Pedro Páramo* en este artículo: qué motivos profundos explican la liga entre los medio hermanos Juan Preciado, Miguel Páramo, Abundio Martínez y Pedro Páramo, el padre, y cuál es la consecuencia final de esa liga. Desde la textualidad, se propone tres lecturas: 1) Preciado busca al padre porque a través de él podría lograr

¹ Véase (1975, enero/junio). *Texto crítico*, I(1), pp. 89-106. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

² Jorge Ruffinelli (Montevideo, Uruguay, 16 de diciembre de 1943), crítico literario y cinematográfico, dirigió la sección literaria de *Marcha* y la revista *Texto Crítico*. Fue profesor en la Universidad de Buenos Aires y maestro-investigador de la Universidad Veracruzana. Actualmente, es profesor en Stanton University. Ha publicado: *Palabras en orden* (1974 y 1985), *Comprensión de la lectura* (1975 y 1982), *José Revueltas: ficción, política y verdad* (1977), *El otro México. México en la obra de B. Traven, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry* (1978), *Crítica en Marcha* (1979), *La viuda de Montiel* (1979), *El lugar de Rulfo* (1980), *Las infamias de la inteligencia burguesa y otros ensayos* (1981), *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)* (1982 y 1994), *John Reed en México: Villa y la Revolución Mexicana* (1983), *Poesía y descolonización. La poesía de Nicolás Guillén* (1985), *La escritura invisible* (1986), *Patricio Guzmán* (2001), *Víctor Gaviria* (2003), *La sonrisa de Gardel* (2004), *Víctor Gaviria, los márgenes al centro* (2005 y 2009), *El cine nómada de Cristián Sánchez* (2007), *Sueños de realidad. Fernando Pérez: tres décadas de cine* (2005), *El cine de Patricio Guzmán, en busca de las imágenes verdaderas* (2008), *América Latina en 130 películas* (2010), *América Latina en 130 documentales* (2012).



una plena identificación con Dolores Preciado y sus vivencias; es una búsqueda que concluye en fracaso: no encontrará al padre y, por tanto, tampoco a su madre. 2) Miguel se identifica con Pedro Páramo, pero desafía su autoridad y muere cuando aspira a afirmar su marca identitaria, es decir, como su hermano Juan, también él fracasa en la concreción de sus deseos. 3) Abundio “cumple con el mandato original y ejecuta el ‘castigo’ sobre el padre”, esto es, cobra con sangre la orfandad, la negación de identidad y el abandono de los hijos. Tales lecturas se unen a otras, psicoanalíticas o míticas, ofreciendo así una diversidad interpretativa de la novela.

Palabras clave: Literatura mexicana moderna; personajes; orfandad; cacique; identidad.

ABSTRACT

Two ideas guide the analysis of *Pedro Páramo*: what profound motives explain the link between the half brothers Juan Preciado, Miguel Páramo, Abundio Martínez and Pedro Páramo, the father, and what is the final consequence of this link. After the textual approach, propoisis three readings: 1) Preciado looks for his father because through him he could achieve a full identification with Dolores Preciado and her most revitalizing and dreamy experiences; it becomes a search that ends in failure because he will never find his father, no matter how much he looks for him, and therefore, neither will his mother. 2) Miguel identifies fully with Pedro Páramo but challenges his authority and passes away when he aspires to affirm his identity, that is, as his brother Juan, he too fails in trying to make his most deep and intense desires. 3) Abundio “complies with the original command and executes the ‘punishment’ on the father”, that is, he charges with blood, the orphanhood, the denial of identity and the abandonment of the children. These readings are joined with others, like psychoanalytic or mythical, thus offering an interpretative diversity of the novel.

Key words: Modern mexican literature; characters; orphanhood; cacique; identity.

I. “La vida en el tiempo y la vida conforme a los valores”

El relato es el corazón de la novela y el estímulo para que la narración se ordene, se arme, se estructure en un texto determinado. Por eso, resulta el elemento más ubicuo, proteico e informe por naturaleza, en virtud de lo cual puede “ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas esas sustancias”, como señala Roland Barthes (1970):

está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Ursula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación (p. 9).

Esta teoría, de indefinidas posibilidades formales en que puede encarnar el relato, muestra claramente su naturaleza maleable y permite distinguir el momento privilegiado en que elige género y se estructura. Por ejemplo, cuando se estructura en la forma narrativa (literaria). Allí comienza a dar vida y sangre al sistema circulatorio llamado novela.

En su acepción más directa y llana, el relato se define por su función: “dar a conocer un hecho o una serie de hechos” que se desarrollan en el tiempo, mientras la narración, por su parte, ordena “el relato de acuerdo con una intencionalidad literaria”. Existencia informe y orden, tales son al parecer los dos términos del relato y de la narración, la contradicción dialéctica que nutre su conflictivo movimiento interno para dar como resultado, como síntesis, el producto literario. Pero en ese movimiento, juega papel decisivo el “tiempo” cronológico, nuestra noción de temporalidad y acaecimiento, y es por eso que el relato lleva esa noción en su propia médula. Esta es una de las tesis principales de *Aspectos de la novela* de E. M. Forster (1961) –un libro lleno de agudas sugerencias, vertidas en un lenguaje bastante envejecido. Para Forster, las rupturas narrativas del tiempo, lejos de destruirlo, lo confirman, como el pájaro que se golpea incesantemente contra las barras de su jaula

confirma la existencia de esa jaula. Emily Brönte pudo tratar de “esconder el reloj” en *Wuthering Heights*; Sterne en *Tristram Shandy* “lo puso de cabeza”, mientras Proust, “más ingenioso todavía, se la pasó moviendo las manecillas, de modo que el héroe se hallaba, al mismo tiempo cenando en compañía de su amante y jugando a la pelota con su niñera en el jardín” (Foster, 1961, p. 46). En todos estos casos, sin embargo, el reloj subsiste, el tiempo todopoderoso sobrevive.

Otros aspectos del enfoque de Forster ayudan a delinear la noción de relato en que se inserta la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, aspectos que tienen que ver con la intencionalidad del narrador, ese mediador subjetivo que toma el relato y le da forma gracias a la expresión narrativa. El relato refiere hechos y puede ordenar esos hechos para “dar a conocer una historia”. Sabemos también que toda historia es significativa desde el momento mismo en que se ha elegido relatarla. Ahí está el nivel de la intencionalidad *implícita*, que casi nunca se hace expresa en el mismo *corpus* narrativo, aunque de él cobre vida y en él encuentre sus soportes. Es lo que la novela nos dice, pero también aquello que lo justifica, aquello por lo cual es y sin lo cual no existiría. La novela relata una historia porque esa historia es significativa, así como lo son, para el sentido global de la obra, cada uno de sus elementos, llámense éstos personajes, descripción, diálogos, pasajes, frases, palabras. En su libro, Forster (1961) compara la novela y la vida y busca la equivalencia entre esos dos niveles de acuerdo con la significación de los hechos, con el “valor” que los ordena, omitiéndolos o subrayándolos. Dice:

La vida cotidiana se halla también llena del sentimiento del tiempo. Pensamos que un suceso ocurre antes o después que otro; este pensamiento se halla a menudo presente en nuestras mentes y gran parte de lo que decimos y hacemos se apoya en tal suposición. Gran parte de lo que decimos y hacemos, pero no todo; en la vida parece haber alguna otra cosa, además del tiempo, algo a lo que podemos llamar, convenientemente, “valor”, algo que no se mide en minutos o en horas, sino por su intensidad, de modo que, cuando contemplamos nuestro pasado, vemos que no se extiende uniformemente sino que se amontona en unos cuantos pináculos notables. [...]. De manera que la vida cotidiana, sea lo que fuere en reali-

dad, está compuesta de dos vidas –la vida en el tiempo y la vida conforme a los valores– y nuestra conducta revela una doble fidelidad. [...]. Lo que el relato hace es narrar la vida en el tiempo, y lo que la novela en su integridad hace –si es una buena novela– es abarcar también a la vida según los valores (pp. 44-45).

En esta modulación, las fisuras temporales y la selección de los hechos de una historia son indicios de una valoración que se revela, finalmente, en el énfasis significativo, en el acento puesto sobre la manera en que el relato se desarrolla con un afán o una intención de significar. Cada narración es entonces, por lo menos, dos narraciones, cada novela es dos novelas: la que relata y la que significa al relatar; la que se expande en el espacio del texto, a medida que revela –da a conocer– los hechos de la historia que narra, y la que subyace esa estructura, pero la está justificando de manera continuada. Se lee la primera novela, pero la lectura crítica no se conforma con esa y busca la novela que no aparece, la novela invisible, la novela subterránea. Dicha novela se decodifica gracias a la existencia de la otra, gracias a la facultad de cuestionar ¿por qué estos personajes y no otros? ¿Por qué esta disposición de los hechos? ¿Por qué esta ausencia o presencia de diálogos o descripciones? ¿Por qué esta elección de palabras? Hay que buscar los indicios, las señales, los símbolos, porque detrás de la narración denotativa, que sólo presenta su historia sin comprometerse, sin tomar partido, está la narración que quiere expresarse y, sobre todo, significar.

II. “Por eso vine a Comala”

El cacique político y neofeudal que le da nombre a la novela de Juan Rulfo (1955) actúa en sus tierras de la Media Luna con la impunidad que le confiere el poder: “toda la tierra que se puede abarcar con la mirada”, dice el arriero Abundio en uno de los primeros pasajes. “Y es de él todo ese terrenal.” Y agrega: “El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo” (Rulfo, 1955, p. 10). En la estructura

patriarcal de esta economía campesina,³ la promiscuidad sexual del cacique engendra hijos por doquier; convierte a las niñas en madres; y se precia de una prepotencia machista tolerada por esa misma ordenación social. Pero si bien en la novela se alude a los muchos “hijos de Pedro Páramo”, sólo aparecen tres como personajes: Juan, Miguel y Abundio, y a esos tres hay que limitarse, forzosamente, cuando se habla de “los hijos de Pedro Páramo”, aun cuando sólo minifiquen una mayor totalidad. Por lo pronto, en la existencia de tres hijos –ni uno más, ni uno menos– hay una elección decisiva, la cual sirve de base para inquirir en el texto, analizando las funciones individuales de esos personajes, si en tanto “hijos de Pedro Páramo” no forman un diseño particular, no son el indicio de un tema escondido que la novela no muestra en su primera instancia.

La narración denotativa informa y afirma y vive en la necesaria pretensión de aclararlo todo a medida que sucede. Con respecto a Juan Preciado, los *motivos* de sus acciones, comprendida la principal –ir a Comala–, son aparentemente claros y el personaje –que es, a la vez, el narrador de su historia– reincide una y otra vez en explicar:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo (Rulfo, 1955, p. 7).

Por eso vine a Comala (Rulfo, 1955, p. 7).

Voy a ver a mi padre (Rulfo, 1955, p. 8).

Vine a buscar a mi padre (Rulfo, 1955, p. 50).

Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre (Rulfo, 1955, p. 63).

³ Jean Franco (1974) ubica la realidad social de *Pedro Páramo* y observa con agudeza que, ideológica e históricamente, el periodo de la novela es el de la “fragmentación de un orden, la ruptura de la tribu y su reemplazo por un código individualista” (p. 134). El neofeudalismo de la hacienda mexicana del siglo xx está en plena crisis, de modo que Pedro Páramo, “señor feudal, jefe de la tribu, padre de la aldea y único propietario de las tierras de la Media Luna es, como el orden moral cristiano, un anacronismo” (p. 135).

Y sin embargo, este afán de explicación, esta reiterada voluntad de clarificar las acciones al nivel de sus motivos, está ocultando otras respuestas, que la novela guarda implícitas y sólo se connotan en los hechos, especialmente porque el resultado es negativo en la búsqueda del héroe: nunca encontrará a su padre, por más que lo busque, y la muerte acabará por clausurar su intento.

La respuesta precoz, que se adelanta a las preguntas, esconde la verdadera pregunta, la pregunta raigal. Si bien Juan Preciado insiste en explicar *por qué fue a Comala* –a ver/a buscar al padre–, lo que no se plantea, o bien se plantea ambiguamente, es *por qué fue a Comala a buscar al padre*. “Por eso vine a Comala”, señala varias veces; y esa afirmación parece querer adelantarse a satisfacer toda demanda, aunque no hace otra cosa que esconder la existencia o la posibilidad de una pregunta más esencial. De ahí que, al nivel de las motivaciones profundas y significantes, el relato no dé cuenta de esa interrogante en particular. Como veremos, lo intentará hacer, pero de modo contradictorio, creando ambigüedad. La verdadera respuesta no se da, no puede darse, en el texto que se lee “textualmente”, pues allí tampoco reside la pregunta.

Es preciso describir y analizar escuetamente las diversas etapas del proceso que cumple Juan Preciado como personaje, desde la promesa dada a su madre en el lecho de muerte de ella hasta su propia muerte. Ese proceso, que es, a la vez, su *historia* en el *corpus* novelesco, puede sintetizarse con los pasos siguientes, haciendo, por el momento, abstracción del orden narrativo en que el relato se desenvuelve.

1) Poco antes de morir, Dolores Preciado arranca de su hijo Juan la promesa de que buscará al padre. La actitud que ella intenta depositar en esa búsqueda es dúplice y ambigua; y por el momento, sólo vale la pena señalar ese carácter. Por un lado, dice “Estoy segura de que le dará gusto conocerte”, expresando así el deseo de un encuentro humano enriquecedor, positivo, pero por otro le indica a su hijo: “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo

que estuvo obligado a darme y nunca me dio. El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (Rulfo, 1955, p. 7).⁴

2) El viaje propiamente dicho y, en ese viaje, el encuentro con el arriero Abundio. En el diálogo, ambos descubrirán, sin emoción alguna, que son hermanos, hijos del mismo Pedro Páramo, aunque de madres distintas. El arriero lo conduce hasta las puertas de Comala y continúa su camino. Antes de despedirse, le informa que Pedro Páramo ha muerto muchos años antes y también, paradójicamente, que Pedro Páramo es un “rencor vivo”. Coincide con la madre de Juan Preciado cuando dice, antes de saber que Pedro Páramo es el hombre a quien se busca, “Se pondrá contento de ver a alguien después de tantos años que nadie viene por aquí” (Rulfo, 1955, p. 8).

3) Juan Preciado llega a –ingresa en– Comala, que es un pueblo derruido, yermo, aparentemente deshabitado, con excepción de algunas figuras fantasmales, mujeres envueltas en sus rebozos, que aparecen y desaparecen en medio de casas vacías y el murmullo del viento y las voces. Se encuentra con Eduviges Dyada, una antigua amiga de su madre. Ella lo hospeda en una casa llena de tiliches y le cuenta dos historias: a) la noche de bodas de Doloritas, en que Eduviges debió sustituirla en la cama de Pedro Páramo, pues la “luna brava” le impedía aquella noche “repegarse a ningún hombre” (Rulfo, 1955, p. 21); b) la muerte de Miguel Páramo, después de la cual el caballo continúa galopando eternamente por el camino de la Media Luna en busca de su amo. Después de este encuentro con Eduviges Dyada, aparece Damiana Cisneros, quien le sugiere a Juan Preciado que Eduviges ya está muerta: “Debe de andar penando todavía” (Rulfo, 1955, p. 37).

4) Damiana Cisneros le revela totalmente a Juan Preciado la naturaleza fantasmal de Comala. Y ya en la perfecta frontera entre lo

⁴ Incluyo los diálogos en la noción de *relato*, dado que cumplen una función diegética, tanto o más que las descripciones. Gérard Génette (1970) ha estudiado este aspecto, distinguiendo que el diálogo –mimesis tanto para Aristóteles como para Platón– y la descripción son “fronteras internas” y no deben separarse del relato como entidades diferentes (pp. 193-208).

vivo y lo muerto, conoce a dos hermanos, que cohabitan en incesto. Estos hermanos lo acogen en su casa, una casa en ruinas, destartalada, que el relato rinde con descripción surrealista, y cuando Juan Preciado muere, ellos son sus enterradores. Junto a Juan Preciado, los hermanos entierran a Dorotea la *Cuarraca*, originándose así el “diálogo de los muertos” en la sepultura, la continuación de la historia de Juan Preciado a medida que otros relatos se entrelazan a éste, coordinando y enriqueciendo la narración.

¿Contestan esta descripción y este análisis la interrogante sobre Juan Preciado? Tal vez podría pensarse que sí lo hacen, pero la lectura crítica del primer pasaje –la promesa a Dolores Preciado y los comentarios simultáneos del hijo– nos proporcionan, sin duda, más que una respuesta, el enigma de la ambigüedad.

Por cierto, el “tema” que abre *Pedro Páramo*, y parece constituirse en el eje de toda la acción inicial, podría definirse como la “búsqueda de Pedro Páramo por Juan Preciado”, *la búsqueda del padre por el hijo*. Tanto es así que la crítica coincide, unánimemente, en reiterar ese motivo como el tema inicial de *Pedro Páramo*. En cambio, ya no coincide con igual exactitud cuando se trata de precisar e interpretar las motivaciones de la *búsqueda*. Para Luis Leal (1964), el motor de la acción es la *venganza*, razón por la cual aquí se distancia del motivo bíblico del “hijo pródigo”:

La novela tiene un marco estructural arquetípico: el hijo en busca del padre. Difiere de la estructura del hijo pródigo en que Juan Preciado busca a su padre para vengarse de lo que hizo con su madre, y no para reconciliarse con él (p. 293).

En otra perspectiva, José de la Colina (1965), aceptando que el tema es la “búsqueda del padre”, introduce una inflexión interpretativa al motivo del viaje, considerando que, tanto como lo dicho, lo mueve a Juan Preciado un anhelo de identificación materna: va a Comala para conocer cómo era aquel pueblo en el tiempo en que allí vivió su madre:

Juan Preciado baja a los infiernos para buscar a su padre, pero esta búsqueda es también, de algún modo, la de la madre, Dolores Preciado. La

obsesión del hijo parece ser, más que ese hombre tan lejano que resulta casi abstracto, la misma madre, y se diría que el viaje a Comala, después de la muerte de ésta, responde al deseo de encontrar la imagen viva de ella y de reunirse en su pasado (p. 19).⁵

De este modo, Juan Preciado ilustraría y solucionaría fácilmente la ambivalencia del “complejo de Edipo”, ya se trate éste de la búsqueda materna para satisfacer oblicuamente los deseos sexuales reprimidos en la infancia o bien de la búsqueda paterna, con un impreso sentido homosexual, gracias a la “identificación” con la madre. Juan Preciado no olvida nunca, por ejemplo, que Pedro Páramo no es sólo su padre, sino el “marido de mi madre” (Rulfo, 1955, p. 7). De alguna manera, si no textualmente leída, esta doble visión del “*edipo*” auxilia en la caracterización final del personaje. La ambigüedad de la búsqueda queda ciertamente determinada por el giro del enfoque que da José de la Colina al tema –búsqueda del padre, pero también de la madre–, pero aún otro giro podría imprimirse al relato, y ya está anotado: es la búsqueda del padre a través de la búsqueda de la madre.

Ernest Jones (1973) ve en Hamlet –en la actitud del personaje– una blandura “femenina”, una disposición “femenina” con respecto al padre, “como lo muestra su exagerada adoración” (p. 38), en la obra de Shakespeare:

Según Freud, Hamlet estaba inhibido, en último análisis, por un reprimido odio a su padre. Nosotros hemos de añadir a esto el aspecto homosexual de su actitud, por lo que, como tan a menudo sucede, tanto el odio como el amor desempeñan, cada uno, su parte (p. 39).

Esta interpretación sería acaso de excesivo traslado si con ella se intentara ver el caso de Juan Preciado, puesto que el personaje no

⁵ La interpretación de De la Colina (1965) se hace aún más convincente por los indicios que recoge en el texto: la identificación explícita con la madre –“Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver”–; el retrato de ella, que lleva guardado junto a su corazón, “como otros llevan al pecho la imagen de la Virgen o de la mujer amada”; el encuentro con Eduviges Dyada, quien pudo haber sido su madre y constituye, por ello, “la primera degradación de la imagen de la madre” (p. 19).

había conocido ni convivido con el padre, aunque la *imago* paterna tenga, por *ausencia*, un valor de fuerte *presencia* inconsciente. De todos modos, quiero ya señalar un aspecto “femenino” de su actitud, entendiendo el término como un elemento connotado por cierta vaguedad, blandura, delicadeza y definitiva pasividad.

Las preguntas por las motivaciones profundas para la búsqueda del padre se han tratado de satisfacer en un sentido diametralmente distinto: en un sentido mítico, en el cual hasta lo psicológico termina por devenir mito. Esta visión de la novela de Rulfo ha venido reforzándose a lo largo de dos décadas como una verdad recibida, como una interpretación definitiva, pero creo que surge antes que nada del impulso que le han dado los enfoques ensayísticos de Octavio Paz⁶ y Carlos Fuentes,⁷ cuya tendencia consiste en buscar los patrones estructurales básicos de la conducta, los modelos históricamente inalterables que sirven de soporte y de vehículo a

⁶ Dice Paz (1967): “Si el tema de Malcolm Lowry es el de la expulsión del paraíso, el de la novela de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) es el del regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación; el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena. Simbolismo —¿inconsciente?— del título: Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardián y señor del paraíso, ha muerto; Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cuchicheo de sombras y eterna incomunicación. El Jardín del Señor: el Páramo de Pedro” (, pp. 17-18).

⁷ Comenta Fuentes (1969): “No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*. Su arte es tal que la trasposición no es tal: la imaginación mítica renace en el suelo mexicano y cobra, por fortuna, un vuelo sin prestigio. Pero ese joven Telémaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerta, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que conduce al hijo y amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el lodo de la creación para iniciar otra vez la generación humana en el desierto de Comala [...], esa Susana San Juan, Electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises de piedra y barro... todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana en un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicanos a un contexto universal” (p. 16). Más allá de la seducción intelectual provocada por el cotejo mítico, hay que dudar, sin embargo, de la verdadera connotación “mítica” de *Pedro Páramo*. O más bien de que su validación literaria, su universalidad, se conquiste por encabalar sus seres contingentes —cacique mexicano, mujeres, pistoleros— en los “grandes” mitos de la literatura griega o de la tradición bíblica.

los motivos contingentes. De este modo, la búsqueda de Pedro Páramo por Juan Preciado se lee como la búsqueda del Padre por el Hijo; y en lo que respecta al inquisidor, al sujeto problemático, es una búsqueda de los “*orígenes*”, de la “*identidad*”, de la “*f fuente de energía*”. Por lo habitual, la interpretación mítica permanece en la descripción del motivo necesario. El hombre busca su identidad/origen/energía; y en ese sentido, Juan Preciado no haría otra cosa que ilustrar una disposición, una inquietud y un problema *eternos*.

Sin embargo, ninguno de estos enfoques se detiene a confirmar, por lo menos, el signo de ambigüedad de la búsqueda, ambigüedad y contradicción que se encuentran juntos en la primera secuencia de la historia de Juan Preciado: en el diálogo con la madre y en la apresurada y repetida explicación –a la que nos referimos antes– de sus motivaciones. La secuencia que abre la novela dice así, con subrayados nuestros:

Vine a Comala porque *me dijeron* que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. *Mi madre me lo dijo*. Y yo *le prometí* que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos *en señal de que lo haría*: pues ella estaba por morirse y yo *en un plan de prometerlo todo*. No dejes de ir a visitarlo –me recomendó–. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que *le dará gusto conocerte*. Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aún después de que *a mis manos les costó trabajo zafarse* de sus manos muertas.

Todavía antes me había dicho:

–No vayas a pedirle nada. *Exígele lo nuestro*. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... *El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro*.

–Así lo haré, madre.

Pero *no pensé cumplir* mi promesa. Hasta ahora pronto que comencé a *llenarme de sueños*, a darle vuelo a las *ilusiones*. Y de este modo se me fue formando *un mundo* alrededor de la *esperanza* que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala (Rulfo, 1955, p. 7).

Habría que preguntarse si a partir de este pasaje es posible comprender las motivaciones del viaje de Juan Preciado. El texto señala dos niveles: a) la promesa dada a la madre en su lecho de muerte; b) otras referencias, menos precisas o delineadas –“*ilusiones*”, “*sueños*”,

“*esperanza*”. Parece estar muy claro que no es la *venganza* el motivo de esa búsqueda, por cuanto la promesa sellada ante la muerte implica también su no-cumplimiento consciente y deliberado: “Pero no pensé cumplir mi promesa”.

Vale la pena extraer, especialmente, un aspecto de este pasaje; y ese aspecto está en las palabras de la madre: “El olvido en que nos tuvo, mi hijo, *cóbraselo caro*.” Probablemente, el enfoque sicoanalítico tendría muchas cosas que decirnos acerca de la actitud de una madre, esta mujer, que pretende usar a su hijo como instrumento vengador contra el padre; que reitera su resentimiento y su violencia orgullosa –la frase vuelve a aparecer en la página 23; y el “odio” de Dolores por su esposo se testimonia en términos de Eduviges: “Ella siempre odió a Pedro Páramo” (Rulfo, 1955, p. 22), aunque el olvido y el abandono del que ella acusa al cacique resultará reversible: ella fue quien *abandonó* a Pedro Páramo (Rulfo, 1955, p. 23). Sin embargo, aunque el sicoanálisis tiene mucho que decirnos, puede hacerse provisoriamente hincapié en un solo término: *cóbraselo caro*, que connota deudas afectivas, afán vengativo, ira y, fundamentalmente, la noción de *castigo*. A través de las relaciones humanas que nos muestra la novela, Pedro Páramo es muchas veces *castigable*. La idea del castigo preside el relato, al punto de que el deterioro de la Media Luna y de Comala parecen también el fruto de un castigo impuesto por Pedro Páramo al *destino* que lo castigó a él, negándole la correspondencia afectiva de Susana San Juan, cerrándole el único mundo que él ansiaba abierto.

A la noción de “maldad”, de “acto” malo y reprobable, se adhiere la noción de castigo, en una cultura mestiza en que el sincretismo provee buena parte de la educación religiosa, de la ideología católica. Por un momento, olvídense, aunque ha sido nuestra pregunta instrumental, por qué el mandato materno, transformado en promesa, se disuelve en las secuencias siguientes de la novela y por qué el motor de las acciones de Juan Preciado en la búsqueda del padre se transforma en otros, de signo hasta probablemente opuesto. Lo que interesa observar es que la idea de castigo adquiere aquí una connotación precisa –hasta económica– y que esa palabra y su concepto se reiteran más adelante, en un episodio

diferente: la muerte de Miguel Páramo. Cuando Fulgor Sedano le comunica a Pedro Páramo la muerte de su hijo, éste no expresa dolor, sino, sencillamente, la comprobación subjetiva del castigo: “Estoy comenzando a *pagar*. Más vale empezar temprano para terminar pronto” (Rulfo, 1955, p. 72). Estas dos instancias resultan de elocuente relación, tanto al nivel de la noción de castigo como al nivel de las palabras empleadas y su equivalencia, *cobro/pago*, estableciendo entre dos pasajes diferentes y dos episodios aparentemente desconectados entre sí una identidad que a su vez identifica indirectamente a los dos hijos entre ellos.

Desvanecida la posibilidad de un afán vengativo en Juan Preciado, permanecen, en el texto citado, algunas referencias que el personaje se atribuye, para sugerir el verdadero origen de su acción: “Ilusiones”, “Un mundo”, “llenarme de sueños” y “la esperanza” son abstracciones basadas en sus motivaciones profundas. Lo que de todos modos resulta definido, si no estas abstracciones, es el carácter *positivo* de esa búsqueda, es decir, aquello que la tensión hace aflorar y descubre la intención de la búsqueda. Para el personaje, no hay en esa intención connotaciones míticas. No hay busca de la identidad, del origen o de la fuente de energía. Podría decirse, en cambio, que hay “enamoramiento”, esto es, el enamoramiento particular por la figura sin presencia, por el ausente, por la ausencia convertida en figura hueca.

No en vano la imagen que guarda Juan Preciado de Comala, la imagen transmitida por la madre, es la de un *paraíso*: clara significación sexual, como en general conlleva la noción/imagen de “jardín” o de “paraíso”.⁸ Las imágenes de Comala *–in illo tempore–* están llenas de sensualidad natural: “Una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro” (Rulfo, 1955, p. 8), que en ciertos pasajes refiere aún más cercanamente a la sensibilidad humana: “No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo”

⁸ En el mismo ensayo de Ernest Jones (1973), antes citado, dice, refiriéndose al lugar donde muere envenenado el padre de Hamlet: “Mucho habría que decir respecto a ese *jardín*, pero podemos suponer que simboliza a la mujer en cuyos brazos fue asesinado el rey” (p. 35).

(Rulfo, 1955, p. 23), y hasta llegan a simbolizar el propio acto sexual:⁹

Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y el pan. Un pueblo que huele a miel derramada... (Rulfo, 1955, p. 22).¹⁰

Juan Preciado busca al padre y viaja a Comala, pues ambos, Comala y Pedro Páramo, están connotados en una felicidad sensual, alimentada por los recuerdos maternos y por la ensoñación del hijo. Esa verdadera razón de los actos es la que finalmente obstaculiza y elimina la posibilidad de venganza que en el hijo intentó la madre. De ahí que desde este punto de vista, desde las referencias al motivo del castigo, la función de Juan Preciado resulte frustrante y frustrada y que su *tarea* se desvanezca en las contradicciones entre el deber y el deseo, entre la orden objetiva y los impulsos interiores. La *tarea del héroe* –como concepto retórico– entra en conflicto con su voluntad y se quiebra finalmente en pedazos. Dolores Preciado fracasa en su aspiración: el hijo no le hace “pagar” al padre el pecado de haber puesto al afecto en el olvido.

Podría preguntarse cómo se frustra la tarea, cómo fracasa la empresa dirigida. Una lectura crítica de la historia de Juan Preciado propone acaso esa historia no sólo como un “descenso al mundo de los muertos”, sino como la descripción del morir mismo, porque el “viaje” y el ingreso de Juan Preciado en Comala es un ingreso en la muerte, un morir y un dejar morir. Dos aspectos que hay que tener en cuenta en esa lectura son el carácter pasivo y femenino de

⁹ La connotación sexual de la descripción paisajística está aún menos mediatizada –confirmando, creo así, esta interpretación– cuando habla de la sensualidad de Susana San Juan frente al mar: “El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos, rodea mi cintura con su brazo suave, da vueltas sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte bati, en su suave poseer, sin dejar pedazo” (Rulfo, 1955, p. 100).

¹⁰ En el *Cantar de los Cantares* de Salomón, ciertos elementos –miel, leche, trigo– poseen una connotación sensual, que igualmente habría que entender aquí: “Tu nombre es como ungüento derramado” (1:3); “miel y leche” (4:11, 5:1), “Tu vientre como montón de trigo” (7:2).

Juan Preciado y el modo de morir que propone y encarna Comala. Sobre el elemento imaginativo, lírico casi, de esa posibilidad, encontramos los indicios dados por el propio personaje al comienzo de su relato: “sueños”, “ilusiones”,¹¹ “esperanzas” son los términos que emplea, como ya vimos, para referir con seudodeterminación qué lo mueve a buscar a su padre. Ya muerto, y dialogando en su tumba con Dorotea, vuelve a decir, como una reafirmación, que ha venido a Comala buscando la luz, el color, la sensualidad de la vida recordada por la madre e, incluso, que llegó para *encontrar la muerte*:

Mi madre me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces y del olor verde de los retoños. Me contaba cómo llegaba la marea de las nubes, cómo se echaban sobre la tierra y la descomponían cambiándose los colores... Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. *Hasta para eso me mandó a mí en su lugar* (Rulfo, 1955, p. 61).

En cuanto a la muerte, al modo de morir, narrado no una, sino tres veces, éste es oblicuo e indeterminado; y en la perspectiva del narrador-personaje, es una muerte sin violencia, cuyo horror, podría decirse, se acrecienta precisamente por su delicadeza. A Juan Preciado lo matan el *abogo* y los *murmullos* y su morir es –como ha sido para Miguel Páramo, su hermano– un extravío en la niebla:

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

Digo para siempre.

¹¹ En el diálogo con Dorotea, después de morir, Juan Preciado contesta a la pregunta ¿qué viniste a hacer aquí?: “Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. *Me trajo la ilusión*” (Rulfo, 1955, p. 63). Dorotea contesta: “La ilusión? Eso cuesta caro” (Rulfo, 1955, p. 64). Y narra cómo para ella la *ilusión* fue “encontrar a mi hijo”. Véase la simetría: encontrar al padre/encontrar al hijo. Y también la idea básica de que los seres son movidos por *ilusiones*. En este caso, de búsquedas. También resulta significativo que el desinterés o la indiferencia de Pedro Páramo ante la noticia de la muerte de su hijo se interprete como “desilusión”: “Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque lo agarró la desilusión” (Rulfo, 1955, p. 84).

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi (Rulfo, 1955, p. 61).

La muerte de Juan tiene la misma connotación gaseiforme, ambigua, de su propia vida y de su búsqueda. Si la empresa personal del héroe –no la del mandato materno– era *encontrar* a su padre, el resultado, opuesto, implica la pérdida en la “niebla”. La búsqueda acaba en *extravía*.

III. “Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre”

Miguel Páramo es todo lo que no es Juan Preciado. En Miguel, los rasgos se invierten hasta crear una antítesis; y está relacionado con Juan Preciado no sólo por esta polaridad –si la polaridad es tan significativa como la convergencia–, sino por un hecho elocuente: Juan Preciado descansa en la tumba acompañado de otro muerto, Dorotea, Dorotea la *Cuarraca*, la infértil, la no-madre, que se dedicaba a buscar muchachitas para Miguel Páramo.

La empresa o tarea del héroe era, en Juan Preciado, la búsqueda del padre. En Miguel Páramo, esa empresa será identificarse con él y, muy indirectamente, destruirlo, destruyéndose. Precisamente, la muerte de Miguel está narrada en diversas instancias, creando estilísticamente la perspectiva múltiple: su padre, Dorotea, Fulgor, seres anónimos del pueblo, el Padre Rentería, Ana, etc. Muchos son los personajes sobre los cuales esa muerte tiene un efecto particular, aunque variado. Podría decirse que, como Pedro Páramo, Miguel es un “rencor vivo”.

La identificación se establece a todo lo largo del relato, casi cada vez que se lo menciona, y esa identificación parte de un hecho aparentemente casual: que Pedro Páramo lo “reconozca” como suyo, entre tantos otros hijos para los que sólo ha tenido indiferencia y *olvido*. La actitud de Pedro Páramo hacia Miguel es clara: va del consentimiento por todas las acciones –desde que “se retorció, pequeño como era, como una víbora” (Rulfo, 1955, p. 73), hasta que

es un muchacho— y llega a la aparentemente dura indiferencia que expresa cuando le comunican que su hijo ha muerto. El reconocimiento de la paternidad es recordado y reseñado por el sacerdote de Comala, el padre Rentería, y se utiliza para introducir en el mundo ético de la novela la noción naturalista de la “*mala sangre*” y de la “*herencia*”:

El asunto comenzó —pensó— cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí. “Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo.” “Me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo.” “De que le presté mi hija a Pedro Páramo.” Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo. Y después estiró los brazos de su maldad con ese hijo que tuvo. Al que reconoció, sólo Dios sabe por qué (Rulfo, 1955, p. 78).

“*Estiró los brazos de su maldad*”: tal es la imagen de Miguel Páramo, una figura, una encarnación menor del padre, como se postula a diversos niveles —las mismas costumbres violentas y feudales, la misma afición indiscriminada y machista por las mujeres. De ahí que Fulgor Sedano llegue a sintetizar esta identificación: “Igualito a su padre” (Rulfo, 1955, p. 68), o que se lo represente en acciones que podrían corresponder similarmente a Pedro Páramo. Pero la significación narrativa de Miguel gira en torno a dos sucesos, dos anécdotas aglutinadoras, que se vinculan indirectamente —a través del Padre Rentería— con la religión: el asesinato del hermano del sacerdote y la violación de la sobrina Ana. Dos agresiones simbólicas al poder clerical y al dogma.

En la suma de violencias vividas por Miguel Páramo, y en el efecto de distensión y hasta alegría que ocasiona su muerte, acaba diseñándose el personaje y cumpliendo su función de transmitir, oblicuamente, una *imagen del Padre*. La identificación llega a ser tal que recuerda el motivo gótico del individuo *poseído* que, para destruir a su demonio, debe destruirse a sí mismo, pero no es claro ni inequívoco que Miguel Páramo alentase esa agresividad contra el padre ni que su muerte “accidental” sea un suicidio figurado. Esta inferencia peligra convertirse en una metáfora seductora, pero me-

táfora nada más. Lo cierto es que la narración da especial énfasis a la muerte de Rentería –el hermano– y a la violación de Ana, dos hechos paradigmáticos en los cuales busca encerrarse la significación de un carácter violento, temerario, que *merece el castigo*. Nuevamente aquí la noción de *culpa*, la culpa de Pedro Páramo heredada por el hijo en su identificación. Y esta noción aparece doblemente explícita: por una parte, cuando el padre, ante la muerte de Miguel, dice: “Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto” (Rulfo, 1955, p. 72); por otra parte, las tribulaciones del Padre Rentería giran en torno al *perdón* –el cual integra el tríptico culpa-castigo-perdón– que no quiere dar al muerto –“has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia” (Rulfo, 1955, p. 29)– en su ruego a Dios –“Por mí, condénalo, Señor” (Rulfo, 1955, p. 30)– y en su final concesión y derrota –“Está bien, Señor, tú ganas” (Rulfo, 1955, p. 30)–, que es el campo de batalla donde se libra la lucha del sacerdote entre el deber cristiano y sus sentimientos seculares.

A la vez, la actitud condescendiente de Pedro Páramo ante su hijo es, también, la actitud del *perdón* a sí mismo, por todos los “pecados” y excesos, la actitud de negar la posibilidad del error “villano”, la de actuar como un verdadero sustituto de Dios. O, como se justificaría en la economía feudal que registra la novela, la de vivir como un dios terrible sobre la tierra. Ese dios, entonces, puede permitirse la justificación constante del hijo, que es su propia justificación, con bases tan débiles y, a la vez, todopoderosas como este juicio:

Hazte a la idea de que yo fui, Fulgor [quien cometió los crímenes imputados a Miguel]; él es incapaz de hacer eso: no tiene todavía fuerza para matar a nadie. [...]. La *culpa* de todo lo que él haga échamela a mí.

Déjalo moverse. Es apenas un niño. ¿Cuántos años cumplió? Tendrá diecisiete. ¿No, Fulgor? (Rulfo, 1955, p. 68).

Esta visión *distorsionada* y subjetivizada de la realidad lleva a Pedro Páramo al extremo de negar todo aquello que la contradiga. No importa la muerte o la “pretendida” muerte de los otros, simple-

mente porque “Esa gente no existe” (Rulfo, 1955, p. 69). Y sin embargo, la resistencia de lo real es ávidamente testimoniada por el relato, que muestra no sólo la *distorsión*, sino también los motivos, los intermediarios, los forjadores y los instrumentos de esa distorsión. Un ejemplo claro es el abogado Gerardo: la ley protege al poderoso, la ley es otro elemento para convencer a la gente de que la realidad es la realidad de la ideología dominante.¹²

Para Miguel Páramo, la primera connotación de su ser hijo (=padre) se estrecha tanto que llega, como señalamos, a la identificación. Creo que en su caso la *tarea del héroe* consiste en enfatizar esa identidad, en llegar al fondo de ella –la identidad que le faltaba a Juan Preciado, mucho más *cerca* de la madre–, pero de todos modos la *búsqueda del padre* se da como búsqueda afirmativa de sí mismo a través de la violencia, de la permisibilidad absoluta, y, finalmente, como intento de sortear esa identidad maldita. Resulta curioso, y elocuente, que el relato de la vida de Miguel Páramo, amplio, ricamente citado, visto desde varias perspectivas, reitere tantas veces el momento de su muerte. En esa muerte, podría decirse, sin temor a equivocarse, reside la clave de su vida y de su función como personaje novelesco: “¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?”, pregunta Juan Preciado:

Ella sacudió la cabeza como si despertara de un sueño.

–Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna.

[...].

–Solamente es el caballo que va y viene. Ellos eran inseparables. Corre por todas partes buscándolo y siempre regresa a estas horas. Quizá el pobre no puede con su remordimiento (Rulfo, 1955, p. 25).

¹² “De Miguel su hijo: ¡cuántos bochornos le había dado ese muchacho. Lo libró de la cárcel cuando menos unas quince veces, cuando no hayan sido más...” (Rulfo, 1955, p. 108). Este ejemplo es útil para advertir cómo Rulfo plantea lúcidamente la instrumentalización que la clase dominante hace de la estructura social. Otro ejemplo es el apoyo de la iglesia, más claramente anotado porque ese apoyo se establece *a pesar* de la voluntad contraria, por motivos personales, del padre Rentería.

Eduviges recuerda y narra: Miguel Páramo había tocado a su ventana. Iba siempre a un pueblo lejano, Contla, a visitar a su novia, pero “aquella noche no regresó” (Rulfo, 1955, p. 25) o, mejor dicho, regresó sólo su ánimo y el caballo:¹³

—¿Qué pasó? —le dije a Miguel Páramo—. ¿Te dieron calabazas?

—No. Ella me sigue queriendo —me dijo—. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.

—No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso es ya otra cosa.

—*Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo* (Rulfo, 1955, p. 26).

La lectura crítica encontraría en este pasaje una serie de connotaciones narrativas bien ocultas tras la expresión común, que comenzarían a revelarse desde el momento en que se preguntara ¿cuáles son las motivaciones de los actos de Miguel Páramo que lo conducen a la muerte? No creo, en principio, que sea solicitarle demasiado al texto leer *camino* con una significación secundaria, oblicua —lo que se llama, comúnmente, acepción figurada—, por lo cual sea también *vida, destino*. En toda la novela, hay una voluntad connotativa alrededor de este término; y para advertir el fenómeno, probablemente es suficiente extraer diversos momentos en que se lo emplea: “Me había topado con él en «Los Encuentros», donde se cruzaban varios caminos” (Rulfo, 1955, p. 9), dice Juan Preciado, refiriéndose a su encuentro con Abundio, el medio hermano. “Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que

¹³ Cfr. Addenda: Rulfo y Syngé.

no sé para adónde irá –y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto...” (Rulfo, 1955, p. 54), recuerda Juan Preciado de su diálogo con la mujer-hermana de Donis. “Cuando me senté a morir, [...]. ‘Aquí se acaba el camino –me dije–. Ya no me quedan fuerzas para más’” (Rulfo, 1955, p. 70), narra su propia muerte Dorotea. Leído el episodio de Miguel Páramo en este sentido, no es difícil abstraer una significación nueva, connotada al relato. Según ésta, Miguel buscó el *camino* propio, su propia individualidad, pero ese *camino* estaba cerrado para él, debido al padre, a la identificación, al calco etopéyico que es su existencia en relación con la de Pedro Páramo. De ahí que su *tarea* consista en saltar el *lienzo de piedra*, el *obstáculo* puesto en su *camino* por el *padre*. También puede leerse: ese salto temerario que da para evitar el “rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino” supone el riesgo asumido de enfrentar a la muerte. Pero el héroe que carga con una tarea debe cumplirla a toda costa, pues la tarea no le es impuesta; es una tarea desesperadamente personal e intransferible: la de encontrarse a sí mismo, la de “encontrar el camino”.

IV. “Vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas”

Abundio clausura el ciclo de *Pedro Páramo* y es el único en quien la tarea del héroe llega al desenlace, sin frustrarse, como en los casos de Juan Preciado y Miguel Páramo. De manera muy indirecta, es, asimismo, el único que cumple con el mandato original y ejecuta el “castigo” sobre el padre. Su función en el relato es, precisamente, servicial e instrumental; es un medio, un intermediario, un emisario y un arma: tanto el que conduce a Juan Preciado hasta los límites de Comala como el que le lleva a Pedro Páramo la muerte que éste parece estar esperando. Abundio ingresa en la novela al comienzo de la narración y se reinstala en ella al final: abre y cierra el ciclo de Comala; y aunque es un personaje sencillo, socialmente un humilde arriero y psicológicamente casi un simple mental, sobre él descansa una parte fundamental de la significación de la novela.

En los pasajes iniciales de la narración, Abundio guía a Juan Preciado hasta Comala. Es el habitante privilegiado, ya que conoce aquel pueblo y puede transmitirle a su medio-hermano, con un lenguaje paradójico e indirecto, la verdad fantasmal del pueblo. La paradoja –cuya función inmediata consiste aquí en crear una atmósfera inquietante– se da, por ejemplo, al anunciar el contento con que recibirán a Juan Preciado, “después de tantos años que nadie viene por aquí” (Rulfo, 1955, p. 8), y luego afirmar, con igual parsimonia: “Aquí no vive nadie”. Paradoja es también llamar a Pedro Páramo un “rencor vivo” (Rulfo, 1955, p. 10) y luego decir: “Pedro Páramo murió hace muchos años” (Rulfo, 1955, p. 11).

La segunda inserción de Abundio es en un recuerdo de Eduviges Dyada. En ese recuerdo, Abundio reviste cumplidamente la función antes señalada: es el hombre al servicio de los otros; y con mucha claridad, es el representante de un estrato social humilde en la estructura rural:

Yo le daba sus propinas por cada pasajero que encaminara a mi casa [...]. Fue buen hombre y muy cumplido. Era quien nos acarreaba el correo, y lo siguió haciendo todavía después que se quedó sordo. Me acuerdo del desventurado día que le sucedió su desgracia. Todos nos conmovimos, porque todos lo queríamos. Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no les encontraba ningún sabor. Todo sucedió a raíz de que le tronó muy cerca de la cabeza uno de esos cohetones que usamos aquí para espantar las culebras de agua. Desde entonces *enmudeció, aunque no era mudo* (Rulfo, 1955, pp. 19-20).

De este pasaje, me interesa destacar no sólo el diseño de la función del personaje, sino también el ejemplo “lógico” de las actitudes que la anécdota expresa a través de las decisiones de Abundio. Si enmudeció, aunque no era mudo; si decidió no hablar más, aunque era un gran platicador, porque sería absurdo decir cosas que él no podía oír, esa actitud supone una decisión que podría traducirse por “*La muerte de la palabra*”. Y en rigor, concomitantemente, hay que observar que Abundio es el único personaje que *obra* sobre Pedro Páramo.

Oponiéndose al “mundo de sueños” que impulsaba a Juan Preciado en la búsqueda del padre; oponiéndose también a la destrucción negativa e indirecta de Miguel Páramo, Abundio *actúa* positivamente y su acción tiene, finalmente, la forma del parricidio. La muerte de la palabra es para el personaje la resurrección de una rebeldía *muda*, aparentemente inconsciente y bárbara. Con deliberación o no, *Pedro Páramo* muestra cómo la clase más despojada puede matar a su opresor sin necesidad de justificación alguna. Sin palabras.

Los últimos pasajes de la novela recuperan a este personaje después de haberlo abandonado muy atrás y narran su visita a la tienda de Inés Villalpando, a donde va en busca de alcohol para ahogar la pena por la muerte de su mujer. En este episodio, se recupera también la paradoja, escondida detrás de la inocencia supersticiosa y animista de los personajes, pues Inés Villalpando solicita a Abundio le diga a la “difunta que yo siempre la aprecié y que me tome en cuenta cuando llegue a la gloria” (Rulfo, 1955, p. 124). La extrema pobreza y el extremo desamparo¹⁴ de estos seres se consuman en la muerte misma; la soledad es total, la indiferencia completa; y la mujer de Abundio debe así morir, como él testimonia: “compungida porque no hubo ni quien la auxiliara” (Rulfo, 1955, p. 124).

En este clima irracional y desamparado, Abundio llega a la casa de Pedro Páramo. Podría preguntarse por la intencionalidad profunda de esa acción, como lo hicimos antes con Juan Preciado y Miguel Páramo, si es que hay una intencionalidad, o bien preguntarse si el texto la implica. En efecto, ¿por qué Abundio se dirige a su casa y sorpresivamente, sin total conciencia, tuerce “el camino [...], saliéndose del pueblo por donde lo llevó la vereda”. ¿Por qué se sobresalta Pedro Páramo al verlo llegar y llama a Damiana? ¿Por qué Damiana reza al verlo: “De las acechanzas del enemigo malo, líbranos, Señor?” (Rulfo, 1955, p. 125). El episodio está construido con un cierto énfasis significativo, preparatorio, augural, aun antes de narrar la acción misma, aun antes de que los hombres separen

¹⁴ Desamparo y pobreza que tienen su connotación negativa, paradójica, en el propio nombre del personaje: Abundio (abundante).

a Abundio, con su cuchillo ensangrentado, del cuerpo de Pedro Páramo. Y ese énfasis nos permite inferir, finalmente, que más allá de la narración directa –en la que ni siquiera se habla de la *muerte* de Pedro Páramo– está el relato oculto, es decir, el lugar donde reside la tarea del héroe.

Desde el momento en que Abundio manifiesta la motivación de su aproximación a Pedro Páramo –“Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta” (Rulfo, 1955, p. 126)– hasta su acción –inferida por los gritos de Damiana: “¡Están matando a Don Pedro!” (Rulfo, 1955, p. 126)– no hay casi tiempo ni espacio. La inmediatez determinada por la narración establece una elipsis, que aparenta guardar la causa directa de ese parricidio. Sólo se dice, como respuesta al pedido de Abundio: “La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz, mientras que los gritos de Damiana...” (Rulfo, 1955, p. 126). Podemos –y debemos– hacernos una pregunta positivista y lógica: ¿por qué hiirió Abundio a Pedro Páramo?, ya que la narración omite incluso la referencia de los hechos más inmediatos. Las circunstancias de la respuesta a esa pregunta no están en el pasaje, sino algo después, en uno de los pocos monólogos del agonizante Pedro Páramo, en el cual lo pasado, lo histórico, se transforma en futuro, en vaticinio, e inaugura un ciclo de eterno retorno:

Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo: hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz (Rulfo, 1955, pp. 128-129).

De esta manera, Abundio Martínez se identifica con sus hermanos y cumple la tarea interrumpida y frustrada en ellos. Como Juan Preciado, tiene una razón explícita para llegar hasta el padre: Juan Preciado decía: “Vine a Comala” a buscar a mi padre; Abundio dice: “Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta” (Rulfo, 1955, p. 126). ¿Acaso no puede leerse la negación de Pedro Páramo como un nuevo abandono de sus hijos? ¿Acaso ese acto definitivo de Abundio no cumple con la promesa de castigo con que se abre la novela? ¿No se encierran los tres hijos en un solo proceso que,

fuera de la cronología del relato, pero dentro de la ordenación narrativa, parte de la inaccesibilidad del padre y culmina con el acceso parricida a su mortalidad?

Addenda: Rulfo y Synge

En un artículo aparecido en 1968, asocié la imagen del caballo errante de *Pedro Páramo* con el motivo gótico del romanticismo poeano, “Metzengerstein”, ubicándolo tanto en este terreno de tradición literaria como en el del folklore. En efecto, la raíz folklórica de Rulfo es tan innegable como la raíz folklórica en el irlandés John Millington Synge (1871-1909), en cuya obra teatral *Riders to the Sea* (1904) aparece el motivo del hijo muerto y el caballo:

Precisamente en esta pieza (traducida por Juan Ramón Jiménez en 1920) hay también un episodio del caballo y el aparecido. En este caso el muerto, cuyo nombre es también Miguel (*Michael*), se le aparece a su madre en una imagen de propuesta surrealista por su ritmo lento, onírico, salmodiado. En esta obra existe una atmósfera semifantástica, como la del comienzo de *Pedro Páramo*, pero es una atmósfera que le debe más a la propia naturaleza de esos pueblos costeros del oeste de Irlanda que viven del comercio equino, y en los cuales el motivo y la imagen del caballo, como en el medio rural de Rulfo, se dan de modo natural y pleno (Ruffinelli, 1968, p. 88).

A esto hoy agregaría, haciendo una distinción, que el caballo en *Pedro Páramo* añade una connotación social: no en vano es el caballo de Miguel Páramo, un *señor*, mientras los humildes arrieros, como Abundio, utilizan la mula como elemento de trabajo y desplazamiento.

Me interesa también recortar una cita de Synge (1936), reproducida por Price en *The Complete Works of John M. Synge*:

Durante mucho tiempo sentí que la poesía es de dos especies, a grosso modo, la poesía de la vida real —la de Burns y Shakespeare y Villon— y la poesía de los ámbitos de la fantasía —la de Spencer, Keats y Ronsard—. Esto es bastante obvio, pero lo más alto en poesía siempre se alcanza cuando el soñador penetra en la realidad o cuando el realista se evade a

ella. De todos los poetas, los mayores poseen ambos elementos, es decir que están totalmente comprometidos con la realidad y sin embargo, en la amplitud de su fantasía, constantemente superan lo que es simple y vulgar (p. 82).

Aunque estas frases solamente merodean el problema de la imbricación realidad-fantasía, sirven para caracterizar una intención que bien puede encontrarse en la obra de Rulfo. ➤

Bibliografía

- BARTHES, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*, pp. 9-43. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- DE LA COLINA, J. (1965, marzo). Susana San Juan. El mito femenino en *Pedro Páramo*. *Revista de la Universidad de México*, (8), pp. 19-21. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FRANCO, J. (1974). El viaje al país de los muertos. En Joseph Sommers (Comp.), *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 117-140. México. SepSetentas.
- FORSTER, E. M. (1961). *Aspectos de la novela*. Xalapa. Universidad Veracruzana.
- FUENTES, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México. Joaquín Mortiz.
- GENETTE, G. (1970), Fronteras del relato. En Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*, pp. 193-208. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- JONES, E. (1973). *Psicoanálisis y literatura*. México. Fondo de Cultura Económica.
- LEAL, L. (1964). La estructura de *Pedro Páramo*. *Anuario de Letras*, IV, pp. 287-294. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- PAZ, O. (1967). *Corriente alterna*. México. Siglo XXI.
- RUFFINELLI, J. (1968, noviembre-diciembre). Juan Rulfo entre lo real y lo fantástico. *Prólogo*, 1(1), pp. 81-88. Montevideo.

RULFO, J. (1955). *Pedro Páramo*. México. Fondo de Cultura Económica.

SYNGE, J. M. (1936). *The Complete Works of John M. Synge*. New York. Random House.

El estatuto del personaje¹

The character's statute

Renato Prada Oropeza²



RESUMEN

Este artículo centra su atención en el personaje y su configuración en los discursos narrativos literarios; se explica su constitución en los distintos niveles del texto y el recorrido que sigue hasta alcanzar dicho estatuto: un ser que no es de carne y hueso, sino de papel, un signo codificado del discurso narrativo. Antes de alcanzar su máxima expresión en la obra

¹ Véase (1978, julio/diciembre). *Semiosis*, (1), pp. 25-45. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

² Renato Prada Oropeza (Potosí, Bolivia, 1937-Puebla, México, 2011), teórico y analista literario, traductor y guionista cinematográfico, fue profesor en la Normal Superior de Cochabamba, Bolivia, y maestro-investigador en la Universidad Veracruzana y en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Además de participar en la fundación de las revistas *Semiosis*, *Morphé* y *Amoxcalli*, publicó, en teoría y análisis, *La autonomía literaria* (1970 y 1997), *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa* (1979), *Poética y liberación en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso* (1988), *Los sentidos del símbolo I* (1990), *El lenguaje narrativo* (1991), *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario* (1993), *La narrativa de Sergio Pitlor: los cuentos* (1997), *Los sentidos del símbolo II* (1998), *Literatura y realidad* (1999), *El discurso-testimonio* (2001), *Hermenéutica. Símbolo y conjetura* (2003); *La constelación narrativa de Ignacio Solares* (2003), *La narrativa de la revolución mexicana. Primer periodo* (2007), *Los sentidos del símbolo III* (2007), *Estética del discurso literario* (2009); en novela, *Los fundadores del alba* (1969), *El último filo* (1975, 1985 y 1987), *Larga hora: la vigilia* (1979), *Mientras cae la noche* (1988), *...Poco después, humo* (1989); en cuento, *Argal* (1967), *Ya nadie espera al hombre* (1969), *Al borde del silencio* (1970), *La ofrenda y otros relatos* (1981), *Los nombres del infierno* (1985), *La noche con Orgalia y otros cuentos* (1997), *A través del hueco* (1998), *El pesebre y otros cuentos* (2003), *Las máscaras de "el Otro"* (2008); en poesía, *Palabras iniciales* (2006), *Ritual* (2009); en guión cinematográfico, *En el umbral* (1995), *Más abajo* (1998), *La noche con Orgalia* (2000), *Tiempo Real* (2002), *Chiles xalapenses* (2008).



literaria –máximo construido textualmente con un nombre, un físico, una psicología y una visión de mundo; con su pertenencia a una comunidad precisa, donde asume diversas interrelaciones, entornada por una puntual naturaleza–, este signo es alimentado por el actante y por el actor. Después, ya como personaje, despliega al protagonista, antagonista, testigo y personaje secundario. Así, con sus precedentes y consecuentes textuales, el personaje, en tanto signo, pertenece al sistema narrativo, distinto del sistema de la vida histórica y social real, marco donde debe ubicársele para su estudio.

Palabras clave: Recorrido narrativo; actante; actor; figurativización; configuración.

ABSTRACT

This essay centers its attention in the character and its configuration in narrative literary discourses; what constitutes it is here explained in the different levels of the text and the course it follows until reaching that statute: someone who is not of flesh and bones, but of paper, a codified sign in the narrative discourse. Before reaching a maximum expression in the literary work –constructed textually with a name, a physical appearance, a psychology and a vision of the world; with a precise belonging to a community, where it assumes various interrelations, surrounded by a specific nature–, this sign is faced by the actant and by the actor. Then, as a character, it unfolds the protagonist, antagonist, witness and secondary character. Thus, with its precedents and textual consequences, the character, as a sign, belongs to the narrative system, different from the real historical and social life system, a framework where it must be contextualized for its study.

Key words: Narrative path; actant; actor; figurativization; configuration.

El olvido de que la narración –novela, noveleta o cuento– constituye un *sistema* semiótico, es decir, un sistema –estructura dialéctica y abierta– de códigos y signos que se combinan de una cierta manera, atendiendo a especiales y características reglas de juego para tejer un discurso, este olvido trae como consecuencia inevitable la omisión, por parte de la investigación, de ciertos elementos constitutivos del discurso narrativo, la sobrevaloración de otros y

la dirección errada en el enfrentamiento de ciertos problemas inherentes a este discurso específico. Al ver en el discurso narrativo sólo la obra de un autor –creador omnisciente–, se busca, consecuentemente, el elemento “fuerte” que lo represente o corresponda a su voluntad en el texto. Y este elemento sería el personaje. Esta correspondencia radica en la creencia de una transferencia o traslado mecánicos de los elementos de series o sistemas absolutamente diferentes: la serie de la vida social real y, precisamente, la del discurso narrativo. Si bien entre estas series se establecen canales de influencia, nunca hay que dejar de sospechar, al menos, que estos canales son establecidos por las reglas de juego de cada una de las series y que el *valor* de un elemento transferido descansa, primordialmente, en la red de relaciones que entra a formar parte, es decir, en su estructura inmanente.

Una de las reglas de juego –ineludible en la narración en cuanto “mensaje”, es decir, elemento de una cierta comunicación– instituye al elemento narrativo legítimo del sistema, un verdadero valor semiótico: el *narrador*.³ El narrador –locutor– *habla* a un auditor propio: el narratorio. La dialéctica que engendra toda la estructura semiótica compleja del relato corresponde, en el nivel discursivo, en cierta medida, al triángulo narrador-narración-narratorio. Es el narrador –una función del autor y no, simplemente, otra palabra para designarlo exhaustivamente– el elemento narrativo que *instaura* al personaje en la narración como uno de los elementos –signos– de ésta; en otras palabras, el personaje nos viene en las palabras y mo-

³ Obviamente, la comunicación discursiva narrativa es diferente de la comunicación oral común, pues sus elementos en la realización del mensaje –cuento, etc.– tienen modalidades propias, distintas de las que caracterizan a la comunicación oral: el *narrador*, por ejemplo, que correspondería, *grasso modo*, al locutor, se halla presente sólo en cuanto se lo puede percibir gracias a ciertos índices que lo constituyen: modalidades gramaticales, técnicas, mecanismos narrativos elegidos, etc., es decir, el narrador se halla *realmente* presente, aunque no físicamente presente –no puede aclarar sus procedimientos o retractarse ellos ante dificultades de la captación del mensaje–, mientras que el *narratorio* –el elemento “auditor” de la comunicación narrativa– se halla presente sólo virtualmente en cuanto *imagen* que de él tiene el narrador como posible des-codificador de su mensaje. El narrador es una función narrativa del autor realizada en el acto de la narración, mientras que el narratorio es una función narrativa del lector realizada en el acto de la descodificación da la narración –lectura.

dalidades discursivas del narrador, en sus proyecciones y visiones, dentro de la red de relaciones en las cuales juega el personaje un papel, realiza un valor. Además, lo que el narrador cuenta está condicionado de algún modo por la concepción que éste tenga de su receptor eventual, de su *narratario*. El personaje pasa a la categoría de *signo*—y paulatinamente de *código*— del discurso, que es la narración en manos del narrador. Sólo en la medida en que el nuevo análisis tenga en cuenta el valor del signo del personaje podrá superar cualquier recaída psicologista y podrá conceder su verdadero sentido a ese elemento narrativo, es decir, logrará situarlo en la amplia red de oposiciones y relaciones que constituye el texto, sin aislarlo ni privilegiarlo excesivamente. De ahí la importancia de intentar al menos un nuevo planteo de este problema. Seguramente, en los límites de este ensayo sembraremos más dudas e incertidumbres que soluciones o conquistas teóricas tranquilizantes; quizás no sea otro el objeto que nos lleve a abordar este magno tema de la teoría literaria.

Antecedentes

Empecemos por ubicarnos en el parámetro de ciertas identificaciones apresuradas y acrílicas de que es objeto el personaje y en el de los esfuerzos científicos por superarlas.

IDENTIFICACIÓN DEL PERSONAJE

Todorov (1974) empieza su artículo consagrado al problema, en el famoso *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, diciendo: “la categoría del personaje es, paradójicamente, una de las más oscuras de la poética” (p. 259). Como una de las causas que lleva a esto, señala que en relación con la noción de personajes se hallan presentes varias categorías diferentes, a ninguna de las cuales se reduce, y que, de algún modo, participa de todas. Todorov cita las siguientes identificaciones: 1. *personas y personaje*, 2. *persona y visión*, 3. *personaje y atributos*, 4. *personaje y psicología*.

Persona y personaje

Como la enunciación al respecto, dada por Todorov (1974), es clara y sucinta, conviene citarla íntegramente:

Una lectura ingenua de las obras de ficción confunde personajes y personas vivientes. Inclusive se han escrito “biografías” que exploran hasta las partes de las vidas de los personajes que no aparecen en los libros (“¿Qué hacía Hamlet durante sus años de estudio?”). Se olvida, en esos casos, que el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un “ser de papel”. Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes *representan* a personas, según modalidades propias de la ficción (p. 259).

La identificación, calificada de “ingenua” por Todorov, entre personaje y persona suele ser el presupuesto indiscutido e indiscutible de cierta crítica, que para analizar la verosimilitud de las acciones del personaje se pone “en la piel” del mismo –la famosa proyección psicoanalítica– y valoriza la lógica de las acciones del personaje con su lógica de acciones, tan relativo como cualquier otra. Esta identificación ignora o pasa por alto la red de relaciones textuales y la sustituye por la que suele concebir como una lógica de las “relaciones psicológicas”; de este modo, se sujeta a sus esquemas previos –productos éstos, muchas veces, de la ideología dominante. Así, por ejemplo, se explica que no haga ningún esfuerzo por “comprender” desde el texto por qué los personajes de Henry James o los de Lezama Lima hablan de la misma manera, esto es, sin cuidarse de guardar los límites de la identidad y diferencia personales. Esta identificación también está en la base de la concepción que del personaje presenta Forster (1961) en *Aspectos de la novela*:

Como los actores de un relato son comúnmente humanos, me pareció conveniente poner a este aspecto en el título de “las personas”. Se han introducido otros animales, pero con éxito limitado, porque hasta ahora sabemos muy poco acerca de su psicología (p. 63).

Los actores de un relato son, o pretenden ser, seres humanos.

Como el propio novelista es un ser humano, existe entre él y su tema una afinidad que no se encuentra en muchas otras formas de arte (p. 64).

La segunda afirmación de Todorov precisa, quizá, una cierta corrección o, al menos, aclaración: que el personaje sea un “ser de papel” es una verdad tan obvia que no pudo dejar de sorprender su primera enunciación por parte de Barthes, aunque ello no quiere decir que sea un problema lingüístico, sino –por tratarse de una manifestación discursiva particular– *semiótico* o, mejor, que atañe a la semiótica literaria en primer lugar.

También debemos referirnos a la afirmación “los personajes *representan* personas, según modalidades propias de la ficción”, ya que nos parece sumamente ambigua, pues no es cierto que “representen” –no sabemos cómo esta noción podría liberarse de la concepción idealista del reflejo–, sino que *actúan* en la serie narrativa como las personas lo hacen en la serie de la vida diaria, y esto en el nivel que representa el mayor grado de antropomorfización de la narración: el *nivel discursivo*. Sobre este aspecto volveremos más adelante.

Personaje y visión

La segunda confusión se presenta cuando la “crítica reduce el problema del personaje al de la visión o punto de vista, confusión tanto más fácil cuanto que, a partir de Dostoievski y Henry James, los personajes son menos seres ‘objetivos’ que ‘conciencias de subjetividades’: en el lugar del universo estable de la dicción clásica, se encuentra una serie de visiones, todas ellas igualmente inciertas, que nos informan mucho más sobre la facultad de percibir y comprender que sobre una presunta ‘realidad’. Sin embargo, es innegable que el personaje no puede reducirse a la visión que él mismo tiene de su entorno: inclusive, en las novelas modernas existen muchos otros procedimientos relacionados con el personaje” (Ducrot y Todorov, 1974, p. 259).

El punto de vista es un procedimiento seleccionado por el narrador, y del cual no se puede liberar, pues el sistema narrativo le obliga a elegir uno que, muchas veces, puede coincidir con el de un personaje, no reducirse a él. Este procedimiento marca también la diferencia entre ciertos tipos narrativos y se halla en estrecha relación con la imagen que el narrador tiene de sí mismo y de su relación con el narratario. El punto de vista, como se puede deducir, involucra una relación extradiegética –fuera de la *historia*– y, por tanto, está situado en un nivel distinto que el personaje.

Personaje y atributos

Así como los personajes actúan, también, y por ello, son dignos de una serie de atributos en el transcurso de la narración. Muchas veces, los atributos funcionan en el nivel de las acciones como verdaderos índices, que son integrados en el nivel discursivo; algunas veces son utilizados metonímicamente, en el nivel discursivo, para marcar la identidad o permanencia de un personaje a lo largo de diferentes secuencias, es decir, en función designativa, como los nombres; de ahí que fácilmente se haya caído en la tentación de identificarlos. La identificación también puede tener una causa ideológica, sobre todo cuando se tipifica al héroe, esto es, se invade el texto con los elementos ético-político-sociales de una sociedad dada, para reconstruir un modelo –o anti-modelo– de comportamiento.

Personaje y psicología

Cierto género de narración –en especial, la novela, que se vincula de una u otra manera a Stendhal y Dostoievski–, inclina al lector a realizar esta identificación:

Para medir lo arbitrario de esta identificación, basta pensar en los personajes de la literatura antigua, medieval o renacentista: ¿se piensa acaso en la “psicología” cuando se dice “Panurgo”? La psicología no reside en los personajes, ni siquiera en los predicados (atributos o acciones); es el efecto producido por cierto tipo de relaciones entre proporciones. Un determinismo psíquico (que varía con el tiempo) hace que el lector postule relaciones de causa a efecto entre las diferentes proposiciones, por ejemplo, “X está celoso de Y” y *por eso* “X causa daño a Y”. La explicitación de esta relación interproposicional caracteriza la “novela psicológica”, la misma relación puede estar presente sin explicitarse. Pero el personaje no supone forzosamente una intervención de la psicología (Ducrot y Todorov, 1974, p. 260).

La “psicología del personaje” es un elemento de éste, como muy bien lo explicita la expresión, y tiene un valor indicial. También puede tener un valor de código en ciertos géneros estereotipados de narración, próximos a la subliteratura y a la didáctica. También puede ser, por ello, el elemento que manifieste una cierta concep-

ción de las relaciones entre el narrador y el narratario y entre el narrador y el personaje. Consideremos, por ejemplo, la narrativa *behaviorista* y la “impermeabilidad” psicológica que entraña con respecto al abordaje del narrador al personaje o, en un sistema narrativo diferente, la trayectoria ambigua de Claudia desde la muerte de su esposo hasta la apertura final del descubrimiento del sentido de su vida, en *La cabaña* de Juan García Ponce.

El personaje igual a portavoz o reflejo del autor

A las cuatro identificaciones anteriores, señaladas por Todorov, creemos necesario añadir esta última, que es usualísima en cierta crítica que, sin ninguna descripción ni análisis previos del texto en sus valores intrínsecos, pasa alternativamente, para aclarar o analizar uno de los términos, del autor al personaje y viceversa, sobre todo cuando descubre entre ambos algunas coincidencias “biográficas” o ideológicas. Esta confusión es posible cuando se olvida que ciertos elementos biográficos –nacimiento, situaciones vivenciales, incidentes, etc.– son, las más de las veces, *códigos veridictivos* y, por tanto, deben ser tomados, en primer lugar, como tales. Aun en el caso de que ciertos elementos biográficos sean indudablemente trasladados de la vida del autor a la vida del personaje, no olvidemos que los mismos están en función del sistema narrativo en el cual se injertan y deben ser analizados bajo esta dominante. Cierta lectura psicoanalítica, mal inspirada por algunos artículos del propio Freud –sobre todo, “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’, de W. Jensen” y “Dostoievski y el parricidio”–, es también presa fácil de recurrir a deducciones gratuitas, que, las más de las veces, sólo sorprenden por el ingenio empleado en ese esfuerzo.

Sin embargo, no pretendemos negar en forma absoluta la relación del texto narrativo con el autor, sino que pensamos que ésta sólo podrá ser clarificada y “recuperada” posteriormente y no en primera instancia, ni en forma directa. Hoy por hoy, la tarea primordial es la descripción del sistema, el descubrimiento de sus elementos y la ubicación de sus niveles y relaciones, tarea que acaba de ser emprendida y que, por su magnitud, “tira para largo”, como se dice familiarmente.

EL FORMALISMO RUSO

Jamás será posible ponderar con entera justicia el aporte decisivo y fundamental dado por los formalistas rusos al estudio de la literatura. A pesar de los límites teóricos e instrumentales propios a la iniciación de una metodología y ciencia nuevas, se puede decir que sólo a partir de los análisis formalistas empieza a renacer aquella *poética* inclinada al texto primordialmente, y que fuera fundada por Aristóteles.

Ahora bien, en el problema que nos ocupa merecen particular atención las teorías de Tomashevski y Propp.

Tomashevski

Partiendo de una definición “formalista” de la narración –“La narración consiste en pasar de una situación a otra gracias a la intriga”–, Tomashevski emprende el análisis de sus elementos: las *situaciones* y las *acciones*. Todavía bajo el influjo de Veselovski, concibe las unidades mínimas de la narración: los *motivos*, los mismos que son descritos como unidades indescomponibles: por ejemplo, “Cayó la noche”, “Raskolnikov mató a la vieja”. Los motivos, luego, son distinguidos en *asociados* –no se los puede suprimir sin perturbar la sucesión cronológica-casual de la diégesis– y *libres* –suprimibles en cuanto no son esenciales a la sucesión causal–, por una parte, y en *dinámicos* –impulsores de la intriga– y *estáticos* –que sirven de “relleno”–, por otra. Toda esta armazón técnica se sostiene en la distinción previa de *intriga* o *trama* y *argumento* o *fábula*. Sin entrar en un análisis detallado, contentémonos con citar las definiciones de Tomashevski (1978):

Debe destacarse que la trama no sólo exige un índice temporal sino también un índice de causalidad (p. 202).

Llamamos trama al conjunto de acontecimientos independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra (p. 202).

La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan (pp. 202-203).

En este marco, se debe ubicar la teoría de Tomashevski (1978) sobre el personaje. Para él, “el personaje desempeña el papel de hilo conductor que permite orientarse en la maraña de motivos y funciona como recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos particulares” (p. 222). Cita la caracterización como procedimiento para reconocer al personaje:

Se llama característica de un personaje el sistema de motivos al que está indisolublemente asociado. Más estrictamente, se entiende por *característica* los motivos que definen el alma y el carácter del personaje. El elemento más simple de la característica es la atribución de un nombre propio (p. 222).

Consideremos, por algunos instantes, estos conceptos. Tomashevski (1978) define al personaje por una función en la narración, si bien una función ligada –demasiado estrechamente a nuestro modo de ver– a la “atención del lector”: “La aplicación de un motivo a un personaje determinado facilita la atención del lector” (p. 222). Esta función indiscutible no es, desde el punto de vista semiótico, sino una consecuencia extratextual, ya que corresponde, precisamente, a una característica semiótica: *el personaje es –en primer término– el elemento que a nivel del discurso asume como sujeto (agente o paciente) los revestimientos de las acciones, descripciones y papeles que hacen de él, precisamente, lo que es*. Fuera de esta asunción y caracterización –procedimiento, éste último, obligatorio en ciertos casos, dada la falta de isomorfía entre los niveles, como veremos luego–, el personaje pertenece a la serie extraliteraria, sobre todo cuando es “revestido” por la ideología.

Lo que motiva esta peligrosa definición del personaje, ligada a la atención del lector de manera demasiado fenoménica y psicológica, es la carencia, en Tomashevski (1978), de una clara distinción de los niveles narrativos que, aunque todavía un tanto toscamente, ya precisó en la distinción entre *trama* y *argumento*, que, muy *grosso modo*, correspondería a la establecida después entre el nivel de las acciones y el nivel del discurso. De ahí que Tomashe-

vski (1978) nos diga que el *protagonista* –definido por él como “El personaje que recibe la carga emocional más intensa” (p. 223)– no sea necesario para la intriga, “que, como sistema de motivos, puede prescindir enteramente de él y de sus rasgos característicos. El protagonista resulta de la transformación del material en argumento” (p. 224). ¿Y qué del personaje? Tomashevski (1978) se olvida de este concepto, ambiguo y complejo, y lo despoja, incluso, de su anterior definición, para ofrecerlo, generosamente, al protagonista: éste, para Tomashevski (1978), “Representa, por una parte, un medio de hilvanar los motivos y, por otra, una motivación personificada del nexo que los une” (p. 224).

Una cosa ya está clara para nosotros: bajo el término “personaje”, se recubren una serie de elementos narrativos más o menos imprecisos, como el protagonista, por ejemplo. Además, parece que, en cuanto término fuerte o estricto, habría que distinguirlo de otro que se le parece un tanto y que se ubica en otro nivel de la narración, en el nivel de las funciones. Apresurémonos a llamar a este elemento con un término usado por Greimas: actante. La confusión de los dos niveles –el actancial y el discursivo– y de sus respectivos sujetos tiene serias consecuencias en la concepción del personaje y su función.

Vladimir Propp

El aporte esencial de Propp con respecto a un enfoque científico de la narración está presente en su famosa *Morfología del cuento* (1971), que, aunque dedicada a una descripción de un género por demás estereotipado, el cuento maravilloso ruso, trasciende ese *corpus* para descubrir elementos narrativos más generales.

El descubrimiento de ciertos elementos más abstractos, indescomponibles y constantes que los motivos de Veselovski es el núcleo que da coherencia y unidad a toda la investigación posterior a la *Morfología del cuento*. A estos elementos constantes y atómicos, Propp los llama *funciones*. La función para Propp es la acción definida no por ella misma, sino por su significación dentro del relato. Las funciones son definidas por su lugar en el desarrollo de la narración;

son de un número muchísimo más reducido que el de los motivos, ya que pueden ser realizadas –revestidas– de diferentes modos por éstos. Así, por ejemplo, la función *engaño* podría ser revestida por *mentira*, *simulación*, *silencio*, etc. Propp logra descubrir 31 funciones en el cuento maravilloso ruso. No es éste el lugar para analizar más extensa y críticamente este modelo, ni sus indudables límites. Lo que sí debemos hacer es resaltar el descubrimiento preciso de un nivel más en general de la narración, cuyo revestimiento posterior se efectuará a un nivel más particular y concreto. Ahora bien, si es cierto que la designación de las funciones y el nivel de abstracción en el cual se ubican pueden hacer pensar que no precisan de un sujeto –agente o paciente– que las asuma, esto no es así puesto que –como lo harán notar Bremond y Todorov posteriormente– cada secuencia de funciones es establecida por la especificidad de quien las asuma. Tomemos, por ejemplo, la siguiente secuencia:

- O. *Llegada de incognito*: el héroe se dirige a otra comarca o vuelve a su país.
- L. *Impostura*: el falso héroe pretende ser el autor de la hazaña.
- M. *Tarea difícil*: se propone al héroe una tarea difícil.
- N. *Tarea realizada*: el héroe cumple la tarea difícil.
- Q. *Reconocimiento*: el héroe es reconocido.
- Ex. *Desenmascaramiento*: el falso héroe o el agresor es desenmascarado.

Esta secuencia recibe su unidad y significación cabal dentro del relato siempre y cuando se vea asumida por el “héroe” que es objeto de la negación de su valor, el cual es “arrebatao” por el “agresor”. La perspectiva del “héroe” –su legitimidad puesta en duda– justifica toda la serie secuencial. Un cambio de perspectiva, supongamos de un “agresor” picaresco, transformaría las funciones. Por ello, Propp agrupa lógicamente las funciones según ciertas *esferas*. Estas esferas corresponden a los “personajes”, que asumen –cumplen– las funciones. Se trata de esferas de acción. El número de estas esferas de acción coincidirá, por lo tanto, con el número de personajes. Propp distingue siete casos y, por ello, siete personajes esenciales y

caracterizadores del género que describe: el cuento folklórico ruso: el agresor, el donador, el auxiliar, la princesa –o personaje buscado– y su padre, el mandante, el héroe y el falso héroe.

Veamos cómo una estudiosa belga critica este aspecto de la teoría proppiana:

El mandante, por ejemplo, parece confundirse con el padre de la princesa: él envía normalmente al héroe a la búsqueda de su hija; por ello, habría que tratar como una especie de desdoblamiento el caso en el cual encontramos dos personajes distintos. ¿El donador no es, en cuanto tal, un desdoblamiento del auxiliar? Propp señala una serie de cuentos en los cuales el mismo personaje juega los dos papeles. Por otra parte, ¿por qué unir la princesa y su padre en un solo personaje, siendo así que uno es el objeto de la búsqueda y que el otro aparece únicamente en posición de sujeto? (1971, p. 16).

La explicación la encuentra Gothot-Mersch (1974) en el hecho de que Propp da una prioridad a la acción:

del mismo modo que no se atribuye al héroe la función de *reconocimiento*, en el cual juega un papel de objeto, del mismo modo la princesa es considerada únicamente en cuanto es sujeto, por ejemplo, de la imposición de la *marca* o del *matrimonio* (p. 16).

La segunda observación de Gothot-Mersch (1974) es, sin duda, tan valiosa como la anterior; por ello preferimos consignarla por entero:

El examen de los siete actantes también muestra que Propp no sitúa siempre su análisis en el mismo nivel: representar por *princesa* al personaje buscado es designar al actante por el actor que lo encarna la mayoría de las veces –como si se llamara *dragón* al agresor. El esquema de las funciones ofrece un caso análogo: el *matrimonio* sólo es la especie más frecuente de la recompensa del héroe. Ahora bien, el análisis formal sólo puede efectuarse entre unidades de un mismo nivel, pasar sin advertirlo a las unidades de un nivel inferior es dejar la forma por el contenido (p. 17).

Los niveles de la narración y los personajes

Creemos llegado el momento de referirnos, muy escuetamente, a este aspecto de la narración. Antes de nada, hagamos una aclaración:

ción necesaria: los niveles narrativos, como los lingüísticos, son reconstrucciones teóricas y no denotan seres existentes en sí mismos. La narración sólo se presenta *en y por* el correr discursivo: todo está *ya* en el discurso, aunque no todo podrá ser explicado por éste: no olvidemos que el *discurrir del discurso* es el resultado de una organización semiótica que manifiesta una construcción particular, que la sentimos intencional:⁴ alteraciones, supresiones, omisiones, recurrencias, que se oponen, por ejemplo, a la sucesión cronológica de la vida diaria, nuestro modelo vivencial de cualquier narración elemental. Los niveles narrativos son construcciones hipotéticas, creadas, precisamente, para estructurar esta construcción del sentido. Cuidémonos de hipostasiarlos. Estos niveles tampoco encubren valoración alguna: ‘profundo’ o ‘superficial’ sólo deben entenderse con respecto a la proximidad de la manifestación. En fin, debemos evitar cuidadosamente caer en la tentación “generativista” –en el sentido corriente de este término: de generar–, en la relación de los niveles primarios con respecto al discursivo: la prioridad lógica no significa ninguna causalidad temporal.

Con este preámbulo, analicemos la estructuración de los niveles con respecto al problema que nos interesa.

Las acciones, en sentido amplio, sólo se presentan en el nivel diégetico –el de la “historia”–, pues en el nivel más profundo –el de la estructuración sémica– el juego dialectico-semiótico pertenece al dominio sémico de la estructuración sémica, exclusivamente. Sin embargo, no es este el lugar para investigar la constitución de tal nivel inmanente profundo. Nos contentamos con decir que, en este nivel elemental, la tensión sémica y su dialéctica correspondiente responden –de un modo grosero, si se quiere– a lo que se concebía intuitivamente como el contenido del “tema” del sistema total de la obra. No olvidemos, además, que tanto este nivel como el de la diégesis corresponden al plano del contenido y no al de la expresión, dominio del discurso.

⁴ La intencionalidad del discurso narrativo es el índice “psicológico” mayor del narrador. Esta intencionalidad no es la del autor, quien muchas veces interfiere el desarrollo narrativo. Esta intencionalidad marca el nivel de la relación enunciación-enunciado, que no siempre corresponde al nivel de la performance, en el sentido chomskiano.

Ahora bien, en la expansión semiótica, que partiendo del nivel primario de estructuración sémica llega al discurso, tenemos que ubicar el intermedio de la diégesis: nivel en el cual los semas “desnudos”, antropomórficamente hablando, del nivel primario se revisten de las acciones, para movilizar precisamente sus oposiciones, contradicciones y síntesis en la realización de actos que pasan, paulatinamente, de una situación a otra. En el discurso narrativo, estas acciones, en sentido amplio, son asumidas por ciertos elementos “personales”, en oposición del discurso científico, en el cual será el “impersonal” él –la cosa, el objeto, la ley– el que las asuma.

EL NIVEL DIEGÉTICO

El nivel diegético también se halla estructurado en otros dos sub-niveles, cuya necesidad hipotética surge del análisis de las teorías de Tomashevski y Propp y de sus confusiones y límites. Debemos a Greimas (1973) el descubrimiento y la descripción formal del primer nivel diegético: el *nivel actancial*.

El nivel actancial: funciones y actantes

La sintaxis de las relaciones actanciales se establece inicialmente en la disyunción sintagmática fundada en toda transmisión –función mínima:

Remitente – – – – objeto – – – – → destinatario

En cuanto un elemento coadyuve o impida esta transmisión, podemos calificarlo de *ayudante* u *oponente*. Estos cinco actantes son los que movilizan toda función posible. Tomemos, por ejemplo, la función *daño*. Un primer revestimiento será:

Agresor – – – – “dañar” – – – – → agredido
Remitente *objeto* *destinatario*

Una tarea actual e impostergable de la semiótica narrativa es la descripción de la estructura de la red de relaciones lógicas de este

nivel, para lo cual contamos ya con los aportes valiosos de Bremond (1973).

En este nivel, como se ve, no hablamos todavía, con propiedad, de personajes, sino de *actantes*. Tampoco encontramos, en los elementos de este nivel, la riqueza semántica ni la antropomorfización concreta, que se irá presentando, paulatinamente, en la expansión semiótica hacia el nivel discursivo.

El nivel accional: motivos y actores

Este nivel despliega los semas de las funciones y de los actantes del anterior, otorgando a su movilización un contenido muchísimo más concreto y, por consiguiente, menos general que el anterior. De este modo, en el nivel accional vienen a sumarse ciertos códigos –por ejemplo, los *papeles*: el de campesino, burócrata, marido engañado, etc.– e índices, los cuales adquirirán su sentido pleno en el nivel posterior, el discursivo.

La secuencia actancial de nuestro ejemplo anterior podrá ser nuevamente revestida del siguiente modo –decimos “podrá”, puesto que las posibilidades de revestimiento son varias:

Campesino	- - - - -	matar	- - - - -	→ animal
Agresor		dañar		agredido

A los elementos que asumen las acciones –o motivos dinámicos– los llamamos *actores*, los cuales, como se puede ver, ya adquieren un carácter que bien pudiera identificarlos con el de los personajes; no obstante, el dominio en el cual se mueve el actor no es todavía el de la concreción y caracterización mayores que le conferirán las calificaciones, descripciones y configuraciones temáticas del nivel discursivo.

Ciertos géneros narrativos suelen detener su expansión semiótica en la estereotipación actuarial: algunos cuentos de niños, folklóricos o fábulas narrativas.

EL NIVEL DISCURSIVO

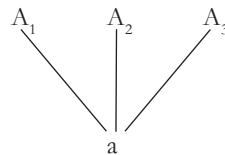
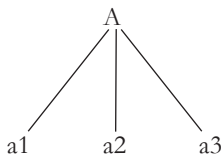
El actor revestido de un nombre, de una tipificación, de una “historia” –recursividad en diferentes planos temporales– y de un en-

torno –relación con otros elementos–, en suma, de una caracterización “semántica”, “psicológica” y axiológica intratextual, es lo que en general se llama *personaje*. *El personaje es el sujeto virtual (agente o paciente) de las acciones, atributos y situaciones del nivel discursivo y que goza, además, de un estatuto antropomórfico, más o menos acentuado*. Aún en el caso en que el discurso no se digne describirlo mayormente ni con la mínima asignación, que es conferirle un nombre, lo designa con un pronombre y le muestra como *capaz* de ciertas actitudes, acciones y reacciones, transportadas al menos –en el discurso– por un lenguaje cargado fuertemente de connotaciones antropomórficas. La densidad semántica del nivel discursivo otorga, además, al personaje una riqueza y complejidad de sentido tales que, de acuerdo a su importancia y recurrencia en el discurso, formará diversos grados de caracteres, que van desde el simple *testigo* al del *héroe*, pasando por el de *personaje secundario* y el de *protagonista*. Antes de aclarar, en la medida de nuestras posibilidades, las diferencias específicas de todos esos elementos que se albergan bajo el género común de personaje, debemos abordar tres puntos previos.

Las relaciones

HOMOLOGÍA E ISOMORFÍA

La relación entre los elementos de los dos niveles es dominante-mente homóloga y no isomorfa, es decir, no hay una correspondencia exacta de un elemento a otro. En otras palabras, un actante puede ser “cubierto” o revestido por más de un actor y viceversa, según el siguiente esquema de Greimas (1973):



donde: a = actor
A = actante

Lo mismo ocurre con la correspondencia actor-personaje. Cuando la correspondencia es isomórfica, el elemento revestido en el nivel posterior –superior– mantiene un grado de generalidad mayor que el de sus compañeros de nivel: consideremos los diferentes personajes-papeles o personajes-tipos: por ejemplo, los “campesinos” de *Madame Bovary* en el nivel discursivo o los diferentes “informantes” que aparecen en *Pedro Páramo*.

SIGNO Y CÓDIGO

La narración es un texto, una textura, vale decir, una red de relaciones y elementos con unidad sistemática. El personaje es uno de esos elementos que, al encontrarse dentro del juego particular de significaciones y connotaciones que involucra la textualidad –*auto-función*– y la intertextualidad –*co-función*–, goza de un estatuto semiótico común a los otros elementos. Por ello, el personaje cumple también, en el discurso narrativo como enunciado, el papel de un *signo* y, en su relación a la enunciación, de un *código*, esto último al entrar en el intercambio de la comunicación social que es el sistema literario general. De ahí que una tipología del personaje puede servir de base a una caracterización de los géneros y/o subgéneros de la novela, por ejemplo.

DISTRIBUCIÓN E INTEGRACIÓN

Toda lengua corresponde a una relación estructural de dos tipos de relaciones, principalmente, entre sus elementos: la relación *distributiva*, que se realiza entre los elementos del mismo nivel –apoyada fuertemente en la sintagmática–, y la *integrativa*, establecida entre un elemento y su nivel superior.⁵ Ahora bien, como lo hace notar el

⁵ La hipótesis lingüística de la doble articulación fue enunciada en forma sistemática por Martinet en *La linguistique synchronique* (1965). En *La linguística* (1975), da una definición más sucinta: “Por doble articulación del lenguaje se entiende no su carácter oral, es decir, el hecho de que los signos lingüísticos los emitan unos movimientos musculares llamados *articulatorios*, sino el hecho de que los mensajes de las lenguas naturales, en cuanto sistema de signos, están articulados, es decir, contruidos por segmento mínimos de dos clases; están estructurados dos veces, por dos tipos de unidades jerárquicamente

profesor Garroni (1972), esta doble articulación descansa en dos exigencias ineludibles:

No tiene sentido, en primer lugar, sostener la posibilidad de una doble articulación (ni siquiera en forma dubitativa) si no se aceptan las siguientes condiciones: 1) que las unidades de la primera articulación sean definidas como unidades mínimas provistas de significado (y no sean infinitas sino finitas, o al menos, como suele ocurrir –finitas y susceptibles de un incremento numérico indefinido); 2 que las unidades de la segunda articulación sean definidas como unidades mínimas desprovistas de significado (y de número finito). Si no cumplen tales condiciones, la noción de doble articulación pierde toda eficacia funcional y se reduce a no ser otra cosa que un recorte, efectuado en dos tiempos sucesivos, de los fenómenos semióticos considerados, una especie de retículo doble, mecánicamente aplicado sobre él o, en síntesis, una sobresegmentación (p. 63).

Esta doble exigencia se cumple en el lenguaje narrativo, aunque no en su forma fuerte, enunciada por Garroni (1972): los elementos de las articulaciones secundarias –más profundas– son en número inferior a los elementos de las primarias; son también semánticamente “más pobres”. Esto es necesario tener en cuenta para ver con mayor precisión las relaciones distribucionales y las integrativas.

El mecanismo de la doble articulación explica las relaciones entre los niveles que venimos describiendo con respecto al problema que nos preocupa: el nivel actancial establece una relación distributiva entre sus elementos e integrativa con el nivel actorial; este nivel, a su vez, se integra en el superior: los actores y sus acciones respectivas se relacionan entre sí para formar las unidades mínimas –figurativas– que, a su vez, integrarán la configuración del personaje o de los personajes. Tengamos en cuenta, además, que la relación entre los niveles no es isomórfica, sino homóloga, como ya lo dijimos muchas veces.

dispuestas. La *primera articulación* del lenguaje es la que construye el enunciado en unidades *significativas* sucesivas mínimas o *monemas*: *el viento sopla* contiene tres de estas unidades. La *segunda articulación* es la que construye la propia unidad significativa a partir de las unidades sucesivas mínimas, no significativas sino *distintivas*, llamadas *fonemas*: /sal/ contiene tres unidades de este tipo, cada uno de las cuales basta para distinguirla de otras unidades significativas como /mal/, /kal/, /tal/” (p. 220). Garroni (1972) realiza un replanteo de esta hipótesis en un marco semiótico mayor al estar preocupado en fundamentar una teoría de otros lenguajes: el cinema, la arquitectura, etc.

Las especies del género

Como se puede ver, bajo el léxico “personaje” suelen albergarse varias categorías diferentes del mismo, varias especies, para usar un término lógico. Sin ingresar mayormente en el análisis, ni pretender ser exhaustivos en nuestra clasificación, creemos que en el nivel discursivo, en el cual se presenta el personaje, podemos distinguir cuatro especies.

EL PROTAGONISTA

Sujeto de las acciones y atributos del nivel discursivo que goza de un doble privilegio: a) ser el *dominante*, en cuanto tal, de las secuencias o del mayor número de secuencias posibles y b) recibir una *modalidad* “positiva” dentro del discurso, atribuida, por supuesto, por el narrador. Es el sujeto capacitado por la moral textual a expresar el parámetro del *saber + querer + poder*. Por ejemplo, Cova, el poeta fugitivo, en *La vorágine*. Muchas veces esta “positividad” puede entrañar una oposición manifiesta con la moral extratextual y entrar en conflicto con la misma: por ejemplo, la protagonista de *Pobos de arroz*, Camerina, frente a la moralidad asfixiante de la pequeña burguesía de provincia.

Si las modalidades manifiestan situaciones encontradas y otro personaje asume la oposición, surge el antagonista.

ANTAGONISTA

Si bien puede ser definido bajo el mismo género que el anterior, se diferencia de éste en cuanto no es el dominante en la historia, ni el parámetro de la modalidad está a su servicio –finalidad. Ejemplo: *Barrera* en *La vorágine*. La tensión protagonista-antagonista puede quedar sin solución en el texto abierto, aunque los elementos que “apoyen” al protagonista nunca faltan. También esta tensión puede estar presente sólo en parte del discurso. Muchas veces el antagonista asume –representa– la moral extratextual opuesta a la del protagonista.

EL TESTIGO

Corresponde a un revestimiento del papel de *informante* del nivel accional: es el personaje que simplemente *ve, cuenta* la acción del protagonista. Puede ser también el expediente que sirve al narrador para introducirse en el mundo del protagonista e informar, de este modo, al narratorio sobre algún detalle necesario. En algunos relatos, se identifica con el narrador. Esta situación ambigua es explotada magistralmente, en algunas narraciones, por Onetti. Otro ejemplo, *Ratliff* en *El villorrio* de Faulkner.

EL PERSONAJE SECUNDARIO

Como lo indica su nombre, es el elemento que cumple una función de “relleno”, no por ello menos importante, aunque las más de las veces su función podría ser asumida por otro personaje secundario. También es el expediente, muchas veces, mediante el cual el narrador moviliza el mecanismo de información, tensión, etc., del discurrir narrativo en torno a la diégesis principal del protagonista. Ejemplo: *Franco*, en *La vorágine*.

El personaje secundario suele ser el recubrimiento isomórfico simple y llano de un actor, más el papel que asume: el amigo, el padre, etc.

El héroe

En este nuestro deslinde teórico, seguimos las caracterizaciones de Noé Jitrik (1975) con respecto al héroe; por ello, no podemos situarlo en el nivel diegético ni discursivo, pues involucra una relación extratextual. En otras palabras, estrictamente hablando, el héroe no es ningún revestimiento semiótico narrativo: no existe ningún elemento discursivo añadido al personaje que lo convierta en héroe, pues éste funciona en el discurso solamente en cuanto protagonista. La categoría de héroe corresponde al protagonista elevado por la ideología a la calidad de prototipo. Por lo tanto, el héroe sólo se constituye en una relación extratextual y en referencia a la ideología de la sociedad, es decir, de la clase dominante.

No todo protagonista es elevado a esta categoría y la connotación de un héroe varía de época en época o de sociedad a sociedad. Tomemos por ejemplo a Don Quijote: fácil es imaginar la compleja configuración ideológica que lo constituye. Muchas veces, esta configuración ideológica logra codificarse de manera más o menos clara y estereotipada, incidiendo luego en la “construcción” pre-fabricada del protagonista: por ejemplo, el héroe del *western* americano. Esta configuración puede desgastarse o entrar en desuso y ser objeto de una antítesis configurativa, lo que lo da origen al antihéroe. El antihéroe es la imagen negativa extratextual del protagonista del discurso narrativo, cargado de valoraciones ideológicas, que nace para subvenir las necesidades del mercado de consumo cuando el “valor positivo” –el héroe– ya colmó la demanda, rebasándola. En el discurso ideológico –ya no narrativo–, el antihéroe cumple la misma función que el valor al cual reemplaza y contra el cual se recorta como universo configurativo antitético: por ejemplo, el *cowboy* de los *westerns* italianos. ➤

Bibliografía

- BREMOND, C. (1973). *Logique du récit*. Paris. Du Seuil.
- DUCROT, O. y TODOROV TZVETAN. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- FORSTER, E. M. (1961). *Aspectos de la novela*. Xalapa. Universidad Veracruzana.
- GARRONI, E. (1972). *Progetto di semiótica*. Bari. Editori Laterza.
- GOTHOT-MERSCHÉ, C. (1974). El análisis estructural de la narración, *Cahiers d'analyse textuelle*, (16). Belgique.
- GREIMAS, A. J. (1973). *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris. Larousse.
- JITRIK, N. (1975). *El no existente caballero*. Buenos Aires. Megalópolis.
- MARTINET, ANDRÉ. (1965). *La linguistique synchronique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MARTINET, A. (1975). *La lingüística*. Barcelona. Anagrama.
- PROPP, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid. Fundamentos.
- TOMASHEVSKY, B. (1978). Temática. En Tzvetan Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 199-232. México. Siglo XXI.

Discusión de la metáfora¹

Discussion about the metaphor

Elena Sánchez-Mora²
San John's University

RESUMEN

Este trabajo es una revisión teórica del concepto de metáfora, más allá de su concepción como figura retórica. El punto de partida es la recuperación de los conceptos de metáfora y metonimia, tal y como los concibe Jakobson, es decir, como términos dicotómicos no restringidos a la poesía, pero fundamentales para el análisis poético. En “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, Jakobson observa una preponderancia del proceso metafórico en las tendencias romántica y simbolista del arte y una preferencia por la metonimia en la tendencia realista. Se expone, también, la crítica de Ruegg y su análisis de la teoría de Lacan en torno a la metáfora. Se incluyen las aportaciones de Ede-line a la relación metáfora-mito y de Cohen a la relación lógica-figuras

¹ Véase (1986, enero/junio). *Semiosis*, (16), pp. 3-22. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

² Elena Sánchez-Mora (México) es Doctora en Literaturas hispánicas y lusobrasileñas por la Universidad de Minnesota. Actualmente, es profesora del Departamento de Estudios Hispánicos en el College of Saint Benedict, San John's University (Minnesota, USA). Sus estudios de Maestría en Historia y Maestría en Literatura los cursó en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus intereses académicos se centran en el feminismo y espiritualidad en la narrativa contemporánea de mujeres latinoamericanas; modelos feministas y espacios seguros en la literatura y el cine hispánicos. Ha estudiado novelas escritas por mujeres durante las décadas de los años sesenta a los noventa, en distintos países hispanoamericanos: México, Nicaragua, República Dominicana y Colombia. Ha publicado, entre otros, *Integración versus individualización: incorporación de la pedagogía inclusiva en los cursos de lengua y cultura españolas* (2017), *La nueva mediadora: reconciliando feminismo y espiritualidad en la narrativa de mujeres latinoamericanas del siglo XX* (2014), *Utopía y praxis* (1980).



retóricas. Finalmente, se menciona la crítica de A. Johnson a Jakobson, seguida de un breve análisis de dos textos de Eco.

Palabras clave: Metáfora; metonimia; análisis poético; teoría literaria; géneros literarios.

ABSTRACT

This work is a theoretical review of metaphor concept beyond its conception as a rhetorical figure. The starting point is the recovery of the concepts of metaphor and metonymy as conceived by Jakobson, that is, as dichotomous terms not restricted to poetry, but fundamental to poetic analysis. In “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, Jakobson observes a preponderance of metaphorical process in the romantic and symbolist tendencies of art and a preference for metonymy in the realist tendency. Ruegg’s critique and his analysis of Lacan’s theory around metaphor are also exposed. Edeline’s contributions to metaphor-myth relationship and Cohen’s to logic-figures of speech are included. Finally, A. Johnson’s critique is made, followed by a brief analysis of two texts by Eco.

Key words: Metaphor; metonymy; poetic analysis; literary theory; literary genres.

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcétera), fueron advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados.

Jorge Luis Borges, “La metáfora”,
Obras Completas

Usando una metáfora para definir la metáfora, Borges ilustra la inagotabilidad, si no de lo metaforizable, de las maneras de metaforizar. Al parecer, también la discusión sobre el objeto y función de la metáfora tiende a ser, si no inagotable, por lo menos extremadamente compleja. En este trabajo, se partirá de las concepciones metafórica y metonímica aportadas por Jakobson, que constituyen una dicotomía no restringida a la poesía, pero fundamental para el análisis poético. En “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, Jakobson (1956, pp. 91-92) observa una preponderancia del proceso metafórico en las tendencias romántica y simbolista del arte y una preferencia por la metonimia en la tendencia realista. Dentro del aspecto teórico del trabajo, se explorará la teoría jakobsoniana según la expone el mismo Jakobson en dos textos claves en la teoría de la metáfora. Asimismo, se expondrá la crítica de Ruegg a dicha teoría y su análisis de la teoría de Lacan en torno a la metáfora. Se incluirán también aportaciones de Edeline a la relación metáfora-mito y de Cohen a la relación lógica-figuras retóricas. Finalmente, se hará mención de la crítica de A. Johnson a Jakobson, seguida de un breve análisis de dos textos de H. Eco.

Una vez expuestos los problemas que plantea la teoría jakobsoniana, se procederá, en una segunda parte, a demostrar empíricamente la validez de la idea de una dimensión dominante metafórica o metonímica mediante el análisis del texto poético “Walking around” de Neruda, que forma parte de *Residencia en la tierra*. Para terminar, se plantearán algunas conclusiones en cuanto a la aplicabilidad del esquema de Jakobson, recogiendo las consideraciones teóricas y el análisis concreto.

1. En *Structuralism in Literature*, R. Scholes (1974), antes de exponer la teoría de Jakobson, parte de dos distinciones aportadas por Saussure, que resultan cruciales tanto para la lingüística como para los estudios literarios, y en las que se basa la polaridad jakobsoniana. Son ellas la distinción entre sincronía y diacronía y la distinción entre relaciones sintagmáticas y paradigmáticas.

El significado de una palabra está determinado, en parte, por su relación con otras palabras, en un eje horizontal que constituye el aspecto sintagmático, diacrónico. El significado de una palabra

también está determinado por su relación con otros grupos de palabras, que no aparecen en la oración, sino sólo se encuentran en una relación paradigmática –vertical, sincrónica. Jakobson aplicó las distinciones de Saussure a la poética, observando que la similitud y la contigüidad se relacionaban con dos figuras retóricas básicas: la metáfora y la metonimia. Como se mencionó anteriormente, Jakobson identifica el romántico-simbolismo con la metáfora y el realismo con la metonimia. Con el objeto de tener a la vista esta serie de relaciones, se configura el siguiente esquema, en el que se continúa la serie de relaciones de Saussure con las de Jakobson:

Tabla 1:

<i>Saussure</i>	
paradigmático (lo que no aparece en el texto) vertical (cambio) (presuposición, intertextualidad) sincrónico (espacial) (poesía)	sintagmático (lo que aparece en el texto) horizontal (progreso) (lectura lineal) diacrónico (lineal) (prosa)
<i>Jakobson</i>	
metáfora similaridad (analogía) selección (<i>in absentia</i>) Romántico-simbolismo	metonimia contigüidad (asociación) combinación (<i>in presentia</i>) Realismo

Elaboración propia

Maria Ruegg (1979), en su artículo “Metaphor and Metonymy: The Logic of Structuralist Rhetoric”, hace una crítica a la “oposición binaria” de Jakobson entre metáfora y metonimia. Según Ruegg, dicha oposición binaria es un reflejo de la tendencia estructuralista a hacer generalizaciones universalizantes a partir de estructuras puramente hipotéticas, tendencia que, además de estar plagada de inconsistencias lógicas, revela el retorno de su pretendida revolución teórica a la retórica clásica.

Ruegg encuentra, en cambio, que la aplicación de la distinción jakobsoniana por Lacan al contexto del sicoanálisis es más interesante y coherente, a pesar de estar localizada dentro de la tendencia estructuralista. En la terminología sicoanalítica de Lacan, la metonimia aparece como el deseo de ser sustituido por “El Otro”, que es el verdadero objeto del discurso, su verdadero significado, mientras que la metáfora provee el acceso al reino de “El Otro”, es decir, la metonimia constituye una transición hacia la metáfora; y en el paso de una a la otra, hay un progreso lineal: “la función de la metáfora es entonces revelar el ‘verdadero discurso’ del inconsciente” (Ruegg, 1979).

Si para Lacan la metáfora es el verdadero discurso, Edeline (1973) la percibe, en cambio, como falsa; y en el ejercicio de descifrarla está el descubrimiento de una verdad que se oculta tras una mentira (mito).

En última instancia, ambos autores ven la metáfora como una verdad ficticia y tranquilizadora, pero mientras Lacan se queda con esa verdad ficticia –es más, la busca para lograr una tranquilidad también ficticia–, Edeline se lanza a la búsqueda de la “verdadera verdad” tras la metáfora. En ambos esquemas, sin embargo, el hecho de que el verdadero sentido del significado se encuentre precisamente en lo que no aparece en el discurso coincide, por una parte, con el concepto Saussuriano de lo paradigmático en contraposición a lo sintagmático y, por otra parte, con el concepto de intertextualidad de Riffaterre (1982), en contraposición al concepto de lectura horizontal de Fish (1980).

Por su parte, Cohen (1982), basado en la idea de que la característica distintiva del lenguaje poético es la desviación como transgresión sistemática de la norma y en que la desviación lingüística y la lógica tienden a converger, intenta construir un modelo lógico de las figuras del lenguaje poético. Las figuras básicas de la retórica consisten en violaciones del principio de contradicción, que prohíbe la unión de una proposición y su negación. Tales figuras difieren entre sí solamente en cuanto a la fuerza o grado de dichas violaciones. A los términos polares de una contradicción se agrega el término neutro: de aquí, resultan formas débiles y fuertes de contradicción.

Cohen distingue entre tropos y no-tropos. El tropo es usado en un sentido desviado, temporal y artificial. Cuando un sentido se vuelve usual, deja de ser un tropo. Una vez convenido lo que es un tropo, Cohen enfatiza la existencia de grados de desviación, de donde resulta que un tropo puede ser cercano o distante. Por ejemplo, una metáfora puede ser cercana o lejana según la distancia entre los dos sentidos. Si los clasicistas condenaron los tropos distantes, Cohen nota que la poesía moderna los ha adoptado como norma. Para explicar el valor estético de los tropos, Cohen afirma que éstos representan un regreso del intelecto a la sensibilidad básica del lenguaje. En suma, Cohen al explorar el dominio de la ciencia clásica de la retórica y cuestionar sus principios básicos, llega a la conclusión de que las figuras tienen gradaciones o matices y que las variantes dependen de factores como disyunción/conjunción, presuposición/aserción. Encuentra, por ejemplo, un alto grado de contradicción en el oxímoron y una contradicción débil en la antítesis. Según Cohen, la figura más frecuente en la poesía moderna es la llamada “irrelevancia predicativa”, que establece una contradicción no a partir de lo que presenta, sino de lo que supone. Y aquí se insinúa un punto de contacto con la presuposición como forma modesta de la intertextualidad de Riffaterre y, nuevamente, con el nivel paradigmático de Saussure, todo lo cual parece sugerir que la poesía moderna, en términos de Cohen, se inclina hacia el lado de la metáfora, sin olvidar, por ello, que en Cohen metáfora y metonimia se diluyen en un sólo concepto: el de figura o tropo.

Permítasenos ahora formular un cuadro más, que resuma los planteamientos que hasta el momento se han citado, con el objeto de contrastarlos con el de Jakobson, alcanzando una primera fase en su evaluación como conceptos teóricos.

Tabla 2:

Jakobson	Contradicción metáfora/metonimia
Lacan	Triunfo de la metáfora (“verdad”)
Edeline	Metáfora = mito
Cohen	tropos/no-tropos

Elaboración propia

Se ha visto que la crítica de Ruegg a Jakobson se centra en su “oposición binaria” metáfora/metonimia. Dejando de lado el aspecto de la crítica de Ruegg en el sentido de inconsistencias lógicas y retorno a la retórica clásica, características del estructuralismo, enfoquemos la atención en los otros dos aspectos de la crítica: el que califica la distinción de Jakobson de estéril y la acusación de hacer generalizaciones universalizantes a partir de estructuras puramente hipotéticas. Si bien Ruegg tiene razón al afirmar que la característica distintiva del discurso poético es la de ser polisémico, es decir, la de transmitir mensajes ambiguos, es precisamente tal ambigüedad la que conduce a la elaboración de modelos abstractos que ayuden en su interpretación. También es cierto que toda abstracción puede llevar a una extremada –y por tanto, irreal– simplificación; sin embargo, el estar conscientes de que un modelo es una herramienta de trabajo para el análisis le confiere una determinada validez. Si una tipología no es otra cosa que un intento de hacer más accesible una realidad altamente compleja, la distinción jakobsoniana es válida en cuanto a que está dirigida a permitirnos un acercamiento al discurso poético. El problema aparece cuando los conceptos de metáfora y metonimia se ven como una contradicción irreconciliable. En cuanto a la construcción lacaniana, ya se ha visto que Ruegg le perdona el estar localizada dentro de la tendencia estructuralista, calificándola de más interesante y coherente. Aunque coincido con Ruegg en que la teoría de Lacan es ciertamente interesante, me pregunto qué aplicabilidad puede tener en el terreno del análisis poético una teoría que pretende –en palabras de Ruegg– proveernos de un código en términos del cual “todo discurso puede por fin ser verdaderamente comprendido”. A pesar de que algunos de los términos freudianos en los que se centra el sistema filosófico de Lacan me parecen dudosos –“The phallus that mother never had”; “Father’s law”–, creo que el planteamiento de la metáfora y la metonimia en términos psicoanalíticos ofrece elementos sugerentes. Tal vez lo que Ruegg ve de coherente en Lacan es su abierta aceptación de que su teoría es una manera de lograr una tranquilidad ficticia –si escuchamos a Fish, más vale una subjetividad consciente y controlada que una

objetividad que proviene de la falsa ilusión-, pero lo que parece inaceptable es que, en nombre de esa coherencia ficticia, se hable de progreso lineal hacia un monismo totalizante. Si la polaridad de Jakobson carece de dinamismo, el monismo lacaniano parece aún más simplista.

Algo semejante se podría decir quizá de la identificación de la metáfora y el mito que hace Edeline, y que conduce a la búsqueda de una verdad única. Sin embargo, Edeline sugiere una serie de elementos que podrían resultar útiles en la práctica. El planteamiento central es el de la existencia de la poesía metafórica, en la que no se encuentran metáforas aisladas, sino “un todo metafórico en el que todos los términos de una misma columna son intercambiables y forman un mismo paradigma”. El poema metafórico consiste, entonces, en una metáfora desarrollada o en “un conjunto de metáforas agrupadas según reglas invisibles pero estrictas”. La poesía metafórica, según Edeline, es un delirio racional en el que el poeta identifica un razonamiento válido en el plano metafórico, con el plano de lo humanamente real. Esto reconcilia a la metáfora, identificada con el mito, con la realidad, pero es necesario desenmascararla. Lo anterior nos lleva posiblemente hacia una concepción más amplia de la metáfora, no como una simple figura retórica, sino como una actitud que, como quiere Jakobson, no se restringe a la poesía. En este sentido, se puede tal vez postular una poesía metonímica. Sin embargo, Edeline plantea la posibilidad de que la metáfora sea la estructura específicamente poética, tal como la estructura narrativa caracteriza el cuento y la novela.

Otro elemento que amplía el concepto de metáfora es la idea de que ésta se basa no sólo en la similitud de dos objetos, sino también en sus diferencias. A este respecto es importante el concepto de “clase límite”, según el cual dos objetos pueden figurar juntos, aunque se separen en cualquier otra clase.³

El tercer elemento que proporciona Edeline es el proceso de desciframiento de una metáfora, que consiste en elaborar una cla-

³ Un ejemplo de clase límite es rosa y muchacha.

sificación analítica de dos objetos manifiestamente diferentes que presentan todas las marcas gramaticales de la equivalencia e incluso de la identidad, hasta agotar todas las diferencias entre ambos objetos. El enunciado de una metáfora debe tener una proporción adecuada de diferencias y semejanzas que depende del gusto personal del autor. Lo que hace que los términos de la oposición sean, a la vez, semejantes y diferentes es que éstos están articulados a lo largo de un eje semántico común. Hay, pues, una unidad oculta en lo diferenciado, que se restablece por la metáfora.

Frente al triunfo de la metáfora como verdad única, a su desciframiento como enmascaradora de la verdad y a la contradicción aparentemente irreconciliable de metáfora y metonimia, se nos presenta la dilución de ambos en el concepto de tropo de Cohen. A nivel de construcción teórica, tal vez sea la proposición de Cohen la que más se acerca a la realidad, ya que parece más convincente pensar en figuras con gradaciones o matices que en figuras excluyentes. Sin embargo, antes de descartar la construcción binaria de Jakobson examinémosla un tanto más detenidamente, a la luz de otro de sus críticos, Johnson, y de dos artículos de Eco.

En “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, Jakobson (1956) pretende ilustrar el proceso metafórico y el proceso metonímico a través de dos tipos de trastornos del lenguaje que se presentan con el padecimiento de la afasia. Este procedimiento ha suscitado la desaprobación de uno de los críticos de Jakobson: Anthony Johnson. Dice Johnson (1982):

Difícilmente puede uno dejar de preguntarse qué induce a Jakobson a creer que conceptos surgidos de condiciones pertinentes al deterioramiento de las facultades del lenguaje deberían ser directamente transferibles a condiciones que requieren un exceso de facultades del lenguaje con respecto a las cuales es suficiente asegurar una comunicación exitosa (p. 1).⁴

⁴ “One can hardly fail to wonder what induces Jakobson to believe that concepts grounded in conditions pertaining to the deterioration of language skills should be directly transferable to conditions calling for an over plus of language skills with respect to what is sufficient to ensure successful communication.” Las traducciones son mías, salvo indicación contraria.

Otro aspecto de la crítica de Johnson es el de la aplicación de los conceptos de metáfora y metonimia a la conducta humana en general. En efecto, Jakobson (1956) afirma: “la dicotomía discutida aquí parece ser de significación y consecuencia primordiales para toda la conducta verbal y para la conducta humana en general” (p. 93).⁵ A lo que Johnson (1982) objeta: “el uso de metáfora y metonimia como términos que designan procedimientos normales de asociación inevitablemente eclipsa la especificidad de la retórica al forzar su universalización” (p. 10).⁶

Al parecer, la razón de mayor peso que da pie a la crítica de Johnson es la de la trasgresión de los límites entre lingüística y poética. Si Jakobson (1960) afirma “el estudio lingüístico de la función poética debe traspasar los límites de la poesía, y, por otro lado, el escrutinio lingüístico de la poesía no puede limitarse a la función poética” (p. 357)⁷ y “un lingüista sordo a la función poética del lenguaje y un estudioso de la literatura indiferente a los problemas lingüísticos y poco versado en los métodos lingüísticos son anacronismos igualmente flagrantes” (p. 377),⁸ Johnson (1982) dice de Jakobson: “su terminantemente declarada integración de la literatura dentro de la lingüística... distorsiona la teoría y práctica de la interpretación literaria” (p. 38).⁹

Sin embargo, más allá de lo que parece ser una mera querrela de límites entre dos disciplinas, sobresale la cuestión de la polaridad jakobsoniana. En “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, Jakobson (1956), después de afirmar

⁵ “the dichotomy discussed here appears to be of primal significance and consequence for all verbal behavior and for human behavior in general.”

⁶ “the use of metaphor and metonymy as terms naming standard procedures of association inevitably eclipses the specificity of rhetoric by for cibly universalizing it.”

⁷ “the linguistic study of the poetic function must overstep the limits of poetry, and, on the other hand, the linguistic scrutiny of poetry cannot limit itself to the poetic function.”

⁸ “a linguist deaf to the poetic function of language and a literary scholar indifferent to linguistic problems and unconvertant with linguistic methods are equally flagrant anachronisms.”

⁹ “his flatly stated integration of literature into linguistics... distorts the theory and practice of literary interpretation.”

que el hecho de que en la afasia una u otra de las operaciones del lenguaje esté restringida o bloqueada es lo que hace esclarecedor, para el lingüista, el estudio de este trastorno, confirma que en la conducta normal ambos procesos están continuamente operantes, para luego insistir: “pero la observación cuidadosa revelará que bajo la influencia de un patrón cultural, una personalidad y un estilo verbal, se da preferencia a uno de los dos procesos sobre el otro” (p. 90).¹⁰ Fijémonos en la palabra “preferencia”. Por un lado, implica un acto que bien puede ser consciente o no y, por otro, podría indicar ya sea predominancia o dominancia absoluta. A este último sentido, parece referirse Johnson (1982) cuando habla del concepto jakobsoniano de “El Dominante”. Aunque este concepto no se refiere específicamente a la metáfora y la metonimia, la crítica de Johnson (1982) a este concepto –“el arte verbal en su máxima intensidad tiende a ser difuso y orientado hacia la multiplicidad y no concentrado y unidireccional” (p. 47)–¹¹ podría aplicarse, sin duda, a la relación que hace Jakobson entre simbolismo y metáfora y realismo y metonimia. Volvamos, ahora, al otro texto de Jakobson (1960) que hemos considerado, en donde se dice “En poesía, donde la similaridad se superpone a la contigüidad, toda metonimia es ligeramente metafórica y toda metáfora tiene un tinte metonímico” (p. 370).¹² Observemos que mientras en la primera parte de esta cláusula la palabra “superimponer” implica dominancia de la metáfora en poesía, en la segunda el juego entre ambos procesos se torna más dialéctico. ¿Se trata de una contradicción constante e irresoluble o es posible que de la producción de “El Dominante” a “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, y luego “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, la teoría de Jakobson evolucionara de un totalitarismo hasta proponer una

¹⁰ “but careful observation will reveal that under the influence of a cultural pattern, personality, and verbal style, preference is given to one of the two processes over the other.”

¹¹ “verbal art at its most intense tends to be diffuse and multiply oriented rather than concentrated and unidirectional.”

¹² “In poetry where similarity is superinduced upon contiguity, any metonymy is slightly metaphorical and any metaphor has a metonymic tint”.

interacción? Quedémonos, por ahora, con la idea de la interacción, que es precisamente el problema que plantea Eco (1979) en “The Semantics of Metaphor”.

Lo que Eco (1979) intenta mostrar es que no existe predominancia de la metáfora o la metonimia: “toda metáfora puede ser rastreada a una cadena subyacente de conexiones metonímicas.”¹³ Así pues, no hay polos, pero al emplear el verbo “rastrear” ¿no se está hablando de etapas y, por tanto, de evolución de la metonimia a la metáfora, hasta acercarse a la teoría lacaniana de la metonimia como transición a la metáfora en un progreso lineal en el que la función de la metáfora es proveer acceso al verdadero discurso? Por un lado, Eco parece descartar esta posibilidad, al afirmar “la querrela entre metáfora y metonimia puede generar un vuelo hacia el infinito en el que un momento establece el otro, y viceversa”;¹⁴ por otro lado, dice: “El hecho es... que la sustitución tuvo lugar por la existencia en el código de conexiones y por lo tanto contigüidades. Esto nos llevaría a afirmar que la metáfora descansa sobre una metonimia.”¹⁵ ¿Se está estableciendo una jerarquía? Al parecer, no hay contradicción entre metáfora y metonimia, pero tampoco completa interacción, o, por lo menos, no equitativa. ¿Es la metáfora una fase superior, pero que no puede existir sin la metonimia, es decir, depende de ella?

Uno de los factores en la teoría de Eco (1979) que parecen echar por tierra la bipolaridad jakobsoniana es que no considera similitud y contigüidad como opuestos, sino complementarios, como en el ejemplo de nombrar la corona por el rey, explicado de esta manera: “hay una semejanza natural debida al hábito de contigüidad.”¹⁶ La complementariedad de metáfora y metonimia

¹³ “each metaphor can be traced back to a subjacent chain of metonymic connections.”

¹⁴ “the quarrell between metaphor and metonym can generate a flight to infinity, in which one moment establishes the other, and viceversa.”

¹⁵ “The fact remains... that the substitution took place because of the existence in the code, of connections and therefore contiguities. This would lead us to state that metaphor rests on a metonymy.”

¹⁶ “There is a natural resemblance, due to the habit of contiguity.”

es expresada en “The Scandal of Metaphor” de esta manera: “Es muy difícil en verdad considerar la metáfora sin verla en un marco que incluya necesariamente tanto la sinécdoque como la metonimia.”¹⁷

Si antes se había elegido la proposición de Cohen (1982), de considerar tropos con matices más que una figura predominante o figuras contradictorias, como la más acertada, después de analizar los planteamientos de Eco en torno a la metáfora y la metonimia como figuras al parecer no equivalentemente contradictorias, sino interdependientes, en medio de su diferenciación, creo poder concluir que, si bien éstos vienen a complicar las cosas todavía más –confirmándonos en su complejidad–, también echan una luz inesperada sobre el problema que nos ocupa, al afinar la noción de tropo a través de la metáfora vista como cadena metonímica. Pero esta luz nos lleva también a otro aspecto, que ya se planteaba hacia el principio de este trabajo. Me refiero a que, una vez aclarada la relación entre metáfora y metonimia, es preciso replantear la función de la metáfora, recordándose que se la había visto o bien como medio para llegar a la verdad única o como enmascaradora de la verdad. En ambos casos, la metáfora sustituía a la verdad, ya fuera ficticia o real. En este sentido, Eco agrega un elemento revelador al proponer la metáfora no como un instrumento sustitutivo del conocimiento, sino como un instrumento aditivo de éste. En “The Scandal of Metaphor”, Eco (1983) rescata la noción aristotélica de la metáfora no sólo como medio de deleite, sino, sobre todo, como instrumento cognoscitivo. La forma como la metáfora actúa como tal es haciéndonos notar la similitud entre cosas diferentes, dentro de determinado contexto, ayudándonos, de paso, a conocer mejor dicho contexto. Un ejemplo es el que da Eco de la metáfora de las ovejas como noción de belleza dentro de la cultura judeo-cristiana, que plantea, a su vez, el problema de si la metáfora debe ser original o universal, concluyéndose que debe ser ambas. Otro ejemplo es el de la asociación de Dionisio con la copa, que

¹⁷ “It is very difficult indeed to consider the metaphor without seeing it in a framework that necessarily includes both synecdoche and metonymy.”

sólo se explica en la cultura griega. Podemos proponer, por nuestra parte, la consideración de que los poetas barrocos utilizan la metáfora para ocultar una realidad a la que no desean enfrentarse y lo hacen, por ejemplo, con la metáfora hiperbólica. La metáfora tendría, entonces, una función socio-histórica, al estar introducida en un contexto cultural determinado, pero lejos de dificultarnos el acceso a un código, nos lo abriría –¿se acerca en esto Eco a la idea de figura poética de los ilustrados como mentira aparente que significa alguna cosa verdadera? Quedémonos, por lo pronto, con la idea de Eco de una metáfora como cadena de metonimias y como instrumento de conocimiento.

2. Walking around

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.

El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
y mi pelo y mi sombra.
Sucede que me canso de ser hombre.

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.

Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.

No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
vacilante, extendido, tiritando de sueño,
hacia abajo, en las tripas mojadas de la tierra,
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.

No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos,
aterido, muriéndome de pena.

Por eso el día lunes arde como el petróleo
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.

Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,
a hospitales donde los huesos salen por la ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos y ombligos.

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.

“No se puede revisar un texto y nombrar las figuras retóricas sin haber entendido el texto” (Culler, 1975).¹⁸ La afirmación de Culler

¹⁸ “One cannot go through a text and label rhetorical figures without having already understood the text.”

ilustra la situación que se encuentra al tratar de localizar metáfora y metonimia en un poema concreto. Tal es el caso de “Walking around” de Neruda. Aunque no exista una narrativa propiamente dicha, como en el caso de la novela o el cuento, se va estableciendo una especie de narrativa *sui generis*, que se puede seguir estrofa tras estrofa. Esto nos lleva al concepto de poesía metafórica, donde no encontraremos metáforas separadas, sino una metáfora desarrollada, que es, en última instancia, una forma de narrar condensada. Veamos cómo funciona.

El hecho de que el poema esté en primera persona nos habla de un sujeto que narra. Su presencia se refuerza por diferentes pronombres y adjetivos de primera persona. El tiempo presente de indicativo sugiere la serie de sensaciones físicas y acciones que experimenta el sujeto en movimiento. “Sucede que” establece una conclusión: todo sale de esa afirmación que se repite: me canso de ser hombre. La acción central es el paseo del narrador, que comienza al entrar en las sastrerías y en los cines: nos remite al título: “Walking around”. ¿Qué clase de paseo es este? La palabra *around* nos da la clave: es un vagabundeo. En cuanto al entorno, es un medio urbano, con espacios cerrados: sastrerías, cines, peluquerías, hospitales, zapaterías, oficinas, tiendas de ortopedia. Son la representación de la organización social, pero su sentido es negativo: confinan al hombre. En ese paisaje urbano, el olor de las peluquerías hace llorar a gritos, los hospitales tienen ventanas por donde salen huesos, las zapaterías huelen a vinagre. En la segunda estrofa, se pasa del “sucede que...” al “sólo quiero...” Se pide una tregua, un descanso de piedras y de lana, algo natural en medio de este paisaje urbano asfixiante que hace que el narrador se vea a sí mismo como un cisne de fieltro, es decir, el cisne que ya no es el símbolo poético de la belleza de los modernistas, sino un cisne tieso, de juguete, que navega en un agua de origen: vida y ceniza: muerte. Vuelve, entonces, el “sucede que...”, para decirnos que el hombre que pasea no está cansado sólo de lo que ve a su alrededor, sino de sí mismo, de su propio cuerpo.

En la estrofa cuatro, se rompe el tono personal y se convierte en impersonal; y se pasa del presente al condicional “sería”, que

condensa el deseo del narrador de acabar con la burocracia, representada por el notario, y la iglesia, por la monja. Pero esto no es posible, es hipotético.

En la estrofa cinco, se va del “sólo quiero...” al “no quiero...”, que nos habla de un repudio hacia la muerte, que continúa en la estrofa siguiente. Lejos de ser el orden social, lo que ve el caminante es una imagen de caos, el caos en que se ha sumido el hombre. Es como una pesadilla o una visión apocalíptica en que se acumulan objetos sin relación alguna entre sí, lo cual los hace grotescos: horribles intestinos, dentaduras en una cafetera, ropas que lloran lágrimas sucias. Aquí, el tono es otra vez impersonal, usando “Hay...” para describir, aunque la presencia de la primera persona subsista.

En la última estrofa, se vuelve al yo. El narrador pasa de la calma a la furia, al olvido; reina la confusión. Pero sigue su paseo desolador, arrastrando los pies, como lo sugiere la aliteración de las letras. Entonces cobra pleno sentido lo que sugiere el caos, que, a pesar de todo, tiene un cierto orden, que habla de monotonía: la constancia del caos. Esta idea se refuerza mediante el ritmo desigual y a la vez sostenido, el énfasis en la sexta sílaba, la enumeración con comas, la repetición de conjunciones y preposiciones.¹⁹

Sigamos ahora el proceso de desciframiento de la metáfora que sugiere Edeline (1973), elaborando una clasificación analítica de los objetos, tratando de articularlos mediante un eje semántico común.

¹⁹ Para el análisis del texto de Neruda, se consultó a Amado Alonso (1940), Manuel Durán y Margery Safrir (1981), Alfredo Lozada (1971).

Tabla 3:

VIDA HUMANA				
NEGATIVO		POSITIVO		
SOCIAL		NATURAL		
<i>Mercancías</i>	<i>Comercios</i>	<i>Tierra=Muerte</i>	<i>Cuerpo</i>	<i>Elementos Inanimados</i>
mercaderías	sastrerías	raíz	pies	pedras
anteojos	cines	tumba	uñas	lana
ascensores	peluquerías	subterráneo	pelo	<i>Seres Vivos</i>
paraguas	establecimientos	bodega	sombra	pájaros
espejos	zapaterías	tierra	ojos	lirio
cafetera	tiendas de ortopedia		lágrimas	
puertas	<i>Instituciones</i>		intestinos	
<i>Prendas de vestir</i>	Notario Monja		huesos	
calzoncillos	hospitales		dentadura	
camisas	oficinas			
zapatos	calles			
zapatos	casas			
	jardines			

Elaboración propia

A continuación, veamos este esquema a la luz de la concepción de Eco (1983): de la metáfora como cadena de metonimias. ¿Es posible plantear que las series de palabras que designan realidades concretas nos conducen a la metáfora que propone el poema de Neruda: de una enajenación del hombre ante la realidad natural y la realidad social? Podría decirse, por ejemplo, que la proximidad de palabras como pies, uñas, pelo y sombra les confieren una similitud o, más bien, que han sido puestas unas al lado de las otras por su similitud, en cuanto que nos sugieren partes de un todo que es el cuerpo humano, pero que han perdido su relación con ese todo. Tales palabras están conectadas por “sucede que me canso” y por la aliteración de Y, mis. ¿Se trata de una metáfora sugerida por la

presencia de elementos metonímicos, mejor aún, de una cadena de metáforas constituidas por cadenas metonímicas, que, a su vez, forman parte de una metáfora que las en vuelve a todas y que es el poema mismo? Suponiendo que se acepte lo anterior, se podría postular en este poema la predominancia de un tipo de metáfora “*in absentia*”, sugerida por cadenas metonímicas “*in presentia*”, lo que daría la impresión de un predominio del elemento metonímico. Tal vez entonces, recuperando a Jakobson, se podría decir que este es un poema realista. Por otro lado, un poema simbolista sería aquél que funcionara a base de metáforas “*in presentia*”, cuyo significado estaría dado por una serie de metonimias ausentes del poema, pero presentes en el código en que éste se sustenta. Por ejemplo, tomemos la metáfora de la vida como un río. Para descifrarla tendríamos que desarrollar un esquema en el cual una serie de elementos correspondientes a río correspondieran también a vida, encontrando que la clave es la característica de lo que fluye, que establece una relación de contigüidad semántica entre vida y río. Digamos que este es un poema en donde predomina la metáfora, porque es el elemento visible, lo cual no significa que no exista la cadena metonímica, sin la cual la metáfora no tendría sentido. Desde luego, para sostener esta idea tendríamos que analizar una serie de otros poemas, tomando también en cuenta que aun entre dos autores “realistas” habría diferencias entre el tipo de cadenas que conforman la metáfora.

Por ahora, digamos que Eco tiene razón en cuanto a postular la relación metáfora-metonimia y la idea de que la metáfora proporciona elementos de conocimiento. Y digamos también que Jakobson acierta, no en la oposición metáfora/metonimia, pero sí en la presencia concreta dominante de una u otra en un poema, y quizá en cuanto a que esa predominancia se encuentra en un tipo determinado de poemas. ¿Y por qué no decir también que Edeline acierta al identificar la metáfora con el mito y Lacan al verla como verdad ficticia, ya que, después de todo, todo poema es una totalidad ficticia? En ese caso, tampoco sería un contrasentido la identificación que hace Cohen de la metáfora con la poesía moderna o el planteamiento que hace Edeline de la metáfora como la estructura

específicamente poética. Finalmente, si se acepta la hipótesis aquí postulada, se tendría que conceder validez a la extensión jakobsoniana de una actitud metafórica y otra metonímica ante la realidad, más allá de la poética. Imaginemos, por un momento, a una persona de inteligencia metonímica o realista, cuya reacción ante la realidad es partir de lo más concreto a lo más abstracto. Esta persona no sería, por ese hecho, afásica, ya que los dos procesos estarían presentes, pero en una composición diferente. En cambio, Jakobson sería metafórico, por partir de una metáfora –la de dos polos que conforman una cualidad irreconciliable– al tratar de aplicar esa tipología en la realidad, mientras que Aristóteles partiría de la realidad concreta para llegar a la abstracción. En la esfera de lo cotidiano, se dice que hay personas realistas e idealistas.

Volviendo al terreno poético, tal vez convenga mencionar aquí algunas ideas respecto a la relación entre el texto poético y el mundo. Riffaterre (1982) apunta que el texto poético se corta a sí mismo de una conexión referencial directa con la realidad, mientras que Scholes insiste que, en la mayoría de los casos, el texto poético vuelve, mediante alegoría, a la conexión referencial con la realidad. Cuando Scholes compara las ideas de Riffaterre y Lotman al respecto, encuentra que ambos autores notan que los textos poéticos desafían nuestros modos de hablar aceptados, pero en tanto que Lotman cree que esos desafíos conducen a un mayor entendimiento del mundo Riffaterre permanece escéptico. Scholes concluye que la cuestión no está solucionada, pero, por lo menos en el poema que aquí hemos analizado, nos parece que Scholes y Lotman describen más acertadamente la relación entre el texto poético y el mundo. En efecto, la metáfora del vagabundeo en “Walking around” nos conecta muy directamente con la experiencia del poeta de una enajenación de la realidad natural y social. ➤

Bibliografía

- ALONSO, A. (1940). *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires. Losada.
- COHEN, JEAN. (1982). A Theory of the Figure. En Tzvetan Todorov (Ed.), *French Literary Theory Today*, pp. 64-91. Cambridge. Harvard University Press.
- CULLER, J. (1975). *Structuralist Poetics*. Ithaca. Cornell University Press.
- DURÁN, M. y SAFIR M. (1981). *Earth Toner. The Poetry of Pablo Neruda*. Indiana. Indiana University Press.
- ECO, H. (1979). *The Role of the Reader*. Bloomington. Indiana University Press.
- ECO, H. (1983). The Scandal of Metaphor. *Poetics Today*, 4(2), pp. 217-257.
- EDELIN, F. (1973). Campo analógico y estructura narrativa. En Francis Edeline y otros, *Análisis estructural del texto poético*. Buenos Aires. Rodolfo Alonso.
- FISH, S. (1980). *Is There a Text in This Class?* Cambridge. Harvard University Press.
- JAKOBSON, R. (1960). Closing Statement: Linguistics and Poetics. En T. A. Sebeok (Ed.), *Style in Language*, pp. 350-377. Nueva York-Londres. The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley & Sons.
- JAKOBSON, R. (1956). Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. En Roman Jakobson & Morris Halle, *Fundamentals of Language*. The Hague. Yale Mouton.
- JOHNSON, A. (1982). Jakobsonian Theory and Literary Semiotics: Toward a Generative Typology of the Text. *New Literary History*, 14(1), pp. 33-61.
- LOZADA, A. (1971). *El monismo agónico de Pablo Neruda. Estructura, significado y filiación de "Residencia en la tierra"*. México. Costa Amic.
- RIFFATERRE, M. (1982). Models of the Literary Sentence. En Tzvetan Todorov (Ed.), *French Literary Theory Today*, pp. 18-33. Cambridge. Cambridge University Press.

RUEGG, M. (1979). Metaphor and Metonymy: The Logic of Structuralist Rhetoric. *Glyph*, (6), pp. 141-157.

SCHOLES, R. *Structuralism in Literature*. New Haven. University Press.

La focalización. Génesis y desarrollo de un concepto¹

The focalization. Genesis and development of a concept

Raquel Gutiérrez²

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

RESUMEN

Este artículo da seguimiento al desarrollo del concepto de focalización, pues a lo largo de casi ochenta años son notables las diferencias de su planteamiento y comprensión por parte de los distintos autores que lo han abordado. Cuatro ejemplos ilustrarán el uso metodológico del concepto en los trabajos de análisis textual. En tanto recuperación teórica, la noción de focalización se identifica en *La República* de Platón, en la crítica francesa, en la corriente anglosajona y, finalmente, en la teoría narratológica de Gérard Genette. Si bien el concepto de focalización cambia

¹ Véase (1986, julio-diciembre). *Semiosis*, (17), pp. 113-135. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

² Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán estudió la Licenciatura en Letras Románicas en la Universidad de Lovaina; sus estudios de Maestría los cursó en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y el Doctorado en filología, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en Madrid. Actualmente, es profesora-investigadora de posgrado en Ciencias del Lenguaje del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, donde dirige el Seminario de Análisis cinematográfico. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Las líneas de interés académico son la literatura de autoras mexicanas y españolas y el análisis del discurso en textos novohispanos. En el año 2000, obtuvo el Premio nacional de Ensayo “Abigael Bohórquez”. Entre sus publicaciones, destacan *Una introducción de la teoría literaria feminista* (2004) y *Once acercamientos al objeto cinematográfico* (2015).



de un autor a otro, es posible afirmar que, en todos los momentos de este estudio, la preocupación por atender la relación narrador / lector / mundo narrado permanece, junto con las maneras de elaborar el mundo de la ficción.

Palabras clave: Focalización; análisis textual; narrador; lector; mundo narrado.

This article follows the development of focalization concept, since over almost eighty years the differences in its approach and understanding by the different authors who have approached to it are notable. Four examples will illustrate the methodological use of the concept in textual analysis works. As a theoretical recovery, the focalization notion is identified in Plato's *Republic*, in the French Critique, in the Anglo-Saxon current and, finally, in Gérard Genette's narratological theory. Although the focalization concept changes from one author to another, it is possible to affirm that in all moments of this study, the concern to attend the narrator / reader / narrated world relationship remains together with the ways to elaborate the fiction world.

Key words: Focalization; textual analysis; narrator; reader; narrated world.

Introducción

Dentro de la “exposición de una narratología coherente y sistemática, y de los conceptos que a ella incumben”, objetivos de Mieke Bal (1985) en su *Teoría de la narrativa*, encontré especialmente interesante el apartado que dedica a la focalización. La razón de este interés radica, por una parte, en el desarrollo de la conceptualización técnica de este problema y, por otra, en las posibles aplicaciones para el análisis de textos.

El objetivo de este trabajo es, entonces, estudiar con detenimiento la evolución del concepto de focalización, con el fin de detectar posibles diferencias en el tratamiento del problema por parte de los distintos autores que, a lo largo de casi ochenta años,

se han interesado en él. Cuatro ejemplos ilustrarán las aplicaciones que se han hecho del concepto de focalización al análisis textual en diferentes etapas de la constitución de la teoría que nos ocupa.

Point of view

En *La República*, Platón establecía ya una distinción entre “narración simple” –si el poeta aparecía en todas partes de la narración, sin esconderse– e “imitación” –si el poeta asimilaba su estilo al de otra persona, por la voz o por el gesto. Para ilustrar esta diferencia, Platón trasladó un fragmento de la *Iliada* del estilo directo al indirecto, es decir, cambiando el fragmento de imitativo a narrativo.

Sin embargo, el desarrollo de la aplicación específica de esta distinción básica al análisis del punto de vista arranca de las reflexiones que James (1934) expone en sus prefacios. Un problema que le obsesionaba era el de encontrar un “centro”, un “*focus*” narrativo para sus obras, problema que, pensaba, podía resolverse limitando la materia narrativa al marco de la conciencia de uno de los personajes de la trama. Escribía: “There is no economy of treatment without an adopted, a related point of view...” (pp. 37-38).

Según Zéraffa (1971), James no cesó de perfeccionar “una técnica de focalización interna de la obra”, pero Zéraffa advierte que sería un error confundir “*focus*” con “punto de vista” porque el universo de las novelas de James no es aprehendido en el haz luminoso de la individualidad pura: entre el personaje y su entorno, el escritor establece un sistema constante de intercambios e interferencias. La novela está focalizada según la mirada privilegiada de un personaje localizado (1971, p. 60).

La influencia de James es clara en los autores que después de él se ocuparon del mismo problema. Lubbock (1921) definió el punto de vista como el problema de la relación que existe entre el narrador y el relato y distinguió dos métodos para representar el mundo ficticio: *panorámico* –palabra y gesto referidos por el narrador– y *escénico* –palabras y gestos “dramatizados” directamente. Pero cuando escribe “The art of fiction does not begin until the novelist thinks of

his story as a matter to be shown, to be so exhibited that it will tell itself rather than being told by the author [...] the thing has to look true, and that is all. It is not made to look true by simple statement” (p. 62), lo que hace es suscitar dudas, más que dar respuestas.

El desarrollo inminente del concepto de punto de vista no dejó de provocar polémicas. Mientras Forster (1927) ve el problema como “a trivial technicality” (p. 118), Allen Tate (1941) y Phyllis Bentley (1947) se pronuncian por la “autoridad de la acción”.

Por su parte, Mark Schorer (1948) da un paso adelante con respecto a Lubbock al examinar los usos del punto de vista no sólo como un modo de delimitación dramática, sino, más particularmente, de definición temática.

Muy interesantes son las observaciones de Brooks y Warren (1947), por cuanto revelan una mayor formalización y porque se perfila ya una distinción entre “focus of narration” y “point of view”. Estos autores plantean el problema del *foco de la narración* en términos de ¿quién ve? o ¿quién cuenta?, y distinguen cuatro tipos de “*focus*”, que ilustra el esquema siguiente:

Tabla 1:

	Internal analysis of events	Outside observation of events
Narrator as a character in the story	(1) Main character tells his story	(2) Minor character tells main character's story
Narrator not a character in the story	(4) Analytic of omniscient author tells story	(3) Author tells story as observer

Brooks y Warren (1947, p. 589),

es decir, (1) un personaje cuenta su historia en primera persona: narración en primera persona; (2) un personaje puede contar, en primera persona, algo que ha observado: observador en primera persona; (3) el autor puede contar lo que pasa en sentido puramente objetivo –hechos, palabras, ademanes–, sin penetrar en la mente de los personajes y sin dar su propia opinión: autor-observador; (4) el autor puede contar lo que pasa con plena libertad de penetrar en

la mente de los personajes y de dar su propia opinión: autor omnisciente. Hay posibilidad de combinar los métodos.

Al referirse al término “punto de vista”, Brooks y Warren (1947) hacen notar que puede usarse en dos diferentes acepciones: a) con respecto a la actitud básica o idea del autor –en esta acepción, se hace referencia, por ejemplo, al punto de vista “irónico” o inclusive “cristiano” del autor; b) con respecto al modo de la narración –en este caso, se hace referencia a la mente a través de la cual se presenta el material de la narración: primera persona, autor-observador, autor omnisciente, como vimos antes.

Para evitar confusiones, proponen restringir el uso del término “punto de vista” para la primera acepción y emplear el de “foco de la narración” –*focus of narration*– para la segunda.

El problema del narrador para Norman Friedman (1955) consiste en la adecuada transmisión de su narración al lector. En un artículo titulado “Point of view in fiction: the development of a critical concept”, este autor, además de hacer una síntesis de los diferentes estudios hechos hasta el momento en Estados Unidos e Inglaterra sobre el punto de vista, propone una tipología de los modos de transmisión del material narrado. Como base de esa tipología establece como distinción principal aquella que existe entre “summary narrative” (decir) e “immediate scene” (hacer). La primera consiste en un relato generalizado de hechos que abarcan un determinado periodo y una variedad de lugares; la segunda se da cuando surgen detalles específicos y sucesivos de tiempo, lugar, acción, diálogo. Por supuesto, estos dos modos no se dan en estado puro. Examinemos brevemente la tipología que Friedman propone.

Omnisciencia editorial (editorial omniscience). El término omnisciencia significa un punto de vista ilimitado –y por ello, difícil de controlar. La marca característica de este tipo de enfoque son las intrusiones del autor; en consecuencia, éste no sólo cuenta lo que sucede en la mente de sus personajes, sino que también lo critica.

Omnisciencia neutral (neutral omniscience). Este segundo paso hacia la objetivación difiere del primero por la ausencia de intrusiones del autor, que habla impersonalmente en tercera persona.

Con respecto a estos dos tipos en que aparece la omnisciencia, Friedman insiste en que la característica dominante es que el autor siempre está dispuesto a intervenir entre el lector y la narración, y que aun cuando disponga una escena, la contará como él la ve y no como sus personajes podrían verla.

“Yo” como testigo (“I” as witness). Al delegar el autor sus “poderes” sobre otro, la consecuencia es que en el marco narrativo de este tercer tipo ya no le es posible el acceso a los estados mentales de los personajes. Sin embargo, lo que el testigo transmite al lector puede enriquecerse a través de sus contactos con los otros personajes y de las inferencias acerca de sus sentimientos o pensamientos.

“Yo” como protagonista (“I” as protagonist). Aquí uno de los personajes –generalmente uno de los principales– cuenta su propia historia, en primera persona. Este protagonista-narrador tiene una gran movilidad y acceso a más información que el mismo protagonista, envuelto en la acción; está casi enteramente limitado a sus propios pensamientos y percepciones.

Omnisciencia selectiva múltiple (Multiple selective omniscience). La adopción de este modo por parte de la voz narrativa implica la eliminación tanto del autor como de cualquier narrador posible. La apariencia de los personajes, lo que hacen o dicen, sólo puede ser transmitido al lector a través de la mente de alguien presente.³ La diferencia entre este tipo de omnisciencia y la omnisciencia “normal” es que mientras la primera presenta los sentimientos, percepciones y pensamientos como ocurren consecutivamente y en detalle a través de la mente (escena), la segunda presenta un resumen de ellos y los explica después que han ocurrido (narración).

Omnisciencia selectiva (selective omniscience). El lector está limitado a la mente de uno solo de los personajes; en lugar de disponer de una variedad de ángulos, se encuentra fijo en el centro.

³ Véase como ejemplo de esta técnica la novela de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*: “They must find a way out of it all. There might be some simpler way, she sighed. When she looked in the glass and saw her hair grey, her cheek sunk, at fifty, she thought, possibly she might have managed things better her husband; money his book.”

Modo dramático (the dramatic mode). La información de que el lector dispone se reduce a lo que los personajes hacen y dicen; no hay ninguna indicación acerca de lo que ven, piensan o sienten. Hay una notable analogía con el drama, en el sentido de que el lector no “escucha” más que a los personajes, mismos que se mueven como en un escenario; su ángulo de visión es fijo y la distancia siempre es corta.

La cámara (the camera). La reseña de posibles puntos de vista concluye con el último extremo de la exclusión del autor. Se trata de transmitir, sin selección ni arreglo aparentes, “une tranche de vie”,⁴ como si pasara ante una cámara (Friedman, 1955, 1179).

La influencia de James (1934) es aún muy fuerte en Friedman (1955). Afirma este autor: “The choice of a point of view in the writing of fiction is at least as crucial as the choice of a verse form in the composing of a poem... (p. 1180). *Y así como hay cosas que no pueden decirse en un soneto, a cada una de las categorías que él propone le concierne un tipo de funciones que puede contener dentro de sus límites*. Entonces, la elección de una u otra categoría dependerá de lo que el autor-narrador quiera presentar.

La principal contribución de Wayne C. Booth (1961) parece ser la introducción de la noción del “reliable” o “unreliable” *narrator*, así como la del autor implícito. Antes de examinar estos conceptos, hagamos notar que sus propuestas constituyen un paso adelante con respecto a los autores de los que hemos hablado antes. En efecto, mientras éstos se centran en la relación narrador/historia y en la creación de tipologías, a Booth le preocupa la manera en que el autor puede entrar en contacto con el lector y proporcionarle cierta visión del mundo. Además, mientras en autores anteriores –y aun en más modernos, como luego se verá– hay una confusión constante entre autor y narrador, en Booth aparece ya un intento por llegar a una diferenciación de ambos conceptos.

Para empezar, Booth llama la atención acerca de las intrincadas relaciones entre el llamado autor real y las diversas versiones oficiales de sí mismo: “We must say various versions, for regardless

⁴ “Un trozo de vida”.

of how sincere an author may try to be, his different works will imply different versions, different ideal combinations of norms” (1961, p. 71). Esta “versión oficial del autor” es como un “segundo sí mismo” para el que, dice Booth, no hay un término totalmente adecuado: “persona”, “máscara”, “narrador”. Este último es, generalmente, usado para significar el “yo” de una obra, pero el “yo” es rara vez –o nunca– idéntico a la imagen implícita del artista. En otro lugar de su libro, vuelve a aparecer esta distinción cuando, al hablar de las variaciones de distancia, dice que el narrador puede estar 1) más o menos distante del autor implícito –la distancia puede ser moral, intelectual o “It may be physical or temporal: most authors are distant from even the most knowing narrator in that they presumably know ‘everything turns out in the end’” (pp. 155-156)–; 2) más o menos distante de los personajes de la historia que cuenta; 3) más o menos distante de las normas del lector.

En cuanto al autor implícito –the author’s “second self”–, afirma Booth que aun las novelas sin narrador dramatizado crean el retrato implícito de un autor, que permanece detrás de la escena, ya sea como director, como titiritero o como un dios indiferente. Este autor implícito es siempre diferente del autor real –“real man”–, que crea una versión superior de sí mismo al crear su obra. Como en el caso del narrador, el autor implícito puede estar más o menos lejos del autor o de los personajes.

Aunque la terminología no le satisface por completo –“for lack of better terme”–, Booth llama “reliable narrator” a aquel que habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra –es decir, las normas del autor implícito–; el “unreliable narrator” es el que habla o actúa en contra de esas normas.

Por lo que respecta al problema específico del punto de vista, Booth considera que la clasificación tradicional en tres o cuatro categorías, variables sólo por la persona y el grado de omnisciencia, es inadecuada, porque términos como “primera persona” u “omnisciente” no nos dicen nada acerca de la diferencia entre uno y otro. Tomando en cuenta que la narración es un arte y no una ciencia, surge la pregunta sobre dónde encontrar los principios generales. Para el novelista, las clasificaciones de la crítica no son nin-

guna ayuda. Frente al problema del punto de vista, el novelista está ante el trabajo individual. Para Booth, como para James, la mayoría de las elecciones son elecciones de grado, no de tipo. El problema no es decidir si el narrador va a ser omnisciente o no, sino, según Booth, “just how inconscient shall he be?” (p. 165).

Concluye esta parte de su exposición afirmando que, en lugar de las reglas abstractas sobre consistencia y objetividad en el uso del punto de vista, lo que se necesita son descripciones específicas acerca de cómo están narradas las grandes obras.

En su artículo acerca de la focalización, Patricia Rubio (1981) menciona a Stanzel y Romberg como los autores más relevantes que, dentro de la crítica alemana, se han ocupado del problema de la perspectiva adoptada por el narrador. Sus propuestas parecen situarlos dentro del tipo de estudios que hemos examinado hasta ahora, puesto que se refieren al establecimiento de tipologías. Stanzel establece tres situaciones narrativas típicas –autorial, en primera persona y situación narrativa personal– y Romberg cuatro tipos de relato –objetivo, en primera persona, con autor omnisciente y con punto de vista.

A pesar de que la propuesta de Booth constituye un enfoque diferente con respecto a los demás autores que se han ocupado del problema del punto de vista, es necesario reconocer que, como pertenecientes a la crítica literaria tradicional, todas las propuestas están centradas en las narraciones narrador/historia y en todas hay una mayor o menor confusión entre autor y narrador. Esta confusión persiste en autores más recientes, pero cultivadores del mismo tipo de crítica literaria. Como ejemplo, citaremos a Zérafra (1971), quien partiendo de las mismas ideas de James sobre el punto de vista, sostiene que “le romancier a toujours un regard souverain sur son objet, dans les limites qu’il doit nécessairement assigner à ce regard. De plus, à l’intérieur de ces mêmes limites, le romancier sait tout de cet objet” (p. 36). Y Zérafra realiza sus análisis –por lo demás, muy brillantes– basado en esta idea.

La crítica francesa

Cuando pasamos a examinar las actitudes de la crítica francesa con respecto al punto de vista, nos encontramos con que no hay estudios sistemáticos sobre ese problema. Esto se debe, tal vez, a que los franceses se preocupaban sobre todo por la génesis de las obras y por problemas filosóficos, morales o psicológicos. No obstante, podríamos señalar como antecedentes de los estudios más recientes, de Todorov (1967, 1971), Genette (1966, 1969, 1972) y Bal (1985), algunos textos aislados en Sartre (1947) y Prévost (1942), los artículos de Laffay y Doniol-Valcroze, la obra de E. Magny (1948) y la tesis de Georges Blin sobre Stendhal (1954).

La propuesta de Jean Pouillon (1946) es interesante por su influencia sobre Todorov y Genette. Pouillon (1970) no creía que las “visiones” del relato fueran una cuestión técnica y su concepción es psicologista, es decir, para él las visiones del relato están estrechamente relacionadas con la psicología de los personajes. Estas “visiones” son agrupadas por Pouillon en tres tipos básicos, dependiendo del grado de conocimiento que el narrador tiene del mundo y los personajes: a) visión “con”, caracterizada por la elección de un solo personaje, que será el centro de la narración y a partir del cual “vemos a los otros”; b) visión “por detrás”, en la que el autor, en vez de situarse en el interior de su personaje, intenta “separarse de él, no para verlo desde fuera [...], sino para considerar su vida psíquica objetiva y directamente” (pp. 60-70) –vemos que la diferencia entre uno y otro tipo de visión se reduce a la que existe entre la pura y simple conciencia y el conocimiento reflexivo–; c) la visión “por fuera” se interesa por la conducta, por la apariencia física y por el ambiente sólo en tanto que son datos reveladores de un “dentro”, es decir, una psicología.

De esta clasificación, un tanto restrictiva, Genette retendrá –como veremos más adelante– sólo la idea capital: el narrador está dentro o fuera de la historia que cuenta.

Las aportaciones de Todorov con respecto a la teoría sobre el punto de vista son doblemente importantes. Por un lado, representan una especie de enlace entre la concepción anglosajona y la fran-

cesa, en el sentido de que se apartan tanto de la concepción psicologizante de Pouillon como de las ideas de Lubbock, Friedman y Booth. Con respecto a estos últimos, la renovación de Todorov consiste en haber separado las visiones a aspectos de los “registros del habla”, es decir, diversos tipos de discursos narrativos utilizados en el relato, cuestiones que los autores americanos concebían como un único aspecto. Todorov (1971) define la visión como “la manera en que los acontecimientos relatados son percibidos por el narrador y, en consecuencia, por el lector virtual” (p. 120). Todorov establece una distinción entre representación del narrador y no representación del narrador, según que el relato represente o no su propio proceso de enunciación. Dentro de esta división primordial, postula diversas dimensiones significativas, que definen cada tipo particular de visión. Con respecto a la relación entre el narrador y los personajes, Todorov recupera la distinción de Pouillon entre visión “desde dentro” –en la que el personaje no tiene secretos para el narrador– y visión “desde afuera” –en la que el narrador puede describir los actos del personaje, pero ignora sus pensamientos–, ampliando considerablemente esos conceptos.⁵

Y así llegamos a Gérard Genette, cuya tipología es la actualmente “vigente”. Antes de examinar sus propuestas, podemos establecer una distinción entre la actitud de la crítica a partir de Pouillon y los autores de la corriente anglosajona.

Me parece que se puede ver claramente que en los autores de la corriente francesa ya no está presente la preocupación por distinguir –o, más bien, la tendencia a confundir– autor/narrador, sino que parten directamente del narrador, dando por supuesta su diferencia con el autor y dejando a éste fuera del análisis. Esta tendencia es la que va a prevalecer en los últimos estudios de narratología.

⁵ En el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, el término de visión o punto de vista se define como “la relación entre el narrador y el universo representado” (Ducrot y Todorov, 1972, p. 369).

La focalización

El último paso, hasta ahora, hacia el establecimiento del concepto de focalización lo ha dado Gérard Genette (1972). Al hacer un inventario de los estudios teóricos sobre el “punto de vista”, señala que todos los ensayos de designación adolecen de la confusión entre lo que él llama modo, es decir, el punto de vista propiamente dicho –¿quién ve?– y la voz, o sea, la identidad del narrador o de la enunciación narrativa –¿quién habla?–, lo que se constituye en dos series de problemas que debieran ser objeto de una clasificación aparte. Después de hacer esta distinción, Genette establece una tipología de la focalización, en la que se nota la influencia de Brooks y Warren, por un lado, y la de Pouillon, por otro. Los tipos de focalización que Genette distingue son los siguientes.

Focalización cero o ausencia de focalización. El objeto es conocido desde todos los ángulos y desde ninguno. En consecuencia, el narrador entrega más información de la que los personajes poseen.

Focalización externa. El foco se define como exterior al objeto. El conocimiento se detiene en las apariencias, conforme a las condiciones de la percepción humana. La mirada, plenamente objetiva, no es la de nadie.

Focalización interna. El foco está situado en la conciencia de un sujeto-testigo. Para Genette, esta es la única focalización real. El narrador se limita a referir la información percibida por el personaje focalizador y son posibles tres modalidades: 1) focalización interna fija –un solo personaje realiza el proceso de focalización–; 2) focalización interna variable –varios personajes intervienen–; 3) focalización interna múltiple –un mismo hecho es presentado desde distintos ángulos.

En el apartado que dedica a la focalización, Mieke Bal (1985) hace notar que focalización es un “nuevo término para un concepto parcialmente antiguo”. Con el término focalización, se refiere a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se “ve”, lo que se percibe (p. 108).

Al observar que las diversas tipologías sobre el punto de vista han confundido al agente que ve con el agente que narra y al distinguir dos tipos de focalización –interna y externa–,⁶ Bal no hace más que confirmar lo que ya había sido establecido por Genette. La utilización de una serie de términos específicos –sujeto focalizador/objeto focalizado, señal de acoplamiento, objeto de focalización perceptible/no perceptible, bisagra– revela un mayor refinamiento en el manejo de la focalización como herramienta para el análisis.

Bal distingue varios niveles de focalización. En un primer nivel, la focalización es externa. El focalizador está ubicado en un nivel externo a la diégesis. En un segundo nivel, el focalizador es interno. El sujeto es figura de la diégesis. Afirma Bal que “son posibles más niveles”, pero no da ejemplo de ello.

Señala Patricia Rubio otras dos contribuciones de Bal, que implican modificaciones al modelo de Genette: 1) la afirmación de que todo relato tiene una instancia focalizadora –para Genette, un texto está focalizado sólo si el proceso se realiza a partir del personaje–, con lo que el concepto de focalización se amplía; 2) la segunda contribución se refiere a que, en lugar de tener una reducción de foco entre la focalización cero e interna y externa, se trataría de funciones diferentes.

Veamos ahora un resumen de los tipos de focalización propuestos a partir de Pouillon. Se trata de un cuadro elaborado por B. Vallette (1985), y en el que hemos incluido las contribuciones de Bal.

⁶ Aunque en otro lugar del mismo apartado menciona la posibilidad de que el focalizador externo observe junto a una persona, lo que la aproximaría a la “vision avec” de Pouillon.

Tabla 2:

CUADRO DE LOS TRES TIPOS DE FOCALIZACIÓN	
I.	Visión “por detrás” (Pouillon) Narrador > personaje (Todorov) Focalización cero (Genette) Mirada de Dios (Valette) Focalizador extradiegético Primer nivel de focalización (Bal)
II.	Visión “con” Narrador = personaje (Pouillon) Focalización interna (Todorov) Conciencia de un sujeto-testigo (Genette, Patillon) Focalizador intradiegético (Bal) Segundo nivel de focalización (Bal)
III.	Visión “desde fuera” Narrador < personaje (Pouillon) Focalización externa (Todorov) La mirada puramente objetiva no es la de nadie (Genette, Patillon) Focalizador extradiegético (Bal) Primer nivel de focalización (Bal)

Pouillon, 1970; elaboración propia

Aplicaciones del concepto de focalización al análisis de textos

Un instrumento de análisis sólo se revela eficaz si puede probar su aplicabilidad inmediata. Por esto, nos ha parecido indispensable presentar algunos ejemplos de cómo diversos autores han aplicado el concepto de focalización al estudio de textos específicos. Dado que nuestro trabajo pretende presentar un panorama general de la evolución del concepto de punto de vista, empezaremos por mostrar cómo Brooks y Warren analizan el uso del observador de primera persona en “A Rose for Emily”, de Faulkner. Dando un

salto en el tiempo, daremos un ejemplo de análisis realizado por Gérard Genette. Hablaremos brevemente del análisis que Patricia Rubio hace de los cuentos de Onelio Jorge Cardoso. Y finalmente, presentaremos dos ejemplos tomados de M. Patillon.

¿Cuál es la lógica, preguntan Brooks y Warren, del uso del observador de primera persona en “A Rose for Emily”? El empleo de uno de los habitantes del pueblo para presentar la historia permite al autor indicar, constantemente y a través de mil maneras –metáforas, comentarios, etc.–, la actitud del pueblo hacia Emily y de ella hacia el pueblo. Si se hubiera usado un foco⁷ de tercera persona, esta relación podría especificarse y analizarse, pero no habría sido tan persuasiva, no habría entrado en forma tan completa en la textura de la narración. Además, el hecho de que el narrador está limitado en sus oportunidades de observación, de que sólo ve a Emily por momentos, proporciona un marco altamente dramático para el relato, un artificio para el suspenso. La creciente curiosidad en el pueblo proporciona el modelo que el lector va a seguir en su propio esfuerzo para acercarse a Emily, para comprenderla a ella y el significado de su acción⁸ (p. 591).

Se lee en Gustave Flaubert (1857):

Et aussitôt, reprenant sa course, elle passa par Saint-Sever, par le qua des Curandiers, par le quai aus Meules, encore une fois par le pont, par le place du Champ de Mars et derrière les jardins de l’hospital, où des vieillards en veste noire se promènent au soleil, le long d’une terrasse toute verdie par des lierres.

Este fragmento, citado por Genette (1966), es comentado así por el autor:

⁷ Genette acuñaría más tarde el término “focalización” a partir de este empleo en Brooks y Warren, que, a su vez, es una clara metáfora fotográfica.

⁸ El contenido de este último apartado es una traducción mía.

Puede uno imaginarse fácilmente que, a esa velocidad y en esas circunstancias,⁹ ni Emma ni León tienen la ocasión de contemplar una terraza cubierta de hiedra, y de todas maneras las persianas (de la carroza) están bajadas. Su infortunado cochero, agotado y muerto de sed, tiene otras preocupaciones. Así, desde el punto de vista de las reglas de las narraciones realistas, esta descripción, aunque muy breve, pero aquí también indefinidamente prolongada por su verbo en presente, está muy poco en situación, y muy mal justificada dramática y psicológicamente. Ese primer plano inmóvil en medio de una carrera desenfrenada es la torpeza misma. En realidad un descuido como éste sólo puede significar que la “besuqueada” ambulante no le interesa mucho a Flaubert, y de pronto, al pasear por el jardín del hospital, se pone a pensar en otra cosa.¹⁰

Patricia Rubio (1981) hace algunas modificaciones a la tipología de las focalizaciones, adoptando las modalidades de Genette y los niveles de focalización de Bal. Es un ejemplo muy ilustrativo de cómo los conceptos teóricos deben afinarse y sufrir ajustes al aplicarlos al análisis de textos, enriqueciendo así la teoría. Citaremos únicamente tres ejemplos de focalización en narraciones heterodieéticas.

1. *Focalización cero*¹¹ (efectuada por un focalizador no-personal, externo a la diégesis).

Primer nivel de focalización.

Con los años había crecido también el hijo del policía. Pero el resto de los muchachos prefería no meterse en juegos con aquel muchacho que aprendía las cosas difícilmente y que despertaba a todos un agudo deseo de burla (“Moñigueso”).

⁹ Recordemos que, en este momento de la novela, Emma ha ido a buscar a León a Rouen y, después de visitar la catedral, inician su relación amorosa... dentro del coche, precisamente.

¹⁰ El contenido de este último apartado es traducción mía.

¹¹ Patricia Rubio utiliza este término por razones de claridad únicamente, puesto que considera, siguiendo a Bal, que en todo relato hay focalización.

2. *Focalización interna.*

Segundo nivel de focalización.

Nivel focalizador intradiegético
Segundo nivel
(Eduwiges es figura de la diégesis)

En principio Eduwiges no pensó en la mujer de Trinidad, sino en ella, en Memé, parada sola frente a la puerta, sin la ayuda de nadie, sin el sillón detrás ni delante, ni al lado, sola sin el sillón, sola en vida caminando... (“Memé”)

Nivel narrativo
(Narrador extradiegético)
Primer nivel

3. *Focalización doble.*

Objeto
focalizado (la cintura, las manos)

Entonces el viejo le recorrió la cintura con los ojos y acabó mirándole las manos (“Camino de las lomas”).

Aquí tenemos un sujeto focalizador extradiegético, ejerciendo una focalización interna –primer nivel– y, además, un focalizador del personaje –segundo nivel. El viejo es objeto focalizado del primer nivel de focalización y sujeto focalizador del segundo nivel.

Por último, veamos dos ejemplos de análisis presentados por Michel Patillon (1974).¹²

- A. Tout à coup on partit au grand galop. Quelques instants après, Fabrice vit, [à vingt pas en avant, une terre labourée qui était remuée d’une façon

¹² Los fragmentos citados por Patillon se presentan tal como aparecen en su libro. He traducido, en cambio, el texto del análisis.

singulière. Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre fort humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut.] Fabrice remarqua en remit à songer a la gloire du meréchal. Il entendit [un cri sec auprès de lui]: c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets; et, lorsqu'il les regarde [ils étaient déjà à vingt pas de l'escorte). Ce qui lui sembla horrible, ce fut un cheval tout sanglant qui se débattait sur la terre labourée, en engageant ses pieds dans ses propres entrailles; il voulait suivre les autres: le sang coulait das la boue.

Ah! m'y void donc enfin au feu ! se dit-il. J'ai vu le feu! se répétait-il avec satisfaction. Me voici un vrai militaire. A ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts. Il avait beau regarder du côté d'ou venaient les boulets, il voyait [la fumée blanche de la batterie à une distance énorme], et, [au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon], il lui semblait entendre [des décharges beaucoup plus voisines]; il n'y comprenait rien du tout (Stendhal, 1840, III).

El texto funciona primero en focalización cero, aun cuando se proponga seguir siempre al personaje del héroe: Fabrice. Pero los fragmentos entre corchetes están en focalización interna: el objeto es, entonces, conocido desde el punto de vista de Fabrice. Las expresiones en *caracteres más gruesos* introducen esta focalización con ayuda de verbos de conocimiento, de la misma manera en que un enunciado cita un discurso indirecto con ayuda de verbos de pensamiento o de elocución. [...]. No hay nada que nos permita decir si detalles como “Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre for humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut” o bien “ils étaient déjà à vingt pas de l'escorte” no están en focalización cero. Lo que sí es seguro es que el texto se prohíbe presentar más de lo que Fabrice puede saber. Para el último caso, el texto da cuenta del desplazamiento del foco interno:

Il entendit un cri sec *auprès de lui*; c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets; et, lorsqu'il les regarda, ils étaient déjà à vingt pas de l'escorte./Tout à coup elle se souvint de l'homme écrasé le jour de sa première rencontre avec Vronksi,/ et elle comprit ce qu'il lui restait à faire. /D'un pas rapide et léger elle descendit les marches/et, postée près de la

voie, elle scruta [les oeuvres basses du train qui la frôlait, les chaînes, les essieux, les grandes rues de fonte, cherchant à mesurer de l'oeil la distance qui séparait les roues de devant de celles de derrière]/<“Lá”, se dit-elle en fixant [dans ce trou noir les traverses recouvertes de sable et de pous/siere]< lá au beau milieu; il sera pui et je serai délivrée de tout et de moi-même”>/

Son petit sac rouge/ qu'elle eut quelque peine a détacher de son bras,/ lui fit manuer le moment de se jeter sous le premier wagon:/ force lui fut d'attendre le second./ Un sentiment semblable à celui qu'elle éprouvait jadis avant de faire un plongeon dans la rivière s'empara d'elle,/ et elle fit le signe de la croix./ Ce geste familier réveilla dans son âme une foule de souvenirs d'enfance et de jeunesse; / les minutes heureuses de sa vie scintillèrent un instant à travers les ténèbres qui l'enveloppaient. Cependant elle ne quittait pas des yeux [le wagon],/ et lorsque [le milieu entre les deux roues] apparut,/elle rejeta son sac, /rentra sa tête dans les épaules/ et, les mains en avant, se jeta sur les genoux sous le wagon, comme prête à se relever. /Elle eut le temps d'avoir peur./<“Où suis-je? Que fais-je? Pourquoi?” pensa-t-elle, faisant effort pour se rejeter en arrière. /Mais une masse enorme, inflexible, la frappa à la tête /et l'entraîna par le dos./<“Signeur, pardonnez-moi”> murmura-t-elle, sentat L'inutilité de la lutte. Un petit homme, marmottant dans sa barbe, tapotait le fer au-dessus d'elle. /Et la lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, brilla soudain d'un plus vif éclat,/illumina les pages demeurées jusqu'alors dans l'ombre, /puis crépita, /vacilla, /et, s'éignit pour toujours” (Tolstoi, 1878, VII, p. 21).

El relato del suicidio de Anna Karenina está en el modo de enunciación histórica¹³ y en focalización cero: el narrador *conoce todo el acontecimiento*; da cuenta de los pensamientos y de las visiones de la heroína, inclusive de los últimos momentos de conciencia durante los cuales, según se cree, la vida transcurrida vuelve a pasar en la memoria. Manifiesta cierta simpatía hacia la heroína, como cuando dice “la infortunada”, pero su mirada es ante todo la de un observador cuidadoso.

Los elementos de este fragmento:

< > “relais de parole” (relevo de palabra)

¹³ Para la distinción entre *récit historique/discours*, véase Benveniste (1966).

[] focos
 a efectos de realidad
 // estructura narrativa

contribuyen, en conjunto, a crear el efecto sobrecogedor. En los relevos de palabra, la *palabra con* –por la repetición, la interrogación, la exclamación– y la *visión con* –por la presencia del objeto, las cadenas, los ejes, las enormes ruedas de acero, hasta la arena y el polvo que cubren los durmientes en el hoyo negro– son notables por su intensidad. Pero esos discursos directos y esas visiones en focalización interna no son más que el afloramiento [...] de un acontecimiento restituído con fuerza por el resto del enunciado. Lo mismo para los efectos de realidad. Los enunciados en caracteres gruesos sobre la bolsa roja y el hombrecillo que tamborilea y habla entre dientes –cuatro segmentos narrativos y uno descriptivo– parecen esenciales con respecto a la acción central, es decir, la misma presencia de los objetos, notable en focalización interna, se vuelve a encontrar en focalización cero. Podemos ampliar la observación y considerar que la narración se obliga a presentar únicamente el acontecimiento que se supone ha vivido el personaje central. De ahí el silencio sobre todo lo demás, en particular sobre los testigos de la escena. Además, al condensar el relato sobre un rasgo no-esencial, se deforman las proporciones normales y esta es una manera de hacer ver el objeto, de imponer su presencia [...]. Entonces, en donde el funcionamiento de este texto se revela mejor es en la continuidad que une la parte del texto en enunciación histórica y en focalización cero con la parte que está en “relais”.

Conclusiones

En conjunto, podemos observar una tendencia bien definida hacia un análisis en el que todo queda dentro del relato y en el que el autor acaba por convertirse en un problema aparte. La confusión entre autor y narrador, de la que hablamos al finalizar el punto 2, prácticamente desaparece a partir de Pouillon y sobre todo a partir de Todorov.

A pesar del distinto desarrollo del problema del punto de vista en la corriente anglosajona y en la francesa, puede hablarse de continuidad: el concepto se va afinando a medida que los diferentes autores lo estudian y se va enriqueciendo con las modificaciones que cada uno hace. Así, vemos que, donde Lubbock, Friedman y Booth habían visto un solo aspecto, Todorov distingue dos diferentes; Genette se inspira en la terminología de Brooks y Warren para llegar al término “focalización”; Bal reconoce que el concepto no es nuevo y, de alguna manera, retoma la idea de la cámara de Friedman. Entonces, si hay un lazo que une todas las tentativas por llegar al establecimiento del concepto de focalización, en todas puede detectarse la misma preocupación por estudiar la relación entre narrador/lector/mundo narrado y las maneras de elaborar el mundo de la ficción.

Ahora bien, si ha habido en realidad una evolución desde el concepto de “punto de vista” hasta el de “focalización”, ¿significa esto que el primer término debe descartarse definitivamente? Creo que no. Más que abandono del término –y tal vez del concepto– de punto de vista, debe hablarse de un desplazamiento hacia el interior del texto –desplazamiento que ha quedado ilustrado en los apartados 1 y 2 de este trabajo–, para el que se ha adoptado el término focalización.¹⁴

Es importante recordar dos cosas: 1) para Greimas (1982), el concepto de focalización “no es sino provisional: no da cuenta de todos los modos de presencia del observador [...]; no explica tampoco la constitución de los espacios cognoscitivos parciales, caracterizados por la presencia –dentro de los programas pragmáticos– de dos sujetos cognoscitivos en comunicación” (p. 179);¹⁵ 2) hay que

¹⁴ Podría decirse que, para los estudiosos de este problema, lo que antes se llamaba punto de vista, ahora se llama focalización. Greimas (1982) escribe: “la antigua noción de punto de vista” y M. Bal (1985): “nombre nuevo para un concepto parcialmente antiguo”.

¹⁵ Sin embargo, el problema del punto de vista no dejó de llamar la atención de Greimas. En Greimas (1975), definió el punto de vista como “la identificación del sujeto discursivo con uno u otro de los sujetos narrativos” (p. 171). Así, afirma que el problema de “¿quién ve?” queda resuelto en el cuento “Deux amis” porque Maupassant no sólo no describe a los soldados prusianos, sino que estos son “vistos” por su delegado S1 –Sau-

distinguir tres valores diferentes:¹⁶ a) focalización, como “presentación”; b) perspectiva, como la distancia del focalizador con respecto a lo focalizado; c) punto de vista que involucra una interpretación.

Si esto es así, el concepto de punto de vista, tal como surge a fines del siglo XIX, con las preocupaciones de James, ha sufrido una doble modificación. Primero, el desplazamiento para designar algo que existe sólo en el interior del texto, con la consiguiente adopción del término focalización; segundo, utilizado para designar lo que involucra la interpretación, conserva su sentido narrador/historia, pero ya sin la confusión con respecto al autor.

En fin, el desarrollo del concepto de focalización –que es actualmente un campo abierto, donde la narratología puede probar sus fuerzas– es una muestra de cómo surge y se desarrolla un concepto teórico y de cómo un instrumento de análisis es discutido, reformulado, perfeccionado y sometido a prueba en esa labor apasionante que es el análisis del texto. ➤

Bibliografía

- BAL, M. (1985). *Teoría de la narrativa*. Madrid. Cátedra.
- BENVENISTE, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris. Gallimard.
- BLIN, G. (1954). *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris. Joseph Corti.
- BOOTH, W. C. (1961). *The rhetoric of fiction*. Chicago. The University of Chicago Press.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R. (1975). *La novela*. Barcelona. Ariel.

vage y Morissot, los dos amigos. Además, la descripción del oficial prusiano es la figura hipotáctica del Mont-Valérien y forma parte, “como una lectura particular, de lo visto, del universo cognoscitivo de los dos amigos” (p. 172).

¹⁶ Según se discutió en una de las sesiones del Seminario de narratología –enero de 1986– de la Maestría en Ciencias del Lenguaje de la Universidad Autónoma de Puebla. El seminario fue dirigido por el Dr. Renato Prada.

- BROOKS, C. & WARREN, R. P. (1947). *Understanding fiction*. Nueva York. Crofts & Co.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México. Siglo XXI Editores.
- FORSTER, E. M. (1927). *Aspects of the novel*. Nueva York. Harcourt, Brace & World.
- FRIEDMAN, NORMAN. (1955). Point of view in fiction: the development of a critical concept. *PMLA*, 70(5), pp. 1160-1184. Columbia University.
- GENETTE, G. (1966). *Figures I*. Paris. Seuil.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*. Paris. Seuil.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris. Seuil.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1975). *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris. Seuil.
- JAMES, H. (1934). *The art of the novel. Critical prefaces*. Nueva York.
- LUBBOCK, P. (1921). *The craft of fiction*. Nueva York. The Viking Press.
- MAGNY, C. (1946). *L'age du roman américain*. Paris. Seuil.
- PATILLON, M. (1974). *Précis d'analyse littéraire*. Paris. Nathan Université.
- POUILLON, J. (1970). *Tiempo y novela*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- PRÉVOST, J. (1942). *La création chez Stendhal*. Marseille. French & European Publications.
- RUBIO DE LÉRTORA, P. (1981). El concepto de focalización. Su aplicación a la cuentística de Onelio Jorge Cardoso. *Semiosis*, (6). Universidad Veracruzana.
- SARTRE, J. P. (1947). *Situations I*. Paris. Gallimard.
- STENDHAL, G. (1840). *La Chartreuse de Parme*. Paris. Ambroise Dupont, Éditeur.
- TODOROV, T. (1967). *Littérature et signification*. Paris. Larousse.
- TODOROV, T. (1971). *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires. Losada.
- TOLSTOI, L. (1878). *Ana Karenina*, VII. Paris. Poche.
- USPENSKY, B. (1970). *Poétique de la composition*. Paris. Seuil.

VALETTE, B. (1985). *Esthétique du roman moderne*. Paris. Nathan Université.

ZÉRAFFA, M. (1971). *Personne et personnage*. Paris. Klincksieck.

El arte del cuento¹

The art of short story

José Luis González²

†

RESUMEN

En esta exposición sobre los caracteres del arte narrativo autoral, se da cuenta de los orígenes de una vocación; los familiares y amigos que alimentaron ésta; las lecturas primeras, las de aprendizaje; el género practicado inicialmente: el cuento de aventuras; la estética por la cual se inclinaba, la realista, “sobre la miseria de los campesinos”, que compaginaba muy bien con su alta conciencia social, presencia notable en toda su obra; las exigencias formales del cuento y la novela; los rasgos de su narrativa, según los críticos; el tipo de personaje más usual en él: “la gente pobre y la pobre gente”, “la gente pequeña”, el hombre común y corriente, el hombre que no tiene nada de extraordinario ni de inusitado”; la evolución de las letras en México, Puerto Rico y América Latina, señalando, de paso, a los miembros de su generación; sus experiencias personales –conquistas, extravíos y frustraciones– en el campo de la creación.

¹ Véase (s/f). *El arte del cuento. La experiencia literaria*, (2), pp. 9-35. Xalapa. Universidad Veracruzana. Actualizado.

² José Luis González (Santo Domingo, República Dominicana, 1926-Ciudad de México, 1996), ensayista, narrador, periodista y maestro (UNAM), publicó, en cuento, *En la sombra* (1943), *Cinco cuentos de sangre* (1945), *El hombre en la calle* (1948), *Paisa. Un relato de la emigración* (1950), *En este lado* (1954), *La galería y otros cuentos* (1972), *Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos)* (1972), *Cuento de cuentos y once más* (1973), *Veinte cuentos y Paisa* (1973), *En Nueva York y otras desgracias* (1973), *El oído de Dios* (1984), *Las caricias del tigre* (1984), *Antología personal* (1990), *Todos los cuentos* (1992), *Cuentos completos* (1997); en novela, *Balada de otro tiempo* (1978), *La llegada* (1980); en obra variá, *El país de cuatro pisos y otros ensayos* (1980), *La luna no era de queso. Memorias de infancia* (1989), *Literatura y sociedad de Puerto Rico. De los cronistas de Indias a la Generación del 98* (1976), *Nueva visita al cuarto piso* (1987).



Palabras clave: Experiencia literaria; literatura y sociedad; cultura y tradición; cuento latinoamericano; cambio cultural.

ABSTRACT

In this exposition about the characters of his narrative art, one can find an account of the vocation origins; the family and friends who fed it; the first readings, the learning, the genre initially practiced: the adventure tale; the aesthetic towards which he leaned, the realist, “on the peasants misery”, which he combined very well with his high social conscience, a notable presence in all of his work; the formal demands of the story and the novel; the features of his narrative, according to his critics; the most common type of his characters: “poor people and the poor”, “little people, the common man, the man who has nothing extraordinary or unusual”, the letters evolution in Mexico, Puerto Rico and Latin America, pointing, passing by to the members of his generation; his personal experiences –conquests, losses and frustrations– in the creation spectrum.

Key words: Literary experience; literature and society; culture and tradition; latin american short story; cultural mutation.

Aquí existe la magnífica costumbre, que se debería imitar en todas partes, de no presentarlo a uno. Presentar es una mala costumbre, creo yo, porque todo lo que se logra es cohibirlo a uno. Eso de estar oyendo a alguien recitar nuestros supuestos méritos, con el inconveniente, además, de que nadie lo crea... De modo que yo mismo me voy a presentar.

Me llamó José Luis González, soy puertorriqueño de origen y mexicano por adopción. Y he escrito y publicado unos cuantos cuentos. Si ustedes me preguntan cuántos, yo les diría: “Medio centenar.” No diría cincuenta, porque cincuenta parecen pocos, pero medio centenar parecen muchísimos. Y si me preguntan cuántos libros he publicado, no diría seis, sino media docena. Esto se los digo a ustedes para ponerlos en guardia, porque los escritores solemos ser gentes bastante mañosas, sobre todo con las palabras.

Me han dicho que lo que ustedes quieren oír aquí es una especie de cuento de cuentos, es decir, experiencias literarias. Yo confío en

que, cuando termine de contar el cuento, haya preguntas y que esas preguntas sean realmente las que den lugar a una buena plática.

Siempre se le hacen dos preguntas a cualquier escritor, bueno o malo, cuando lo entrevistan o cuando alguien está escribiendo una tesis sobre su obra. Y todo escritor llega siempre a ese momento crítico en que se comienza a hacer tesis sobre su obra; a redactar esa especie de acta de defunción literaria: la tesis sobre un escritor es ya el comienzo de la momificación. Y lo más penoso es que cuando uno, además de ser escritor, es profesor de literatura tiene que colaborar con eso, haciendo víctimas a otros colegas.

Decía que entre las preguntas que siempre le hacen a uno, hay dos inevitables: “¿Cuándo empezó usted a escribir? y ¿Por qué?” Y uno, por lo general, nunca recuerda ninguna de las dos cosas. Entonces, siempre respondo: “¿Cuándo empecé a escribir cómo? ¿A escribir en serio o cuando escribí mi primera carta bien hecha, que no creo que tenga menos mérito que mi primer cuento malo, por ejemplo?” No, lo que quieren saber es cuándo comenzó uno a escribir pensando que ya era escritor. Y entonces, yo debo confesar que comencé demasiado temprano: que yo recuerde, los primeros textos escritos con intención literaria –no que fueran textos literarios, claro– datan de cuando tenía doce años. Los recuerdo, aunque la verdad es que los hubiera olvidado si no fuera porque entonces, en el año de 1938, llego a Puerto Rico un gran cuentista dominicano: Juan Bosch, que es uno de los grandes cuentistas del idioma. Dio la casualidad de que Bosch era amigo de mi madre y de que, entonces, yo escribía unas cosas –luego voy a decir cómo eran– y las guardaba –también voy a explicar por qué las guardaba. No era por vanidad; era por otros motivos –que voy a explicar después, cuando conteste a la pregunta de por qué uno escribe. Mi madre sabía dónde guardaba yo esas cosas y se las enseñó a Bosch. A éste se le ocurrió que allí había un posible futuro escritor. Y entonces, un día, me llamó aparte y me dijo con mucha solemnidad: “He leído esas cosas tuyas y quiero decirte que tienes talento literario; y que eso implica una gran responsabilidad.” Eso de que a un niño de doce años le digan que estar escribiendo novelas de aventuras en el África implica una grave responsabilidad... Bueno, yo sentí que se me caía el mundo

encima y dije: “¿Qué hago ahora?” Bosch me respondió: “Ahora lo que vas a hacer es ponerte a leer a la vez las novelas ejemplares de Cervantes y las novelas de aventuras de Emilio Salgari.”

Las novelas de Cervantes las conocen todos ustedes, claro, pero las de Salgari... no sé si todos las conocen. Fueron novelas muy leídas por los niños y los adolescentes de mi generación y de la generación anterior. Son novelas de aventuras, de piratas en el Golfo Pérsico y de exploradores en el África y el Asia. Salgari escribió una cantidad enorme de novelas y acabó suicidándose, abrumado por la pobreza, tengo entendido. Entonces, yo le pregunté a Bosch: “¿Y por qué leer a la vez cosas tan distintas?” Y me contestó: “Con Cervantes vas a aprender las riquezas del idioma, no para que lo imites, porque cada época tiene su estilo, sino para que te familiarices con el idioma en su momento de mayor esplendor; y a Salgari vas a leerlo para que aprendas a contar, a narrar.”

Yo me puse a leer a Cervantes y a Salgari. Me gustaron mucho los dos. Y entonces Bosch me ordenó: “Ahora vas a hacer ejercicios que consisten en escribir unos textos breves, en los que no vas a narrar nada, sino únicamente a describir. Ese es el ejercicio: no narres nada, sencillamente describe.” ¿Y qué describo?, le pregunté yo. “Lo que quieras: las costumbres de tu perro, el lechero que llega por la mañana, pero sin contar, únicamente describiendo.” Eso es más difícil de lo que parece: describir algo y no narrarlo. Eso fue lo que me mandó a hacer Bosch.

Bosch pasó en Puerto Rico algunos meses. Creo que no llegó al año. Antes de irse, publicó, sin avisarme, un cuentito mío, en una revista de mucha circulación que salía en San Juan. Hizo publicar el cuento y entonces me lo mostró. Cuando yo vi mi nombre en letras de molde por primera vez, me pareció que era otro: yo no podía creer que aquél fuera yo.

Bosch se fue de Puerto Rico a Cuba, donde vivió muchos años. Yo perdí todo contacto con él, incluso epistolar. Sin embargo, cuando se fue me dejó encargado, por decirlo así, a una poetisa, a una buena poeta puertorriqueña. Dije poetisa sólo por dejar establecido que era mujer, pero cuando una mujer hace buena poesía es un buen poeta –las buenas mujeres también hacen poesía, a veces–, pero lo

que quiero decir realmente es esto: cuando una mujer hace buena poesía no es poetisa, sino poeta, pero cuando un hombre hace mala poesía, entonces es legítimo llamarlo poetiso, ¿verdad? Nuestra poeta se llamaba y se llama Carmen Alicia Cadilla. Cualquier puertorriqueño culto, cuando oye ese nombre, sabe de quién se trata: es una poeta lírica, de una gran delicadeza, de una gran finura, de un lirismo muy decantado. Y lo que yo quería escribir no tenía nada que ver con eso: eran cuentos realistas, cuentos sobre la miseria de los campesinos. Así que en un principio me pregunté por qué Bosch me había dejado en manos de una escritora que estaba haciendo algo tan distinto de lo que yo quería hacer. Y es que ella tenía, desde Puerto Rico, correspondencia literaria con muchos escritores hispanoamericanos, cuentistas y novelistas –además de poetas–, y canjeaba libros con ellos. Su biblioteca era quizá la única, o una de las dos o tres en Puerto Rico, donde uno podía conocer cuentistas ecuatorianos, uruguayos, cubanos. Hubo, sobre todo, un uruguayo que fue una de mis influencias principales y que mis críticos –perdón por la frase tan solemne–, o, por lo menos, la gente que ha hecho crítica de mis cuentos, casi nunca ha mencionado: Juan José Morosoli –seguramente, el maestro Ruffinelli lo conoce: *Los albañiles de los Tapas*–; me influyó muchísimo y todavía sigue gustándome. Cosa curiosa, parece que en el Uruguay no se le recuerda mucho o no se le valora bien. Carmen Alicia también tenía libros de Horacio Quiroga, del ecuatoriano José de la Cuadra, de los cubanos Lino Novás Calvo y Enrique Labrador Ruiz. En fin, poseía una magnífica biblioteca de narradores hispanoamericanos. Y allí fue donde realmente vine a formarme –si es que me formé alguna vez– en el arte del cuento. Ahora, antes de pasar a mis primeros libros y a algunos cuentos en particular, quiero contestar a la segunda pregunta: ¿Por qué escribe usted?

Por lo que a mí, personalmente, respecta –y no pretendo establecer reglas para otros escritores–, no podría decir que hay una sola razón por la cual he escrito, sino varias, según diversos momentos. A cierta edad, escribía por determinadas razones y a otra edad escribía por otras. Podría incluso ir señalado etapas, lo cual no voy a hacer aquí, para no aburrirlos a ustedes. Lo que sí quiero decir es que la primera razón que recuerdo, es decir, la razón de esta primera etapa,

es que yo empecé a escribir por aburrimiento. Yo era hijo único de una familia de clase media-media; tenía pocos amigos y me aburría muchísimo. Y entonces, la única manera de combatir aquel tedio era imaginarme cosas. Esto lo hacen todos los niños, es muy normal, pero lo que pocos niños hacen, que yo sepa, es imaginar cosas y ponerlas en el papel. Yo me imaginaba aquellas aventuras de gente que se iba al África a cazar leones. Recuerdo una, sobre todo: eran tres personajes, un italiano, un francés y otro que ya no recuerdo lo que era, europeo también, eso sí, que bajaban por el Nilo. “Bajar”, para mí, era ir hacia el sur. Y después me enteré de que el Nilo fluye hacia el norte, ¿verdad? En fin, que a eso podríamos llamarlo licencia poética. Bueno, yo escribía aquellas cosas, que debían ser horrendas, pero no las recuerdo bien porque nunca pude conservar ninguna. Es que yo ya tenía público, tenía un público muy limitado –bueno, no es que hoy sea mucho más grande–, formado por unos cuantos condiscípulos y mi abuela. ¡Lo que yo le debo literariamente a mi abuela no se lo debo a nadie! Ella leía aquellas cosas con una gran paciencia. Y también las leían tres o cuatro condiscípulos. Recuerdo a uno que tocaba el violín. Eso es lo que mejor recuerdo de él: que tocaba el violín. Yo le daba aquellas novelas –bueno, ¡novelas!, eran cosas, qué sé yo, de treinta páginas, pero entonces treinta páginas para mí equivalían a *La guerra y la paz*– y él las leía con gran entusiasmo. Y me hacía escribir otras. Yo me había convertido en una especie de Corín Tellado del género de aventuras, a quien la gente siempre le está pidiendo cosas nuevas. Y yo escribía aquellas historias para que él y los otros tres o cuatro amigos las leyeran y las comentaran. Ellos también trataban de escribirlas y no podían. Y claro, esa era mi gloria. Pero me las perdían. Yo escribía a lápiz, como sigo haciéndolo hasta hoy, pero no sacaba copia. Les prestaba los originales a mis amigos y libro que se presta... Hay un dicho: el que presta un libro es tonto y el que lo devuelve es más tonto aún, ¿verdad? Así es que yo no pude conservar aquellas cosas.

La segunda etapa tuvo que ver con lo que los psicólogos llamarían una compensación –lo confieso por la edad que ya tengo; si no, no lo diría. Sucede que yo era muy tímido con las muchachas. Tenía amigas como cualquiera, claro, pero yo quería que fueran algo

más que amigas... pero no me atrevía a decírselo. Mis amigos, ya adolescentes, tenían novias. Y yo no; yo sólo tenía amigas. Entonces quise hacer algo que no hicieran los otros; y eso era publicar cuentos en las revistas, para que las muchachas dijeran: “Mira, este ya pública.” Y entonces yo me sentía muy gente, ¿verdad? Esas razones serán malas razones, pero son razones.

Luego, ya con más años, a los diecisiete, publiqué el primer libro de cuentos, todos ellos escritos entre los dieciséis y los diecisiete años. Allí había ya razones más serias. Allí había una incipiente conciencia social. Yo viví parte de mi infancia en el campo, en contacto con los campesinos. Era una época en que en Puerto Rico existía mucha pobreza, incluso mucha miseria, y aquello me molestaba mucho. Con el tiempo, he llegado a pensar que hay gente que tiene esa sensibilidad frente a la pobreza de los demás y hay gente que no la tiene. Los que la tienen empiezan sintiendo compasión por los pobres. Esa es una primera etapa. Luego, si el individuo tiene un poquito más de calidad, pasa de la compasión a la rebeldía: se da cuenta de que la compasión sola no resuelve nada. Y hay una tercera etapa, más difícil: si uno puede, de rebelde pasa a ser revolucionario. Entonces cayeron en mis manos los primeros folletos y libros socialistas y yo decidí que ese era mi camino. Creo que lo ha sido en muy buena medida, hasta donde he podido seguirlo. Esos primeros cuentos fueron textos de lo que se ha llamado literatura de “protesta”, de “denuncia”; y más tarde, literatura “comprometida”. Sus temas son, justamente, los temas de la pobreza de la gente en el aspecto más obvio, que es el aspecto material; y algo también, creo yo, en el aspecto psicológico. Entonces, ahí había una razón mucho más respetable para escribir cuentos. Ya no se trataba de que las muchachas se fijaran en uno, sino que uno pensaba, seriamente, que la literatura era un arma, era un instrumento en la lucha para hacer un mundo mejor.

Pasando sobre todos esos años hasta hoy, considero que sigo haciendo literatura comprometida, pero quiero creer –optimista incorregible que soy– que mi compromiso literario, ahora, es más complejo, más profundo que en aquel comienzo, al punto de que, para ciertas gentes, ya no parece compromiso. Pero yo me permito pensar que cuando el compromiso literario no *parece* compromiso

es cuando lo es realmente, es decir, cuando el lector no se siente agredido por un escritor, que está sermoneándolo, sino cuando del texto mismo se desprende, naturalmente, sin que el lector sienta que se la imponen, una denuncia, un compromiso con la realidad.

Esto me lleva, directamente, al tema de la literatura comprometida, del compromiso del escritor. Yo quiero decir que hace unos cuantos años dejé de creer en ciertas cosas, cosas como, por ejemplo, “un arte para el pueblo”. Esta es una cosa, vean ustedes, en la que yo creía durante mucho tiempo, y que hoy me parece un error, y además una idea antirrevolucionaria, reaccionaria. ¿Por qué *un* arte para el pueblo? Si se habla de *un* arte para el pueblo, eso quiere decir que hay otro arte que no es para el pueblo. Hoy, yo pienso que lo que debe proponerse es el *arte* para el pueblo, es decir, *el mejor* arte para el pueblo. ¿Por qué pensar que para el pueblo hay que hacer un arte y no darle todo el buen arte? En eso de “vamos a hacer un arte que el pueblo entienda” yo veo una actitud paternalista, reaccionaria en el fondo, propia de gente que no sabe que el pueblo es perfectamente capaz de entender todo buen arte. Ahora bien, un arte revolucionario... Yo empezaría por decir que todo gran arte es esencialmente revolucionario, porque todo gran arte enriquece espiritualmente a los hombres; ensancha y profundiza su comprensión de la realidad, su comprensión de la verdad histórica; y eso, inevitablemente, los hace cobrar conciencia de la necesidad de luchar por la justicia, por la libertad, por la igualdad. Pero esto no niega la existencia de un arte revolucionario consciente, políticamente consciente, un arte como el de Bertolt Brecht, pongamos por caso, que es el arte que yo siempre he querido hacer. Ahora está de moda, entre ciertas gentes, decir que el único arte revolucionario es el arte *formalmente* revolucionario. Esa confusión premeditada entre el contenido revolucionario y la *forma* revolucionaria es una añagaza de los reaccionarios vergonzantes. El verdadero arte revolucionario es el que es revolucionario en *todos* sus aspectos.

Yo creo que el compromiso del escritor revolucionario no consiste en revelarle a la gente lo que la gente ya sabe. Yo no creo, por ejemplo, en esos cuentos y novelas en que un escritor, que nunca ha sido obrero, trata de decirle a un obrero lo que es ser obrero.

No, eso lo sabe el obrero mejor que el escritor y no hace falta que éste se lo cuente. Lo que hay que revelarle a la gente, creo yo, son los aspectos de la opresión que no son obvios. Y es que cuando se habla de que el sistema capitalista oprime a los seres humanos hay quienes se quedan en el nivel de la opresión económica, de la explotación del trabajo, y se olvidan de que la opresión es total, es general. Se trata de un sistema que enajena al hombre aun en sus aspectos más íntimos y recónditos. Es esa opresión la que la gente muchas veces no advierte. Y la tarea del escritor revolucionario consiste, precisamente, en hacerle ver a la gente que la opresión y la enajenación se dan, incluso con efectos mucho más graves, en esos aspectos insospechados. Allí es donde está realmente la tarea y la misión de una literatura revolucionaria; y no en decirle a la gente lo que ésta ya sabe por experiencia fácilmente perceptible. Así es que lo que yo estoy tratando de hacer ahora es escribir sobre esas cosas, es decir, de calar, de bucear en esos aspectos menos visibles y más hondos. Es lo que he tratado de hacer, por ejemplo, en un cuento titulado “La tercera llamada”.

Aparte de esto, que tiene que ver con lo que suele llamarse el “contenido” o el “fondo” de la obra literaria, a diferencia de la “forma” –y yo no creo en esta división de “fondo” y “forma”; realmente sólo con fines didácticos muy elementales puede separárseles–, quisiera ahora hablar un poco de la forma, de los géneros en particular. Sucede que yo soy cuentista –hay quien dice que soy “cuentero”– y estoy tratando de escribir una novela, con grandes dificultades, con enormes dificultades, porque me ocurre que cada capítulo me sale como un cuento. Quiero decir que cada capítulo se me cierra y, claro, una novela no es eso: eso es un libro de cuentos. ¿Cómo dejar un capítulo sin que se cierre para que la historia pueda continuar? Ese es un problema enorme para mí. Por eso, me sonrió a veces, cuando oigo decir a alguna gente –gente muy inteligente, muy culta, por lo demás– que el cuento es un género muy difícil. Yo me sonrío porque, para mí, el cuento es el único género fácil; lo difícil es la novela. Y es que no hay géneros difíciles ni fáciles. Para un novelista, el cuento suele ser difícil, mientras que para un cuentista lo difícil es la novela. Un género es fácil o difícil según el temperamento de cada

qual. Sin embargo, como cuentista que soy, o que quisiera ser, tengo una idea o impresión –no sé, exactamente, cómo llamarla– de que el cuento, si bien no es difícil para los cuentistas, es un género, en cierto sentido, superior a la novela –esto lo he discutido con algunos amigos críticos, que se indignan, y con razón. Cuando yo digo que el cuento requiere más sentido artístico que la novela lo que estoy diciendo es sencillamente esto: que el cuento es una forma artística más concentrada. No es que sea realmente superior, sino que requiere una concentración artística, una densidad artística mayor. Lo malo de esta hipótesis es que es falsa, porque lo que sucede es que el cuentista logra esa densidad y esa concentración sencillamente porque es incapaz de lograr lo otro. No es analítico, sino sintético. De modo que esta virtud de la concentración, este llamado y celebrado “don de síntesis”, queda reducido a lo que quedan reducidas casi todas las virtudes en última instancia: a pura necesidad. El virtuoso casi siempre lo es por necesidad. Yo estoy convencido de eso, incluso en el caso de la virtud moral.

Estoy haciendo esta apología del cuento porque soy cuentista. Si fuera novelista, diría: “La novela es el género de las grandes visiones.” Y entonces haría la apología de la novela. Así que nunca tomen ustedes en serio a un escritor cuando teoriza sobre su propio género, porque seguramente está justificándose. Ahora, lo que sí creo que puede sostenerse es que el cuentista está mucho más cerca del poeta que del novelista y que el cuento, por ende, está mucho más cerca del poema que de la novela. ¿Cuál es la diferencia esencial entre un cuentista y un novelista? Yo creo que es una cuestión de óptica frente a la realidad: el cuentista percibe la realidad en fragmentos –lo cual no quiere decir que su percepción sea menos profunda que la del novelista, no, porque en cada fragmento puede profundizarse todo lo que sea necesario–; en cambio, el novelista lo que ve es un proceso. Precisamente, hoy, cuando viajaba de México hacia acá, venía platicando con un amigo de muchas cosas, pero sobre todo una fue la que más me interesó: él me estaba contando que algunas personas, en los Estados Unidos, han dispuesto que cuando vayan a morir se los pongan en eso que se llama “estado de animación suspendida”, en el cual uno queda como muerto, pero no clínica-

mente muerto, sino que al cabo de unos cien años, digamos, cuando la ciencia haya llegado a cierto nivel de desarrollo, podrán revivirlo. Es una especie de “seguro de vida” contra el tiempo, ¿no? Y le decía yo a mi amigo: “Bueno, es que la gente no piensa que si se queda así durante cien o doscientos años, cuando reviva, o cuando la revivan, se encontrará bajo otro régimen social, porque para mí es inevitable que entonces estemos viviendo bajo el socialismo o el comunismo. Y entonces, ¿este hombre cómo se va a sentir? Tendrá mucha utilidad para la gente de entonces, porque será el testimonio vivo de un pasado. Imagínate que hoy pudiéramos hacer eso con un hombre muerto en la Edad Media. Lo reanimaríamos ahora y tendríamos un testimonio viviente de la época medieval. Claro, lo que pasaría con nuestro hombre sería que, después de que lo contara todo, habría que fusilarlo.” Y ahí cerré el cuento. No podía dejarlo abierto. En cambio, un novelista hubiera pensado: “Hay que seguir la vida de este hombre, desde que nace, se hace niño, adolescente, joven, maduro, viejo, hasta que se muere.” Luego pasarían cien años y serían páginas y páginas. No, yo no podría quedarme tranquilo hasta que lo fusilaran: se acabó el cuento y venga otro. Esta es, justamente, la mentalidad del cuentista. Dedicarle tres años de trabajo a un protagonista de una novela, ¡tres años!, no, nunca. Cuando pienso que José Lezama Lima tardó veinte años en escribir *Paradiso*, digo: “¿Qué barbaridad! ¿Y qué hacía Lezama con los centenares de personajes que se le deben haber ido presentando mientras?” Claro, lo que pasa con un novelista es que no funciona así: se engolosina con ese personaje y no les da paso a otros. Pero el cuentista no; el cuentista tiene una cola de personajes aguardando su turno; y si uno le dedica tres años, o veinte, a un personaje, ¿qué hace con la cola que está ahí a la puerta? Para mí, ahí está la diferencia. Yo no sé si esto vale algo como teoría literaria, pero como experiencia vital, sí. Yo no puedo dedicarle a un personaje, o a un tema, más de un mes de trabajo: eso es imposible, y hasta me parecería inmoral. ¿Por qué ese fulano merece más atención que todos aquellos que están esperando ahí, que están llamando: “¡Ábreme! ¡Cuenta lo mío!”? Salvo, no sé, que algún día me llegara un personaje tan extraordinario que me convenciera de que no iba a volver nunca. Un Alonso Quijano, por ejemplo.

Otro problema que me ha preocupado mucho a lo largo de estos años de cuentista ha sido éste: quienes han escrito sobre mis cuentos han señalado, con mucha razón, elementos de tragedia, de una literatura trágica, donde lo que se siente, sobre todo, es la angustia, la angustia por la supervivencia: cuentos, en suma, sobre gente que sufre. Y yo me he preguntado: “¿Por qué es así? ¿Por qué no escribir cuentos sobre gente que goza de la vida?” Y es que parece que no se puede, parece que la desgracia genera literatura y la felicidad no. Salvo en la poesía: existe una poesía jubilosa, una poesía de celebración, de exaltación. Pero ¿en el cuento, en la novela, en el teatro? ¿Cómo escribir un cuento o una novela sobre un personaje feliz? Eso aburriría terriblemente. ¿No? Yo no conozco ninguna gran novela sobre la felicidad de alguien. La felicidad podría darse al final, sí, como un triunfo sobre la desgracia, pero eso es otra cosa. Y es que parece ser que la desgracia se vive y también se puede escribir sobre ella, pero la felicidad sólo se vive. Y esto tal vez se deba a que la esencia de la obra literaria –salvo en el caso de la poesía– es el conflicto. Sin conflicto, no puede haber cuento, novela, teatro. Y todo conflicto es doloroso para quien lo sufre. No es que yo sea pesimista, no. No es que una literatura trágica tenga que ser pesimista. Incluso, creo en la tragedia optimista: la gente sufre, sí, pero la gente lucha. La desgracia o la tragedia es un hecho dialéctico: la gente sufre, pero lucha para dejar de sufrir. Y esto, para mí, es la sustancia de la gran literatura. Llegará el día, quizá, en que la humanidad sea fundamentalmente feliz. Eso, como posibilidad teórica al menos, yo no lo descarto. Pero lo que me planteo es esto: si la humanidad llega a ser algún día fundamentalmente feliz, ¿qué sentido tendrá la literatura tal cual la conocemos ahora, salvo la poesía? Entonces sólo habría poesía, tanto en verso como en prosa, claro, si es que para entonces todavía subsiste esa diferencia. No habría novela, ni cuento, ni teatro, ni falta que harían, ¿verdad? Si el precio de la felicidad de la humanidad es que no haya ni cuento, ni novela, ni teatro, yo lo pago con mucho gusto. Ya habrá otra cosa. Pero por ahora, y por lo que yo puedo prever, no es posible que la felicidad sea tema literario.

Estos son los problemas que me han preocupado. Hay otros, como el de las modas literarias. Y lo menciono porque me ha fas-

tidiado bastante esto de las modas literarias. Sucede que yo soy un escritor populista. Una vez, cuando buscaba una palabra con la cual autodefinirme como escritor, la única que se me ocurrió fue “populista”. No “popular”, porque lo popular tiene otro sentido en la historia de la literatura, como todos ustedes saben. Lo malo con la palabra “populista” es que también tiene un sentido político, que no es el que yo tengo en mente cuando la uso en un contexto literario. A lo que me refiero es a un escritor al que le interesa, sobre todo, y no sólo sobre todo, sino exclusivamente, la gente pobre y la pobre gente, que no siempre son la misma cosa. Los únicos seres humanos que me importan como posibles personajes literarios son los que también han sido llamados “la gente pequeña”, el hombre común y corriente, el hombre que no tiene nada de extraordinario ni de inusitado. Yo no sabría qué hacer con un personaje extraordinario; nunca podría escribir un cuento sobre un personaje así. Esto es una limitación, lo reconozco, pero en el arte, a diferencia de otras actividades, las limitaciones pueden convertirse en logros: son tripas de las que puede hacerse corazones. Permítanme ustedes darme un ejemplo de mis intereses temáticos como cuentista.

Recuerdo que cuando yo vivía en la Colonia del Valle, en la ciudad de México, cuando en la colonia del Valle aún había muchos lotes o solares vacíos –había toda una manzana donde todavía no se había construido nada; ahora hay unos condominios, claro–, y allí vivían varias familias de pepenadores. Para los extranjeros aquí presentes, que no saben lo que quiere decir “pepenadores”: es la gente que se dedica a recoger basura, la gente que va a los basureros a recoger lo que todavía puede ser útil para algo, la gente que está realmente en la base de la pirámide social. Entonces, lo que me llamaba la atención era que esas familias tenían muchos perros y que cuando salían cada día, a ver lo que hallaban por ahí, los perros siempre iban con ellos. Era una cosa muy conmovedora para mí aquello de que el hombre y el perro fueran juntos a trabajar: eran perros proletarios, perros que trabajaban, no como el perro que está en una casa como artículo de lujo, para que el niño se entretenga, o el perro “de raza”, con pedigree, que no come ciertas cosas, sino otras; en fin, ese perro burgués que todos conocemos. No, estos eran perros que se gana-

ban la vida y se la ganaban porque el perro del pepenador –no hay pepenador sin perro– encuentra con el olfato cosas que el hombre no encuentra. Entonces, ahí veía yo un cuento, que no escribí nunca, pero... bueno, ese tipo de cosas, ese tipo de gente y de situaciones, ese tipo de vida es lo único que a mí me mueve y me conmueve como escritor. El problema de un profesor universitario neurótico –yo sé que los hay; yo los conozco; y quizá yo mismo lo soy– no es materia literaria para mí. Respeto el problema y respeto a la gente que lo padece. Y si puedo ayudarlos, estoy dispuesto a hacerlo, pero como escritor eso no es lo mío. Que lo sea para otros me parece perfectamente lícito. Yo sólo hablo por mí. Entonces, la moda. Allá por el año 53, cuando salí de Puerto Rico –cuando “me salieron”, mejor dicho–, llegué a México con cinco libritos publicados. Era esa literatura de la que les estoy hablando, sobre campesinos y trabajadores, sobre contrabandistas, boxeadores, prostitutas... la gente pobre y la pobre gente que ya mencioné antes. Llegué a México en el momento en que comenzaba en América Latina el auge de una literatura que daba ya por gastados esos temas y buscaba otros. Y no sólo otros temas, sino otras formas de expresión, otras “técnicas”, como se dio en decir entonces. Lo rural, por ejemplo, se convirtió, entonces, en un tabú: ¿quién iba a escribir ya sobre el campo si eso lo habían hecho Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera, y Ciro Alegría y Jorge Icaza? Hay que recordar que ese fue el periodo en que el mundo literario mexicano le volvió la espalda a José Revueltas. Es lástima que no dispongamos ahora de tiempo suficiente para analizar lo que ha sucedido en la literatura mexicana durante estos últimos veinte años. Es algo muy complejo, que requiere un examen muy minucioso, desde el punto de vista de la sociología de la literatura. En términos generales, me parece a mí, la evolución económica, social y política de México después de la revolución ha creado una pequeña burguesía citadina –la famosa nueva clase media–, despolitizada y con escasa tradición cultural. La segunda generación de esa clase fue la que empezó, hacia la década de los cincuenta, a reclamar su lugar bajo el sol de la cultura. Como le sucede a toda clase sin tradición, se arrojó con vehemencia imitativa sobre la “cultura” del momento. Por lo que toca a la literatura, su característico

desconocimiento de idiomas extranjeros la llevó a acatar el magisterio de la burguesía latinoamericana más desarrollada –o menos subdesarrollada, si se quiere– de la época, que era la rioplatense. De ahí su fascinación con Borges, con Cortázar, con Onetti... Apenas ahora están descubriendo a los precursores de éstos: Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, etcétera. En las traducciones argentinas, no siempre buenas, descubrieron el *nouveau roman* francés, cuando ya en Francia empezaba a ser cadáver precoz. Esa vocación imitativa los llevó, como era natural, a despreciar su propia tradición literaria nacional, excepción hecha de los llamados “Contemporáneos”, que habían sido los extranjerizantes –talentosos por cierto– de la generación anterior. Pero los “Contemporáneos” habían sido los portavoces literarios de otra clase social, la vieja burguesía, que siempre vio con malos ojos a la revolución populista de 1910. De los “Contemporáneos”, heredaron los jóvenes del 50, junto con su sana preocupación por el rigor formal, una aversión mucho menos sana a la rica tradición de compromiso artístico con la realidad nacional: la novela de la revolución, el muralismo, la música de seria inspiración popular... En una cosa tenían razón los jóvenes: los continuadores de aquella tradición, al abandonar la búsqueda de nuevas formas expresivas, habían caído en el estereotipo, en la estéril repetición de sus aportaciones originales, dando lugar a la oficialización de la tradición con fines demagógicos, que no tenía nada que ver con su primigenio espíritu revolucionario. El error de muchos de los jóvenes, de muchos de los mejor dotados cuando menos, fue, creo yo, confundir el agotamiento de una fase de la tradición con la tradición misma. El que no incurrió en esa confusión fue Juan Rulfo, quien, en lugar de abandonar la tradición, fue su gran renovador. Y ya todos sabemos lo que logró.

Ahora bien, yo, como escritor puertorriqueño residente en México, tuve que enfrentarme al mismo problema. La literatura de mi país también tiene una noble tradición de compromiso con la realidad nacional. Cuando yo empecé a escribir tenía una clara conciencia de esa tradición: las novelas de Manuel Zeno Gandía y Enrique A. Laguerre, la poesía de Luis Lloréns Torres y Luis Palés Matos, los cuentos de Emilio S. Belaval... Mi generación literaria, que ha

sido fundamentalmente una generación de narradores –René Marqués, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel y otros–, siempre supo que su tarea consistía en renovar esa tradición para mantenerla viva y llevarla adelante. Y como el periodo de nuestra formación literaria fue la década de los cuarentas, nuestros maestros capitales fueron los escritores norteamericanos que por entonces ejercían la influencia más decisiva en la narrativa mundial: Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck... Vean ustedes lo que son las ironías de la historia: la condición colonial de Puerto Rico, lamentable en todos los órdenes, fue precisamente la que facilitó nuestro conocimiento de primera mano de aquellos grandes narradores. Y no sólo de ellos, sino de algunos europeos que todavía no estaban traducidos al español, pero sí al inglés. Uno de ellos: el islandés Halldor Laxness. Hay una anécdota reveladora: cuando a Laxness le concedieron el Premio Nobel, en 1954, si no recuerdo mal, Fernando Benítez, que entonces dirigía el suplemento cultural de *Novedades*, quiso publicar una nota informativa sobre aquel escritor, pero no encontraba a nadie que conociera su obra. Cuando me enteré del problema de Fernando, le mandé a decir que yo sí lo conocía: años antes, en 1946, había leído, en inglés, su novela más importante: *Independent People* (*Gente independiente*). Escribí la nota para *Novedades*. Y después supe que sí había un escritor mexicano que también conocía a Laxness. Característicamente, era Juan Rulfo. Pero es que al mismo Faulkner, tan importante, lo conocían poco en aquel entonces los escritores mexicanos de mi generación, porque sucede que a Faulkner, no sé por qué, se le tradujo tardíamente al español. Sus primeros traductores fueron el cubano Lino Novás Calvo (*Santuario*) y Jorge Luis Borges (*Las palmeras salvajes*). *Santuario* se tradujo en 1945 y *Las palmeras salvajes* todavía más tarde. Esto, dicho sea de pasada, lo ignoraban los críticos que creyeron ver la “influencia” de Faulkner en *El luto humano* de José Revueltas. ¡Qué influencia iba a haber si *El luto humano* es de 1942 o 43 y Revueltas nunca ha leído inglés! Lo que sí había era una *afinidad*, que todavía no se ha estudiado bien.

Pues como iba diciendo... A principios de los años cincuenta, me encontré yo, en México, frente al problema que planteaba el

auge de la moda vanguardista. Yo todavía no tenía treinta años y ya se estaba diciendo que las cosas que a mí me interesaba escribir eran “anacrónicas”. Como no me daba la gana de hacerle concesiones insinceras a la moda, y como siempre he creído que sin sinceridad no hay arte posible, decidí dejar de publicar. Personas bien intencionadas, pero mal informadas, han dicho que yo dejé de escribir. Y no: la verdad es que dejé de publicar, pero no de escribir, porque para mí eso sería tan “fácil” como dejar de respirar. Seguí escribiendo sobre mi pobre gente y mi gente pobre. Y lo guardaba todo en una gaveta de mi escritorio. Empecé a escribir una novela corta, cuyo tema era lo más convencional que se podía dar: una historia rural, cuyo asunto era la reacción vengativa de un campesino al que su mujer se le había fugado con otro. El tema, en cuanto tema, no tenía la menor originalidad y yo lo sabía, pero me interesaba profundamente porque, en mi adolescencia, había conocido varios de esos casos y siempre me había preguntado qué pasaría realmente en la cabeza de un hombre que va persiguiendo a su mujer fugada con otro para matarlos a los dos. ¿Qué pasa en la cabeza de ese hombre que nunca ha matado a nadie y que ahora se impone el deber de matar a dos seres humanos? ¿Y para qué? Para salvar una cosa que se llama “su honor”. ¿Y qué sucede si ese hombre no es valiente, como no lo somos la mayoría de las gentes? Porque eso de irse con un machete... no es que con una pistola sea fácil, pero es menos difícil. Con una pistola se mata a distancia, pero con un machete... Hace falta, yo no diría “valor”, pero sí un estómago fuerte. Y entonces ese hombre va persiguiéndolos por un concepto primitivo de lo que es el “honor”. Y esa persecución puede durar días, semanas. ¿Cómo puede ese hombre sostener el estado de ánimo necesario para no decir “Bueno, ya me cansé. Que se largue, al cabo, ya no la quiero”? Porque eso era lo que pasaba en este caso: ya no quería a la mujer, ni ella a él. Y él lo sabe, pero se siente obligado a matarlos. Entonces, a mí me interesaba eso: “¿Qué pasa en la cabeza de este hombre?”

Bueno, cuando llegué a las cincuenta páginas me di cuenta de que aquello ya no iba a ser un cuento. Y me dije: “Vaya, aquí voy a ser novelista, al fin.” Pero algo me decía que no debía seguir

escribiendo aquello. Tenía la sensación de que estaba equivocando el verdadero tema, de que aquella historia de la venganza de un marido agraviado era en realidad algo secundario, una especie de pretexto para decir algo mucho más importante. Pero yo no sabía qué era. Entonces, guardé las cincuenta cuartillas y me puse a escribir otra cosa muy distinta: los relatos de un soldado puertorriqueño en la segunda guerra mundial, que finalmente conformaron *Mambrú se fue a la guerra*. Y pasaron diez años sin que yo volviera a tocar aquel texto abandonado. Al cabo de esos diez años, cuando me decidí a releer aquellas cincuenta cuartillas, descubrí dos cosas. Una de esas cosas fue el verdadero tema de la historia, que era el conflicto entre dos modos de vida en el Puerto Rico de los años treinta: el modo de vida de los campesinos blancos de la montaña y el de los trabajadores negros y mulatos de la costa. Es un tema con grandes implicaciones históricas, tanto culturales como políticas, que no puedo analizar aquí. El otro descubrimiento, que es el más pertinente al contexto de esta charla, fue que aquella historia, totalmente convencional en cuanto a su tema aparente, estaba contada con recursos formales muy modernos en aquel momento. Yo no había narrado linealmente, sino alternando planos temporales distintos; y además, cada capítulo estaba escrito desde el punto de vista de uno de los personajes, con lo cual se eliminaba la posibilidad de un protagonista y se obligaba al lector a juzgar por sí mismo, sin la ayuda del autor, la conducta de los tres personajes. Los monólogos interiores, que abundan en el texto, estaban integrados en el discurso narrativo, dentro de un mismo modo sintáctico, con lo cual se evitaba esa separación arbitraria y falsa de los actos y los pensamientos de los personajes. Entonces me pregunté cómo había sido posible que yo, decidido como estaba a no acatar una nueva moda literaria, hubiese escrito de aquella manera, sin darme cuenta, por decirlo así, de lo que estaba haciendo. Lo que había sucedido, claro está, es que yo no había escrito así por acatar una moda. Lo que había acatado, sin darme cuenta, era otra cosa: la necesidad de dar con nuevas formas de expresión, correspondientes a una nueva etapa de mi trabajo de escritor. ➤➡

Conversación sobre la obra de Sergio Galindo¹

Conversation on the Works of Sergio Galindo

John Brushwood, Guadalupe Flores,
Valentina Pabello, Ángel José Fernández,
Sergio González Levet, Leticia Ramírez
y Renato Prada²
Universidad Veracruzana

RESUMEN

En el diálogo que sostienen un investigador experimentado y los integrantes del Seminario de Semiótica, se ponen de relieve los recursos narrativos de Sergio Galindo: el estilo indirecto libre, el contraste entre la voz y la focalización, la sutil mezcla de narración extradiegética e intradiegética, las aperturas *in media res* —que dan paso a la recapitulación de los hechos precedentes—, el desencuentro entre la moral dominante y la moral desafiante —esta última siempre asumida por los protagonistas, víctimas al final, de los representantes de aquella. Esos recursos, aseguran los dialogantes, son elementos que marcarán las investigaciones posteriores, cuando los planteamientos teóricos y críticos los hayan estudiado a profundidad. La vinculación docencia-investigación resulta ser una experiencia formativa que tiene como base una pasión compartida: la lectura de la narrativa del escritor veracruzano Sergio Galindo, pues más allá de las dubitaciones del origen teórico de este o aquel concepto, lo importante es incentivar y sostener el espíritu crítico en los nuevos lectores.

¹ Véase (1979, enero-junio). Conversación sobre la obra de Sergio Galindo. *Semiosis* (2), pp. 75-81. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

² El Seminario de Semiótica estuvo integrado por Guadalupe Flores, Valentina Pabello, Ángel José Fernández, Sergio González Levet, Leticia Ramírez y Renato Prada.



Palabras clave: Textualidad; intertextualidad teatral; estilo indirecto libre; voces; puntos de vista.

ABSTRACT

In the dialogue held by an experienced researcher and the members of the Semiotic Seminar, Sergio Galindo's narrative resources are highlighted: the free indirect style, the contrast between the voice and the focalization, the subtle mixture of extradiegetic and intradiegetic narration, the openings in media res –which give way the recapitulation to the preceding events–, the disagreement between the dominant morality and the challenging morality –the latter always assumed by the protagonists, victims in the end, of the former's representatives. Those resources, say the dialogue participants, are elements that will mark subsequent research, when theoretical and critical approaches have studied them in depth. The teaching-research link turns out to be a formative experience that is based on a shared passion: reading the narrative of Veracruz writer Sergio Galindo, because beyond the doubts of theoretical origin of this or that concept, the important thing is to encourage and sustain the critical spirit in new readers.

Key words: Textuality; theatrical intertextuality; free indirect style narrative; voices; point of view.

BRUSHWOOD. Conocí la obra de Galindo en un estado de inocencia, antes de interesarme en la semiótica, en el estructuralismo y en todo eso. De manera que nunca he analizado la obra de Sergio desde ese punto de vista. Últimamente, he pensado que sería interesante estudiar sus novelas, sobre todo con una idea de Genette, que es la división entre la voz narradora y el ojo o, como dice Genette, focalización. ¿Por qué me parece muy importante en la novela de Sergio esa diferencia? Sobre todo porque él emplea, siempre ha empleado en su narración, un cambio muy sutil de posiciones narrativas. Cuando emplea, por ejemplo, dentro de un solo párrafo, una posición exterior, emplea la tercera persona; y luego cambia, para ver desde un punto de vista de su personaje, pero siempre empleando la tercera persona, con la voz exterior, pero ya con el ojo

interior, y termina en el mismo párrafo empleando la voz interior, una del personaje y el ojo, el focalizador, también del personaje. Ya que tiene esa característica de emplear las tres posiciones, tan rápidas, me parece que sería interesante estudiar todo eso de una manera más coherente.

Yo creo que es por eso que *La comparsa* funciona como novela. De otra manera, le sería imposible presentar a tanta gente en tantos episodios, algunos muy cortos, si no fuera por esa capacidad de cambiar la posición narrativa.

¿Qué están haciendo con *Polvos de Arroz*? Pues esa novela también me parece susceptible a esa clase de análisis. Porque supongo, sin haber releído la novela durante varios años, que se ve todo o casi todo desde el punto de vista Camerina, ¿no?

SEMINARIO. Sí, es, más o menos, la dominante.

BRUSHWOOD. ¿Pero no es la voz de ella, verdad?

SEMINARIO. Sí, eso es lo que hemos descubierto en él. Lo que nosotros decíamos es que no tenía la rigidez narrativa de mantener sólo una perspectiva, sino que inmediatamente se iba hacia la otra.

BRUSHWOOD. ¿Recuerdan quién inventó el término estilo indirecto libre? ¿Fue Hansfret realmente? No sé... Yo creía que había sido un crítico español.

SEMINARIO. En el problema del discurso, más bien fue el discípulo de Saussure. Él utilizó esto del discurso indirecto libre, que después se lo llamó estilo indirecto. Pero no sé si en la crítica, quizás, a su vez...

BRUSHWOOD. ¿Y en *El hombre de los hongos*? Realmente, no recuerdo; como les explicaba, no es mi novela predilecta, de manera que no la he estudiado mucho.

SEMINARIO. En esa novela, Galindo trabaja en primero persona, pero, sin embargo, hay una dualidad: es el yo, Emma, la que cuenta, pero, a veces, el punto de vista de ella no predomina; hay veces predomina, hay veces no.

BRUSHWOOD. Esa voz que emplea, en primera persona, ¿está fuera o dentro de la novela?

SEMINARIO. Es decir, ya estaría fuera, puesto que es una recapitulación; no es al mismo tiempo que el desarrollo de la diégesis.

BRUSHWOOD. Eso es lo que me preguntaba; es más bien como la primera persona de la novela picaresca.

SEMINARIO. Exacto. No es como en algunas novelas de Becket, en las cuales la voz se organiza en el momento que está hablando en el discurso. Aquí es siempre la recapitulación; ese sentido no presenta mayor dificultad tampoco.

BRUSHWOOD. Una primera persona de esa índole me parece muy poco distinta de una tercera persona.

SEMINARIO. Está muy cerca de la neutralidad.

BRUSHWOOD. La tercera persona, al fin y al cabo, tiene que ser una primera persona. Siempre ha sido una equivocación la de decir que es una voz *en* primera persona; es una voz que emplea la tercera persona. Detrás de ese empleo de la tercera persona, tendrá que ser una primera persona.

SEMINARIO. Un narrador, que es el que afirma y organiza el discurso. Yo creo que eso es un poco lo que caracteriza a *El hombre de los bongos*. Sin embargo, hay una ambigüedad: no es tan diáfano el equilibrio entre *yo* y *él*, es decir, ese *yo* no podría ser neutralizado en un *él*, como ocurre en Camus: en *él* puede ser perfectamente neutralizado; en un *éste* no, porque hay una ambigüedad del juego. Yo creo que tiende hacia una lectura psicoanalítica, por la ambigüedad del juego de este hombre, el elemento simbólico en *él*.

BRUSHWOOD. No estudian *Nudo*, ¿verdad?

SEMINARIO. No, *Nudo* no la hemos estudiado.

BRUSHWOOD. Hay cambios interesantes en *Nudo*, cambios de la voz narradora.

SEMINARIO. En términos generales, sin tomar la obra como objeto de estudio y viendo toda la narrativa de Sergio, creo que a partir de *Nudo* hay un cambio en lo de estas técnicas: lo de la focalización, la confusión aparente de una primera y tercera personas dentro del discurso, por una parte; y la técnica teatral, muy empleada en las anteriores novelas, cambia radicalmente en *Nudo*. Es otra forma de enfocar la situación, aparte de que temáticamente se sale de la tradición del autor. *Nudo* me parece que innova otras situaciones: por ejemplo, mezcla ya una técnica teatral, en un capítulo que recuerdo; utiliza la analepsis, en otro capítulo, que no la utilizaba

muy comúnmente. Me parece que eso hace de ella una novela muy diferente a las otras. Está hecha a base de recuerdos. Inclusive, hay un capítulo de la infancia de los personajes y después, hacia el final de la novela, hay otra intervención de un dialogo teatral... Todo esto me parece que es interesante dentro de la concepción de la obra en general.

BRUSHWOOD. ¿Le parece que esa analepsis que emplea en *Nudo* es distinta de lo que ha hecho en *El bordo* cuando, en cierto momento de una escena, de pronto, el personaje está pensando efectivamente, viviendo a base una época pasada, no en forma de *flash-back*, sino más bien en el campo de referencia... Pero yo creo que lo que usted indica realmente es distinto de lo que estoy describiendo yo; no estoy seguro, me parece distinto.

SEMINARIO. Yo creo que sí es distinto, porque en *El bordo* hace ese recuerdo, mientras que en *Nudo* no se recuerda solamente, sino que se *está viviendo* esa historia o pasado; esa analepsis empieza a vivirse, y en el contexto general de la obra, ya que está dada la situación, cosa que no ocurre en *El bordo*: en éste, está realmente recordando y añorando una situación pasada. Ahora, la impresión que a mí me dio, así, a una primera lectura, porque no la he trabajado, es que es muy desarrollada técnicamente. Se ve una labor técnica que no se ve en los otros.

BRUSHWOOD. Yo creo que el autor está absolutamente consciente de eso; él reconoce a esa novela como mucho más complicada, técnicamente, que las otras. De manera que uno pudiera decir que hay cierto mensaje en las novelas de Galindo, hasta *Nudo*, que luego cambia, porque el mensaje en *Nudo* me parece mucho más vinculado a la manera de expresarse o a la técnica de narrar, porque sin esta técnica no puedo decir cuál es el mensaje de *El Bordo*, o de *La comparsa*, o de *Polvos de arroz*; no puedo señalar el mensaje de *Nudo* sin hablar de la técnica; y yo creo que hay diferencia; y no sé si en el caso de *El hombre de los bongos* será igual.

SEMINARIO. No, me parece que pertenece, más a bien, a un clima anterior; está escrita antes ¿no? La primera versión de *El hombre de los bongos* está escrita antes...

BRUSHWOOD. Yo creo que hacía años que estaba jugando con esa idea. Yo creo que no la escribió mucho antes, sino que había pensado la novela antes; sino que había pensado la novela muchas veces antes de escribir; y probablemente no la hubiera escrito sin la promoción de parte de Emilio Carballido.

SEMINARIO. ¿Por qué no nos habla de la técnica teatral? Yo recuerdo un artículo de usted, publicado en la *Revista de Bellas Artes*, hablando particularmente de *La comparsa*, donde planteaba esta técnica teatral que nunca he tenido clara.

BRUSHWOOD. Sí, recuerdo bien ese ensayo al que usted se refiere: se habla del cambio de la voz. Pero eso ocurre en todas las novelas, nada más que en *La comparsa* me parece de importancia fundamental; por eso, episodios tan cortos, que si no pudieran desarrollar y cambiar el punto de vista tan rápido no habría manera de conocer a esa gente. Cuáles son las oportunidades que tenemos, en 160 páginas, más o menos, de conocer a Arnold Huerta, a toda esa gente que entra y sale; es algo como un teatro, pero nada más: como una especie de revista, no como una comedia.

SEMINARIO. Esta técnica teatral está más bien analizándose desde fuera de la novela; o..., es lo que no entiendo, quizá ese matiz...

BRUSHWOOD. Bueno, estoy tratando de recordar, francamente, porque, por lo que recuerdo yo, es lo del cambio de la voz, hablar de técnica teatral... realmente no recuerdo lo que dije específicamente. Pero seguramente, en el análisis del texto yo estaba afuera del texto, observando un *fait accompli*, que es una cosa completamente distinta de los que se hacen con Barthes cuando se estudia la estructuración del texto. Yo estaba seguramente afuera.

SEMINARIO. Lo que recuerdo, porque también leí hace mucho tiempo ese texto, era que esa técnica teatral se estaba convirtiendo en un “estilo” de Sergio Galindo, porque desde la primera situación, desde el inicio del discurso, ya se empezaban a plantear las situaciones de la misma manera que se plantea técnicamente una situación para el teatro. Que todo está dado desde un principio.

SEMINARIO. Ahora, lo que quizás anoche decía acerca de esto de la repetición, quizá sí.

BRUSHWOOD. Bueno, eso tiene que ver con lo que decía esta mañana de Brox y Wild y la entrada en la *histoire*, lo que yo llamo *historia*. Ellos hablan de la materia anecdótica, que para empezar el autor tiene que escoger un momento en esa historia, en esa materia para entrar; y Sergio entra en un momento culminante, cuando algo muy importante está pasando; y luego tiene que dar muy rápidamente todos los detalles, todos los pormenores necesarios. Eso es lo que pasa en el teatro con frecuencia, que empezamos en un momento, el telón se levanta, luego entra una persona o vemos a un personaje que nos dice algo importante en un momento de crisis, algo que está pasando, y luego el primer acto consta de una justificación de ese momento; luego en el segundo acto, con frecuencia, experimentamos la analepsis para entender lo que pasó o las circunstancias que causó el primer acto; y el tercer acto es el desenvolvimiento. Pero creo que tenía que ver con ese momento de entrada. Por ejemplo, *La comparsa*, en que empezamos o vemos el primer momento de Bartolomé; en *El bordo*, entramos en el momento cuando Hugo y Esther están llegando a la casa; de manera que entramos inmediatamente, de una manera muy abrupta.

SEMINARIO. Bueno, eso sucedería también, tal vez, en *Polvos de arroz*; inmediatamente, se va al conflicto de Camerina; después se va al pasado, porque ella llega a México y todo eso.

BRUSHWOOD. Entonces, lo que decíamos de la repetición, si el narrador entra de esa manera en la materia, en general plantea, casi inmediatamente, el conflicto que va a desarrollarse; y luego, a veces, se desarrolla el conflicto. Pero a veces, nada más va repitiendo el conflicto en la serie de acontecimientos, que parecen acontecimientos distintos, pero que, en el fondo, llevan un mismo mensaje o la misma significación. Eso es interesante, porque, a veces, me parece que los acontecimientos aumentan la tensión poco a poco, con cada acontecimiento un poco más intenso que el anterior. En otras, me parece que mantienen más o menos el mismo nivel de tensión, pero que la totalidad de la serie nos da la impresión de un conflicto llegado a su máximo desarrollo. Pero es una repetición escondida, si el narrador lo hace bien, porque leemos los acontecimientos realmente sin pensar que es una repetición; nada

más que nosotros, que hacemos análisis, vemos la repetición y la vemos; apreciamos, desde un principio, el conflicto; posiblemente, después de leer la novela, que es una lectura muy distinta de la lectura nuestra, en que buscamos el conflicto. Por eso, hay dos maneras de leer, que son casi contrarias. Efectivamente –y eso a mí me ha pasado, no sé si con frecuencia, pero por lo menos de vez en cuando–, leo la novela y casi al final de la novela descubro lo que hubiera descubierto al principio; y luego, si no releo la novela, por lo menos la repienso; y es casi como otra lectura: vuelvo al principio y experimento todo de nuevo.

SEMINARIO. Otro problema que se plantea en *Polvos de arroz* es recordar lo que se llama la moral textual y la moral extratextual; y el conflicto ente ambas. Eso me parece casi un *leit-motiv* en él: hay un personaje que quiere establecer una moral que está fuera de la moral dominante. Emma también muere; el hombre de los hongos se va; y todo queda en la destrucción total. En *La comparsa*, Clementina Pereda es descubierta realmente sin máscara y sufre las consecuencias de la moral dominante.

BRUSHWOOD. Bueno, me parece absurdo hablar de la obra de Galindo como una novela de denuncia, sino más bien de descubrimiento. Como es un autor muy profundo, yo creo que descubre nuevas maneras de manifestación y ve el conflicto posible con la moral dominante. Si bien él no toma partido, tampoco; mientras que el que denuncia toma partido. Galindo se aleja del conflicto y sólo deja los elementos para que el lector los analice... Me estoy acordando de un cuento que se llama “Me esperan en Egipto”, donde Rodrigo Mier, que es un bibliotecario que va a conseguir con sus ahorros un viaje, se convierte en una víctima del oportunismo de otras gentes y finalmente no consigue lo que toda su vida trató de conseguir y se aísla hasta morir... ➤➡

El sol, de Carballido: novela de la iniciación¹

El sol, by Carballido: initiation novel

Jorge Rufinelli, Antonio Pino Méndez,
Luis Arturo Ramos, Juan Ventura Sandoval
y Sergio González Levet²
Universidad Veracruzana

RESUMEN

Con el objetivo principal de mostrar cómo la problemática de las iniciaciones humanas permeó *El sol*, los integrantes del Seminario de Lectura Crítica atendieron además diversos aspectos temáticos y técnicos de las novelas precedentes: *La veleta oxidada*, *El norte* y *Las visitaciones del diablo*. El análisis de estas obras les reveló algunos de los elementos invariantes: el conflicto depende siempre de los triángulos amorosos –presididos por la mujer en tanto centro del conflicto–, el espacio preferido es la provincia, el grupo social más atendido es la clase media, el equilibrio vivencial de los protagonistas cae cuando llega a su mundo un extranjero, lo simbólico y lo mítico contribuyen al diseño narrativo –dominado por combinaciones binarias: pureza/pecado, conocimiento/ignorancia, etc.–, la linealidad diegética cede el espacio a la alternancia de temporalidades, las atmósferas propiciatorias son usuales, como lo es también la

¹ Véase (1976, enero/marzo). *El sol*, de Carballido: novela de la iniciación. *Texto Crítico*, II(3), pp. 68-93. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

² Este estudio sobre la narrativa de Carballido fue realizado colectivamente en el Seminario de Lectura Crítica del Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana. El seminario se desarrolló entre agosto y diciembre de 1975, con la participación de Jorge Rufinelli, Antonio Pino Méndez, Luis Arturo Ramos, Juan Ventura Sandoval y Sergio González Levet.



naturaleza. Esos elementos invariantes sostienen, sin ser los únicos, el arte de narrar de Emilio Carballido.

Palabras clave: Análisis narrativo; ritos de iniciación; espacios; personajes; motivo.

ABSTRACT

With the main objective of showing how the problems of human initiations permeated *El Sol*, the members of the Critical Reading Seminar also attended diverse thematic and technical aspects of preceding novels: *La veleta oxidada*, *El norte* and *Las visitaciones del diablo*. The analysis of these works revealed some of the invariant elements: the conflict always depends on the love triangles –presided over by women as the center of the conflict–, the preferred space is the province, the most attended social group is the middle class, the experiential balance of the protagonists falls when a foreigner enters their world, the symbolic and the mythical contribute to the narrative design –dominated by binary combinations: purity/sin, knowledge/ignorance, etc.– diegetic linearity gives space to the temporalities alternations, propitiatory atmospheres are common, as is also nature. These invariant elements sustain Emilio Carballido's narrating art, and they are not the only one.

Key words: Narrative analysis; initiation rites; spaces; characters; literary motif.

Teatro y narrativa

No cabe duda de que la extensa labor teatral de Emilio Carballido ha terminado por obliterar la vertiente narrativa que esa labor literaria ha tomado algunas veces en el desarrollo de su producción. Carballido es *hombre de teatro* y al teatro ha dedicado sus esfuerzos mayores, una atención que se advierte a lo largo de más de ochenta obras teatrales, de uno o más actos, en cuya comparación la vertiente narrativa –tres novelas cortas, una novela larga y un libro de cuentos– parece palidecer o al menos ubicarse en un segundo plano.

Ese segundo plano se nos convertirá en primero cuando recorremos ese espacio narrativo, separándolo de las obras teatrales, e intentemos precisar analítica y críticamente sus rasgos, funciones y valor. De todos modos, es preciso partir del elemento teatral, más comprensivo de la labor de Carballido, para entender precisamente cuáles son algunos de los rasgos de esta narrativa: así, por ejemplo, el hecho de que sus libros abarquen un mundo delimitado –recortado, diríamos, del todo de la realidad. Si así lo hace, si no necesita espacios más amplios para su respiración novelesca, si explora limitados campos de la experiencia humana es, entre otras razones, porque la vertiente teatral ha absorbido la amplitud. En otras palabras, Carballido no tiene la necesidad de abarcar anchos mundos novelescos o de comprometerse en el proyecto de una novela extensa, totalizadora, dado que el “mundo” de su fantasía aparece desarrollado, cumplido, en el conjunto de todas las obras.

Decimos que Carballido es dramaturgo antes que narrador; y sin embargo, demuestra en cada uno de sus cuentos o novelas un dominio puntual, exacto, de lo *narrativo*. Incluso más: elabora a la perfección tramas de suspenso, ribeteando una y otra vez la estructura del relato policial y satisfaciendo esa condición que, de acuerdo con E. M. Forster y la experiencia de todo lector, es la condición natural de la narrativa: hacer que nos preguntemos “¿qué sucederá después?” El talento evidente de Carballido en ese sector productivo, la narrativa, demuestra, más globalmente, un dominio de las formas, una intuición certera del orden orgánico de la obra literaria, dominio y orden que, en buena parte, resultan deudores de aquella otra experiencia vastísima, la teatral, sin que el *gesto* teatral se transparente en lo narrativo y lo contradiga.

El caso de Carballido, autor teatral y narrador, es bastante inusual en la literatura latinoamericana, donde la novela y el cuento alternan con otras formas paralelas: la poesía –Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias–, el ensayo –Mario Vargas Llosa–, el periodismo –G. G. Márquez–, o bien se mantiene en su coto privado, aisladamente –Juan Carlos Onetti. Siempre hemos considerado al autor teatral como tal, entendiendo que su forma artística no es cabalmente literaria. El teatro se cumple en la representación: es

visto, existe gracias a que personajes y situaciones son encarnados por seres vivos. La narrativa se lee, alimenta un acto individual y egoísta y los personajes y situaciones no encarnan en un escenario, sino en la intimidad solitaria de cada uno, en la fantasía interior. De otro modo: no se escribe novela *para* ser representada, no se escribe teatro *para* ser leído. No obstante estas afirmaciones, basadas en la finalidad directa de esas dos actividades, no puede buscarse exclusividad y pureza, no puede desterrarse a uno del reino del otro, sino, más bien, entender las ambiguas y oscuras relaciones que entretejen mutuamente. De hecho, el teatro puede ser leído, editado como libro, igual que una novela, y, a la inversa, una novela puede ser representada, bajo la forma vicaria del cine o bien de la teatralización. Las novelas de Carballido alimentan la necesidad visual del lector; son novelas cuya trama tiene rasgos teatrales; son novelas que fácilmente podrían escenificarse o llevarse al cine.³

Una forma más común de relación es aquella que comunica novela y teatro con el hilo medular del relato. Como señala Barthes (1970), “está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación” (p. 9).

Si la narración toma existencia bajo una u otra forma, a veces indistintamente, es porque se alimenta de una sustancia común, el tema, o también de la preocupación de un autor. De ahí que pueda decirse: “*La veleta oxidada*, primera novela de Carballido [...]. Es ejemplo de una preocupación del autor lo suficientemente persistente como para reaparecer cuatro años después en el drama *Las estatuas de marfil*” (Peden, 1967). No reaparece la novela, reaparece la *preocupación* bajo forma de tema. Y reaparece, concomitantemente, la necesidad de *narrarlo*, ya sea en una novela o en una obra de teatro.

¿Cuáles son las preocupaciones de Carballido? ¿Cuáles son los elementos invariables de su literatura que reaparecen una y otra

³ En efecto, algunas de ellas se han filmado: *Las visitas del diablo* y *El norte*; también algunas comedias, como *Felicidad*, *Rosalba y los llaveros* y *La danza que sueña la tortuga*.

vez, esparcidos en el tiempo y connotando esas preocupaciones que otros escritores llaman, modernamente –y muy siglo XIX– *demonios*? Aquí habría que hacer una distinción metodológica: las preocupaciones evidentes y expresas de un autor pueden aparecer generosamente en ensayos, entrevistas o bien en las grandes líneas de un tema. Nos interesan más, sin embargo, las preocupaciones que corren por debajo de la apariencia; nos interesan las contradicciones de las diversas líneas que el escritor establece para expresarlas a un nivel literario; nos interesa la visión del mundo de ese escritor en todo lo que tiene de conflictivo con su mundo y con los elementos más conservadores e inertes de su personalidad. La obra literaria no es jamás el reflejo objetivo de una realidad ajena; es, mucho mejor, la expresión de una visión del mundo, expresión viciada por conflictos entre la *parti pris* y la espontaneidad, entre la inercia y la necesidad de movimiento, entre los remanentes orgánicos de la muerte y la imperiosidad volitiva de la vida. De ese complejo y ambiguo conjunto de datos, se desprende toda visión del mundo en su relación con el mundo y eso es lo que nos debe preocupar ver aquí.

Variantes e invariantes. Un sistema de coordenadas

La deliberada restricción del mundo novelesco de Carballido hace resaltar, precisamente, las preocupaciones que organizan su visión del mundo en la obra narrativa. Carballido ha escrito tres novelas con una periodicidad regular y constante: entre 1956 y 1970, publica *La veleta oxidada*, novela corta de 1956; vuelve dos años más tarde con otra novela corta, *El norte*, de 1958; un libro de cuentos, *La caja vacía*, aparece en 1962; y tres años más tarde, publica su única novela extensa y compleja –escrita al modo de los folletines del siglo XIX–, *Las visitaciones del diablo*, de 1965, aunque la novela se anunciaba en 1963 con la publicación de dos de sus capítulos (Peden, 1976, p. 104). *El sol*, finalmente, cierra, momentáneamen-

te, el curso narrativo, cinco años después, en 1970. Varias veces se anunció otra novela, *Los zapatos de fierro*, pero aún no ha aparecido.⁴

La primera tarea de una lectura crítica consistiría en encontrar en este conjunto de novelas y cuentos los elementos que identifican la totalidad, a partir de una obvia diversidad de tramas y asuntos. Preocupaciones y visión del mundo; signos y sistemas. En el sondeo simultáneo de esos signos y en las manifestaciones claras o complejas del sistema, podrán encontrarse los conflictos y, nuevamente, la visión del mundo que los nutre, y de la cual esos conflictos son portadores. De este modo, es bastante fácil hallar paralelos entre las novelas y los cuentos de Carballido, hallar elementos comunes, como también podrían encontrarse comparando a ese nivel las obras narrativas y las obras teatrales del mismo autor o bien sus obras con las de otros escritores.

De una manera un poco menos sencilla, intentamos establecer invariables del *sistema* que rige no sólo la narrativa –lo ya escrito– del autor, sino su modo de acceder a la realidad y de tratar de ordenarla. La obra narrativa no sólo revela una forma concreta de estar en la realidad –en la medida en que es esa y no la otra obra–, sino también la manera tentativa en que el autor se instala en ella. Al buscar el diseño de este sistema, debemos partir de ciertos datos, cedidos casi espontáneamente por la lectura comparativa. Al modo de las láminas transparentes que se superponen y permiten encontrar semejanzas en las figuras, una superposición de los cuatro libros de Carballido nos deja ver, en primera instancia, algunas invariantes, que nos permitirán, también, aproximarnos al *sistema*. Una organización hipotética de esos datos nos daría el siguiente cuadro:

Cuadro 1:

1 [Lugar]	Provincia (campo/pueblo), con presencia expresiva del paisaje.
2 [Tiempo]	Vacaciones (ocio).

⁴ Los cuentos de *Los zapatos de fierro* se publicaron en 1983.

3 [Personajes]	Clase media. <i>La mujer</i> . Definición de figura: centro de conflicto. <i>El joven</i> . Definición de figura: protagonista del conflicto.
4 [Organización temática]	<i>Triángulo amoroso</i> (conflicto)
5 [Significación temática]	Valor de la experiencia (experiencia e iluminación). Tipos de experiencia: a) la iniciación sexual; b) la frustración sexual; c) el amor como ausencia

Elaboración propia

A. *Estilo*. Relación entre /1/ y /3/: misterio (técnico literario del suspenso).

B. *Significación*. Relación entre /2/4/ y /5/: la emoción vivida como problema. La emoción es problema.

Este cuadro surge de la violenta reducción del conjunto y olvida, claro está, muchos aspectos importantes que el propio desarrollo del esquema habrá de mostrar, enriqueciéndolo. Pero del mismo modo que ha sido resultado del conjunto, se vuelve a él como un centro referencial constante: las vacaciones –en tanto tienen un sentido de ordinario, pero también en tanto refieren a un tiempo *mítico*– pueden encontrarse en *La veleta oxidada* como actitud de vida –Marta vive eternas vacaciones hasta que “despierta” a una vida normal–, en *El norte* como un periodo recortado y prestigiado de una relación amorosa –vacaciones de la pareja en Veracruz– o en *El sol* como el natural descanso del periodo escolar –Mario y su hermano viven el resto del año en la capital. Aunque la noción de *vacaciones* adquiere en la narrativa una cualidad a menudo necesaria, aunque convencional –en vacaciones no hay obligaciones diarias y todo personaje puede desarrollarse y actuar de acuerdo con su libertad y no con los condicionamientos vulgares de lo cotidiano–, sin embargo, en parte de la narrativa moderna, donde el análisis

sicológico coexiste con un análisis más profundo del valor de los rituales, de lo constante y repetitivo de la vida, las *vacaciones* han adquirido un sentido más complejo que el habitual, al punto de caracterizar, ya con claro sentido mítico, cierto tipo de literatura.

A su vez, la provincia como ámbito de referencia para la experiencia física y emocional de los personajes aparece continuamente en Carballido como un signo determinante. Los cuentos de *La caja vacía* o las novelas *La veleta oxidada*, *El norte*, *Las visitaciones del diablo* y *El sol* transcurren, mayoritariamente, en la provincia. Se advierte así no sólo un rasgo del sistema o una tendencia de su visión del mundo, sino una voluntad y una intención. Curiosamente, aunque muchas de sus obras teatrales fijen también su acción en provincia, Carballido anota una diferencia tajante agrupando nueve de ellas bajo un título definitivamente ciudadano: *D. F.* (1957), cuya importancia aparece subrayada por las tres ediciones que ha tenido: 1957, 1962 y 1973.

En su estudio de las novelas de Carballido, Margaret S. Peden (1967) señala diferencias y similitudes entre las tres primeras:

Tres novelas, tres estilos diferentes. *La veleta oxidada*, sencilla, sincera y poética, nos habla de estados de ánimo. En *El norte* Carballido emplea una estructura experimental efectiva para contarnos la historia de un enredo amoroso y de su terminación. *Las visitaciones del diablo* es episódica y está mucho más cargada de incidentes y de acción que las otras dos. Sin embargo, todas tienen una cosa en común: su preocupación por el carácter [personaje]. Es manifiesto que Carballido se interesa por encima de todo en aquello que hace y deshace las relaciones humanas.

Se indica aquí la similitud en las preocupaciones *temáticas*, a cambio de las diferencias estilísticas. Estilos diferentes para preocupaciones semejantes: esta reducción podría llevarnos a pensar en la existencia de un divorcio entre la expresión y lo expresado, es decir, en una intención formal demasiado evidente, que va por encima de la sustancia del relato.

En rigor, las diferencias estilísticas entre las novelas de Carballido, más que mostrar esa superación, muestran el esfuerzo por adecuar la escritura al proceso expresivo, adecuación visible incluso dentro de cada libro, más aún en *El sol*, donde lo que llamamos, a

grosso modo, “el estilo” es en realidad un elemento más de lo narrado, como se ve –y veremos en detalle más adelante– en su capítulo VII. En otras palabras, Carballido se preocupa por “todo aquello que hace y deshace las relaciones humanas”, en tanto ese es uno de sus mayores núcleos temáticos. Pero igualmente se preocupa por la expresión de ese imponderable conflictivo, es decir, por la manera como aquellas relaciones humanas se expresan en una categoría literaria en él. En el punto encuentro de ambos órdenes –el qué y el cómo–, reside el núcleo productivo de su escritura, aquello que lo define como literatura y le da valor en ese campo.

Dos novelas cortas: *La veleta oxidada* (1956) y *El norte* (1958)

Publicadas con sólo dos años de diferencia, *La veleta oxidada* y *El norte* constituyen dos empresas novelísticas con similares intenciones en el diseño de personajes y en la dramatización de situaciones. En ambas, Carballido ha querido mostrar la provincia en cuanto atmósfera, no paisaje. Provincia es en *La veleta oxidada*, aunque el personaje femenino, Martha, venga de la capital y sea denominada cáusticamente “la bachillera”; provincia, el puerto de Veracruz, donde transcurren las instancias conflictivas de *El norte*, aunque sus personajes sean también capitalinos. El autor parece querer probar los efectos que la provincia tiene sobre la existencia de estos personajes, obligando a unos –*La veleta oxidada*– a confrontar su formación capitalina con la atmósfera provocada por las costumbres diversas –rencores de los parientes, deterioro de la pareja, instalación de la “casa chica”, etc.– y a otros, con una atmósfera anímica y hasta climatológica –Max el intruso es un marino, de modo que su fondeadero natural es el “puerto”; cuando los personajes llegan a Veracruz, se ha levantado el viento “norte”, etc. En otras palabras, el narrador instala en la provincia algunos personajes capitalinos y los hace enfrentar con una nueva situación.

El núcleo anecdótico de *La veleta oxidada* es claro con respecto a este propósito: Martha, una mujer educada, se casa con un pro-

vinciano, Adán, y comienza a vivir en la tierra de su marido. Ella será, en principio, la regidora en el plano intelectual, dirigiendo una tertulia literaria, distinguiéndose ante las nuevas amistades, pero luego perderá sus prerrogativas en un duelo natural: el que se entabla entre ella y una adolescente pueblerina, Nieves, convertida paulatinamente en la segunda –y preferida– mujer de Adán. En su más escueta estructura, lo que la novela nos señala es el triunfo de lo natural sobre los artificios, de la provincia sobre la capital. El “maldito pueblo”, como llama Martha al lugar de su esposo, termina tomando venganza sobre ella; termina humillándola con la necesidad infructuosa del ruego y con la frustración.

Carballido mismo invita a hacer esta lectura desde los nombres elegidos para sus personajes. El centro de este triángulo, Adán, es precisamente el ser adánico, simple, cuyos estudios en la capital no han borrado el origen provinciano o, mejor, lo más puro y sencillo de su modo de ser. *Martha* acepta una grafía extranjera: no es *Marta*, sino *Martha*, porque en ese predio edénico de la provincia ella es la extraña, la diferente. En cambio, la pureza adolescente, la frescura prototípica de la muchacha aparece simbolizada en el nombre *Nieves*, como si en él radicara la pureza –sustancia, color– de otra forma natural. Trasladada esta situación arquetípica al desarrollo dramático de los sucesos, la lectura se hace más compleja, pero igualmente cruel y fatalista.

El valor de la experiencia, para Martha, está enclavado en un despojo de su identidad ciudadana: ella deberá lavarse de sí misma, desnudarse de todo lo que la provincia le veda, saberse y reconocerse derrotada. Y esa derrota consiste finalmente en la pérdida de su marido, en la pérdida del hijo y en la asunción de un futuro que sólo le reserva vacío y soledad. Frustración, ante todo. En este personaje, la frustración se adueña de todos los aspectos. Adán ha estudiado en la capital, pero su *regreso a la tierra* –incluso como tema mítico– proviene de una elección que parte de su propia experiencia, de los datos de la realidad. Es un personaje que se logra, aunque sea mediante el sacrificio de su mujer. Nieves tiene poco que elegir, dada su condición social, pero la suerte que le toca en gracia –y que se revela en la secuencia en que Adán la rescata, junto con su her-

mana, del burdel— es netamente positiva. Sólo Martha termina castigada por un diseño fatal del que, en parte, es responsable la provincia y, en otra, su propia constitución artificial. El viaje de Martha a México —es decir, su regreso no a la tierra, sino al artificio— y la posterior clausura de sus amistades literarias en provincia pautan la frustración intelectual; la sexual se evidencia en el deterioro total de la pareja y en el rechazo del marido —“¿no tenemos de qué hablar, ya no nos gusta dormir juntos?” (Carballido, 1956, p. 52); la frustración maternal tiene como signo y evidencia la muerte del hijo.

El norte no llega extremos tan drásticos en el destino de sus personajes. Es mucho más sutil y el fatalismo aparece dosificado por las tribulaciones naturales de la adolescencia, más que como un signo lanzado contra las criaturas para destruirlas. Y es que la experiencia, para estos personajes, resulta enriquecedora y no fatal, del mismo modo que sucederá, más tarde, con *El sol*. Aquí podemos comenzar a hablar de una novela de la iniciación y del conocimiento, en la cual la experiencia vital lleva precisamente a esas instancias. De ahí que la sexualidad y la presencia conflictiva de la mujer instauren una estructura triangular y el conocido *triángulo* afectivo, como sistema, se observe como un elemento dinámico, determinante, no como un elemento, en sí mismo, determinado y fijo.

El norte se narra alternando el pasado con el presente, hasta hacerlo converger en un presente último, que es el final de la novela. Las oposiciones —hombre/mujer, madurez/adolescencia, conocimiento/desconocimiento— aparecen fielmente comunicadas a un supuesto esquema triangular, de tal sutileza de escritura que justificaría llamarla una pequeña obra maestra de análisis psicológico y de dominio narrativo. Como las otras novelas del autor, *El norte* se ubica en provincia y es transitada por un reducido número de personajes. La naturaleza, objetivada por descripciones y puesta a actuar desde el propio título, coadyuva a perfilar a los personajes, al grado de que podemos hallar si no un afán de determinismo geográfico, sí un paralelismo expresivo, la construcción de un ambiente propiciatorio para que todo —anécdota, estilo, peripecia— desemboque en la iluminación final, en el conocimiento.

También aquí aparece la figura femenina como motivo de desdichas y causante indirecta de una revelación, así como el joven de “sensualidad directa y sana” (Carballido, 1858, p. 36). Junto con ellos, Max el extranjero, el ser errante e intangible, la presencia perturbadora que hará estallar la crisis luego de dejarla incubar en la misma situación triangular. Y también tenemos las vacaciones como término enmarcador de la nueva experiencia, como periodo fijo a partir del cual podrá empezarse a vivir con una diferente noción de la existencia.

El nivel simbólico se hace presente en *El norte*, así como las sutiles referencias literarias. ¿Qué sugiere un título como *La veleta oxidada?*, podríamos preguntarnos antes. “La inmovilidad que sobreviene después de un periodo de evidente movimiento”, contesta Margaret S. Peden (1967), con razón. O de otra forma: la inmovilidad después de la experiencia. En cambio, esa oxidación, esa inmovilidad fatalista, es muy otra en *El norte*. “El norte” es un fenómeno climatológico, famoso en Veracruz: soledad en las calles, calor, entumecimiento. Pero también es la orientación cardinal más privilegiada, aquella que indica precisamente el destino. Hombre sin norte, hombre desorientado. La época de la adolescencia es precisamente la época en la que se busca un norte, una orientación para continuar la vida. ¿Por qué tiene tanta importancia el faro en este libro? Porque la novela culmina precisamente con la frase “Empezó a correr, brincando charcos, hacia el faro” (Carballido, 1958, p. 117), del mismo modo que *El sol* termina con otro símbolo orientador: “Sí. Amanece. Sí. Es así. Entiendo. Sí. No lo soporto. Sí. El sol” (Carballido, 1970, p. 121). Tanto el faro –orientador– como el norte –orientación– juegan aquí papeles significativos: igual sucederá con el sol –orientador/orientación– en la novela de este título.

La sutileza del análisis de sentimientos nos coloca al filo de mal entender la naturaleza del triángulo aquí instaurado. Si en *La veleta oxidada* el triángulo es incompleto –falta la vinculación Nieves-Martha–, en *El norte* –y luego en *El sol*– sí se instaura cabalmente. La relación heterosexual de Aristeo y su amante, definida, clara, convive con un inicio de relación homosexual entre Aristeo y Max. Para comprobarla, no sólo están los “celos” de Isabel (Carballido, 1958, p. 87), sino

la rimbaudariana “invitation au voyage” de Max a Aristeo y las ambiguas motivaciones que tiene Max para acostarse con Isabel y luego hacer conocer el hecho, sabiendo –o creyendo– que así se rompería finalmente el lado establecido del triángulo: Isabel/Aristeo. Aristeo termina rechazando a ambos, “saliéndose por la tangente”; y de ahí en adelante, deberá elegir su vida, iluminado por esta iniciación.

El diablo es mujer

En 1965, Carballido publica *Las visitaciones del diablo*, subtitulándola “folletín romántico en xv partes”, una novela extensa que si bien utiliza la estructura formal y sustantiva de los folletines decimonónicos lo hace de una manera moderna, con mucho de farsa dramática. Las características del mundo de Carballido reaparecen aquí, aunque el tono realista de sus producciones anteriores cambie de vestimenta, tenga una envoltura diferente.

Vuelve aparecer aquí el “triángulo”, basado en 3 personajes: Paloma, Lizardo, Ángela. Los tres, junto con el resto de la familia Estrella, protagonizan la aparente tragedia que los consume temporalmente. Ángela está tullida y padece, por lo tanto, una serie de conflictos que la atan y la separan, a la vez, de Lizardo, el joven arquitecto que ha vuelto al seno familiar después de estudiar en Europa.

El ámbito físico: la provincia; el ámbito social: una familia burguesa con bien arraigadas creencias religiosas y pocas aspiraciones –podría establecerse una paralela relación con la familia de *El sol*. A esta situación familiar tiene que adaptarse el recién llegado de Europa, Lizardo, quien, paulatinamente, se convertirá en el eje de la acción. De manera sutil, el narrador va tejiendo las intrigas provocadas por algunos personajes y los ataques nocturnos, violentos e inesperados, contra Ángela. Al final, el misterio construido por el narrador se revela en términos exactos: el diablo es la madre de Ángela –el diablo es mujer–, aunque Paloma haya urdido buena parte de las intrigas y mostrado también su naturaleza perversa –la mujer es el diablo.

El sol se alimentará, luego, de una estructura de misterio, con un crimen en su vértice, pero lo misterioso aparece a todo lo largo

de *Las visitas del diablo*, mezclando una definición misógina de sus personajes con una estructura de corte fantasmal. De modo cierto, Paloma es, en la novela, la encarnación de una perversidad que subvierte el orden familiar establecido, que seduce al hombre y que oficia de contacto con cierto tipo de literatura demonológica. El misterio se crea en las descripciones mismas:

No había nadie. Una neblina espesa, apenas lo dejaba [a Lizardo] entrever los árboles. Pero él había escuchado... Se arriesgó a salir un paso, luego otro, pisando desagradablemente el frío rugoso y húmedo de las piedras. No había nadie.

Miró el aire grisáceo, pegajoso de humedad. Se dio la vuelta para entrar. Entonces sintió la presencia, de pronto: con el rabo del ojo un bulto blanco y en seguida contra su cuerpo, alguien o algo que lo estrechaba en un abrazo caliente (Carballido, 1977, pp. 38-39).

Sin duda, hay que considerar *Las visitas del diablo* como una novela fuera de serie en la literatura narrativa de Carballido, tal vez la más cercana a una concepción teatral de todas las que ha publicado. Y sin embargo, se encuentran en ella algunas de las invariantes de su mundo, como el aparente triángulo, el ambiente provinciano, la clase media –aquí ya perteneciente a una suerte de alta burguesía–, el drama –o comedia– emotivo y la figura femenina en un centro generador del conflicto, de la tribulación y hasta del horror. La mujer frustrada de *La veleta oxidada*, la mujer infiel de *El norte* y de *El sol*, ya ha encarnado aquí en una forma diabólica.

El sol: primera lectura

En *El sol*, Carballido elabora lenta y cuidadosamente una gran metáfora del conocimiento, respaldándola en un acontecer anecdótico y en una trama inteligente, que, en primera instancia, pueden llevar a considerar la novela como otro análisis psicológico de conductas y personajes. Ese análisis existe, en esta como en las otras novelas del autor, y más aún en sus piezas teatrales, pero lo que hace de *El Sol* una novela de relieve es la lograda significación que, a partir de circunstancias mínimas y de una historia que no sale de los marcos

de la experiencia conflictiva del adolescente, va edificando un ámbito mayor de interpretación: la reflexión sobre la vida.

La novela se desarrolla en siete capítulos, y cada capítulo, en cuadros o escenas perfectamente distinguibles, para narrar la peripecia de un personaje central, Mario, en su relación conflictiva con su hermano, Ricardo, y con una criada adolescente, Hortensia, mientras transcurren sus vacaciones en la provincia. Parecería que todos los temas que Carballido ha venido explorando a lo largo de su producción se juntaran espontáneamente en este libro: el adolescente, la mujer como núcleo conflictivo, triángulo amoroso, la atmósfera de provincia, la significación expresiva del paisaje, la época mítica de las vacaciones.

La tortura psicológica de la adolescencia aparece personificada en Mario; y es, precisamente, la perspectiva de este personaje la que elige el narrador para desenvolver la historia. Dentro de ésta, en un juego de planos cuya importancia va variando a medida de su desarrollo, la novela nos ofrece diversos motivos, cuyo entrelazamiento dará no sólo en la construcción de la trama, sino la expresión de sus significados: Mario está pasando con su hermano las vacaciones anuales en provincia y siente una atracción erótica por Hortensia, a quien no acaba de idealizar, para rechazarla continuamente en su mente, despreciándola y consagrándose nuevamente a su difusa sensualidad. Al mismo tiempo, la admiración por el hermano lo lleva a ambicionar el uso de su chaqueta de cuero, porque siempre que la logra prestada se “convierte” en el otro. Pero la peripecia guarda sorpresas: la chamarra de cuero se ensucia y no hay tequezquite capaz de limpiarla, “cómo no puedes limpiar la conciencia de un crimen”, y Hortensia se corta las largas trenzas –en un ambiguo gesto de castigo. Lo que detrás de las apariencias sucede en la novela es un crimen, al cual se suman las relaciones sexuales de Ricardo y Hortensia, que terminarán por desacralizar por completo la imagen de la muchacha. Si Mario ha de pasar por la experiencia del conocimiento, es, precisamente, para encontrar una verdad –por dura y dolorosa que sea– en la vida y elaborar sobre ella su propia concepción del mundo. La novela termina dejándolo en un

regreso al monte y al sol, especialmente al sol, ese símbolo de la sabiduría geológica.

Las alusiones, los juegos de símbolos, la cauta y sutil introducción de temas y personajes nos hacen pensar en un juego hábil, manejado por un demiurgo. Pero el juego es cruel –menos fatalista que en *La veleta oxidada*, más abierto y complejo que en *El norte*– y de pronto podemos identificarnos con los personajes y sentirnos vivir en una trama urdida por un demiurgo alto e inaccesible.

El sol: significaciones y polaridades

El primer elemento significativo de la novela se nos rinde desde el título mismo: el *sol*, objeto físico y símbolo. En *El Norte*, el viento tormentoso cumplía igual función de plurisignificación semántica. Con “*El sol*” y “*El norte*” reconocemos un rasgo de uso constante en el sistema narrativo del autor; a partir de él, podemos continuar una búsqueda de elementos, en primera instancia, significativos, y, en última, simbólicos. En rigor, el sol puede representar vulgarmente una metáfora del conocimiento: es el ojo divino que da luz al mundo, que disipa las sombras y *permite ver*, *autoriza* el conocimiento. Así, la presencia del sol, a través de la novela, cumple una función precisa de actualización y significación. Esa presencia no sólo está en el título o en referencias significativas dentro del texto; al contrario, aparece con una profusión que hace, por sí sola, importante, gravitatoria, su mención. He aquí algunos ejemplos:

1. El Sol (p. 9).
2. los rayos semioblicuos del sol (p. 9).
3. explosiones de luz, el sol desnudo (p. 9).
4. lluvia y luz del sol lo borren (p. 10).
5. medio sol en el trozo de vidrio (p. 17).
6. todo el sol tembloroso (p. 17).
7. se desploma el sol (p. 22).
8. El sol le saca chispas a la plata (p. 23).
9. el sol lo ha requemado (p. 29).

10. Mario recibe el sol (p. 29).
11. absorbe el sol (p. 29).
12. por sentir bien el sol (p. 40).
13. Y vio el sol (p. 41).
14. inundado de sol (p. 42).
15. y el sol de mediodía había bajado (p. 42).
16. y entendió al sol (p. 42).
17. el sol de media tarde (p. 65).
18. El sol a veces quema sin calentar (p. 65).
19. Y el sol no calienta (p. 73).
20. cuando ya el sol iba poniéndose (p. 73).
21. El sol (p. 79).
22. en el rayo del sol (p. 81).
23. El sol le lamía el pelo (p. 82).
24. donde el sol no quemara los ojos (p. 86).
25. por el sol en el cenit (p. 95).
26. Por el peso del sol (p. 95).
27. iba huyendo del sol (p. 96).
28. ni hay guedejas al sol (p. 98).
29. El Sol (p. 121).

Ateniéndose a esta secuencia, es dable observar no sólo la función cada vez más personificada del sol –lame el pelo, quema/no calienta, hay que huir de él, puede comprendérselo–, sino también su incidencia en la estructura del relato. No en vano la novela comienza con estas palabras: “El Sol” (p. 9) y termina con estas otras, iguales: “El Sol” (p. 121). Entre uno y otro extremo, que reproducen especularmente el elemento central, solar, del relato, éste se desenvuelve sin dejar de prestarle atención en ningún momento, como puede advertirse en la regularidad de sus menciones.

Existen también otros elementos significativos, paralelos o concomitantes al central, por cuyos andariveles corre, asimismo, la estructura, polarizando significaciones. Una polaridad evidente resulta de la oposición arriba/abajo. Arriba, sin duda, está el sol, *el conocimiento*, obedeciendo a una tendencia mítica de considerar lo excelso, lo superior, como habitante de arriba, mientras lo in-

ferior, como la misma palabra indica, tiene su morada en el abajo. Abajo están *los hombres* o, bien, en el relato mismo de *El sol*, abajo está el pueblo, visto desde el monte a donde sube Mario y donde toma contacto panteísta con la naturaleza. De esta polaridad, la novela ofrece generosamente ejemplos, que podemos ver, si no prolijamente, por lo menos a modo de muestras: “con la cara hacia arriba” (p. 9), “cara en el alto” (p. 9), “subía a esconderse arriba” (p. 13), “allá arriba” (p. 55), “Ha de haber visto algo hasta allá arriba” (p. 57), “allá arriba” (p. 61), “Arriba, el abismo nos deja ciegos” (p. 96), “para que asciendan las tinieblas” (p. 121), “y esto sube” (p. 120). Estos ejemplos se oponen, gracias al contraste, con otros paralelos: “allá abajo está el pueblo” (p. 11), “incomprensible como un abismo” (p. 19), “Había hablado del abismo” (p. 19), “Pero el abismo dijo entonces” (p. 19), “Abajo el pueblo” (pp. 30 y 40), “mientras iba bajando para esconderse” (p. 43), “hacia lo hondo” (p. 47), “Tardó en bajar” (p. 59), etc., que en la última página de la novela terminan por acumularse: “las tinieblas, se hundan por un lado” (p. 120), “esto que luego habrá de hundirse (p. 120), “las tinieblas hundiéndose” (p. 121), “en el fondo” (p. 121).

Estas polaridades nos dejan ver el *juego* interno de la novela, más tarde confirmado, en el nivel significativo, cuando se advierta la metáfora de la iniciación y del conocimiento. Son también el umbral para un análisis que no deje pasar inadvertidos otros elementos de una simbología casi naturalista, directa, pero simbología al fin. *El sol* relata una peripecia adolescente con un estilo que, en primera instancia, podría definirse como “realista”; y sin embargo, la insistencia en los elementos *reales* termina por sobrecargar sus significados y desviarlos hacia categorías simbólicas. No hay procedimiento más natural y eficaz de eliminar la naturaleza. La novela se va destruyendo a sí misma como relato realista, niega su condición de evidencia y se transforma, paulatinamente, en un signo portador de *otra* significación que la inmediata. Esa significación es deudora de los procedimientos estilísticos –como el ya mencionado: la sobrecarga significativa de términos y elementos naturales–, que, a su vez, nos revelan una intencionalidad del narrador. En otras palabras, la novela misma nos indica su modo de lectura, tradicio-

nal, lineal y directa, para introducirnos en las ambigüedades de su campo semántico, en el verdadero hábitat de sus significaciones.

Diversos cortes longitudinales en la novela nos permiten alcanzar, por lo menos, el ámbito de una simbología onomástica, así como el terreno más restringido de ciertos términos simbolizados: la chamarra, el tequezquite, el ermitaño, el sol –dentro de una concepción panteísta. Veámoslo con relativo detenimiento.

a) *Simbología onomástica*. La narración de la novela gira, principalmente, en torno a sólo tres personajes, aunque otros sean mencionados: Mario, Hortensia y Ricardo. Sus acciones, sus rasgos genéricos o los valores humanos que denotan a lo largo del relato van estrechamente ligados a la etimología de sus nombres. Rastreando el significado de los mismos, encontramos, por ejemplo, que *Mario* es un concomitante del símbolo solar, porque hipotéticamente *Maris* –forma etrusca de Marte– origina *Marius*, que significa descendiente de Marte, considerado antiguamente como una *divinidad solar*. *Ricardo*, cuyo origen se remonta al germánico, significa “jefe audaz” o “fuerte en el poder”. *Hortensia*, que originalmente significa “cercado”, es, posteriormente, “jardinera”. Basándose en la significación onomástica, podemos estructurar un sistema maniqueo, por el cual Mario representa uno de los polos, Ricardo el otro y Hortensia oscila entre ambos, entregándose primero a Ricardo –jefe audaz– y luego a Mario –sol y conocimiento–, viviendo el interregno precisamente en su función de “jardinera” –es ella la criada que cuida las palomas y las plantas.

Hortensia, en cuanto personaje, conduce a una lectura onomástica, la alude al decir “A mí me habría gustado más Patricia... O Fanny. O... Eneida” (p. 15). El comportamiento oscilatorio quedaría reafirmado si atendemos a los siguientes significados: *Patricia*: “de estirpe noble”; *Fanny*: “libre”; *Eneida*: “la alabada”. De este modo indirecto, Hortensia demuestra su deseo de escapar de un mundo en el que está sumergida y del que desea salir valiéndose de los hermanos. “Dice Ricardo que tal vez podría irme a tu casa. Como criada. Sería muy bueno, ¿verdad?” (p. 35), dice *ella*. “La idea de Hortensia a México debes proponerla tú. Si yo les digo van a empezar con qué casualidad y por qué quiero que vaya, y a ima-

ginarse cosas. Tú eres *el bueno*, y se lo dices a mamá como si fuera una idea de Celia” (pp. 50-51), dice *Ricardo*. De alguna manera *ella* y *Ricardo* son los términos de una complicidad que intenta servirse de Mario como instrumento inocente: cuando Mario llegue a la verdad, llegue a conocer más íntimamente a Hortensia y descubra el secreto terrible del hermano –el crimen–, habrá pasado a una instancia superior del conocimiento, habrá sido *iniciado* por los otros dos, por la *pareja original*.

b) *Otros símbolos. El cabello.* Constante y relevante es el uso de otros símbolos, aparte los contenidos en los nombres. Uno de ellos es el del *cabello de Hortensia*, que, en un principio, atrae, como elemento sensual, la atención de Mario y completa la imagen virginal de la muchacha; y en un segundo momento, después del crimen, aparece cortado, en un acto que pudiera entenderse de contrición, de autocastigo, de flagelamiento y también de rechazo a su propia realidad –el mismo rechazo que contenía su deseo de haberse llamado de otro modo. La cabellera como símbolo e imagen agrega detalles que van completando la figura de la muchacha: “Se las puso [las flores] en las trenzas, con cuidado; era mejor que una postal, ella así, trinos, palomas. Mario sostenía la respiración abarcando el conjunto, ella se pone flores en las trenzas, viéndolo de reojo” (p. 18). El cabello largo –las trenzas– adquiere múltiples significados –energía, belleza, libertad y hasta *pureza*– en términos de una simbología tradicional y ordinaria, pero más adelante ese cabello desprendido, cortado, va a eludir a la inutilidad de dichos valores o, por lo menos, a su no existencia:

Mario le murmuró por lo bajo:
 –Regálame el pelo que te cortaste
 –Ya lo tiré a la basura.
 –¿Por qué?
 Ella se encogió de hombros (p. 98).

El cabello, elemento significativo por sí mismo y por el proceso que vive Mario, es señalado una y otra vez, de manera progresiva. Con él, el narrador está pautando uno de los términos más importantes del proceso, ya que en él se cumple la fascinación y la desilusión entre Mario y Hortensia.

c) *La chamarra*. Ante el “jefe”, Ricardo, la personalidad de Mario se difumina, se hace más débil. Ricardo es el joven atrevido, audaz; el que hace bromas para gozo de todos. Mario, más apocado, vive su existencia interior, reconcentrada y conflictiva. Pero la atracción que ejerce el *jefe* es indudable. En el caso de Mario, esa atracción tiene como elemento intermediario la *chamarra* de su hermano. Cuando ocurra el crimen y la chamarra pase a jugar otro valor significativo –el de testimonio imborrable: las manchas de sangre que no puede quitar–, entonces absorberá dos contenidos simultáneos: símbolo de fortaleza, de virilidad, y símbolo de crimen. La chamarra se convertirá en símbolo de Caín y en el estigma cainita:

–Préstame tu chamarra –pidió Mario levantándose.

Nunca se había atrevido antes: la chamarra de cuero negro con apariencia de leyenda, de reto, con sólo ponérsela sentimos que se endurecen los músculos (p. 38).

En diferentes momentos, Mario le pide a su hermano la chamarra de cuero negro. Con ella, se transforma *en otro*; con ella, siente cumplirse la misma aspiración y necesidad de Hortensia con respecto a su nombre: no ser quién es, estar en la piel ajena, despreciarse a sí mismo hasta que pueda volver a encontrar su centro.

d) *El tequezquite*. El tema de la culpa se sugiere cuando en la misma novela se explica que esta sustancia sirve para limpiar toda clase de manchas:

–¿En qué usas el tequezquite, Juana?

–Si se le echa al cocido, ablanda la carne... Limpia muy bien, limpia todo: el metal manchado, la porcelana, hasta la ropa... todo (p. 83).

Lo que el tequezquite no podrá limpiar, contradiciendo esta antigua sabiduría campesina y provinciana, encarnada en Juana, es el signo de la culpa, la sangre humana derramada.

e) *El ermitaño*. Aparece mencionado varias veces en la novela, sin habérselo conseguido insertar apropiadamente. ¿Qué función cumple este ermitaño, cuando vive alejado de la sociedad, pero alimentado por ella, o cuando muere? Tal vez podemos aventurar

que su presencia sirve de figura paralela a la de Mario, en lo que se refiere a la *buida del mundo* y al contacto con la *naturaleza*. El ermitaño prefigura a Mario, establece un diseño total y definido de lo que en el joven es aún indefinición, tendencia, esfuerzo.

f) *Sol y panteísmo*. El sol es la respuesta a los fines primordiales de la obra. Mario, el personaje más relacionado con el sol, sigue un proceso de integración semejante al de los místicos del siglo XVI. No es fortuito el título del libro, ya que la adquisición de una conciencia crítica por parte de Mario logra que la novela termine donde empieza una nueva vida para el personaje y empiece también, precisamente, con “El sol”, dado que éste, en vez de Dios, es el elemento constante, el centro significador del universo. Las múltiples visitas del personaje a la montaña nos llevan a la consideración de otro tópico: el panteísmo. Mario –además del ermitaño– es el único personaje ligado a la naturaleza de una manera vital, febril, definitoria. Apegándose a una concepción filosófica, encontramos que el panteísmo es la doctrina de Dios como naturaleza del mundo; de una manera más simple: la naturaleza permite el proceso de incorporación al mundo. Por eso, los momentos de “identificación” ontológica –que aparecen en los capítulos I, II y en la parte final del VII– están situados en el monte, entre árboles, piedras, nubes, sol. El sol es aquí la luz de la conciencia y la conciencia le permitirá al personaje comprender, incorporarse, perder la ingenuidad –y la inocencia– y comprender el mundo tal cual es, ingresando en su maquinaria. De ahí –como veremos más adelante– la situación final de la novela es dolorosa, caótica y profundamente reveladora.

Caín y Abel

La relación entre los dos hermanos está narrada en forma directa, pero la riqueza con que se rinden esas relaciones estriba en el nivel de lo dicho: en la sugerencia y en la alusión. Del esquema cotidiano del amor fraternal, basta el conflicto, la grieta o la ruptura para buscar sus fuentes en un mito bíblico: Abel y Caín. Y aquí, aunque el mito no aparece referido en otros términos que esos, escuetos, del

esquema, parece válido, por lo menos, considerar sus polaridades, representativas de una visión maniquea mundo.

De Mario, se dice en *El sol*:

Tiene 16, casi 17 años y no se pone a averiguar cuando juega: se entrega al juego cuando no le ve nadie; lo mejor del juego: no hay palabras, sólo conductas, actitudes, o el compromiso de llegar a algún sitio en cierto tiempo, o a través de rutas muy peculiares (p. 9).

Juego es infancia, es inocencia, es estadio primitivo. De ahí que el personaje crezca a lo largo del relato, pasando por sus desajustes, sus crisis, sus obsesiones adolescentes, y que este relato sea, precisamente, *el de crecimiento*, el de acceso al conocimiento, que destruirá a Mario de toda inocencia.

La noción de juego no es privativa del personaje; no se emplea sólo para caracterizarlo como una naturaleza bondadosa e indefensa; también aparece como un pivote significativo en dos episodios, cuando la familia entera juega a la Oca, a las cartas, a la lotería. La presencia de tal juego toma importancia cuando en la estructura de intriga criminal el relato comienza aportar datos sobre la muerte de un personaje. La aparición de los signos en el juego de la lotería lo señala –“El diablo. La casa. El Valiente. La Dama. El Sol. La Maceta. El Perico. La Muerte” (p. 79)– a medida que esos signos van apareciendo. Y hasta en ellos podría leerse un mensaje completo: “El Diablo” –la maldad–, “La Casa” –la familia–, “El Valiente” –Ricardo–,⁵ “La Dama” –Hortensia–, “el Sol” –conocimiento– y, finalmente, “La Muerte” –el crimen. Si esta lectura es válida y permite anudar el “juego” con lo que está sucediendo en el relato, hay sin embargo una gran diferencia entre el “juego” hedonista y solitario de Mario y el “juego” siniestro en que consiste la vida, después.

Las diferencias entre los dos hermanos acaban siendo muy notorias en los términos de la novela. El narrador se encarga de emplear sus recursos –en particular, los descriptivos– para señalarla:

⁵ Cfr. Su simbología onomástica.

Están casi de una estatura pero Ricardo tiene más cuerpo. Está más hecho. Su pantalón se ve muy lleno, tiene los muslos fuertes; sobre el rostro de Mario un velo suaviza las facciones, Ricardo es más preciso y en dos días de intemperie el sol lo ha quemado, le da un color atlético. [...]. También Ricardo es más divertido, más travieso también (p. 29).

El relato no establece muchos antecedentes de la amistad fraternal y el lector apenas sabe sobre las relaciones de los dos hermanos hasta esas vacaciones. Pero desde el primer momento en que se instalan allí, la ruptura fraterna se sugiere: “Pusieron a los dos en el mismo cuarto. Mario no protestó, pero hubiera querido estar solo. Hay tantos cuartos ¿para qué conmigo? No le divierten las pláticas del hermano (p. 29).

De una manera indirecta, Ricardo cumple el papel de *iniciador*: se refiere a las mujeres en una forma casi brutal, oficia de modelo viril para el hermano débil y, en muchas ocasiones, lo empuja incluso a realizar actos deliberados. Si Mario vive en una visión adolescente de la mujer, donde ésta representa a la Virgen Inmaculada, la belleza impoluta, Ricardo existe en otro universo, radicalmente distinto –carnal, sexual, animalizado–, que, al fin la novela, mostrará como el verdadero y real. Mario comienza deponiendo, en parte, su rechazo ante el hermano y abre ante él algunos de sus “secretos” más íntimos: los lugares sagrados, el monte, la piedra escrita. En ese momento, el relato muestra una aparente identidad, que en rigor es sólo una cauta rendición de armas:

Comen sus tortas, callan. Se ha menguado la hostilidad que suelen tenerse en México; esa borrosa admiración de Mario por el hermano (admiración con filitos de desprecio) (admiración por los resultados, desprecio por los medios) toma tintes de gusto por su presencia. Lo ha traído a los sitios favoritos, a la piedra con panorama sobre el pueblo, a los senderos entre pinos, y atrás también, a la bajada a pico, practicable sin embargo, que conduce hasta el lago (p. 31).

Esta tregua, esta calma aparente en las relaciones fraternas, tiene un punto crítico más adelante, cuando los conflictos sexuales que vive Mario en la intimidad de su conciencia parecen exponerse a la luz ante los *consejos* brutales del hermano, “los consejos de Ricardo

sobre cómo tratar hembras” (p. 39). Este es, precisamente, el punto crítico de las relaciones y del desarrollo emotivo del personaje central, pues es, al mismo tiempo, el punto doloroso que problematiza su vida. Si el péndulo oscilaba lentamente hasta entonces, de ahí en adelante oscilará con violencia, desquiciando conductas, sumiendo la conciencia del personaje en el vértigo. Aunque muy esquemáticamente, podemos señalar que los consejos del hermano mayor catalizan un cambio, o bien una salida, al conflicto de Mario. Desde entonces –y a partir de algunos datos de la realidad–, la visión respecto a Hortensia se modifica notablemente, revelados ya una serie de aspectos ocultos que contradicen la “idealización” de lo femenino. Esa “caída de la gracia” es incluso asumida por el personaje:

Pero ahora ya no pensaba en ella así. Porque ahora en la mañana, esas lecciones de Ricardo
por el deseo rabioso desde ayer
porque en el cine
porque ya no soy el mismo. Y lo más alarmante: ella estaba dejando de ser la misma. Una ¿degradación? “de mí mismo”. No, de lo que siento por ella. No. De ella. No, no es degradación. ¿No es? ¿Es... cambio?” (p. 39).

Después de este episodio, ocurren ostensibles cambios en las actitudes y conductas de los hermanos. Mario ansiaba salir de sí mismo, gracias a la chaqueta de cuero negra que lo identificaba con el otro, pero ahora puede decir de sí mismo: “*ya no soy el mismo*” (p. 39), mientras que Ricardo se dedica desde entonces a “explorar” (p. 66): “Regresa por las noches y da versiones muy parcas de donde fue” (p. 66), como si hubiera cambiado roles con su hermano: “*Mario ha dejado de ir al cerro*” (p. 66). Más que identificación entre ambos, es nueva polaridad o la misma polaridad, en la cual ambos hubieran cambiado sus lugares.

El intercambio no es, de todos modos, absolutamente real. Ricardo sale durante el día, como si fuera al monte, pero sabremos pronto que ello es sólo una fachada para ocultar sus relaciones clandestinas, sus encuentros furtivos con Hortensia. Mario, a su vez, no *cambia*: apenas es *poseído* por esa otra piel maldita de la hermandad, como si sus modificaciones nunca tocaran el centro, el

corazón atribulado, y sí la superficie –una chamarra de cuero es, precisamente, piel. Si el cambio es ilusorio, ello se advierte en las cualidades inalterables de ambos hermanos, esas cualidades que sí los identifican con otra pareja fraternal: Caín y Abel. En un pasaje del relato, Ricardo le indica a Mario que interceda por el viaje de Hortensia a la ciudad. Su argumento para que sea él, Mario, y no Ricardo, parece concluyente: “La idea de Hortensia a México debes proponerla tú. [...]. Tu eres *el bueno...*” (p. 50). De este modo, la tipificación corre a cuenta de los personajes y no del narrador, aunque la concepción dualista le pertenece a éste. Paulatinamente, desde entonces, las relaciones fraternales se van deteriorando: “Algo ha quedado desvinculado entre Ricardo y él. Hablan por la mañana, se dicen frases por las noches, pero se ha marchitado la intimidad fraternal. Ahora son dos hermanos a secas” (pp. 65-66). Después de esto, no queda sino esperar el momento en que la relación se trunque, lo cual sucede cuando Ricardo parte hacia la ciudad y Mario se queda solo, en medio del vértigo de los descubrimientos. De la iluminación.

Análisis del capítulo final

El capítulo VII de *El sol* reviste una importancia fundamental para la dilucidación de la obra en sí. Su función primordial es la de cubrir y llenar las lagunas, los espacios en blanco de la trama que los anteriores capítulos dejaron. Dicho de otra manera: los seis primeros capítulos son de carácter alusivo y fragmentario: enumeran, sugieren, describen hechos y acontecimientos; el último es el que recibe el caudal y ata todo lo disperso en una estructura de *puzzle* –rompecabezas.

Si bien no es una novela policiaca, *El sol* está estructurada como tal. Las pistas se aglutinan y concatenan hasta que, al final, cobran apariencia y formas definidas. El último capítulo, pues, se encarga de justificar hechos y conductas aislados: se aclaran los problemas del “culpable”, del “motivo” y del “cómo”.

Estos requisitos son cubiertos por Carballido de una manera *sui generis*, lo cual, junto con las consecuencias de los descubrimientos,

dotará de características peculiares a su novela. Aquí no importa tanto el “cómo” de la novela policial –el “culpable” y “el motivo” se denuncian a sí mismos en datos que, consciente o inconscientemente, deja escapar el autor–, empero revisten trascendental importancia las consecuencias del crimen en un personaje que, curiosamente, no es ni el asesino ni la víctima, ni siquiera el “policía” –en el código policiaco–: Mario. Es esta nueva dimensión lo que le permite a *El sol* superar los límites estrechos de un género establecido.

A partir de estos postulados, queremos realizar un estudio del estilo del capítulo VII y de la funcionalidad que tiene dentro del relato. El capítulo se divide en tres apartados, claramente delimitados entre sí por blancos tipográficos. Los apartados primero y tercero corresponden al presente y narran lo que sucede alrededor de Mario –el observador-testigo–; el segundo apartado contiene una apretada síntesis en estilo libre, que caracteriza la “corriente de la conciencia” de todos los hechos y detalles que revisan lo sucedido en los anteriores seis capítulos. Suponen y proponen, por lo tanto, una “lectura” retrospectiva. Si tenemos en cuenta que esos seis capítulos tendrán su resolución en apenas siete páginas, es fácil comprender la contracción semántica de ese segundo apartado y la dificultad de desmembración. Ese segundo apartado se estructura, de todos modos, obedeciendo la sustancia narrativa del primero: Mario, al abandonar el pueblo donde ha transcurrido las vacaciones junto con el hermano, viaja en un camión de pasajeros, y en tanto escucha la plática de quienes lo acompañan. Cada uno de los comentarios sirve como epígrafe íntimamente relacionado con los pensamientos de Mario. Este recurso funciona no sólo como clave, sino también como incentivador, como brújula orientadora, mediante la cual se rearmen las figuras. Esas frases aparecen al comienzo reunidas, luego desgajadas, como epígrafe de cada unidad: “Los viejos hablan.” Provoca en Mario una reseña personal de las vicisitudes primeras del ermitaño. El ermitaño aparece mencionado desde el principio de la novela, que es también principio de las vacaciones de los hermanos en la provincia. El paralelismo significativo entre Mario y el ermitaño se hace aquí evidente, dada su *reaparición* y el hecho de que Mario reasuma la experiencia del er-

mitaño en la propia, una más avanzada que la otra, en el encuentro con la naturaleza, pero ambas tendientes a un mismo panteísmo.

“*Mario oye frases, pierde palabras, oye palabras sueltas*” (p. 113), frases que remiten a Mario a la recapitulación de lo acontecido en el segundo capítulo: descubrimiento de la inscripción en la piedra por parte de Ricardo; inicio del interés de Ricardo por Hortensia; insistencia de Ricardo porque Hortensia vaya a trabajar a México.

“*Vamos a estar como a las cuatro. Viene tarde*” (p. 113). Separado del resto del texto sólo por las cursivas, se concatenan con el resto de la frase: “a buscarla siempre, Efraín viene por eso” (p. 113), etc. Se capitula lo que sucede en los capítulos segundo y tercero, en particular la inserción de Efraín en el triángulo Mario-Hortensia-Ricardo. Se pueden inferir las relaciones carnales entre Hortensia y Efraín.

“Es buena hora. Entre que llega uno” (p. 112). Nuevamente la frase se continúa: “al mercado” (p. 112), aunque esta segunda parte carece de cursiva. El término “mercado” remite lógicamente al encuentro de Hortensia y Mario en el mercado, después de la separación –es decir, después de que Efraín se la ha llevado.

Las restantes menciones aclaran las relaciones de Hortensia con su cuñado y los conflictos con su hermana Liboria.

“*Tequezquite*” (p. 114). Refiere al carro, a las excursiones y a la tensión emotiva causada por la existencia de la muchacha.

“*El tequezquite limpia todo plata metales*” (p. 114). Y se continúa, sin cursiva: “cuero”. El fragmento refiere a la violencia carnal desatada por la muchacha: “el juego es furia voracidad posesión”, “los celos de Ricardo, no sólo Mario, el cuñado también” (p. 114), etc. La palabra *cuero* adelanta el crimen, cuyo testigo será precisamente la chamarra manchada de sangre. De ahí el siguiente epígrafe.

“*Limpia hasta las manchas de sangre*” (p. 115). El fragmento describe detalladamente la escena del asesinato, en una suerte de estilo libre indirecto. Aquí el lector completará todos los datos dispersos en el relato; y si el fragmento es de una extensión mayor, inusitada, lo es por la obvia importancia central que el crimen tiene en la novela. Aquí está todo: el hecho mismo y el sentimiento de culpa, el remordimiento y la “expulsión del paraíso” de la pareja maldita: Ricardo-Hortensia.

“¿Siguen hablando? Están viéndolo. Los cuatro viejos ven a Mario” (p. 116). Continúa el relato del crimen, centrándolo en el accidente con la chamarra de cuero. Mezcla ambiguamente los contenidos de la conciencia en Mario y los hechos que él no pudo presenciar al emplear en el siguiente epígrafe la frase: “Él los ve” (p. 117). Podemos preguntarnos: ¿ve a los viejos que están viéndolo a él? ¿Ve a Hortensia y a Ricardo en el momento del crimen?” “Él los ve” funciona en una plurisignificación y alude a ambos objetivos: el presente y trivial –los pasajeros del camión– y el pasado central –Hortensia y Ricardo.

“Él los ve, jala el cordón del timbre largamente” (p. 117). Mezcla también dos escenas: el regreso de la pareja asesina a la casa y el regreso de Mario. Personajes, tiempos y episodios que se unen en el presente de la escritura.

“*El camión se detiene. Dificultosamente se abre la portezuela, por lo desvenjada. Y Mario baja y se queda parado allí*” (p. 117). Se relatan las relaciones entre Mario y Hortensia después del crimen: el desencuentro, el amor atormentado por la culpa. La chamarra, como símbolo, se polariza, se torna emblema negativo.

“*Entre los pinos, al pie del cerro*” (p. 118). Evocación del ermitaño por Mario. Se vislumbra la posibilidad de llevar una vida similar. Emulación del ermitaño como escape, huida.

“*Ve cómo el camión da tumbos y se va*” (p. 119). Evocación por parte de Mario del conflicto de Ricardo. El pelo de Hortensia, como símbolo de la culpa.

“*dos lucecitas rojas que se nublan en el polvo*” (p. 119). Este apartado reviste particular importancia, debido a la polaridad que establece, ahora, en forma sintética. Desde el inicio de la novela, ha venido desarrollándose, en buena parte, con base en cambios bruscos, que radicalizan polarmente la conducta de los personajes entre sí o de un mismo personaje. El Mario del inicio de la obra no es el Mario que la termina; Ricardo, a su vez, acusa igual contraste. La relación entre los dos se modifica también rotundamente: Mario se “vuelve” Ricardo y viceversa. Esta situación habrá de sintetizarse, curiosamente, en el último apartado de la segunda parte del capítulo séptimo. Dos largas líneas, cortadas sólo por la caja tipográfica:

una, la primera, refiriéndose a Mario: “pero los trinos ya estaban transfigurándose y él asentía, sonreía” (p. 119); la otra, a Ricardo: “lárgate, vete, y la apedrea, la mira irse trotando, escurrida, mojada” (p. 119). La primera, a todas luces edificante, beatífica; la segunda, atormentada, tortuosa, plagada de sentimientos de culpa y remordimiento. En el primer caso, la revelación; en el segundo, la expulsión del paraíso y la imposibilidad del amor. Por último, el colofón que cierra el apartado: “*Luego tinieblas*” (p. 119).

Del pecado, de la culpa, todos serán objeto de penitencia. Así, Mario es víctima también del desencuentro, corriendo la misma suerte que los descendientes de Adán y Eva por la culpa de los primeros padres. El mito bíblico es fácilmente observable en la novela: Caín y Abel, el Paraíso, la culpa que se desprende del conocimiento, la inocencia perdida, la mujer del prójimo, etc.

El tercer apartado, y último de la novela, es la toma de conciencia de los acontecimientos y, por lo mismo, de la existencia toda. Mario alcanza el conocimiento y esto representa “un compromiso atroz” (p. 121). Esta convicción se hace presente con la llegada del sol: ojo supremo que todo lo ve y lo conoce. El sol, pues, se yergue como símbolo de la conciencia y del conocimiento, de la no-inocencia de la vida iluminada y, por lo mismo, atormentada. ➤

Bibliografía

- BARTHES, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*, pp. 9-43. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- CARBALLIDO, E. (1958). *El norte*. Xalapa. Universidad Veracruzana.
- CARBALLIDO, E. (1970). *El sol*. México. Joaquín Mortiz.
- CARBALLIDO, E. (1956). *La veleta oxidada*. México. Los Presentes.
- PEDEN, M. S. (1976). Emilio Carballido, curriculum operum. *Texto Crítico*, II(3), pp. 94-112. Xalapa. Universidad Veracruzana.
- PEDEN, M. S. (1967). Tres novelas de Carballido. *La palabra y el Hombre*, segunda época, (43). Xalapa. Universidad Veracruzana.

Flores, Malva. (2020). *Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes: Crónica de una amistad*, 652 pp. ISBN 9786075690131. México. Ariel.

La amistad entre los dos intelectuales mexicanos más destacados del siglo xx es el hilo conductor sobre el que Malva Flores construye la radiografía de un importante episodio de la historia cultural del México contemporáneo. *Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes: Crónica de una amistad* es una exhaustiva investigación en la que la poeta y ensayista expone los encuentros y desencuentros entre los dos escritores, así como los debates y polémicas que giraron no sólo alrededor de ambas figuras, sino en torno al papel del intelectual en la sociedad y su relación con el Estado.

Fuentes y Paz se conocieron en París, en 1950; y a partir de ese momento, aunque se reunían esporádicamente, su correspondencia da cuenta de la mutua admiración que se profesaban. Sin embargo, desde que vio la luz *La región más transparente* (1958) se habló de un distanciamiento. Para muchos, el poeta Manuel Zamacona era una representación caricaturesca del autor de *El laberinto de la soledad*. Fuentes negó siempre lo anterior. Paz, por su parte, nunca expresó nada al respecto. Sin embargo, esto representó, a decir de Flores, la primera fisura en su amistad. Pese a lo anterior, es la década de los sesenta donde se halla el momento de mayor cercanía entre los dos autores, ello a pesar de sus diferencias políticas: mientras que Fuentes se mostró partidario entusiasta de la Revolución Cubana, Paz se mantuvo siempre incrédulo.

Un segundo distanciamiento deriva –y allí reside la principal tesis de la autora– del intento frustrado de Paz por fundar una revista, proyecto en el que Fuentes y Tomás Segovia serían los principales adeptos. Aquello jamás vio la luz; en su lugar, apareció la revista *Libre*, en París, una iniciativa semejante a la del poeta en la que Fuentes participó activamente, mientras que Paz parece haber sido excluido. Malva Flores advierte una ambigua postura de parte de

Fuentes hacia Paz en relación con el referido proyecto. La falta de claridad del narrador y su posterior participación en *Libre*, afirma, debieron herir la sensibilidad del poeta. Paz tuvo que esperar hasta 1971 para ver su sueño realizado, con el lanzamiento de *Plural*.

Un tercer punto de quiebre ocurre a mediados de los ochenta, en esta ocasión por sus respectivas posturas políticas. Fuentes se había pronunciado a favor de los revolucionarios sandinistas en Nicaragua. Paz, por el contrario, se perfila como un acérrimo crítico. La izquierda mexicana, ofendida por la postura del poeta, organiza una marcha en la Ciudad de México, que culmina con la quema de una efigie del poeta. Fuentes, según Flores, optó por guardar silencio.

El punto climático de sus desavenencias fue la publicación de “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, de Enrique Krauze, en la revista *Vuelta*, de la que Paz era director. Allí se criticaba la imagen pública, la ideología política y la obra del narrador. Lo anterior lastimó a Fuentes, quien, pese a no responderle directamente a Krauze, recordó en algún momento cómo en los años cincuenta, mientras dirigió la *Revista Mexicana de Literatura*, se había negado a publicar un texto en el que se criticaba a su amigo el poeta.

Conforme el lector avanza a través de esta crónica, es capaz de compartir el sentir de ambos intelectuales; y al final, como si esperara una reconciliación, que nunca llega, no puede evitar la tristeza ante la pérdida de la amistad.

Si algo sobresale desde las primeras líneas, es la amenidad de la escritura de Flores. Y es que la sensación de estar leyendo una novela –impresión compartida por los miembros del jurado que recientemente la han galardonado con el Premio Xavier Villaurrutia– permite que el lector se vea atrapado desde el principio y no desee soltar el libro hasta concluirlo.

Es ese carácter novelístico lo que permite que no sólo Fuentes y Paz, sino todos los personajes que formaron parte del mundo cultural mexicano de la época, y que irrumpen en esta narrativa como personajes secundarios, se manifiesten en el texto como sujetos de ficción, es decir, se nos presentan desde su lado más humano –con defectos y virtudes–, lo que nos permite apartarnos de los lugares

comunes que alrededor de la República de las Letras se han construido en el imaginario colectivo.

Hoy en día, cuando la crítica literaria, la academia y el mundo editorial se han dado a la tarea de reivindicar un tipo de “escritura marginal”, hallando este carácter en la literatura escrita por mujeres o por disidentes sexuales, aparentemente soslayados o ignorados por quienes ocupaban un lugar privilegiado en la literatura de los sesenta, el texto de Flores resulta indispensable al presentarnos la otra cara de la moneda. Así, mientras algunas autoras, como Guadalupe Nettel, se han ocupado de retomar lo ya dicho alrededor de Paz –un poeta egocéntrico, a quien no le gustaba que su esposa escribiera, lo que incluso llevó a Elena Garro llevó a quemar sus manuscritos– o de la homofobia adjudicada a los integrantes del *Boom* –un grupo de hombres, blancos y heterosexuales, cuyas declaraciones denostaron la escritura de mujeres y homosexuales de talento indiscutible–, Malva Flores nos muestra que Paz no sólo elogió públicamente a la escritora, al afirmar que desde Valle-Inclán y García Lorca “no había aparecido en lengua española un autor de la valía de Elena Garro” (p. 115), sino también en lo privado, como se advierte en una carta del poeta a José Bianco, en la que se dice maravillado por su obra: “¡cuánta vida, cuánta poesía, cómo todo parece una pirueta, un cohete, una flor mágica!”(p. 115).

Flores nos presenta, además, a un Fuentes sensible ante la diversidad, al traer a cuentas el episodio en el que conoció a Thomas Mann, “observando apasionadamente una partida de tenis [...]. No era el juego lo que Mann seguía con atención sino la belleza de uno de los jugadores” (p. 26). Fuentes supo, entonces, que “la forma artística precedía la carne prohibida. La belleza se encontraba en el arte, no en el prematuro cadáver de nuestros deseos informes, pasajeros, al cabo corruptos” (p. 27).

Como en toda buena narrativa, el final no es contundente. Flores da la pauta para que sea el lector quien complemente el misterio de lo que ocurrió: “los lectores podrán conocer o encontrar también otras voces y otras resonancias; elegir diferentes ángulos de mira, seleccionar pasajes distintos de los que yo cité. Ese es su privilegio, pero también el mío” (p. 20).

Así, mientras ella resalta la idea de Paz en torno a la amistad –un sentimiento que es “como las plantas: hay que regarla a diario. A veces, también, hay que podarla: demasiado frondosa deja de dar flores y frutos. Y mucho sol –un acuerdo total– la marchita. Las diferencias –si se dicen– son un agua milagrosa” (p. 489)–, nuestro privilegio como lectores es aventurar que Fuentes tuvo presente a su fallecido amigo al momento de escribir *En esto creo* (2002): “todos, en grado menor o mayor, hemos traicionado o sido traicionados por la amistad” (p. 11). No hay nada más susceptible de traición que la amistad, señala:

lo terrible de la pérdida de la amistad es el abandono de los días a los que ese amigo les dio sentido. Perder a un amigo se vuelve, entonces, literalmente, una pérdida de tiempo. Esperanzas excesivas, celos de triunfos ajenos. Es tiempo de regresar a la amistad sabiendo que exige un cultivo cotidiano a fin de rendir frutos maravillosos (p. 13).

La autora cierra magistral y emotivamente el último capítulo de esta fructífera amistad: el 15 de mayo de 2012, a las condolencias que Silvia Lemus recibía por la muerte de Carlos Fuentes se sumaba la de María José Paz, cerrando, con ello, simbólicamente, las viejas heridas. Con *Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes: Crónica de una amistad*, que ya ha sido reconocido con el Premio Xavier Villaurrutia (2020) y con el Premio Mazatlán de Literatura (2021), Malva Flores nos ha dado un clásico de la literatura mexicana. ➤

Raymundo Marín Colorado
mundomarinc@gmail.com
Universidad Veracruzana

Raquel Velasco. (2020). *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*, 218 pp. ISBN 978-607-502-873-6. Xalapa. Universidad Veracruzana.

El feliz encuentro con *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*, de Raquel Velasco, envió a otras lecturas: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (1972), de Walter Pabst; *Teoría y práctica de la nouvelle* (2003), de José Cardona López; *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* (2011), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* (2014), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)* (2014) y *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1923-2017)* (2019), coordinados por Gustavo Jiménez; *En breve. La novela corta en México* (2014), coordinado por Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave. Todas estas investigaciones buscan topar con los caracteres definitorios de dicha variante del género narrativo para después mostrar sus concreciones en obras representativas de tal tipo de brevedad, distinto al del minirelato, minicuento, cuento, relato y relato breve. Ese machihembrado entre teoría y praxis sostiene también el estudio de Raquel Velasco, destacando ella el papel de la incertidumbre en esta variante genérica, ya como temática, ya como técnica.

El análisis de *Los de abajo* (1916), de Mariano Azuela, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, *Madero, el otro* (1989), de Ignacio Solares, *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, *El perseguidor* (1959), de Julio Cortázar, *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999) y *Nocturno de Chile* (2000), de Roberto Bolaño, *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, *Fiesta en la Madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos, *El arma en el hombre* (2001), de Horacio Castellanos Moya, le permite a Raquel Velasco mostrar las nuevas máscaras de un rostro antiguo: “la interrogación sobre la identidad y la idea del ser” (p. 110), es decir, torna a la narrativa de siempre, esa que surge al tratar de aprehender la esencia y el sentido de la naturaleza, del otro y del sí mismo. Y ya en ella, propone: si en el pasado remoto, el asombro

de estar ahí, de saberse ahí, en el enfrentamiento con el secreto y lo desconocido, desembocó en la conquista de valores trascendentales, la empatía con lo otro y el otro, la certeza de provenir de una edad dorada, ser parte de un mundo feliz y avizorar un mañana cargado de futuro, en el pasado reciente, el de los siglos xx y xxi, ha dado lugar a “la aceptación de la imposibilidad de aprehender los fenómenos o sucesos del mundo en toda su amplitud respecto a la naturaleza de las cosas” (9); la “vulnerabilidad de los saberes” (9); “la caducidad de las certezas” (10); “lo endeble de cualquier verdad” (16); el fracaso de “la utópica comprensión de la naturaleza del hombre” (25); “la pérdida de las libertades individuales y sociales” (121); “la escindida identidad del sujeto” (121); “la permanente convivencia del horror y lo sublime” (150); “el ánimo de incertidumbre con que se mueve el mundo” (159). Es en esta realidad –dominante ahora, aunque siempre vivió entre las grietas ya del mundo clásico o medieval, ya del renacentista o de la modernidad– donde, según Velasco, se asienta la novela corta, cuyos elementos temáticos, técnicos y escriturales, resienten su influjo.

Para Raquel Velasco, de las varias realidades del siglo xx y xxi la novela corta explora la marcada por la incertidumbre. ¿Cuál es el origen de esta marca? Entre muchos otros males de la humanidad, la aniquilación de grandes zonas naturales, los virus desconocidos o mutantes, el belicismo imparable, las tecnologías invasivas y contaminantes, las transnacionales depredadoras, el narcotráfico envilecido, los gobiernos corruptos y falaces, los políticos convenencieros y oportunistas, el individualismo exacerbado. En fin, todo aquello que abre el día con un porvenir velado y lo cierra de igual manera.

Ante ese mundo de nulas claridades, tan hambriento y pordiosero, la novela corta opta por temas como el desamor, el regodeo en la violencia, la intoxicación del erotismo y la sexualidad, el trastorno espacio-temporal, la identidad frágil y cambiante, el individuo anclado en sus depresiones y terrores internos, las soledades estériles, la ausencia de propósitos –salvo sobrevivir lo inmediato–, la apabullante seguridad de no saber hacia dónde...

A esa temática, le han venido bien las historias fulminantes, abiertas o inconclusas; paralelas u oblicuas, apenas con un centro de orientación –el proporcionado por la historia central–; carentes de sentido preciso y plenas de vacíos y zonas grises. También le asentaron los personajes encuevados en su universo interior, incapaces de hablar con el otro sin acudir a los silencios o las discontinuidades, yendo y viniendo de una verdad a otra, despojados hasta de sí mismos, habitando una espacialidad y una temporalidad tan vagas como ellos. Y desde luego, acogió la presencia de narradores poco fiables, dispuestos a fraccionar una historia y a contrastarla con las versiones de otros, amantes de lo no dicho, lo oculto, lo ambiguo, lo probable, proclives a renunciar a toda ética y moral simple y sencillamente porque no valen la pena.

Tales temáticas y técnicas –cuyos detalles finos pueden hallarse en *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*– se concretan en el “contraste entre lo narrado y lo omitido” (p. 28) de *Los de abajo*; en la intimidad del protagonista de *Madero, el otro*, que permite especular sobre sus motivos históricos y personales en el momento de su captura y asesinato, durante la decena trágica; en los silencios, murmullos, vaguedades y extravíos de los fantasmales habitantes de Comala, todos ellos metáfora de una cultura para la cual la vida y la muerte son inasibles, según una de las interpretaciones posibles de *Pedro Páramo*. También fueron compañeras de la investigación sobre “el delito de Estado que se comete contra los civiles” (p. 70) –las ejecuciones realizadas en el marco de la rebelión armada peronista de junio de 1956, en Argentina–, crimen colectivo que exhibe, en *Operación masacre*, “el vínculo casi indisoluble que existe entre el poder y el mal” (p. 71); de la fragmentariedad del yo a partir del descubrimiento de la fragmentariedad del tiempo, como ocurre a Johnny Carter en *El perseguidor*; de dilucidar, en *Estrella distante*, cuál fue el rol de cada individuo o institución “en un Chile tomado por las armas” pinochetistas (p. 126), o de desplegar, en *Amuleto*, los recuerdos, sueños, invenciones de una uruguayaya en torno a la toma de la Universidad Nacional Autónoma de México –el 18 de septiembre de 1968–, un ejemplo “más de la ferocidad con la que los regímenes autoritarios amordazan la libertad de

expresión y las garantías individuales de los ciudadanos” (p. 131), o de mostrar, en *Nocturno de Chile*, las diferentes experiencias de los individuos envueltos en la vorágine sangrienta del golpe de Estado encabezado por Augusto Pinochet, suceso traumático que, junto al de la represión del 68 en México, alimentó la fantasía de Roberto Bolaño, convertida ésta en osada tríada narrativa. Y además, esas técnicas y temáticas dieron savia, en *La virgen de los sicarios*, a la ajeridad y extrañamiento de un hombre al enfrentarse diariamente a la *cosa* que es la ciudad de su infancia y adolescencia –Medellín, Colombia–, en manos ahora de narcotraficantes; a la formación vital del niño que, por decisión paterna, en *Fiesta en la madriguera* está destinado a ser el homicida del progenitor y el jefe de jefes del imperio de narcotráfico creado por aquél; al andrajo psíquico, ético, moral de *El arma en el hombre*, desmovilizado asesino paramilitar del ejército salvadoreño, en la década de los 80, aguardando por un nuevo contrato para matar, no porque eso le dé sentido a su existencia, sino porque es lo único que sabe hacer.

Así pues, la incertidumbre como visión de mundo afectó lo temático y lo técnico, además de la escritura, dándole a la novela corta una de sus fisonomías. A ésta, le dedicó Raquel Velasco su conocimiento, fantasía y tenacidad, con los cuales gestó *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*, un estudio, en verdad, puntual, profundo, propositivo, aunque el duendecillo de la duda insista en preguntar si algunos de los caracteres temáticos y formales asignados a esa variante de lo narrativo no son también ingredientes del cuento y la novela, por ejemplo. Mas ello habla muy bien de Raquel Velasco: libro que genera controversia puntos medulares ha tocado. ➤➤

Alfredo Pavón
pavron@yahoo.com.mx
Universidad Veracruzana

Leticia Mora Perdomo. (2020). *Territorios de la crítica: imaginación, género y violencia en la literatura hispanoamericana*, pp. 266. ISBN 9786075028798 (UV) 9786078666959 (Colsan). Xalapa. Universidad Veracruzana/El Colegio de San Luis.¹

¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura hispanoamericana? ¿Es esta categoría lo suficientemente nítida para abarcar temas, géneros y autores de naturaleza heterogénea? ¿Cuáles son las tendencias actuales de la crítica al respecto? Estas y otras inquietudes son mencionadas en el presente libro, el cual reúne 12 ensayos, cuya autoría corresponde a investigadores de diferentes universidades de México.²

La introducción de Mora Perdomo resulta valiosa por su tono crítico, pues problematiza sobre la etiqueta de lo hispanoamericano. Aunque este adjetivo designa a una zona de América integrada por países de habla hispana, la prologuista invita a pensar más allá de este supuesto molde de uniformidad. Menciona que algunos fenómenos del presente, relacionados con la globalización, han puesto en crisis el relato de la identidad, por lo que ya no es posible hablar, por ejemplo, de ficciones fundacionales. A pesar de este comentario, reconoce que eligió este adjetivo por costumbre, asumiendo que su uso puede ser conflictivo. Asimismo, subyace una invitación a sus pares académicos para reflexionar respecto al uso del término.

A estos cuestionamientos, se suma el reconocimiento a la crítica contemporánea, por incorporar métodos que no apelan únicamente a la inmanencia textual. Mora celebra el aporte del giro óptico por incorporar aspectos socioculturales y metodologías propias de

¹ El libro puede consultarse gratuitamente en <http://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/book/2321>

² Aurelia Gómez Unamuno es la excepción, pues se encuentra adscrita al Haverford College, en Estados Unidos.

las ciencias sociales. Esto es perceptible en los temas de género y violencia, pues se mencionan los contextos históricos, así como las circunstancias sociales relacionadas con el desarrollo creativo de dichos tópicos. También resulta novedosa la incorporación de dicho giro a textos relacionados con la imaginación, pues ésta implica la construcción de espacios desde lo literario, que representan posibilidades ante lo adverso de la realidad, la cual no se limita a lo textual. Asimismo, destaca el interés crítico por analizar no únicamente a los autores consolidados por el canon, sino también a las voces excluidas.

El primer capítulo corresponde a la imaginación y alude a la configuración de espacios propicios para el diálogo y la otredad, así como a la esperanza que representan los mundos posibles erigidos desde la literatura. Este principio lo comparte Ariel Dorfman –escritor de identidad chilena y estadounidense–, así como por su bilingüismo y por las ilusiones individualistas del *american way of life* y aquellas gestadas desde la militancia socialista. Sobre este autor, Horacio Molano Nucamendi advierte que la relación entre lengua, nacionalidad, historia e imaginación propició un peculiar ejercicio de escritura autobiográfica.

El capítulo también incluye estudios cuyo interés se centra en el lector como constructor de significados. Tal es el caso de Marina Martínez Andrade, quien apela a teorías de la recepción para demostrar que una obra, *Señorita México*, de Enrique Serna, incorpora ciertos artificios literarios, cuyo desciframiento requiere de un lector ideal, es decir, un lector activo que posee ciertos códigos y competencias. Por otro lado, Gonzalo Lizardo recupera lo anterior cuando parafrasea a Salvador Elizondo, el autor analizado en su texto: “Releer es crear: el creador es un lector crítico, y toda lectura crítica propaga, mediante la semiosis ilimitada, el acto de la creación” (p. 125). Revisa *Camera lucida*, libro cuya naturaleza reside en su factura literaria de segundo grado, pues se compone de textos construidos a partir de la glosa, la imitación y la parodia de otros. El título alude a un aparato utilizado por dibujantes y representa el intento de Elizondo por explorar y proyectar la mente de un escritor, cuyo acto creativo se percibe desde su carácter lector.

Asimismo, se incluyen análisis donde la imaginación permite transformar la realidad mediante la creación de espacios construidos por las palabras, como en el caso de algunos relatos de Juan Carlos Onetti examinados por Rocío Antúnez Olivera, o bien mediante la alegorización de ciertas imágenes. Esto último resulta tema de examen para Laura López Morales, quien explica cómo la presencia de animales en algunos cuentos de Amparo Dávila alude a significados relacionados con los instintos más abyectos del ser humano.


El segundo capítulo presenta reflexiones en torno al género y está dedicado a autoras diversas. Algunas han sido poco atendidas por la crítica, como ocurre con Lázara Meldiú, escritora veracruzana que desarrolló su actividad a lo largo del siglo xx. Ester Hernández Palacios recupera su obra, la cual es digna heredera de la tradición poética popular, pero también un ejemplo de transgresión respecto al tema de la maternidad. Otro ejemplo de redención crítica lo presenta Mayuli Morales Faedo, quien valora una conferencia dictada por la escritora venezolana Teresa de la Parra, en 1930. Aquí se reflexiona sobre la construcción de la identidad hispanoamericana desde el aporte femenino, considerando sucesos ocurridos desde hogares y conventos a lo largo de la Conquista, la Colonia y la Independencia.

Respecto a la importancia de los espacios cuya exclusividad es supuestamente femenina, Margo Echenberg analiza algunas piezas dramáticas de Elena Garro, para reflexionar en torno a la función opresiva que se origina desde el hogar, pues las protagonistas se debaten entre sus sueños y las obligaciones que la sociedad les ha impuesto. Su crítica invita, además, a cuestionar las concepciones construidas desde el patriarcado, pues éstas sostienen relatos cuyo impacto es palpable en problemas sociales, como la violencia doméstica y otros conflictos derivados del machismo.

Otro estudio valioso es el de Elsa Leticia García Argüelles, quien se interesa en observar algunos aspectos del *Diario del dolor*, de María Luisa Puga, texto que destaca por desarrollar los tópicos de la enfermedad, el cuerpo y la escritura como remanso de vitalidad. Destaca que Puga incorpora estrategias narrativas para revolucionar el carácter privado e íntimo que caracteriza a los diarios

personales, ya que configura a su dolor como un personaje y establece un diálogo con él.

El último capítulo expone el tema de la violencia, el cual ha sido clave para algunas producciones literarias vinculadas a sucesos históricos. Por ejemplo, Aurelia Gómez Unamuno rescata el contenido de narrativas carcelarias creadas por presos políticos en el contexto de la guerra sucia en México. Comenta poemas de David Zaragoza y Agustín Hernández Rosales, así como una novela y un diario de cárcel de Salvador Castañeda. Por otro lado, Hugo Salcedo delibera sobre las violencias acontecidas en el norte del país, las cuales son materia para la obra de dramaturgos contemporáneos como Gerardo Navarro, Javier Malpica y él mismo. Finalmente, Luis Alberto Pérez Amezcua y Claudia Elizabeth Vargas Álvarez indagan sobre el tema del canibalismo en relatos de tres autores del siglo xx: Pablo Palacio, Julio Torri y Virgilio Piñera. Los acontecimientos sociales suscitados en sus países –revoluciones, dictaduras, golpes de Estado, etc.– justifican el tratamiento estético de lo ominoso, caracterizado por el empleo de la ironía como un recurso de crítica social.

El itinerario descrito exhibe un panorama complejo. Afortunadamente, el conocimiento y la voluntad expedicionaria de los autores establecen puntos comunes de referencia. Éstos han sido atinadamente delimitados por Mora Perdomo, quien desde su rol como editora orienta los posibles senderos de una travesía infinita. Esto manifiesta la necesidad de que más estudiosos de la literatura se aventuren a internarse en aquellos otros territorios que, seguramente, faltan por explorar. 

María Elena Rivera Guevara
elenarvr93@gmail.com
Universidad Veracruzana