

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ENEP ACATLÁN

DOS VISIONES DE LO ERÓTICO:

JUAN GARCÍA PONCE Y

JORGE IBARGUENGOITIA

TESIS QUE PARA OBTENER EL
TÍTULO DE LICENCIADO EN
LENGUA LITERATURA HISPÁNICAS
PRESENTA

Alejandro García Peña

México D.F.

julio de 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS

COMPLETA

INDICE

INTRODUCCION.....	1
1. TRAS LAS SOMBRAS DE EROS.....	8
2. METODO UTILIZADO PARA EL ANALISIS.....	27
3. JUAN GARCIA PONCE.	
3.1. Análisis de "Tajimara".....	34
3.2. Análisis de "Enigma".....	55
3.3. Comparación de los cuentos de Juan García Ponce....	73
4. JORGE IBARGUENGOITIA.	
4.1. Análisis de "La mujer que no".....	82
4.2. Análisis de "La vela perpetua".....	98
4.3. Comparación en los cuentos de Jorge Ibarquengoitia.	115
COMPARACION CONCLUSIVA.....	130
BIBLIOGRAFIA.....	142

I N T R O D U C C I O N

La literatura descansa gran parte de su estructura temática sobre el erotismo: ya sea como platillo principal, ya sea como un condimento imborrable. La literatura mexicana contemporánea no se aparta de este banquete temático.

La cantidad de textos que han abordado el tema del erotismo es muy abundante. Ha interesado a todas las épocas y cada una le ha dado una visión específica dependiendo de sus valores; así también, gran parte de las áreas del conocimiento humano han sido atraídas por este tema. Para aumentar y entender su complejidad, el erotismo depende de la historia de cada individuo.

A pesar de tanta información, determinar el concepto resulta inconcebible. No obstante el tiempo y los cazadores conceptuales, conserva su frescura y su intangibilidad. Esto provoca que sea el tema más seductor.

El erotismo llega a adquirir ciertas máscaras como el amor, la sexualidad o la pornografía; estas dificultan la aprehensión del término. Nuestra pretensión no es volverse el héroe que somete a Eros y lo encadena a un diccionario. Si aprendemos la experiencia de Apolo, es mejor no competir contra él.

Por lo tanto sólo entenderemos parte del erotismo para explicarnos las obras por analizar. Estas obras son de Juan García Ponce y Jorge Ibargüengoitia, específicamente dos cuentos de cada autor. En lo que se refiere al cuento contemporáneo, estos autores son de los principales impulsores del erotismo

mexicano.

El objetivo de este escrito es revisar las estructuras de los textos. Entendemos "estructura" como aquellas partes que forman un todo; específicamente los personajes y sus relaciones eróticas. La teoría erótica -revisada en algunos autores seleccionados- será utilizada para dilucidar estas relaciones y entender sus procesos.

Con base en una confrontación, podremos entender más sus obras; descubrir si hay diferencias tan grandes como lo hace suponer una primera lectura y encontrar algunas líneas de coincidencia; las igualdades y las diferencias destacan lo general y lo particular. Con lo general, este ejercicio roza, aunque sea algo, la esencia del erotismo en la literatura mexicana; con lo particular, descubriremos el aroma peculiar de sus estilos para tratar lo erótico.

El objetivo de la comparación es poner en choque a dos autores tan disímiles para descubrir si hay diferencias tan grandes como lo hace suponer una primera lectura. Sobre todo en las estructuras de relaciones eróticas entre los personajes.

A parte de que los dos autores mencionados exponen el erotismo y lo hacen en el género del cuento, tienen otras concordancias que animaron a su posible relación. Estas concordancias son: nacen en provincia y llegan a la capital; la mayoría de sus obras de ambos tienen ambientes urbanos y logran su madurez intelectual y obras en la Ciudad de México.

Por lo que respecta a lo generacional, podemos ubicarlos en

la misma época. Tienen una diferencia de cuatro años en su fecha de nacimiento (Ibargüengoitia, 1928; Ponce, 1932). Los dos inician sus publicaciones propiamente en la década de los sesenta. En principio, se encuentran algunos elementos que sugieren una comparación de sus cuentos.

Los cuentos que se analizarán de Juan García Ponce son "Tajimara" publicado en *La noche* (1963), "Enigma" en la colección *El gato* (1984); de Jorge Ibargüengoitia, "La mujer que no" y "La vela perpetua" publicados en *La ley de Herodes* (1967). Con Juan García Ponce, procuramos analizar dos cuentos de diferente fechas, de su segundo libro de cuentos y otro cuento con fecha más reciente. Ibargüengoitia sólo tiene un libro de cuentos.

Pueden argumentarse diferencias muy amplias, sobre todo en el lente que utilizan, pues Ponce mira con un punto de vista psicológico e Ibargüengoitia con el humor. Pero, en los cuatro cuentos mencionados, se encuentran estructuras parecidas y desenlaces frustrados, entre algunos otros tratamientos coincidentes, como lo son que los personajes principales de los cuentos visten algunas constantes en este camino hacia el encuentro de sí mismos por medio del otro. En el resultado, se descubren finales iguales, pero con soluciones diferentes. Toda la observación crítica que se lleve a cabo no perderá a su guía: el erotismo.

Este trabajo busca entender el tratamiento erótico en estos dos autores. Trata de interpretar su visión y de paso, su sociedad y la crítica a ésta.

En los textos que analizaremos no se busca descubrir, lo que de entrada se sabe, que son cuentos eróticos; para esta afirmación sólo se necesitan unos cuantos renglones de cualquiera de los textos para confirmar la afirmación. Lo que importa y lo reitero es encontrar el "cómo" de su erotismo en sus cuentos. Se echa mano de diferentes disciplinas para comenzar una idea de lo erótico, obviamente el tema no se agota ni mucho menos.

En la mente y en los sentimientos radica lo erótico, pero cómo conocer la mente y los sentimientos de alguien, la literatura permite esta apertura, así queda revelado cuales son los elementos del erotismo. No se pretende crear nuevas teorías sobre lo erótico o definir el erotismo en México de la segunda mitad de este siglo a partir de la literatura. El trabajo se concreta específicamente a los textos y lo que éstos muestran. Por eso la reiteración en las palabras "ejercicio", "aplicación", "estudio" o "análisis".

No importa la parte psicológica de los autores y cómo su ambiente en la Ciudad de México los pudo influir para determinar tal o cual cosa. Tampoco se quiere aclarar lo que es sociedad y luego cómo responde la literatura ante un grupo determinado. Jamás hay intentos de un análisis sociológico. La materia prima son los cuentos y descubrir lo que hay en ellos con una lectura atenta.

Para esta lectura atenta, es necesario utilizar un método apropiado que sea lo suficientemente minucioso y preciso para evitar afirmaciones subjetivas y sin capacidad de comprobación.

Una comparación posterior al análisis de cada cuento ayudará a identificar las líneas que se han marcado ya durante el análisis. En el inicio, esta tesis se quería hacer en forma espontánea e intuitiva. No fue posible por la razón ya comentada. Esto exige deshacerse de juicios impresionistas pues, aunque fueran válidos en un análisis aislado, se presentarían vaguedades al momento de empalmarlos.

En el primer capítulo de este trabajo encontramos la búsqueda de una idea de erotismo. Se plantean principalmente cuatro autores para la formación de la idea buscada. Se comienza revisando a Platón, es el primero en Occidente en preguntarse sistemáticamente sobre el erotismo, por eso se cree que es la plataforma indispensable para iniciar esta idea. Las ideas platónicas serán posteriormente retomadas, transformadas o adaptadas por otros filósofos.

Una de las tradiciones que más insistieron en adoptar esta filosofía y forzarla para que entrara en sus nuevos valores fue la tradición cristiana. Todos estos filósofos no interesan para el tema, pues es más una búsqueda del amor de Dios -o amor a Dios- que de la necesidad inmediata del otro. La perfección, según ellos, está con la fusión con el ser divino, la perfección que se busca para este trabajo, es la unión con el otro. De esta manera dejamos fuera toda la filosofía neoplatónica.

No interesa tampoco la parte científicista, que ve al hombre como una máquina perfecta que descubre el milagro de la

procreación. Así, por lo tanto, tampoco interesan estudios de sexualidad fisiológica, con recetas de cómo ser un campeón en la cama. Esto deja fuera al admirable Don Juan y sus conquistas.

El siguiente autor pone la pauta para entender lo que se busca en este concepto de erotismo. Freud reconoce una parte "oscura" que llevan más allá los deseos inmediatos y aparentemente aceptados. Muestra al hombre dentro de una complejidad que no es tan fácil explicar, con deseos internos llenos de contradicciones y absurdos. Nacen las inquietudes en la ontogenia y sus represiones.

Posteriormente se hace una revisión de la filogenia como pauta para un erotismo contemporáneo. Es entonces cuando Herbert Marcuse, el tercer autor estudiado, expone el tema erótico en la sociedad contemporánea. Y por último, encontramos la significación de una ontogenia y filogenia en la constante histórica y la búsqueda del erotismo de una libertad y de una perfección en el arte, expuesto por Norman Brown. Regresamos en parte a la perfección planteada por Platón y cerramos el esquema.

En el capítulo segundo, se revisa todo lo referente a la metodología para analizar los cuentos. El trabajo se basa en el libro *Análisis estructural del relato* de Helena Beristáin, este texto se utiliza como guía para evitar el desorden y sobre todo porque podemos dilucidar el punto donde interesa. No se aplica tal cual la propuesta. Hay secciones, sobre todo en el discurso, que no aportan nada a nuestro objetivo. En el nivel de la historia radica lo más importante del análisis, pues ahí

encontramos el tema.

Se recurrió a una metodología que no es de la época de los autores, pues no existía un rigor establecido: para librar este problema se utilizó el método estructuralista. El trabajo no tiene la pretensión de llevar más allá la investigación del texto y las coincidencias entre ellos. Este trabajo puede servir como material para futuras investigaciones, sobre todo en lo que se refiere a influencias en un trabajo de literatura comparada, sobre todo en la tematología. No interesa para esta tesis el autor como elemento de investigación, por lo tanto no es posible un análisis de ese tipo.

En el capítulo tercero se analizan los cuentos de Ponce y se concluyen algunas observaciones, lo mismo se realiza en el capítulo cuarto con Jorge Ibarquengoitia.

En las conclusiones, se toman los elementos analizados para llegar a las relaciones generales entre los cuentos. Aquí encontramos el resultado esencial de la tesis.

Para terminar, en esta introducción, quiero agradecer a todos mis maestros de la carrera que me ayudaron a entender lo que es literatura y sobre todo a conseguir el gran cariño que ahora le tengo. No puedo terminar sin mencionar a la maestra Lourdes López y darle las gracias por los regaños, consejos y caminos que me planteó.

1. TRAS LAS SOMBRAS DE EROS

El erotismo es materia inestable y complicada. Es uno de los términos más volátiles: en el momento que abrimos para ver que contiene, en seguida se esfuma toda la esencia. Se hará todo el esfuerzo por rescatar los residuos y así explicarnos parte de su centro.

Eros ha adquirido su importancia desde el día que nació, tiene su lugar en el diccionario como uno de los grandes indefinibles. El gran problema es su enorme abstracción, por un lado; por otro, es que sólo toma forma cuando se determina en una persona específica o en un suceso. Si queremos quitar a la persona o el suceso, también desaparece la esencia.

No hay un objeto de estudio más difícil que el interno. No podemos tenerlo a distancia o someterlo a algún proceso, simplemente se puede observar, en el mejor de los casos. Una de las características de Eros es el esconderse. Mosco de Siracusa lo describe en "Eros fugitivo" de la siguiente manera:

(...) No es blanco de cuerpo, sino semejante a fuego; sus ojos son agudos y llameantes; su espíritu es astuto, pero sus palabras son dulces. No piensa lo que dice, y su voz es como miel; (...); sus manos son pequeñas; pero lanzan flechas muy lejos(...); pero mas que todo, su pequeña antorcha, que quema al propio Helios. Si le coges, tráemele tras atarle, y no sientas ninguna lástima; si le ves llorando cuida de que no te engañe; si rie atale bien; y si

quisiera besarte huye. (...) ¹

Cipris lo busca, pero avisa de sus mañas para seducir. Hasta la fecha nadie lo ha podido atar en una definición. Tampoco se ha escrito todo a cerca de él, sin embargo la bibliografía sobre el tema parece inacabable.

Podríamos explicarnos algo si revisamos su origen, también Hesíodo lo comenta en *La Teogonía*.

Antes que todas las cosas fue Caos; y después Gea (...);
y después Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales,
que rompe las fuerzas, y que de todos los dioses y de todos
los hombres domina la inteligencia y la sabiduría en
sus pechos. ²

Eros influye en el hombre en forma determinante y poco deja para conocerlo. Hesíodo lo ubica en los orígenes, pero no podemos ver tras él. Este lugar, en todo caso, lo concebimos como un caos.

Sólo unos cuantos han podido ver su reflejo en una forma directa. Nosotros escuchamos a esos traductores, intérpretes inspirados. Entonces lo empezamos a comprender, que a pesar de todo, está cerca en todo instante.

Al buscarlo nos encontramos con nosotros mismos; posiblemente en esto radique su intangibilidad racional. Lo tratamos de determinar frente a nosotros y siempre está atrás o adentro.

1. "Idilios de Mosco" en Hesíodo *et al. Teogonía y los trabajos y los días, El escudo de Heracles*. Sin tr. México, Porrúa, 1984 (Sepan cuantos, 206) p. 53.

2.- *Idem*. p.4

El único punto de relación con un traductor de Eros es el arte, ya sea en sus múltiples manifestaciones o por medio del libro. Nos apegamos a éste último, pero en los diccionarios encontramos: "Una versión antigua lo da como el primer nacido del Tartaro y la Madre Tierra. No tuvo por tanto padre ni madre que puedan señalarse."³ Alguien sin genealogía difícilmente lo podemos aprehender. Parece un fuerte desamparo para cualquier curioso: se llega a pensar que el libro es un medio equivoco, no obstante, es una de las vías más importantes para un acierto: honestamente, para calmar la curiosidad en una manera particular.

Es decir, no entender a Eros, sino a nuestro Eros. Con un poco de fe, en nuestro camino pisaremos algunos tramos de lo general.

Comencemos con la revisión de *El Banquete*. El mismo Platón no se expone a ser el traductor directo, guarda su espacio; no pretende estar tan cerca de los dioses.

Platón utiliza un juego como de cajas chinas. Un personaje, Apolodoro, se encuentra a un amigo, a su vez éste relata lo que supo de Aristodemo. Aristodemo estuvo en el banquete, junto a Sócrates, Aristófanes y otros sabios. Ellos comienzan una pasarela discursiva por insistencia de Fedro.

Fedro abre el tema: el amor. Quiere que se le proporcione el debido culto a un dios tan importante. Para Fedro el amor es un móvil inicial y heroico, el dios más viejo; se puede dividir en un amor celestial, representado por Urania y otro amor vulgar, representado por Pandemo.

3. Angel Ma. Geribay *Mitología griega*, 10ª ed. México, Porrúa, 1984. (Sepan Cuentos, 31), p.102.

Sigue Eriximaco, el médico, que entiende al amor como la dosis precisa. No busca el camino acertado entre los extremos, es mejor quedarse en medio. Polimnia es la diosa del exceso, el lugar erróneo, lo mejor es el equilibrio, ni demasiado para que afecte, ni poco para que falte.

Aparece el discurso de Aristófanes, el comediógrafo, busca en los orígenes, en los padres de los hombres. Estos son los andróginos masculinos y los andróginos femeninos. Superhombres completos, fuerza extraordinaria, dos hombres -o mujeres- en uno. En vez de correr giraban. Aspiraban a ser dioses. Zeus los castigó por soberbios. Apolo los partió en dos, desde entonces cada quien busca su otra mitad. Tenemos la cicatriz de este suceso: el ombligo.

Agatón no está de acuerdo con Fedro, para aquel, el amor es el dios más joven. El amor es un dios que se deposita en el hombre sin que éste se de cuenta. El hombre debe tener un nido de belleza física o moral para que el amor se deposite en él.

Coinciden en su visión bipolar para entender al amor: viejo y joven, tierra y cielo, vulgar y celestial, andrógino femenino y andrógino masculino, belleza y fealdad, plenitud e inplenitud, búsqueda y encuentro, medida y exceso.

Al hombre se ve como algo limitado, terrenal, insatisfecho, que pretende subir; la escalera es el amor. En su ascenso se ira reencontrando y conociendo; buscará un origen armonioso que fue destruido. En la bipolaridad radica el móvil hacia la vida. Una sucesión de acciones que cumplen un sentido en el momento que cambia su condición inicial hacia un bien. Por esto, tenemos el heroísmo: el hombre, gracias a Eros, dejó de ser común, no se conformó con sus talentos, encontró más allá de su propia persona.

De nuevo en el texto encontramos el plato fuerte: Sócrates. Con este

filósofo continúa el juego de las cajitas chinas. la última cajita es Diótima, un personaje casi divino. Sócrates tampoco quiere adjudicarse la verdad. Diótima sí puede tener comunión con los dioses.

Diótima expone su visión de Eros, también con una visión bipolar y su justo medio. Con lo bello y lo feo se expone el primer movimiento: si no se tiene la belleza se busca. Un dios no busca nada porque es completo, el problema es para los hombres por ser imperfectos. Debe de existir un punto de comunión entre lo imperfecto y lo perfecto -nos recuerda a Erixímaco-. Así el amor es lo incompleto, es un *daimon* comunicador, se puede comparar con el ángel cristiano que trae el mensaje divino. No es el ángel y el *daimon* la perfección misma, es un túnel que tiene su parte de perfección y de imperfecto.

Diótima le adjudica una genealogía a Eros. Es concebido cuando Afrodita nace: Poro, hijo de Metis (la prudencia), embriagado de nectar, es seducido por Penia (la pobreza). Penia movida por su escasez, concibe un hijo y éste es Eros.

Afrodita es la aspiración amorosa del ser humano. La carencia interior, la carencia es un móvil para llegar a la plenitud, a la satisfacción. La abuela de Eros es la prudencia y su equilibrio. Así Eros es búsqueda por su parte pobre, es la plenitud por Poro y aspira a lo perfecto por Afrodita.

Concebimos al erotismo como una búsqueda de belleza; el deseo es carencia y móvil; tiene la potencia para la acción y la posibilidad de llevarla a lo sublime. Parece que la bipolaridad que había planteado los anteriores oradores encuentra un sistema con Sócrates. Es decir, si Eros busca la belleza es porque no la tiene, si fuera un dios no tendría la necesidad de ser camino sino un fin. Este fin es Afrodita. Eros tiene una contradicción

interna, entre la riqueza y la pobreza. Eros es una vía en claroscuro, en sí es movimiento, tiene una finalidad: la perfección. Gracias a él hay actos eróticos y pretensiones de alcanzar cada vez algo más y también podemos encontrar el móvil en multitud de obras literarias.

El héroe es llevado por el amor para conseguir su objetivo, gracias a esta necesidad puede realizar las acciones más extraordinarias. Se puede poner como ejemplo a Aquiles: su móvil para regresar a la guerra contra los troyanos fue el cariño a un amigo. Eros se depositó en Aquiles y lo llevó a hacer proezas de semidioses.

La tierra y el cielo están interrelacionados, no son ajenos. Si el cielo estuviera sin contacto con la tierra o viceversa, la función del amor no tendría ningún sentido.

Por lo tanto, todo amor es búsqueda, pues se carece de ese algo. Lo bajo y vulgar, por sí solo, no tiene erotismo; aparece cuando pretende subir, cuando se mira a lo refinado y celestial. Lo perfecto y alto tampoco tiene cabida para el amor, está completo, no necesita buscar nada; cuando el dios perfecto mira lo imperfecto, es para alabarse, para reconocer su plenitud; éste sería el caso de un erotismo inverso.

Si lo bajo llega a ser alterado por una ruptura de lo alto, aparece el amor o en forma contraria. La palabra "ruptura" en el erotismo va a ser este momento de unión. Para llegar a esta ruptura es necesario un móvil, un deseo.

En el ambiente de cierta restricción y rigorismo, para que el mensaje sea de lo más claro, pues de lo que se trata es de aclarar nuestro Eros, podemos consultar la obra de Sigmund Freud. Dejaremos la forma amplia y poética de Platón, ahora nos reducimos a conceptos más estrictos y, según Freud,

científicos. Fedro llamo nuestra atención porque no le hacemos caso al amor cuando éste es el móvil del mundo. Esto mismo lo cree Freud, pero la llama libido y la define de la siguiente manera: "El instinto sexual, cuya manifestación dinámica en la vida anímica es lo que denominamos libido (...)".⁴

Esta libido está relacionada con cuestiones corporales, es un instinto que busca una satisfacción física. Es un instinto sexual que se manifiesta en dinamismo, podemos también considerarlo un móvil. Regresemos al ejemplo de Aquiles.

La parte épica de Aquiles es ahora un mero instinto sexual, el objeto, su amigo que satisfacía esta inquietud, fue destruido; entonces, Aquiles lleva esa insatisfacción instintiva hacia una venganza, es tanta su libido que realiza grandes proezas.

Freud ve a la libido como el gran móvil de la humanidad. Aquella no se tiene presente en una conciencia; está, por así decirlo, en una parte oscura; el hombre no se da cuenta. Para esto es necesario un concepto: el inconsciente.

¿Por qué no se da cuenta si su manifestación es física? Hay una sublimación de las necesidades corporales, esto es, una desviación, hay una capacidad de sustituir el objeto y el fin de la libido.

¿Qué necesidad hay de una desviación? En el ambiente social no se puede manifestar naturalmente el deseo sexual. Hay una represión, es la causa del nacimiento de lo sublime. De esta manera hay una adaptación a las normas sociales que tiene como base un reemplazo: posiblemente puedan ser más

⁴ Freud. "Psicoanálisis y teoría de la libido" en *Obras completas* T. III. Tr. López Ballesteros y de Torres. 4ª ed. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981. p. 2669

elevadas desde un punto de vista ético.

En la libido también existen los instintos de conservación, pues Eros, según el psicoanálisis, es un elemento que sostiene la vida; es la causa de la reproducción de la especie. Para la reproducción es necesario vivir en comunidad, de esta manera nace el instinto gregario. Siempre buscamos a la otra parte (recuerda a Aristofanes).

En el campo amoroso de una comunidad, diferentes sentimientos intervienen. La clasificación de estos sentimientos son aceptados por una sociedad —o impuestos—. Según nuestro autor, las relaciones cariñosas tienen su origen en lo sexual, así el amor filial, amistoso y conyugal son fruto de nuestra libido; a estas tendencias especializadas les llama de fin inhibido. Podríamos decir que se disfraza para que se vea bien y no sufra la reprimenda de la comunidad.

Eros también tiene su máscara para engañar y estar entre los hombres, ingenuos buscan en la razón para dar una respuesta. Las soluciones se vuelven pasos de borracho tras un ágil burlón. Freud trata de superar esta torpeza reconociendo lo que se escapa a la conciencia, esta parte es la que mencionamos, es el inconsciente. La prueba más fehaciente del fenómeno, la encontramos en los sueños, son impulsos fuera de la conciencia. A partir del inconsciente y de la libido desenmascaramos algo del proceso amoroso.

La división inicial consciente e inconsciente no soluciona el problema psíquico, hay conductas que no eran conscientes y posteriormente lo fueron. No se pueden mezclar estos dos polos porque dejan de serlo. Necesitamos adoptar otro concepto, o mejor dicho, dividir el concepto de inconsciente en dos: lo

inconsciente latente, capaz de conciencia (preconsciente) y lo totalmente reprimido, incapaz de conciencia (inconsciente propiamente).

Lo anterior ayuda a estructurar el proceso psíquico en sí, pero no explica como interactúan las partes para realizarse un fenómeno psíquico. Freud sigue ampliando la jerga psicoanalítica para explicar su teoría.

El primer término sería el yo. Participa del consciente y del inconsciente. La conciencia lo activa y lo podemos observar en la voluntad del individuo.

La experiencia del inconsciente no la podemos traer a antojo al momento que vivimos, es una información, pero no a la mano. La conciencia sí tiene la capacidad de traer su experiencia al presente. Freud define a la conciencia como: "superficie del aparato anímico". Es la cáscara delgada donde se quedan aquellas vivencias con las que podemos hacer nuestro diario. También por medio de ella tenemos contacto con el exterior. El yo se vuelve una red y un punto de comunicación. Por medio de él pasa todo lo experimentado en el exterior, algo se queda y lo atrapa la conciencia, lo demás, lo más fino se sigue y se deposita en el inconsciente.

En el contacto con lo exterior, existen sensaciones y percepciones, pero también contactos más complejos. Uno de estos contactos complejos se da por medio de la palabra. Aprendemos las palabras por el oído. Para utilizarla tenemos restos mnémicos que se guardan entre un preconsciente y un consciente. Así la palabra

es otro fenómeno mágico que tiene comúnmente su depósito en el preconscious. Podemos hablar sin la conciencia plena de que lo estamos haciendo. Las palabras pueden ser un refugio cálido para Eros.

Para continuar necesitamos especificar dos conceptos importantes. Uno es el placer, se entiende como una descarga de energía, en el momento de conseguir lo deseado. Otro es el displacer, es la búsqueda de una descarga de energía. El placer lo encontramos en el consciente y el displacer, en el inconsciente. El mismo Freud cita a un tal Groddeck: "en vez de vivir somos vividos por poderes ignotos e invisibles". El displacer puede ser ese móvil del que hablábamos.

A la zona de "poderes ignotos" se le llama *ello*. Habíamos dicho que el *yo* tenía cabida en cierta zona del preconscious, en este sentido el *yo* tiene cierta cabida en el *ello*, pero no es parte de este. Hay otra región del *yo* que es independiente. En el *ello* radica el displacer, el móvil, el instinto sexual. Vimos que todo esto no puede manifestarse de un modo natural, pues es reprimido por ciertas formas sociales. Encontramos que la represión la recibe directamente el *ello* y éste empuja en sentido contrario. Las represiones entran por el *yo*, y el *ello* presiona al *yo* con constantes displaceres, el *yo* no tiene de otra más que sustituir el objeto no aceptado socialmente, por otro que sí se acepte. Regresamos entonces a la sublimación.

El *yo* obtiene su alimento de las percepciones, mientras el *ello* lo tiene del instinto. Son dos fuerzas que se cortejan, se

presionan, constantemente se alimentan y, a veces, ceden. El yo utiliza la razón para elaborar el mundo exterior y busca la lógica de los sucesos. Cuando las pasiones aumentan, el displacer crece, condiciona nuestras acciones y el *ello* gana espacio. A veces pretendemos llevar nuestros actos por un mundo de lógica y fuera de esto es absurdo. No se explica uno por qué se actuó de tal manera. Manejamos nuestra vida entre el mundo lógico y los instintos.

Muchas veces, dentro de los actos inconscientes, hay varios que no son precisamente instintivos. Existe un "deber ser" que nos va regulando de manera parecida. Desde la primera percepción (dejemos a un lado las percepciones en el vientre materno) el mundo muestra su lado hostil, un golpe: el parto. Después la convivencia y con ella se descubren las reglas.

La imagen materna es punto central, toda nuestra libido se realiza hacia la madre. Otras imágenes se hacen presentes, el padre se convierte en un obstáculo, en un represor. El niño crece y se identifica con la imagen paterna, si no es así, seguramente se creará un complejo de Edipo. Muy parecido a la visión de Aristófanes en cuanto a los andróginos masculinos y los femeninos. A simple vista esta comparación está medio traída de los cabellos, sin embargo es una explicación más de las tendencias sexuales.

En la imagen paterna es la primera fuerza social que reprime las intenciones del *ello*, el niño tiene que irse acondicionando a ese principio de realidad. Este proceso no es consciente. El niño

va sublimando algunos instintos, pero no porque haya hecho algún silogismo. El inconsciente también alberga esta fuerza que condiciona al individuo con su exterior. Para esta fuerza Freud aporta un concepto: *superyo*. Es la parte reguladora de los principios sociales.

Este *superyo* tiene su contacto con el yo y ejerce sobre este como una conciencia moral o como sentimiento inconsciente de culpabilidad. La represión social es más fuerte cuando aumenta la edad del individuo, después aparecerán algunas instituciones que sustituyen al padre, pero forjan el mismo efecto represor.

Freud escribe: "el *superyo* no es simplemente un residuo de las primeras elecciones del objeto del *ello*, sino también una energética formación reactiva de las mismas".⁵ El *ello* y el *superyo* comparten el mismo ambiente, el inconsciente, y van encaminados a encontrarse y contraponerse. Si las fuerzas del *superyo* lo contiene, si no existiera sublimación, el globo reventaría. Por más reacción superyoica, no puede eliminar al *ello*.

Se observa una lógica de polos, igual que con Platón, y entre ellos un punto intermedio o regulador; hay una zona desconocida y otra consciente; el Eros es móvil y búsqueda, y se deposita de un extremo a otro sin que se note su existencia.

5. S. Freud. "Lo consciente y lo inconsciente" en *Op Cit.* p. 2713.

Eros también se disfraza en lo colectivo, el proceso freudiano se repite en toda una sociedad, esta entre los individuos, como un todo, así como en el individuo.

El individuo en plena soledad no necesita de ninguna represión aunque se manifestaría plenamente su incompletion. A Herbert Marcuse le interesa esta relación entre individuo y sociedad. La sociedad es la idea superyoica. El ser humano al relacionarse con su ambiente le implica una represión, la represión provoca una neurosis y ésta a una infelicidad.

Marcuse desglosa su pensamiento en *Eros y Civilización* a partir de los conceptos de ontogénesis y filogénesis. La primera se refiere al crecimiento del individuo, desde su primera infancia hasta la adaptación consciente de su medio social. La segunda, al crecimiento de la civilización represiva desde la horda original hasta el estado civilizado totalmente constituido.

La ontogénesis parte de la familia para analizar al individuo. El padre es el representante y el que aplica la represión; es el tirano y el juez, une el sexo y el orden, el placer y la realidad. Como individuo sufre procesos neuróticos, porque tiene que trabajar ocho horas diarias o más y luego comportarse según las normas de jefe de familia: demasiada represión. Es decir, a parte de estar sometido por el sistema de la civilización, tiene que mantener la imagen de represor: reprime y es reprimido.

Un sentimiento de culpa nace en el líder familiar, porque traicionó el principio de placer, para sustituirlo por el

principio de realidad. La razón sustenta en este último la idea de progreso y civilización, valores que han nacido a partir del trabajo como forma sublimada del Eros.

El trabajo no es un instinto original, por esto tiene que sacar su fuerza de otros instintos esenciales como el sexual. De esta manera se puede ver el trabajo como una sublimación del instinto sexual y cuando se trabaja se da una desexualización.

La filogénesis parte de los módulos extrafamiliares, ya no es la familia, ahora son las instituciones sociales. Las instituciones representan al *superyo*. Podemos, también, hablar de un ello general, que va a ser reprimido de igual manera. El mismo proceso que ocurría en el individuo se repite y estas dos fuerzas mantienen su oposición. Las instituciones mantienen la civilización y cuando ésta avanza, las instituciones ejercen mayor presión sobre el ello. Entonces, el principio del placer busca que se desenvuelva la unidad original entre lo individual y lo universal.

El principio del placer tiene a Nirvana como un fin, el cual es el estado de no deseo, no por represión, sino por la satisfacción total. Nirvana se vuelve el camino normal entre deseo y satisfacción, nada llega a interrumpirlo.

Las interrupciones vienen de una moral de la civilización que no pueden ver al cuerpo como un instrumento y medio de placer; este uso fue convertido en tabú y exclusivo para las prostitutas, los degenerados y los pervertidos. El cuerpo se

vuelve un instrumento de trabajo y reproductor de la especie; por lo tanto se acepta la sexualidad que, finalmente, es una deformación del Eros primitivo; la sexualidad normativiza y limita, Eros libera y es ilimitado, es el aumento cualitativo y cuantitativo de la sexualidad.

Citemos a Norman Brawn para aclarar la idea: "El axioma sobre el cual construyó Freud, extensión de su hipótesis básica, es que el esquema de la sexualidad normal adulta no es una necesidad natural (biológica) sino un fenómeno cultural."⁶ Así que no podemos ver la satisfacción desde la perspectiva de la madurez, pues el individuo a estos niveles ya está condicionado y sus deseos los conduce por la conciencia y por lo tanto son deseos de una neurosis.

En la infancia podemos encontrar, en esencia, el principio del placer. Es ahí donde residen los deseos en forma natural y no contaminada. La niñez está protegida del principio de realidad por sus padres y se puede entregar plenamente al placer. El niño tiene erotizado todo el cuerpo. Este placer desaparece cuando el niño crece y se enfrenta al principio de realidad.

En comparación con los otros animales, el hombre tiene una etapa de la niñez más prolongada, también su sexualidad se prolonga a lo largo de este período. El erotismo, cuando el niño deja de serlo, se concentra en los genitales y ahí se llega a consumir lo perdido del resto del cuerpo, el orgasmo que no es

6.- Norman O. Brown. *Eros y tanatos*. tr. Francisca Perujo. 2ª ed. México, Joaquín Mortiz, 1980. p. 37

propio de los infantes se puede tomar como un escape a la neurosis. La especialización adulta de la sexualidad en los genitales, ha bloqueado parte importante del placer inicial, es decir el placer infantil. Así, no sólo los niños tienen sexualidad, sino la desarrollan en forma más amplia.

El hombre disfrutó del gozo en la infancia y aunque con el crecimiento lo va perdiendo, no puede borrar el pasado que ya experimentó.

Brown cita *La Biblia*: "A menos que os volvais como niños pequeños, no entrareis de ningún modo en el reino de los cielos".⁷ En la infancia está el placer, está Eros y por medio de éste también se busca el reino de los cielos: una asociación como en Platón, la visión de Eros como felicidad.

Esta sexualidad más amplia está en todos los sentidos, así nos comunicamos con el exterior. Y en el exterior radican esos medios para reprimirla. Tenemos los sentidos a distancia: el oído y la vista, se pueden aplicar sin atentar contra la cercanía, están sometidos a ciertas reglas sociales; la vista tiene su parte prohibida, la pornografía visual, sin embargo es aceptada y se explota como excelente negocio. Al oído se le deja navegar más, tiene cierta libertad de asociación. El tacto, el olfato y el gusto necesita de mayor cercanía, mayor entrega. Estos sentidos son aceptados en la cercanía de la pareja, como rito de la reproducción. La sociedad no los ha asimilado en su sistema.

7. *Idea* p. 47

asi que si no estas cerca del otro para procrear, esta mal visto: el placer puro no está aceptado en la sociedad.

El niño puede acercarse, tocar, ver, olfatear y utilizar la boca para ir conociendo su exterior, pero al mismo tiempo por placer.

En el acto sexual se pueden observar dos tendencias, por un lado el pregenital, todo proceso que es propio de un juego infantil y el postorgásmico que es de una sexualidad adulta.

Los niños son activos y buscan el placer, no es la actividad del trabajo y no está sujeta por las normas: la actividad del placer es el juego. El juego es el modo erótico de la actividad, su contrario es el trabajo, el cual es una actividad enajenante y represiva.

No hay que confundir este juego con el juego que existe en el principio de realidad:

Parece ser un rasgo esencial del elemento de juego en la cultura, por ejemplo, "la competencia de propiedad" que no debe percibirse o gozarse como tal, es un juego inconsciente, y al mismo tiempo nunca es puramente un juego. En otras palabras, tiene la misma estructura física que un síntoma neurótico.⁸

La vuelta a la infancia es un deseo inconsciente del deseo de placer, de juego en vez de trabajo, de recuperar el cuerpo que la cultura enajena. El principio de realidad tiene que sustentarse

8. *Idea p. 54*

en una enajenación para manter el sistema de la civilización, por esto los mecanismos de control actúan sobre la intelectualidad, pues la intelectualidad desenajena y como dice Marcuse "triunfan las ideologías anti-intelectuales".

Estas ideologías son neurosis aceptadas: los individuos que las adoptan son neuróticos habituados. La civilización los llama sanos. Los propósitos y deseos que engendran la neurosis no están en los problemas intelectuales que el individuo forja, su causa es otra, así que la intelectualidad o conciencia no es parte de una frustración.

A parte de la neurosis, vemos dos manifestaciones más de la represión de una sociedad: los sueños y las fantasías. La fantasía liga el consciente con el inconsciente, es diurna, es un escape a la represión, es una búsqueda de libertad en la sociedad y pretende romper el principio de realidad.

La fantasía es la actividad mental que conserva un alto grado de libertad. A veces trasciende el puro nivel de imaginación en la mente sin mayor objetivo que tener paréntesis en la vida. A veces su función es mayor y se manifiesta en el arte. Parece una especie de efecto reinvertido. La represión actúa, el ser no enajenado fantasea para buscar de nuevo aquello que no le permite la civilización. El arte es como sublimación, cambia el esquema, porque el arte busca lo instintivo no reprimido. Es un trabajo que quiere convertirse en juego, es una sexualidad que busca a Eros, es la fantasía que va tras la libertad perdida, ahora con la plena conciencia. Es una fantasía

que no llega a la pura evasión, sino al reconocimiento de sí mismo; es aceptar la sensualidad antes que la razón, busca lo superior, lo más amplio como Eros. Todo lo estético, está en el orden no represivo, la productividad represiva se vuelve un despliegue de actos y productos, se utiliza la razón, si pero para desublimar, para reconciliar o desaparecerá los impulsos antagónicos básicos.

Así, Eros es un elemento que le da otra significación al ser humano. Hay una búsqueda constante de él consciente o inconsciente. El hombre puede trascender su condición por medio de él, puede llegar a los cielos o encontrar el placer que se le es reprimido. Solamente con él puede uno buscar el escape a una sociedad represiva. Eros es juego, es reconocimiento del cuerpo como un todo de disfrute, es un refugio en el que el arte regresa al ser humano a su concepto inicial sin tenerse que someter a una supuesta civilización y a su progreso, es la única manera de entender la libertad y encontrarse a sí mismo.

2. METODO UTILIZADO PARA EL ANALISIS

Una vez establecido el criterio de lo erótico, corresponde aclarar las líneas que esbozan el tablero donde pondremos las partes diseccionadas.

El bisturí será conducido según la técnica de Helena Beristain. El estructuralismo será la metodología aplicada. Nos sometimos a un texto, pues creemos en la capacidad ecléctica de Helena Beristain en su libro *Análisis estructural del relato*.

El propósito de este libro lo deja muy en claro:

Se trata de que los estudiantes, sistemáticamente busquen y encuentren en los textos (...) una gran cantidad de datos con los que acceder a la comprensión tanto de las características de la historia relatada (...) como de las del discurso¹

Nosotros utilizamos los datos para las características del erotismo sobre todo en la historia. Porque en la historia el erotismo se encuentra dentro del texto; si queremos descubrir el erotismo en el discurso, tendríamos que buscar la relación texto-lector, cosa que no está dentro de los propósitos de este trabajo.

Helena Beristain se ha basado en varios autores, para proponer una metodología, por tal razón no queremos inmiscuir otro autor que causaría confusiones, pues la terminología cambia. No queremos proponer nuevas formas de análisis, sólo se utiliza

¹ Helena Beristain. *Análisis estructural del relato*. México, UNAM. (p. 11)

un análisis y de éste, se escoge lo que interesa para nuestro objetivo.

El trabajo pretende respetar los niveles que plantea dicho método. Cada cuento tendrá un análisis en forma individual, posteriormente se compararán los cuentos del mismo autor para llegar a una conclusión por autor. La confrontación entre los dos autores se hará desde el punto de vista de las conclusiones ya realizadas, pero siempre respetando los niveles.

Apegado a las instrucciones, la primera división es entre la historia y el discurso.

La historia es la intriga, la diégesis, la ficción o el relato. La historia es lo ocurrido, la acción de los personajes, lo sucedido, lo que pasó. El discurso es lo escrito, el proceso artístico de la enunciación, el objeto, el cómo. De esta manera será la primera división de la estructura.

Las primeras observaciones serán hechas en la historia. Dentro de la historia están las funciones que son los nudos, las catálisis, los índices y las informaciones.

Los nudos se pueden identificar por verbos de acción con sus respectivas estructuras. Cada acción, cada enunciado que cumpla una función cabe en nuestra definición; los nudos serán parte de la materia prima. El nudo estará constituido por una apertura, una realización y una clausura.

Los verbos que indiquen cualidad o estado, así como sus estructuras descubren las catálisis. Las catálisis son descripciones detalladas.

Los índices remiten a una atmósfera psicológica, a un carácter, a una funcionalidad del ser de los personajes. Las informaciones sirven para identificar y situar los objetos y los seres en el tiempo y el espacio, buscar un referente, si es que se menciona, a una realidad fuera del texto.

Cada función (acción) puede agruparse hasta formar una secuencia. La secuencia elemental está compuesta por un proceso de inauguración, realización y clausura. Una secuencia puede terminar en mejoramiento o en degradación, según la pretensión del personaje, o sea si consiguió su objetivo o no. En este proceso van apareciendo personajes que ayudan para conseguir el objetivo del personaje principal y otros personajes que obstaculizan tal realización.

Los personajes se pueden identificar por medio de sus realizaciones de receptores o emisores; es decir, si un personaje busca en otro su objeto de placer, emitirá ciertas acciones para conseguir su objetivo, en caso contrario, un personaje recibirá las proposiciones del actor y decidirá aceptarlas o rechazarlas.

De esta manera se van desarrollando las relaciones entre los personajes. Para cada relación existen predicados de base. Ejemplo: X personaje desea a Y personaje; X personaje comunica tal cosa a Y personaje para que se consiga una relación; Z personaje participa en el mejoramiento o degradación de las pretensiones de X personaje sobre Y. Hay una gradación si se consiguió el objetivo y si no, será una degradación. En un relato pueden existir varias secuencias.

Por último, en la historia, tenemos la relación entre los personajes. Helena Beristáin lo propone como predicado de derivación. Fue necesario extender esta idea y por lo tanto le cambiamos de nombre. En esta sección es fundamental la relación erótica, se descubre de que manera un personaje es afectado por el otro en términos de relación erótica.

Beristáin hace un trabajo mucho más extenso en la historia, para el objetivo basta con lo expuesto y con esto se realizará el trabajo. No se pretende extender más por la razón que no aportaría nada en el momento de la comparación y en cambio llevaría a desviaciones inútiles y tediosas.

Después de revisada la historia, se analizarán los cuentos en su discurso, recordemos que es la enunciación, el cómo. Este nivel remite más al estilo de cada autor, aquí descubrimos el lente y ritmos narrativos que utiliza cada uno de ellos.

Primero se analizará la espacialidad, se concretará a la representación del espacio en el discurso. Espacio en el que desarrollan los personajes sus acciones de la historia, esto evoca una escena concreta, la escenografía de los personajes que fue escogida entre tantas otras para su efecto del discurso.

En la temporalidad, veremos la estrategia para ir presentando las acciones y su tiempo; esto es, si hay un tiempo lineal, cuántos meses, horas, años, se utilizaron para la historia, o si se utilizó un recuerdo para traer otro tiempo. Puede ser que sean dos historias y los tiempos estén intercalados, también puede presentarse que empiece una historia

después del final de otra, alterando los tiempos.

Para la correspondencia entre la temporalidad de la historia y del discurso se utilizará un esquema. La historia lleva un movimiento lineal constante: es decir, se desenvuelve de manera parecida a la realidad, en el sentido de que las acciones se presentan secuencialmente sobre la línea del tiempo. Con el discurso se puede regresar a una acción del pasado y entonces se regresa en la historia (*flashback*). El discurso puede adoptar la modalidad de alternar el principio de la historia con el final, comenzar con el final, terminar con el principio...

Este tipo de cambios o brincos del discurso pueden ser representados con una gráfica: en forma horizontal, de izquierda a derecha, se indica la historia; se marca cada acción importante que afectó a la historia. Si no tenemos al discurso, las acciones se presentarían, dentro de la gráfica, en forma de línea totalmente horizontal. Cuando la relacionamos con el discurso, esa línea se altera. El discurso está en forma vertical, de arriba hacia abajo, son las acciones conforme van apareciendo cada que le damos una vuelta a la página del texto. Así si tenemos una historia *ab ovo* comenzará la gráfica exactamente en la esquina superior izquierda y la línea terminará en la esquina inferior derecha: historia y discurso coinciden.

Perspectiva del narrador, este es el nombre para la sección en donde se analizan el tipo de narrador que adopta el discurso. El narrador es el enunciador de la narración, es el sujeto de la enunciación. El narrador es un personaje que se mueve en un plano

distinto al de los demás protagonistas. Al narrador no hay que confundirlo con el autor, el autor se metamorfosea en un personaje de ficción para representar el papel ideado. El narrador puede manifestarse en varias formas: el narrador omnisciente en tercera persona que no es personaje de la historia; narrador en primera persona en narración retrospectiva, un narrador externo que protagonizó la historia en el pasado; narración en segundo grado, narrador-personaje de la historia presente; narrador-héroe que narra su propia historia, en el presente, autodiégesis.

Según lo anterior, el narrador puede tender hacia la objetividad cuando el narrador sabe menos respecto a la historia que cualquiera de los personajes, no hay interpretaciones; o bien, puede tender hacia la subjetividad cuando el narrador sabe tanto o más que los personajes, ofrece su creación después de haber sido procesada por su sensibilidad, de esta forma habrá interpretaciones.

El siguiente paso son las estrategias de presentación del discurso, es decir, el estilo directo e indirecto; el estilo directo se refiere a la representación, cuando se deja al personaje hablar y el narrador no interviene; el indirecto, a la narración, el narrador se hace cargo de interpretar lo acontecido.

Por último, se realizará el análisis semántico que es una interpretación. Se buscará el significado de un texto, la paráfrasis, se le dará un sentido. Terminaré el análisis con

señalamientos de algunos recursos retóricos.

Estos pasos se aplicarán a cada cuento, después vendrá el trabajo comparativo de cada autor. Se llegarán a unas observaciones generales que serán utilizadas en una comparación general. las conclusiones que se obtuvieron de los dos cuentos de García Ponce y las conclusiones de los dos cuentos de Ibarquengoitia serán confrontadas.

3.1. " T A J I M A R A "

Comencemos el análisis en el plano de la historia con los nudos. "Tajimara" posee una estructura complicada, la cual hace pensar que la historia pueda ser confusa. Es necesario convertir el cuento, para el análisis, en una forma tradicional, de este modo se puede comprobar si su relato tiene un orden lógico.

Cuarentaicinco nudos de un total de sesentaicinco funciones, al nivel de los datos, hace pensar en un relato ágil. Si se descartan las estadísticas, tenemos la revisión de media vida de dos personajes, dos historias paralelas y detalles de un viaje a Tajimara. Todo esto requiere de una actividad constante.

La acción más el condimento temporal engendran la agilidad. La rapidez depende del tiempo, tres movimientos, los que sean, no son iguales en un segundo, que en un minuto o en una hora. Se habla de muchos nudos, pero tomemos en cuenta que son varios los años en los que se distribuyen estos nudos. Entonces, el relato no se califica de rápido, en cuanto a la historia se refiere, sino es un relato lento.

En lo correspondiente a las catálisis, las descripciones en general son pocas, como una mirada distraída que de vez en cuando se detuviera en algún objeto. La imagen física está abierta a una interpretación libre. Las edades, el físico y algunos aspectos del espacio, están omitidos. Rara vez se mencionan aspectos complementarios.

Por ejemplo, Cecilia en la primera parte de la historia, se

detalla con el uniforme y su cinta azul en el pelo, llega a la mente la imagen de una escolar. También aparecen detalles cuando se enfocan espacios interiores, se busca una huella característica en los lugares evocados; lo podemos observar en el caso del departamento de Mario, en el estudio de Julia y Carlos o en la casa de Tajimara.

El exterior no es tan importante, su precisión resulta accesoria. Los espacios al aire libre pueden ser cualesquiera en la Ciudad de México.

Hay una observación aguda en las minucias de escenas sexuales entre Cecilia y el personaje. Los nudos y las catálisis se acompañan en momentos climáticos de la relación sexual. El vestido femenino, algunos movimientos y precisiones de objetos proporcionan huellas significativas.

En lo que corresponden a la información, los datos a una realidad extratextual son los siguientes: podemos determinar dos lugares, uno de ellos es la ciudad de México, se induce fácilmente por el encuentro sobre la calle de Reforma y sus paseos en el Parque México. Y Tajimara, un lugar de provincia no muy lejos.

La etapa en que ocurre esta historia no se puede precisar por falta de información, no se puede ubicar una década ni mucho menos los años en los que sucedieron tales acontecimientos. El carro de Cecilia no tiene marca, la moda no es comentada ni existe otra forma de saberlo.

Los estados del clima también sufren de inexactitud a

excepción de los momentos lluviosos. La imprecisión se extiende a las horas del día, que igual pudieron ocurrir en la mañana, como en la noche. Un momento para determinar la hora del día, es cuando el personaje y Cecilia regresan de una fiesta que hubo en Tajimara.

Para la función de los índices, se encuentran algunos datos como las trenzas (ahora poco usadas) que se refiere a una edad antes de que se arreglen las mujeres por coquetería, referencia posible a una etapa de principios de la adolescencia; también la relación a los muchachos del barrio, a los amigos de la calle y a los juegos de los primeros amores. Es el inicio de la historia, la relación entre Cecilia y el personaje: el primer encuentro.

Hay un segundo encuentro, tiempo después. El personaje es traductor, indica un nivel intelectual respetable; tiene libertad, pues él distribuye su horario y sus padres viven en Guanajuato. Vive con su hermano que también le atribuimos un nivel intelectual alto, es antropólogo, su departamento está lleno de libros, recortes de revistas y figuras prehispánicas. Ella debe tener experiencia de la vida, es divorciada, esto mismo indica determinada edad, pero no se revela su aspecto intelectual, aunque sabemos que convive con pintores.

En la historia de Julia y Carlos hay señales importantes. Son pintores, hay prejuicios o juicios bien fundados alrededor de los artistas plásticos, como su vida disipada y una ruptura de algunas normas sociales. En su casa de Tajimara, realizan fiestas que corroboran esta idea.

Las señales muestran, en la historia fallida, la relación incestuosa de los pintores. Carlos se acerca a Julia y le da un beso en el cuello y luego él se turba un poco porque recuerda que no están solos. Con el discurso de Carlos al final del cuento, se ratifica la suposición.

Cecilia recibe una marca fuerte en su adolescencia. Esto sucedió cuando Guillermo rompe con su noviazgo justo cuando ella cumplía quince años. Ella, a pesar de su matrimonio, no ha podido olvidar a Guillermo. Esto determina parte de su comportamiento.

El siguiente paso es analizar las secuencias. Hay dos secuencias paralelas que las divide el tiempo: el último viaje a Tajimara y el tiempo anterior a éste, como si fueran un espejo en el que se repite la misma imagen inalcanzable de Cecilia. Existe también un apéndice, la historia de Julia y de Carlos.

	a) Principio de la adolescencia. Separación.
Pasado de Cecilia	b) Se reencuentran. Comienza una relación.
y del personaje.	c) Cecilia y Guillermo se vuelven a ver.

	a) Tiempo sin verse Cecilia y el personaje.
Viaje a Tajimara.	b) Invitación a Tajimara: tienen relaciones sexuales en el carro.
	c) Ella lo utilizó para que la acompañara.

- a) Julia y Carlos en Tajimara.
Apéndice. b) Parlamento de Carlos.
c) Boda de Julia.

En la primera secuencia vemos al deseo que toma madurez. El amor adolescente hacia la muchacha más solicitada del barrio, es el signo de la necesidad del otro, de la conciencia de incomplitud. El personaje era uno más que buscaba el amor de Cecilia. Su experiencia hubiera quedado ahí; al igual que los demás, Cecilia sería una etapa de la adolescencia. El significado de esta época adquiere importancia con un reencuentro: "El pasado, el presente, todos los años que había vivido tranquilo, sin pensar jamás en Cecilia"¹.

Cecilia regresa y junto una necesidad de estar con ella. Hay un inicio de la relación, hay sexualidad, él busca en ella lo que no pudo tener. Una limitante que no es sexual; su erotismo hacia ella tiene el problema de no consumarse, porque ella es volátil: en vez de provocar una liberación en él, consigue una sensación de vacío, de ser engañado. Nunca puede estar totalmente con ella.

Aparece Guillermo -o reaparece-, es el personaje que trunca los intentos del héroe. Hay una degradación para éste; nace un amor en el pasado, no se completa, se reaviva con el tiempo y de nuevo no se consuma. La "ruptura" para conseguir el erotismo es frustrada. Observamos que en Cecilia como en el personaje-

1. "Tajimara" en J. G. Ponce. *La noche*. 7ª reimp. México, Era, 1991. p. 77.

narrador, se retoman amores de la adolescencia; las experiencias no son borradas totalmente por el tiempo, los deseos pueden ser guardados.

Tenemos que aclarar lo referente a "consumar una relación". ¿Por qué después de tener relaciones se podría pensar que el personaje no ha logrado sus deseos? Existe la posibilidad contraria, Cecilia tuvo relaciones con él, no él con ella; a ella no le importaba mantener más allá la relación, ella insistía en que no funcionaría. Ella acababa de salir de un matrimonio, él no tenía a nadie. Ella lo sedujo y lo manejó, ella lo poseía. Ella no tenía nada que desear de él, él no tenía nada de ella. Esto se vuelve evidente cuando aparece Guillermo.

Mucho más claro lo vemos en la segunda secuencia. Sucede lo mismo; tienen tiempo sin verse -meses- ella lo invita a Tajimara, él se entera del objetivo durante el viaje, se detienen y realizan actos sexuales, continúan el viaje y ella le dice que lo utilizó, que ama a Guillermo y éste estará en Tajimara, esa es la razón del viaje. Después de esto vemos que él se queda con una incomplitud que nunca llega a complacerse y por eso se busca y confunde. Hay una frustración, una degradación.

En la tercera secuencia vemos la historia que se quería contar. Los hermanos estaban juntos, se separan porque ella decide casarse. Una relación incestuosa que se acaba para regresar a los patrones aceptados.

Lo último, en la historia, es observar la relación entre los

personajes. El personaje que cuenta su historia tiene un suceso en su vida que trasciende el amor que tuvo en su adolescencia. El reencuentro con Cecilia altero o revivió lo que fue su pasado. Pensemos en la memoria inconsciente, el hecho de que estuviera enamorado, no desaparece, queda registrado en su inconsciente.

En esta experiencia hubo algo de inconcluso: la reciprocidad. Según observamos en un capítulo pasado, la libido o deseo existe porque debe de haber un fin que lo satisfaga. Para entonces encontramos un estado de plenitud o Nirvana, si no es así continúa el móvil.

Retomando el tema, pensemos que ese móvil de la adolescencia nunca fue satisfecho y su fin, Cecilia, dejó de estar en su ambiente. Tuvo que conformarse hacia otra cosa. Al menos lo pensamos de esa manera hasta que apareció de nuevo Cecilia y lo alteró, la vida del personaje-narrador cambió muchísimo desde la relación con Cecilia.

La relación antes que apareciera su contrincante, Guillermo, parecía ser satisfactoria; aunque hubiera cierta sumisión de parte de él. Constantes alusiones a la imposibilidad de su plenitud por parte de Cecilia, deja en claro alguna insatisfacción, algo pesaba, había algo críptico.

De parte de Cecilia es entendible, ella tiene el mismo proceso: un amor incompleto en su adolescencia. Por lo que corresponde a su casamiento, el narrador deja ver pocos elementos para saber esta historia, como la causa del divorcio o si era feliz o no; no tenemos, ni siquiera, el nombre de este esposo.

Especulemos que ella veía una plenitud como imposible. Una culpa de ella a la satisfacción que se le vuelve obsesionante: un amor imposible que era Guillermo. Esto le impidió su relación con su esposo y le impide la relación con el héroe-narrador, es factible que Cecilia identificara plenamente su otra parte en Guillermo y que solamente éste podría completarla.

Se observaría que difícilmente podemos hablar de una relación frustrada cuando el personaje y Cecilia tenían relaciones satisfactorias, o al menos así lo suponemos cuando dice que terminaban al mismo tiempo. Pero si afirmamos plenamente esto caeríamos en el error de limitar al Eros a los genitales.

Al final, el héroe-narrador cuenta que Cecilia y Guillermo se van a casar. Se puede pensar un encuentro existoso, en realidad no hay suficientes elementos que hagan suponer tal cosa, pues, por un lado, pensaríamos que el casamiento es el Eros consumado y por otro, sólo es la visión del personaje como narrador.

La relación entre Julia y Carlos es otra, un incesto. Al final parece que ella prefiere regresar a una convención, se podría especular que Julia se cansó de Carlos, ésta es idea más elaborada que no pertenece a la historia del libro. Lo que vemos en el discurso de Carlos es una rebeldía o una resignación.

Los personajes parecen que no tienen un estilo de vida totalmente convencional. Parece que se quisieran liberar de un enorme peso. Lo vemos en la escena cuando Clara comenta sobre la libertad, cuando aplaude el estilo de vida sin responsabilidades

que lleva Julia y Carlos. Se observa una reacción a cierto orden cuando el héroe se tiene que cambiar de departamento para seguir con la relación de Cecilia.

Hasta aquí sería el análisis en la historia, ahora pasemos al discurso. El primer punto es el espacio, se analizan las escenas enfocadas por el narrador.

El espacio parece no importar en sus detalles. Los personajes no buscan integrarse al mundo; el exterior es mencionado si adquiere una significación en el interior. Los lugares exteriores casi desaparecen. El contenido es lo importante, no la envoltura.

El primer espacio que se presenta es un auto. Es un espacio en movimiento: "En su coche camino a Tajimara".² La acción la determina Cecilia. Observemos el adjetivo posesivo "su", el espacio que lo mueve pertenece a ella. Ella manejó la (situación) relación, es la pulpa y su cáscara está en movimiento, ella lo envuelve y lo determina.

El destino es Tajimara, lugar donde se resuelven aspectos importantes, el reencuentro entre Cecilia y Guillermo, el lugar donde viven Julia y Carlos, personajes de la supuesta historia principal.

² *Idem* p. 65.

Aparte del nombre de Tajimara, no se descubre otro dato importante, sólo: "un lugar alejado".³ El lugar definitorio para la historia se encuentra a distancia, a veinte kilómetros; a él le importa lo que se encuentra junto, lo que lo sitúa cerca de Cecilia.

A veces el personaje manda la vista a lo lejos, al paisaje que lo circunde. Él toma el paisaje como una evasión, mira las montañas y abetos, mientras ella está callada. También observa algunos fenómenos que alteran su espacio: "Las gotas repiqueteaban como municiones sobre el toldo de la lámina del coche".⁴ Se golpean los espacios, repiquetea el contacto entre los medios.

Las casas y departamentos parecen no tener un tipo de decoración, son lugares desordenados: el departamento de Mario, el estudio de Julia y Carlos y la casa de Tajimara. El único lugar que podría tener un poco de orden sería la casa donde Cecilia vivía con su madre, pero no se sabe de cierto.

El exterior tiene melancolía

(...) para comprar un pollo en la esquina y en la calle había viento, los árboles se veían tristes, el cielo estaba gris, el ruido del tránsito se perdía en el aire y la gente parecía extraña a nosotros.⁵

3. *Idem*.

4. *Idem*. p. 71

5. *Idem*. p. 71.

El análisis temporal es el siguiente. El último viaje a Tajimara es la estructura ósea que sostiene los diferentes miembros temporales. Estos son: su adolescencia, el tiempo sin verse, el reencuentro y la reaparición de Guillermo. Los tiempos se confunden durante la relación, no hay simetría. Es un ir y venir temporal que se concentra en el último viaje a Tajimara.

Así son a veces las imágenes que llegan a la mente, brincoteos en el tiempo. Le sumamos aquel modo subjuntivo "deberíamos habernos casado entonces". El desorden, la confusión como la relación misma, turbia, así se presenta el tiempo, son imágenes que se transforman.

Con el pretexto de querer contar otra historia (la de Julia y Carlos), hace evidente el tiempo presente para el personaje y manifiesta su pretensión de ser sólo narrador sin involucrarse, como un espectador ajeno sentimentalmente.

Parece un acabado barroco, las mezclas temporales que al final decubren la parte interior del personaje. Con este juego parece que se sincerara el narrador sin quererlo, como si su necesidad de contar su historia fuera tan fuerte que su inconsciente la tuviera que gritar. Trata de dar forma a esos espacios interiores vacíos.

Las imágenes de la memoria, cuando no se controlan, vienen a la mente de una manera desordenada y con una asociación totalmente libre, así el pasado inmediato y el lejano se entrecruzan, como una muestra de libertad.

No podemos decir que se creó una anarquía total. Si

revisamos la historia con relación al discurso encontramos que si están bien ligadas las escenas y podemos buscar una secuencia clara dentro de la historia, es un efecto en el discurso, para acentuar aquella confusión, muy cercana a la relación que tuvo.

Omite el tiempo entre la adolescencia y el reencuentro, quizá por ser poco significativos, por no aportar nada a la relación.

Para que se pueda entender esto, revisemos el esquema de la relación historia discurso en el plano temporal. Se observa que en el esquema cada inciso corresponde a una acción determinada. En el plano del discurso es como se presenta el texto, la historia sería su orden con respecto a la supuesta realidad. En el cuadro podemos observar todos los regresos en el tiempo y en qué momento de la historia se realizan las analepsis (retrospecciones). El cuadro se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

ANACRONIAS

- a) Usaba trenzas cuando la conoció. Era muy coqueta.
- b) La acompañaba al colegio.
- c) Cada muchacho del barrio hizo su vida.
- ch) El héroe-narrador dejó de verla por varios años.
- d) Ella se casó.
- e) Cecilia toma unas clases de pintura, conoce a Julia.
- f) Se encuentran sobre Reforma.
- g) El vivía con Mario, su hermano; sus padres viven en Guanajuato.
- h) En su encuentro hablan durante cuatro horas.
- i) El recuerdo la frustración de no poderla hacer su novia.
- j) Se frecuentan todas las tardes.
- k) Recuerda los paseos en el Parque México.
- l) Ella lo visitaba en el departamento de Mario y se ponía su bata.
- m) Se enoja Mario: conflicto entre el héroe-narrador y Mario.
- n) Tardes interminables en el que él la quería hacer gozar.
- ñ) Cecilia consigue el estudio deshabitado de Julia y Carlos.
- o) Julia y Carlos se van a vivir a Tajimara.
- p) Los viajes en el coche de Cecilia.
- q) El departamento estaba maltratado y con chapopote.
- r) La casa en Tajimara y las visitas que realizaban.
- s) Las fiestas en Tajimara. Los hermanos se cuidaban de los demás. Carlos soportaba el asedio de Clara. La fiesta donde Cecilia se encuentra con Guillermo.
- t) Guillermo le habla por la noche y salen juntos.
- u) El héroe-narrador devuelve el estudio a Julia.
- v) No se ven durante seis meses.
- w) Ultimo viaje a Tajimara.
- x) Cecilia se cansa del silencio de él, ríe.
- y) Platican sobre Guillermo.
- z) Se acerca a ella y la acaricia. Se orillan a orden de él. Ella se rehusa un poco, tienen relaciones sexuales.
- aa) Llegan a la casa de Tajimara.
- ab) El discurso de Carlos en la fiesta de Tajimara.
- ac) La boda de Julia.

Lo siguiente es revisar la perspectiva del narrador.

Es en primera persona, narra un tiempo ya pasado, como si la historia lo fuera jalando, de esta manera va relatando lo sucedido: un recuerdo obseso.

Se utiliza inicialmente una distancia, en el último viaje a Tajimara, una perspectiva externa; cuando va presentando los aspectos de su vida con Cecilia, lo hace como si se metiera a la mente, a su propia mente, a los recuerdos que se le presentaban. En el avance de su relato suceden los tiempos.

Con la primera persona se tiene un contacto directo con el narrador, no es un intermediario, sino que involucra su persona. Cuando narra sobre el otro se olvida este tipo de narrador, pensamos en los personajes y no tomamos en cuenta quien lo dice. El narrador presenta su historia "Cecilia me dijo". Se acentúa el interés cuando platica de su propia persona, sobre todo en cuestiones eróticas. El mismo narrador hace evidente este efecto, cuando se arrepiente de lo que ha estado contando.

El tiempo es el pasado, es un narrador que comenta algo ya vivido. No se sabe con exactitud el tiempo que existe entre su presente, el tiempo en que escribe y lo sucedido, como lo narra parece una experiencia reciente. Sobre todo porque tiene que cambiarle el nombre al personaje femenino, le pone Cecilia, pero revela que no era así su nombre. También dice que no es la historia que quería contar. Como si los recuerdos todavía lo hirieran. Otro argumento es la forma fría o intensa, la confesión parece muy sentida, no hay una frialdad objetiva u humorística

que sólo lo permite la distancia temporal. Regresemos al momento que se revela el narrador y como narrador.

Pero ésta no es la historia que quiero contar. La otra, la de Julia y Carlos, significa realmente algo. Lo mío y lo de Cecilia es distinto y además ella no se llama Cecilia y en todo lo que he dicho hasta ahora hay algo de falso, aunque los sucesos sean verdaderos.⁶

Con esta parte gana fuerza el personaje, revela su inconsciente que lo traiciona, que no puede mantenerse al margen de lo sucedido, es un secreto profanado.

Aunque no se tenga un nombre de este personaje y los hechos sean medio falsos, el narrador se hace evidente, es personaje en presente, lo tenemos como en una confesión involuntaria. En su intimidad se descubren algunas cosas, pero el estar tan inmerso, así es el efecto que se busca, no está claro, manifiesta turbación. Los problemas ajenos son más fáciles de solucionar que los propios.

Después de realizar esta pausa, regresa a lo mismo, a contarnos su historia con Cecilia y termina desenlazando el misterio entre Julia y Carlos.

Podemos hablar de un narrador-personaje, pues el narrador es el protagonista. Con base en las ideas de Genette, Helena Beristain lo llamaría: "narrador externo que protagonizó la historia en el pasado". Una primera persona en narración

⁶ *Idea*, p. 75.

retrospectiva. El narrador, personaje o narrador-héroe tiene que estar situado en el presente. El narrador-personaje sería aquel que está en la historia y no cuenta la historia propia y el narrador-héroe si cuenta su propia historia. Para abreviar pondríamos que nuestro narrador es un narrador-héroe en pasado o narrador-héroe-pretérito.

Con la cita antes mencionada el narrador quería ser un narrador personaje en pasado, pero terminó siendo el héroe. Para no caer en una terminología rebuscada lo dejaremos en narrador-héroe, si hacemos mención de su imprecisión.

Se analizarán, ahora, las estrategias del discurso. El último viaje a Tajimara, la columna del relato que veíamos, se utiliza un estilo directo. Los diálogos son los momentos importantes. Son interrumpidos por aquellos recuerdos que tiene el personaje: como si el narrador se desdoblara en sí mismo, en el que fue en le pasado. La memoria llega por la evocación de las palabras de Cecilia.

Son raros los diálogos, aparecen como oraciones marcadas, como aquellas palabras que nunca se olvidan y cada que uno las recuerda, se hace presente la persona que las emitió.

Los diálogos no son largos, se vualven frases reveladoras para su relación: "A veces no siento nada. Es inútil. Siempre me ha pasado lo mismo. Estoy mal. ".⁷ Estas surgen claras, llegan

7. Iden p. 70.

directamente a su ánimo, lo altera, son imborrables: "(...) y me enfurecía con frases como "nos estamos destruyendo" o "no podemos seguir juntos".⁸

Los diálogos son los rechazos de ella, uno a uno, como las gotas sobre el toldo del carro, ella lo rechaza, le quiere hacer ver una imposibilidad en la relación.

También se utilizan en otras partes de la historia; se emplea en la misma forma, son oraciones o frases filtradas por el tiempo: quedan acuñadas tal cual y se conservan aún con la turbación: los diálogos de las fiestas en Tajimara que revela sus valores.

Los recuerdos de él, los momentos de su relación con Cecilia y los ambientes los describe utilizando el estilo indirecto, con esto juega en el tiempo. Quizá los vuelve a recrear.

Pasemos al análisis semántico. La lluvia marca ritmos, aparece en forma constante. Desde la primera vez que la menciona se manifiesta su efecto. El paisaje de montañas y abetos que mira camino a Tajimara está envuelto en un celofán húmedo.

El ambiente que se respira es húmedo, no es la humedad de un río, de una vegetación exuberante, no es el ruido del agua correr, que tranquiliza y dispone a la reflexión, es el agua que cae, con la agresividad que implica golpear y mojar las cosas. Lo sexual sin humedad no se entendería, así como la lluvia tiene su

8. Iden p. 65.

agresividad, también lo sexual.

Sus encuentros son como fuertes instantes de lluvia: "Mucho tiempo después volví a encontrarla en una tarde de lluvia como esta (...) ".⁹ La mirada no puede ser clara, sus habitaciones eran confusas, sin orden, su relación era de la misma manera y los tiempos se entremezclan, no se distinguen.

El último viaje a Tajimara, el movimiento es la base para ir revelando su pasado. Este camino, ya sea la vida con Cecilia, ya sea el viaje en sí, se desarrollan en este medio acuoso. Una vez se detienen en la carretera y lo hacen para tener relaciones sexuales, la lluvia no se menciona, después el viaje continúa.

"Se quitó y se subió al arcón de madera de debajo de la ventana. La lluvia afuera y el cielo gris con su figura contra la ventana".¹⁰ Una actividad de alejamiento, la distancia se expone, quiere ser mirada y al mismo tiempo está la inaccesibilidad para él, afuera la lluvia.

El gris es un color indefinido, un color que sugiere momentos de lluvia. Este gris entre el blanco y el negro, entre la posibilidad de poseerla realmente y el alejamiento. El gris ilumina, proporciona el tono leve de la envoltura y la melancolía que conlleva es inevitable. Aleja a los demás, los pone a una distancia temporal y espacial.

9. *Idem* p. 67

10. *Idem* p. 70.

Terminemos el análisis con los elementos retóricos. Su narración está entre el preterito y el copreterito. Para los cambios de tiempo, entre un pasado cercano y uno lejano, logra el efecto con parentesis, es decir, cuando quiere estar en pasado lejano le pone parentesis.

Los periodos de narración parecen que los cierra con un remate descriptivo. Información a cerca de los personajes y "(...) los abetos sacudidos por el viento, las montañas pardas y el cielo gris y deslavado parecían envueltos en una enorme bolsa de celofán."

A veces estos remates hacen descripciones sobre el efecto sexual que produce en el personaje "Con su vestido verde, sin mangas, cerrado hasta el cuello, recto y pegado al cuerpo, se veía divina" Este aumento en los adjetivos del suéter es un recurso que utiliza frecuentemente, como para buscar un ritmo sensual, suave y constante.

La adjetivación, sino es para un efecto descriptivo de Cecilia, es escueta. Esto da un cambio de ritmo, sin adjetivos la narrativa acelera, con los adjetivos se detiene: momentos de mayor tranquilidad, contra un ir y venir de imágenes y frases.

Los diálogos son oraciones entrecortadas, nunca esperan un interlocutor, lo dicen para sí mismos. Si no utiliza los diálogos con guiones y lo hace con comillas, se vuelve un collage de narración y diálogos: "¿lo quieres?" "no" "¿Te quiere?" "Tiene

que quererme." "Es un idiota." "¿Que importa?".¹¹

Los ritmos narrativos son interrumpidos por una pausa descriptiva. Ya no se quiere acordar más de la situación y voltea al paisaje.

Los enunciados en general son cortos. Llegan a adquirir mayor tamaño cuando se da una meditación o cuando se extienden los calificativos a Cecilia.

La Cecilia verdadera se ve tal cual es: una niña frágil, absurda, tímida y descarada, exasperante, imposible, exigente y débil, sorprendente siempre y desesperadamente independiente, inasible, tan difícil de penetrar y tan desequilibrada...¹²

La lista no termina aquí, continúa. Lo mismo podemos ver en la página 79 y también refiriéndose a Cecilia. Recurre a estas listas largas de adjetivos para expresar todo lo que es ella, lo confuso en general cuando se le ve de una sola mirada.

Así alterna los ritmos narrativos entre estas oraciones concretas a unas más lentas hasta las largas listas que no llegan a ser más de tres en todo el cuento.

11. *Idem* p. 87

12. *Idem* p. 75

3.2. " E N I G M A "

Para mantener el ritmo analítico, comenzaremos desde la historia y sus funciones. El primer compás son los nudos, las acciones que se encuentran durante el texto. Al igual que en Tajimara abundan los nudos. Cincuenta y cinco nudos en un total de sesentaicinco funciones. Ahora no tenemos un tiempo amplio. A veces no se siente la agilidad de la narración porque los nudos se intercalan con índices. Están en un ritmo con espacios largos.

Las catálisis son muy escasas, sirven para dejarnos algunas descripciones de los personajes. La familia Rendon es la familia feliz, tiene aspecto agradable, ella es atractiva, suponemos de tez blanca, por oponerse a la tez de Rosa. Sus niños pequeños son resultado físico de los papás. Por otro lado, Rosa es morena con una trenza; aquí la trenza no da una connotación de edad, como le sucedía a Cecilia en "Tajimara", aquí la connotación es de clase social. No encontramos detalles, las figuras se quedan a la imaginación, pero podemos pensar que ellos tienen rasgos de gente blanca y Rosa de indígena. Más allá se queda a la opinión de cada lector y su imaginación.

La primera referencia a un espacio es el Instituto Neurológico. No es un espacio en una geografía específica. Es un lugar que puede ser en cualquier ciudad. Otro espacio es "una modesta pero extremadamente agradable casa de campo en una ciudad

situada a unos cuantos kilómetros de la capital".¹ Un espacio lleno de vegetación y con servicio de comida que daba la esposa del cuidador. Podemos inferir, después de esto, que podrían vivir en el Distrito Federal, aunque no hay elementos suficientes, podría ser otro lugar en Latinoamérica, por proponer algo.

Su departamento es amplio, lo suficiente para que vivan sus hijos y sirvientas, además para tener un estudio. No hay mención al estilo de departamento o decoración. El estudio es un espacio presentado con detenimiento y con breves detalles: sus objetos, el escritorio y las paredes llenas de libros.

Cuando se dice que Ramón sale del país se conserva el anonimato, los espacios siguen siendo imprecisos. No sabemos de qué país parte y a cuál llega.

El Instituto Neurológico no se sitúa en una región específica: del espacio interno sólo se menciona la sala de enfermos. En su departamento, los espacios que se observan son el cuarto de los niños y el camino que hace con Rosa desde éste hasta la cocina, sin más detalles.

Para la ubicación en un tiempo, deducimos un elemento muy vago como lo es la profesión de Ramón, más o menos contemporánea, nace en este siglo; también podemos argumentar la actitud de Laura, con su actitud de una mujer "moderna". Fuera de estas diluidas pistas todo es muy borroso, así como fue impreciso el

1. J. García Ponce. "Enigma" en *El gato*. México, FCE, 1984.
(Lecturas mexicanas, 56) p 76

espacio: no se puede determinar con exactitud a que época se refiere.

En las funciones integrativas tenemos el plano más amplio del cuento. Los índices abren el cuento. Existe la preocupación del narrador por darnos un perfil muy definido, la falta de acción narrativa se vuelve desagradable en el principio.

El narrador no quiere que haya duda de cómo es su estatus: era ideal según los cánones sociales, el único calificativo que les corresponde es el de felices y se puede acompañar con éxito, comprensivos, buen marido, buena ama de casa, buenos padres, desahogados económicamente, atractivos. Todo esto es una enumeración de calificativos, no se utiliza una acción que dirija a estas conclusiones, más que narrador se dedica a definirlos. Se siente un nerviosismo, que quiere conseguir la imagen de la forma más simple, no los deja crecer como personajes en el principio. Se limita a decir "se trataba de una familia feliz".

La narración propiamente dicha aparece con Rosa. A partir de aquí en adelante los personajes empiezan a adquirir fuerza por sus actos y pensamientos. Deducimos algunos puntos, como el que Rosa utilizara uniforme, esto manifiesta que los Rendón tenían toda la pretensión pequeñoburguesa, le aumentamos que no era la única sirvienta, y sabemos que las dos llevaban el uniforme que indica orden, limpieza, pero también marginación con respecto a los dueños de la casa.

A nivel socioeconómico, ubicamos a los Rendón en una clase no muy rica, por la razón de que viven en un departamento y no es

de éstos que están hasta arriba de un rascacielos con todo y alberca; tienen su casa de campo, pequeña pero confortable, podemos pensar en una familia clase media.

Otro indicio es el viaje que realiza Ramón por cuestiones profesionales, un congreso, tenemos claramente a una persona con éxito en su profesión.

Es interesante cuando se descubre sus métodos curativos. No son las terapias de un psicólogo, es un psiquiatra. Su propuesta de utilizar químicos en la "curación" del alma, pone en duda su sensibilidad: a través de dosis medidas se controlan los sentimientos. Esto permite pensar en la propuesta freudiana llevada al extremo: un método científico para analizar y sistematizar los sentimientos.

Ramón es una persona que no ha perdido el control de su vida. Utiliza la razón para ser feliz; conduce su vida con un método racional calculado; este mundo es represivo.

Lo racional e irracional conviven, Rendón debe de saber esto por su profesión. Se acepta lo irracional en la familia cuando son sentimientos agradables. La esposa dice, en una cena, que ama de modo irracional a su marido. Laura quiere ser la mujer moderna que, a partir de la ciencia, puede llegar a la plenitud. Podemos deducir una neurosis muy fuerte, un superyo que aparentemente soporta a su opositor, el yo; Ramón quiere controlar al yo con químicos.

El narrador expone el primer contacto con el deseo. Esto no tendría importancia si no se intensificara lo suficiente para

trascender el plano puramente sexual. A Rosa le atrae Ramón, lo sabemos por el comentario que hace a la otra sirvienta sobre éste.

A Ramón lo suponemos un gran conocedor de la psique -con toda la ironía-, por su profesión, sabe perfectamente cualquier fenómeno relacionado con sus hijos, sabe que línea mover para evitarles un contratiempo. Es clara la crueldad del narrador con este personaje.

Este conocimiento fue nada cuando el deseo lo tomó. Primero, un mirada sin significancia hacia Rosa; luego, un comentario de un colega extranjero la vuelve presente. Ese objeto oscuro comenzó como insignificante hasta crecer y resultar de gran significancia, hasta llegar a ser una obsesión. No pudo, ni con toda su ciencia, limitarse a un hombro desnudo de Rosa. No se conforma con verla, es la posibilidad del ojo de hacerse presente después de estar marginado.

Los nudos llevan su paso firme para consolidar el deseo. El problema de Ramón no era un voyerismo, iba más allá. El acto puede tener mayores implicaciones, necesita la complicidad.

"¿Nuestras pasiones nos dirigen o nosotros dirigimos a nuestras pasiones? Ramón Rendón ya no era un caso interesante para él mismo, sino un caso más bien desesperado".²

2. *Idem.* p.92

El narrador interrumpe así el camino del deseo y exhibe un episodio muy importante en este proceso: la degradación, no en el sentido de análisis literario, sino la idea erótica. Se menciona en el cuento y se observa fascinación de Ramón hacia ella, el olor de un jabón barato relacionado con el placer. El sometimiento a las peticiones de una sirvienta pobre, morena e inculta, representa la posibilidad de liberarse a través de una degradación (transgresión) que llena al ojo. La complicidad de Rosa y su entrega sin complicaciones, lo lleva a ese paraíso, es la antítesis de lo que representa Laura; Rosa puede estar en vez de Laura, pero no a la inversa.

Según las sintaxis de las funciones, encontramos en este cuento tres etapas. Todas se desarrollan alrededor de Ramón Rendón.

- | | |
|--|--|
| | a) Vida matrimonial plena |
| Ramón Rendón tiene una vida feliz | b) Vida profesional completa |
| | c) Cambian de nana |
| | a) Ramón le da significación a Rosa |
| Ramón R. es el amante de su sirvienta | b) Se crea un deseo en Ramón hacia Rosa. |
| | c) Ramón tiene relaciones sexuales con Rosa. Piensa hacerla su amante. |
| Ramón Rendón pierde a su amante. Se desquicia. | a) Rosa abandona la casa de Ramón |
| | b) Ramón reconoce su problema: busca a Rosa |

c) Ramón transfiere la imagen de Rosa en otra sirvienta: enloquece al ser descubierto.

Ramón tiene "todo" en la primera etapa, no existe un deseo latente. Su vida matrimonial y profesional es exitosa. Un suceso insignificante rompe con la plenitud superyoica de Rendón. Es el comienzo de acciones a nivel de la historia, es cuando sucede algo realmente. El cambio de nana clausura el primer bloque. En general hay una gradación para Ramón, no hay ningún cambio.

La segunda etapa está caracterizada por la creación de un deseo que altera su estabilidad. El objeto es obtenido, no hay mayores complicaciones, no se opone nada, nadie se ha dado cuenta. El deseo se cumplió, hay una gradación, tiene a Laura y a Rosa.

En el remate se precipitan las acciones. El móvil de la precipitación es el abandono de Rosa. Primera degradación en cuanto al deseo. Si en la segunda había llegado al climax y no se dio cuenta, en ésta hay conciencia de esa plenitud porque se le arrancó. Luego pierde el prestigio y por último enloquece al ver perdida toda esa felicidad que le provocaba una degradación social.

La relación entre los personajes se juega en forma triangular. En esta relación son dos los personajes femeninos que contrastan en su físico y en su modo de vida. Una representa el

orden, el deber ser, la gradación, el raciocinio, el prestigio, la idealidad, la aparente felicidad. Rosa es su opuesto.

Ramon es el único que se transforma y su caída es muy pronunciada. De ser el ayuda de los desquiciados a volverse uno más.

Por medio de una contraparte encontró la salida a sus represiones. Esto llegó a ser el paraíso. La expulsión vino cuando no quiso aceptar estas dos posturas de su persona, le pesó la imagen de Laura, pero ya no podía regresar a su estructura represiva anterior. Ramón conoció el placer y él mismo se lo negó, aquí nace la locura, se traicionó y no lo pudo soportar. Una vez terminada la revisión de la historia pasemos al discurso, sin alterar el orden comenzaremos con la espacialidad.

La espacialidad se vuelve indeterminada, por querer expresar más el hábito que una circunstancia específica. Los espacios desaparecen: "Ramón salía rumbo al hospital" "Antes de salir de su despacho para hacer el recorrido matinal por la sala de los enfermos".³ Más allá de esto, los espacios parecen etéreos. Se enfoca un hospital y luego los pasillos donde imaginamos el recorrido matinal. Se repite lo mismo cuando van a cenar a un restaurante, donde ni el nombre sabemos. Se enfoca un lugar que

3. *Idem*. p. 96.

es importante por lo que se hace cotidianamente en él, no por la acción que se desarrolló.

En los momentos de deseo se dan más pausas en cuanto a la descripción. Se nota cuando Rendón ve hacia el cuarto de Rosa, por lo tanto el espacio se toma más en cuenta.

Ahora observemos la temporalidad de este cuento. Se refiere a un pasado ya terminado, por la reflexión inicial que hace el narrador, adelanta los resultados. Menciona un suceso que no sabemos cuál es, y también menciona su fin desfavorable; busca un suspenso. En realidad la historia se desarrolla en unos cuantos meses, no más.

La relación al tiempo se hace con referencia al momento de conocer a Rosa "Sólo unos meses atrás(...)".

En el principio se mantiene en un tiempo impreciso, cuando relata en forma general cómo era su vida. El narrador no se anima a narrar, se mantiene en una fotografía de lo que ha sido la vida de Ramón Rendón.

Siete meses sin nana y aparece Rosa. Desde este momento se narra de lleno la vida de la familia Rendón. El tiempo se menciona más desde que Ramón pone los ojos en Rosa.

Laura se durmió enseguida y para Ramón empezó el tormento. Sus recursos mentales lo traicionaban, sus pensamientos se dirigían hacia zonas que él no deseaba visitar. Finalmente, tal vez después de varias horas, tal vez después de sólo unos cuantos minutos, dentro de un tiempo sin medidas de

(...)⁴

Por un lado el tiempo se menciona, pero a la vez se ve al tiempo como algo difícil de precisar cuando se trata del deseo. El tiempo aunque no lo midamos se convierte en un elemento importante y muy latente en los instantes del deseo. No corresponden a la dimensión del reloj y del calendario, un tiempo común, sino a unos lapsos internos que se amplían o reducen dependiendo de las emociones.

El tiempo es totalmente lineal y corresponde con la realidad mencionada, no hay ninguna alteración. El narrador dice que habrá problemas o indica un cambio a futuro, pero el tiempo no está alterando. En este sentido, este cuento es opuesto a "Tajimara". Observemos esta linealidad en el esquema siguiente aunque en realidad no aporta gran cosa, es necesario para mantener el orden de análisis.

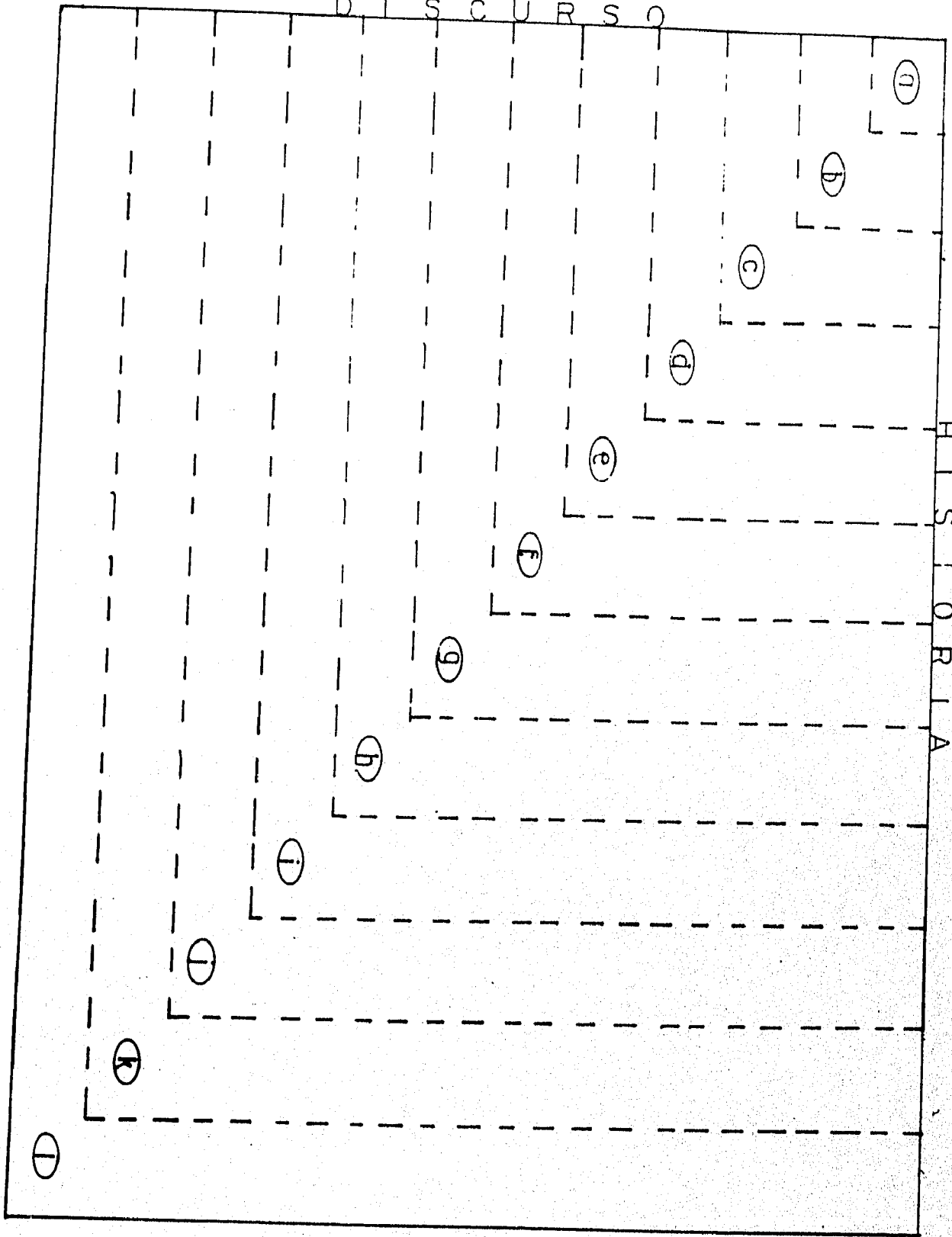
ANACRONIAS

- a) Tipo de vida de la familia Rendón.
- b) Aparece Rosa.
- c) Ramón no le da importancia a la presencia de Rosa.
- d) Un psiquiatra extranjero evidencia a Rosa.
- e) Ramón observa el hombro desnudo de Rosa.
- f) Ramón baja la manta que cubre a Rosa.
- g) Ramón y Rosa tienen relaciones sexuales.
- h) Ramón y Rosa son amantes.
- i) Ramón termina la relación con Rosa.
- j) Ramón se arrepiente y la busca.
- k) Ramón no la encuentra. Confunde a la nueva nana con Rosa.
- l) Ramón enloquece.

⁴ *Idem* p. 99

D I S C U R S O

H I S T O R I A



Corresponde ahora el análisis a la perspectiva del narrador. El narrador está fuera de la acción narrativa. Desde el primer párrafo juzga y domina todos los actos. Después se introduce en el ambiente de los personajes, lo menciona todavía como si estuviera platicando con el lector de una forma muy general, reflexiva.

El narrador sabe todo y quiere provocar suspenso "no tenía por que presentarse ese tipo de problemas". No se sabe aún nada, ni de personajes ni acciones y ya tenemos "problemas".

Después de cuatro páginas comienza a narrar. El narrador se sigue manteniendo a distancia y esa misma línea seguirá: el narrador omnisciente.

Es un narrador que continuamente externa su opinión, a veces parece un personaje más, un filósofo que concluye a partir de lo que narra. Tiende a ir calificando a sus personajes, como una mirada desde el olimpo.

El narrador penetra en la mente lógica de Rendón, muestra los razonamientos o los diálogos interiores de Ramón. Después se sale, deja actuar sus personajes y termina calificándolos, como en las ocasiones que adjetiva a Ramón de maniaco.

Muchas veces la figura del narrador se siente más presente, aunque sea omnisciente, que la de los personajes.

En lo perteneciente a las estrategias de presentación del discurso, encontramos que el discurso comienza en forma indirecta. Se duda, en el principio, si es una reflexión, como si el narrador fuera un personaje. Después pasa a un estilo de

resumen, para esbozarnos la personalidad de los Rendón.

Aparecen algunas frases dichas por Ramón "Tú no sabes hasta que extremo nuestras exigencias inconscientes se nos imponen en todas las ocasiones".⁵ Esta frase más que recortada de un diálogo parece una sentencia. A Rosa la muestra con un habla más común para un diálogo: "Si gracias, señora".⁶ Fuera de estas pequeñas frases todo lo demás se expone en forma indirecta.

Según el análisis semántico, el relato inicia con un cuestionamiento. Se indica que algo pasó. Esta duda la provoca con palabras que no llegan a un significado concreto: "carga" "Irreflexivo" "sometimiento" "capacidad de pensar"... Afirmaciones que no sabemos a que se refieren.

Contra esta vaguedad encontramos una reiteración cuando enfatiza la "felicidad" de los Rendón. Este subrayado simplón lisonjea la pereza del lector, lo deja sin posibilidad de una interpretación.

Cuando se inicia la narración podemos tener algunas imágenes. Tenemos una descripción meticulosa de Rosa a diferencia de los otros personajes.

No muy alta, trenzas casi hasta la cintura, con un pelo muy grueso y negro y unos pequeños ojos negros también en su morena cara (...) con unos simpáticos hoyuelos en las

5. *Idem* p. 78.

6. *Idem* p. 79.

mejillas".⁷

Se le aumenta que iba con vestido zurcido y descalza, para acentuar sus características de pobreza, pero con agrado. El personaje más insignificante dentro de la familia feliz, es el que está descrito con detalle. Esto puede explicarse porque es el objeto sexual y el objeto sexual debe estar bien descrito. Hasta podríamos afirmar que es una constante en la obra de Juan García Ponce.

Sabemos más de Ramon, aunque sea en forma interna, sin embargo está el parecido a Freud cuando se deja la barba. El mencionar su aspecto físico comienza a tener mayor importancia que solamente el dejar una imagen clara al lector. Parece que quiere un modelo. Como dos elementos con las características más puras, para que al momento del choque haya una reacción mucho más expresiva.

Imaginemos que Ramón también haya sido moreno, o que fuera un profesionista mediocre, o que tuviera grandes problemas con su esposa porque fuera frígida, o que uno de sus hijos hubiera nacido con tara mental. Ese blanco que representa Ramón comenzaría con unas manchas; es una hoja perfecta, blanca inmaculada; Rosa es el moreno que viene a hacer el trazo que dibuja el desnudo y evidencia esa blancura sin expresión que él era inicialmente.

7. *Iden.* p. 78.

Los contrastes que hacen pensar en uno de nuestros capítulos anteriores, el de la teoría: entre lo divino y lo terrenal, entre lo humano y dios, entre la carencia y la plenitud, entre lo consciente y lo inconsciente.

Aunque vemos que esa supuesta plenitud es criticada desde el inicio y luego confrontada con una mirada extranjera. Recordemos los amigos que fueron a cenar, no estuvieron de acuerdo en que la nana durmiera con los niños. Esta escena aparentemente sin importancia, tiene su razón: ya explicamos que a partir de este comentario Ramon tuvo mas en cuenta la presencia de Rosa, por otro lado es el extranjero que llega a perturbar su vida tan ordenada, como el mismo inconsciente que se encariñó de Rosa.

Ese deseo se apoderó de él poco a poco, recordemos que primero fue el brazo desnudo y una manta cubría lo demás, esta manta que cubre a Rosa se vuelve el cobertor de lo íntimo. Ramón no resiste la tentación de ir bajando poco a poco la manta, en varias ocasiones: "Ramón siguió bajando la manta hasta que apareció el pecho de Rosa".⁸ Lo miró con asombro y paralizado por el deseo.

Además de la vista, se entusiasmaba con el olor de Rosa ¿Qué podría significar un olor para alguien de mundo como Ramón? El olor de un jabón barato, otro de los sentidos que cayó seducido por la imagen de lo imperfecto.

⁸ *Idem.* p.89.

Observemos algunos retóricos. En la reflexión inicial se encuentran muchísimos enlaces subordinantes. Estas oraciones acompañan a ese suspenso que mantiene el narrador. Con tanta subordinación reafirma una idea no muy clara.

Aparece el nombre del protagonista "Ramón Rendón". Existe un paralelismo entre nombre y apellido, tienen exactamente la misma cantidad de sílabas, las dos palabras tienen tilde y se acentúan en el mismo lugar y podríamos ver una rima asonante. Es el nombre perfecto para el personaje que hemos señalado. A esto le aumentamos el sonido, de esta manera proyecta la idea de algo rimbombante. Es un nombre buscado con todo detalle.

Pensemos, para seguir con los contrastes, el nombre de "Rosa". Para empezar sin apellido, cualquier Rosa puede ser o mejor "rosa" mucho más común. Pensemos en lo generalizado de las connotaciones de María o Lupita, la imagen de la mujer morena con sus trenzas, lo mismo con el nombre de Rosa. Los dos nombres comienzan con erre y tienen dos sílabas, efectos de minucioso trabajo, hay una importancia que ya hemos señalado.

Las frases que aparecen después de la enumeración de las características de la familia Rendón, no tienen importancia o significado hasta que vamos mucho más adelantados en la trama. Como si el narrador fuera aplicando colores que con trabajos se vieran y cuando se observan con detalle aparecen claros y con firmeza. Se logra un efecto de volver a regresar a esas sentencias y darles significado, empieza por el final en este sentido. "Ni la razón ni los efectos parecen contar ni existir

entre determinadas capas sociales".⁹ Esta frase que está al principio, tiene sentido a la mitad del relato.

Muchas veces busca que permanezcamos en el relato por las dudas que se plantean y también muchas veces se quedan sin contestar: "¿Cómo iba vestida Rosa al llegar al cuarto? ¿Dónde se cambiaba si se cambiaba? ¿De dónde sacaba el absurdo camión que llevaba ahora?" Cuando se quedan sin contestar es para señalar la obsesión del personaje y para evidenciar su mente racional.

La adjetivación es medida, y llena de adjetivos sólo si ilumina la imagen más expresiva: "carifosos besos y abrazos" "inmaculado uniforme blanco" "pareja feliz" "brillante profesionista" "amoroso marido" "hablaron cálidamente" "serena belleza" "Graciosamente, alegremente elegante".

Las frases de suspenso se alternan con sentencias que buscan un lirismo, reflexiones sobre las circunstancias psicológicas de los personajes: "Y sin embargo, había dejado una sombra que se proyectaría sobre las claras vidas de Ramón y Laura".¹⁰ Junto con esto tenemos algunos juegos de palabras: "La idea fija dejó de ser fija primero e idea después".

Así como en el aspecto psicológico, también cuando presenta el pensamiento de Rendón observamos la acentuación de la racionalidad. Las oraciones se vuelven una enumeración para subrayar el orden que lleva en su vida:

9. *Idem.* p.77.

10. *Idem.* p.84

Punto primero: el se conocia a si mismo (...). Punto segundo: estaba satisfecho con su vida. Punto tercero: era un buen esposo (...). Punto cuarto: sus dos hijos(..) punto quinto: ese conjunto de hechos formarian incluso(...).¹¹

11. *Idem.* p. 97.

3.3. COMPARACIÓN DE LOS CUENTOS DE JUAN GARCÍA PONCE

Cada acción, en los cuentos analizados y en gran parte de la obra de Ponce, revela una angustia que ubica su origen en lo incompleto. Esta se refleja en los personajes solos y en la vaciedad de los ambientes. Los personajes se mueven por el deseo, hablan y reflexionan para encontrar una pareja que les proporcionen identidad. Los personajes llegan hasta la desesperación y al miedo cuando pueden encontrar el placer y parte de su existencia; la confrontación viene cuando se dan cuenta que son seres incompletos y demasiado endebles.

Son personajes que necesitan recordar para soportar el reconocimiento de su persona ("Tajimara"). La escritura los puede ir liberando. Aquel erotismo inalcanzado se presenta al revisar su pasado. Es decir, el personaje (o personajes) puede encontrar la liberación inconclusa en el momento que revisa su historia sin querer. Encontramos al personaje que no puede soportar encontrarse con la insignificancia del ser. Es mejor desquiciarse ("Enigma").

El ambiente de la visión interior se percibe alrededor de los nudos, éstos están rodeados por amplias reflexiones, enumeración de adjetivos o juegos temporales. De esta forma las acciones se ven suspendidas por momentos, logrando un ritmo entre el actuar y el reflexionar. La acción debe de responder a un estímulo interior, por eso se trata de reforzar estos paréntesis de reflexión ("Tajimara"). La fuerza de las vivencias interiores

son más importantes que la anécdota.

La reflexión y las vivencias interiores se ambientan en un ritmo lento, pausado, meditado. En "Tajimara", los nudos se tornan lentos porque se desenvuelven en un tiempo amplio a nivel de la historia; en "Enigma", el ritmo es lento por las interrupciones reflexivas. Son dos cuentos que se muestran despacio, se cuestiona, se consulta el interior, el pasado. Este movimiento es más seductor, proporciona movimientos suaves que llegan al interior.

Las catálisis son mínimas en los dos casos. Las descripciones del aspecto físico carecen de importancia. Los personajes femeninos son los únicos que pueden entender más su cuerpo, sus detalles pueden ser dibujados, encierran el secreto que la razón no resuelve; sobre todo en los momentos de relaciones sexuales. Los secretos en los objetos y ambientes se proponen con medida de gotero. La dosis es pequeña para que adquiera mayor fuerza evocativa.

Muchas veces el nerviosismo del narrador se adelanta y no deja a los detalles imprimir su significación; califica y juzga antes de que proponga el por qué. Omite asuntos, como por ejemplo la edad, que difícilmente la determinamos o la suponemos. Se puede aproximar a la edad de los personajes femeninos. Cecilia es mucho más grande que Rosa, por la razón del divorcio de aquella, aunque no es una prueba contundente. Demasiado maduras o ancianas no lo son pues se menciona su juventud, la adolescencia la descartamos como otra propuesta pues en el caso de "Tajimara"

es claro que ya se alejaron de esa edad cuando la comentan como algo de su pasado y en "Enigma". Rosa debe de estar lo suficientemente grande para hacerse cargo de los niños de Laura. Proponemos que se encuentren entre los dieciocho años y treinta. Contra esta omisión de edades -nada grave- Juan García sí argumenta juicios y condena.

Imprecisión también la hay en las informaciones. Se encuentran los lugares en la imaginación. Este condimento, que tiene que proponer el lector, refuerza la idea de lo interno como línea predominante en los cuentos. Son importantes si significan algo más allá de su referente. No buscan revelar un espacio que proponga idiosincracia, estatus social, gustos o belleza física. No cree el narrador que en las informaciones puedan estar las respuestas; todo encuentra un fin en las acciones no comprendidas y en los traslados que pueden compararse a la vida misma; el paisaje surge y sólo se admira. Las preocupaciones nacen en lo íntimo y ahí se pueden hacer más cosas; aunque luego resulta como el paisaje mismo, es necesario contemplar nuestro pasado para luego entenderlo.

De esta manera las precisiones geográficas carecen de relevancia, la acción de "Enigma" puede efectuarse en cualquier país de Latinoamérica; en "Tajimara" se especifica la Ciudad de México. Lo que es constante es el espacio urbano y por consiguiente sus costumbres. El tiempo sufre de lo mismo, la información de una época en la historia de México no viene a solucionar nada. Las informaciones sólo proporcionan lo

indispensable para montar el espacio que necesita la historia.

En los índices encontramos el refuerzo a la línea que se ha mencionado. ésta es la importancia de lo íntimo, la necesidad del otro y reducir lo externo. El aspecto psicológico es el fuerte, el pasado de los personajes, sus deseos, sus contradicciones, sus frustraciones, sus búsquedas, el encuentro con sus inclinaciones inconscientes, la soledad por no poderse unir con el otro, todo esto, son las áreas que llevan la punta en las narraciones (en la historia).

Los personajes principales tienen la carencia y la necesidad de llenar su vacío. En este camino se encuentran con rupturas del interior, tienen que dejar a un lado lo que los mantenía, pero chocan con un *supremo* o con un deseo no correspondido y los deja imposibilitados para regresar a lo que fueron.

Son personajes intelectuales o conviven en ese ambiente. Sus conocimientos no son el medio para liberarse, al contrario, transforman las preguntas inocentes en soluciones complicadas, abstrusas y sin una salida plausible. Muestran el engaño de racionalizar las zonas inconscientes.

Los personajes pertenecen a la clase media. Su manera de vivir no corresponde a aquel que ve en el enriquecimiento una forma de vida o en la inconsciencia total para entregarse a futilidades. No son personajes superficiales o muy elementales. La traducción, la psiquiatría o el arte son los puntos donde encuentran su quehacer.

Las imágenes femeninas son fuertes, más libres que los

personajes masculinos, estos ven en ellas su objeto de liberación aunque inalcanzable.

El deseo no está supeditado a un coito o a un orgasmo simultáneo como lo aconsejaría la sexología. No se presenta el "quedarse con las ganas". No hay problemas de sexualidad, sino de erotismo.

Hasta aquí se revisan las funciones, ahora pasemos al siguiente nivel. En este nivel, los elementos primarios, las funciones, adquieren organización y podemos ver con mayor distancia el fenómeno narrativo.

En los dos cuentos encontramos tres secuencias aunque con diferentes intenciones. En las primeras secuencias de los dos, se descubre una parte del pasado de los personajes. La historia de cada uno será importante para un efecto erótico, necesitamos comprender a los personajes para luego entender sus deseos, pues no se pueden generalizar. El deseo es específico para cada personaje, porque cada historia es única, cada quien necesita su máscara para enfrentarse al erotismo.

En las segundas secuencias encontramos la realización del deseo sexual, se logra una ruptura, pero no se llega al fin. Los personajes masculinos consiguen el cuerpo de ellas, pero no consolidan la posesión, hay una incapacidad de ellos para mantener la línea de ruptura.

En las secuencias terceras se marca bastante distancia. En "Tajimara" desde la segunda secuencia existe una degradación, en

"Enigma" hasta la tercera se muestra la degradación, en el segundo caso es más fuerte que en el primero.

La estructura entre los personajes es una relación triangular. No existe una línea directa hacia el objeto de placer, se encuentra un obstáculo que implica una represión moral o una desviación de los sentimientos.

En "Tajimara" el triángulo tiene dos puntos masculinos, en "Enigma" los dos puntos son femeninos. En el primero, la imagen femenina domina la relación y la lleva a donde ella quiere. En el segundo él es conducido no precisamente por sus decisiones, sino por las fuerzas internas que lo controlan. En sus manos no está consolidar la relación. En "Enigma", él es el que tiene todas las vías para pasear donde quiera, pero su razón le niega cualquier camino. El impedimento del primero es exterior, el del segundo, interior.

Todo lo anterior es la comparación referente a las historias de los dos cuentos, en seguida observemos la comparación de los discursos.

Los enfoques que realiza el autor no tienen un ambiente detallado, sus trazos son sintéticos y busca los gestos más significativos. Su espacio es un tanto vacío, frío, abierto, en el sentido de que le toca al lector completarlo.

La mirada se concreta a los lugares cerrados interiores, pues son los más íntimos. A veces la cámara apunta hacia el paisaje, respira un poco en el espacio exterior de las calles.

En los dos casos es escueta la visión de los espacios.

En cuanto al manejo de los tiempos hay mucha diferencia. En "Tajimara" es un tiempo más extenso y se presentan los tiempos cruzados. El pasado y el presente conviven, los recuerdos son parte de un presente y lo domina. No hay un tiempo sino tiempos.

En "Enigma" el tiempo es lineal, unos meses. La estructura es muy sencilla. Tenemos una oposición muy marcada en este aspecto.

Respecto a las perspectiva de los narradores, en la comparación se presentan oposiciones: en el primer cuento es el héroe-narrador, con las observaciones que ya se hicieron; en el otro, es un narrador más tradicional, un narrador omnisciente que es un tanto cruel con su personaje.

En el primero es un narrador que se vive como personaje y se involucra en la historia sin quererlo, es un personaje que sabe muy poco de los demás, no puede precisar a Cecilia aun con toda una línea de adjetivos. Para el segundo narrador, no hay problema, lo puede saber todo y darse el lujo de juzgar a los personajes.

Veamos las estrategias de presentación del discurso. En "Enigma", el estilo es totalmente indirecto, los diálogos son muy escasos. Para "Tajimara", se puede interpretar de dos maneras, una es la posibilidad de que el héroe-narrador, al contar su historia, se tome como un estilo directo, o que al referirse a su pasado, adopte la posición indirecta.

Los diálogos son utilizados con propósitos muy distintos.

Corresponde a "Tajimara" una marca muy fuerte para el héroe-narrador. Los diálogos para "Enigma" se subordinan, son una parte más de la decoración.

Dos palabras pueden mostrar la semántica general de los textos: confusión y contradicción.

El inconsciente puede estar en constante pugna interna. En este, conviven las posturas del *superyo* y las del *ello*. También puede radicar la confusión en el sentido que el inconsciente parece una región donde la claridad se entorpece, esta oscura región no puede ser ordenada por la razón. Al mismo tiempo, descubre que los sentimientos pueden ser contradictorios y por lo tanto no son puros. Un personaje deseado puede tener sus acercamientos y luego irse, no hay posibilidad de conseguir la reciprocidad.

La confusión del héroe-narrador no puede comprender a una Cecilia o las dos, la adolescente y la joven. No entiende que a su vez cada uno tiene su diversidad de sentimientos. Quiere someter las múltiples Cecílias en un concepto, en un matrimonio a destiempo. Sus acercamientos con ella son del presente y de los pasados, en realidad nunca ha podido ver a una sola Cecilia, sino que le inunda la multiplicidad en diferentes tiempos.

La contradicción está entre dos figuras femeninas que llenan los espacios internos de Ramón y le muestran sus contradicciones, que le enseñan su cojera al estar regido en un mundo de equilibrio sustentado en la razón.

El copretérito y el pretérito son los tiempos bases de los cuentos. En este sentido es una narración tradicional. La narración pretérita proporciona suficiente perspectiva para que el narrador domine el panorama.

Los párrafos son algo extensos, el promedio es de treinta líneas, sin embargo encontramos casos de cinco páginas para un solo párrafo. Las meditaciones generan estas extensiones, muchas veces se recurre a algunas subordinaciones que, junto con la extensión, sugieren una idea de cierta complejidad, que tratan de reflejar el aspecto interno de los personajes. Son frases que aparecen como sentencias, reflexiones o cuestionamientos breves, una voz íntima de los narradores.

Los nombres propios no son especiales: Cecilia, Laura, Rosa, Ramon, Clara, Julia, Carlos y sólo se menciona un apellido, Rendon. Por afuera, estos personajes no tienen ninguna complejidad, así como sus nombres sin apellido, puede ser cualquiera, pero tienen sus deseos interiores que los vuelven exclusivos o especiales.

Los adjetivos tratan de ser lo más preciso posible y evitando todo exceso, suelen ser abundantes cuando se califica a un personaje femenino o cuando se muestran demonios internos.

4.1. " L A M U J E R Q U E N O "

Continuemos con el mismo esquema que planteamos al inicio, es decir, primero se hacen las observaciones en la historia. No haremos caso al como está escrito, sino al qué. Recordemos que los elementos primarios son las funciones. Posteriormente se relacionan estas para crear su sintaxis y la relación existente entre los personajes. Con esto terminamos lo referente a la historia.

Los nudos son los primeros en ser analizados, son las acciones que se desarrollan en el cuento. En relación a las demás funciones los nudos son abundantes, las acciones se presentan ágilmente; no son interrumpidas por grandes índices o catálisis como en los cuentos de García Ponce. Tenemos un ritmo rápido.

Las catálisis que son para describir los personajes, su vestimenta o partes del cuerpo, en general, son escasas. Hay una indeterminación en cuanto a nombres o posibles comentarios que comprometan al héroe-narrador (éste es el mismo tipo que en "Tajimara", posteriormente se harán las observaciones), por ejemplo el anonimato de Ella. Lo interesante de las catálisis, en este caso, es el tono cómico, que hace el relato más risible. Las catálisis se ocultan detrás de una falsa seriedad.

Independiente de la forma cómica, Ella tiene sus atributos que mueven el deseo del héroe-personaje. Sus formas voluptuosas y su coquetería fascinan, pero al mismo tiempo tiene una imposibilidad, que consideramos de tipo moral o social, Ella está

casada y a veces Ella se arrepiente de lo que iba a hacer.

Ella tiene niños entre los cinco años. se podría calcular su edad entre los veintitantos y los treinta. Esto, claro, en la parte más importante de la historia, cuando se realiza el encuentro. Pues hay un momento que no podemos determinar, cuando el héroe-narrador revisa la foto de su cajón.

Son más las catálisis de los atributos físicos de Ella que de sus atributos internos: su relación, por parte de él, se fundamenta en esencia de los primeros. El ambiente instintivo es recalcado con el hecho de que no se revela, ni siquiera, el oficio de Ella, es sólo físico, no interesa más.

De quien no tenemos ninguna descripción es del héroe-narrador ni de su físico ni de actividad ni de donde vivía ni su nombre, sólo de sus intenciones.

Las informaciones son bastante precisas: la avenida Madero, La Alameda, Sanborns, Sep's, La Ciudad de México. Aparece el anonimato cuando van a provincia, manteniendo el ritmo entre los extremos de dar muchos detalles en cuanto a nombres de lugares y dejar sin claridad otros.

No podemos ubicar en que momento histórico se refiere, no pudo ser antes de los años cincuenta, porque los restaurantes Sep's no existían, de ese momento en adelante podemos ubicar en cualquier año la historia. No sabemos la marca del carro en el que iban, propiedad de Ella, esto ayudaría quizá para esta ubicación. Es decir, la información espacial es mucho más clara que la temporal.

Con los índices tenemos la creación del deseo. Son cortos y muy característicos para lograr el efecto de querer conseguirla lo antes posible.

Los personajes tienen un tiempo sin verse, no sabemos exactamente cuanto, pues se conocen desde que se orinaban en la cama. No dice si hubo otro encuentro desde esos memorables tiempos. La misma información no es del todo clara porque podría ser desde su niñez o su adolescencia (en caso de inmadurez). El hecho es que tenemos un tiempo sin verse y unas ganas terribles de acostarse con ella desde su encuentro en la avenida Madero. Se muestra en él un deseo inmediato, jamás habla de un amor. El deseo es posible que lo haya cultivado desde antes. La madre dice que él tuvo su oportunidad, no sabemos por qué la desaprovechó, quizá no se quería casar.

En cuanto a su nivel económico son muy pocos los índices que muestra. Ella tiene un carro que él envidia, no por el modelo, sino porque él no tiene. Sus recursos económicos, entonces son limitados.

Con esto terminamos la revisión de las funciones, el siguiente pasaje representa las funciones en un sentido en conjunto. Es como, después de observar los detalles de una fachada, nos alejamos para observar ya todo el conjunto y ver que efecto se logra en general. Esto lo hacemos con las sintaxis de las funciones, en donde observamos las secuencias y sus intenciones terminales.

Con un poco de ocio, hallamos tres ciclos que se mueven a

partir de la acción central de la historia, esto es, las intenciones del personaje por acostarse con Ella, desde que se crea el deseo hasta el desenlace.

SINTAXIS DE LAS FUNCIONES

El reencuentro a) Se encuentran en la calle de Madero.
 b) Chocan en el intento de él por besarla.
 c) Hacen una cita cuando se ven en Bellas Artes.

Segundo intento a) El va por Ella a donde trabaja.
 b) Aparece su madre.
 c) La promesa del telegrama.
 d) la confusión con el correograma.

Tercer intento a) El va a provincia donde Ella vivía.
 b) Los niños interfieren en sus intentos.
 c) Aparece el marido.
 d) El marido sale.
 e) No pueden bajar el cierre.
 f) El marido regresa.

En esta historia observamos lo siguiente: primero aparece el reencuentro y junto con él el deseo. Para ser la primera oportunidad se consigue lo suficiente; sin embargo, aparecen obstáculos: la compañía de la madre de ella, el choque, su

separación y la nueva cita. En esta parte no podríamos decir que hay una degradación, pues nace el deseo y parece que tendrá final feliz. Queda abierta una posibilidad.

En la segunda parte todo indica que será de gradación, pues Ella dio cierta apertura a las pretensiones de él. Aparecen los obstáculos, otra vez su madre y luego el arrepentimiento de ella. Parece que se abre otra posibilidad y resultó ser una confusión. No hubo un obstáculo. En general fue una secuencia de degradación.

En la tercera parte aparece el intento más claro. Todas las circunstancias fueron externas. Los niños, el marido, el cierre del pantalón y el regreso del marido. Termina dándole una sepultura total, ya no se vuelven a ver. La degradación es la tendencia de este cuento.

Existe un movimiento repetitivo que en vez de llevarnos a una frustración terminamos esbozando una sonrisa. Es el resorte del que nos habla Bergson, tan mecánico que mueve a la risa. Un movimiento de fintas, entre que se realiza el acto sexual y no.

La relación entre los personajes parece bastante sencilla y esto es porque las pretensiones se limitan totalmente a lo sexual. El intenta acostarse sin más relación. No vemos ninguna complejidad interna, sino externa, las circunstancias dictan el curso. La vida impuso que se dieran o no las relaciones, parece un reflexión bastante cruel para una situación tan sencilla. Cruel, en el sentido de que no son a veces ni los prejuicios ni razones superyoicas (excepción hecha por un arrepentimiento de Ella) que

limitan una relación o un placer sexual. son circunstancias del exterior; están más allá de un deseo individual.

Tenemos una triangulación: el esposo de Ella, el héroe-narrador y Ella. Esta triangulación no se perturba por una circunstancia moral. El esposo no aparece en la acción, es el ingrediente para el sazón porque funciona como impedimento. La relación triangular expone por un lado lo prohibido y por otro lado, el más obvio, es que el héroe-narrador no quiere compromisos y eso se asegura con el estado civil de ella.

Dejemos atrás la historia. revisemos el discurso, el cómo del relato. Primero la espacialidad que se seleccionó, entre la infinidad de lugares o tomas que se pueden hacer, por ejemplo a un restaurante, por qué se escogió en especial una. Esta es la parte de espacio, posteriormente se reflexiona sobre la temporalidad, ya no en ubicación a una realidad concreta, sino a los recursos temporales que fueron usados para lograrse el efecto del cuento. Adelante se observa la perspectiva del narrador y después las estrategias del discurso, si es directo o indirecto. Se termina el análisis con la revisión de la semántica y la retórica.

El escritorio como un espacio de recuerdos. El cajón que guarda algo y que se puede desempolvar trayendo los momentos preteritos en forma muy fresca. Permitir al lector una intromisión en esos lugares, que generalmente se consideran como muy íntimos, despierta una curiosidad.

El espacio abierto, la calle de Madero, Sanborns, el restaurante Sep's. Lugares comunes y familiares, no se busca ninguna complejidad; ninguna descripción precisa, lo que se quiere es ubicar y ya. Muy relacionado con las intenciones del héroe-narrador, nada complejas.

Un carro, cierto movimiento, como la relación, se interrumpe abruptamente. Un golpe que no deja seguir su curso natural.

En general se dan cambios de espacio, como diapositivas que se disparan rápidamente. De la calle de Madero, salta a Sanborns, de ahí a la alameda central, luego en el carro en la esquina de Tamaulipas y Sonora; aún no termina la segunda página cuando están en el Sep's de Tamaulipas y él se va a la cantina El Pilon, estas escenas terminan en Bellas Artes. Estos movimientos tan rápidos consiguen un ánimo alegre e hiperactivo. Para un efecto cómico es necesario ese movimiento.

Junto con la claridad de lugares se exhibe un anonimato espacial: "Entré en el recinto y la encontré ejerciendo el oficio que la hacía sudar copiosamente". Ninguna explicación.

Los movimientos en el espacio siguen siendo rápidos. Sanborns y Felix Cuevas. Después, para seguir con el viaje ciudadano, llega a la Zona Rosa, al Konditori.

Más adelante se queda un poco quieto, va a un lugar de la provincia y sólo tenemos un espacio, la casa de Ella. Recorremos varios cuartos, pero ya no salimos de ese lugar. Los viajes han terminado.

Vemos que hay un juego entre especificar algunos lugares y

otros dejarlos sin nombre: también entre un espacio, el cajón y muchos espacios, mucho movimiento y luego la casa de Ella.

En cuanto a la temporalidad. Primero el tiempo del recuerdo: "Esto sucedió hace tiempo". Hay una distancia temporal entre la historia relatada y el momento en que él esculca en sus cajones y encuentra la foto de Ella. No sabemos exactamente cuanto tiempo habrá entre ese lugar en provincia y el recuerdo.

La memoria de un pasado es el tono narrativo, como si hubiéramos estado presente en el momento en que encuentra la foto y relata la historia, hay un tono confidencial y de veracidad.

Una vez que dejamos el momento del recuerdo, ambienta totalmente en ese pasado, con tantos detalles que revive esos momentos, se olvida que es una retrospectiva.

La segunda escena, la del reencuentro, la ubica en los días cercanos a Navidad. Un día es el tiempo que presenta en ese intento. No se tienen meses de cortejo o pláticas de qué es lo que han hecho. Inmediatamente pretende acostarse con ella sin más. El día siguiente y otra ofensiva. Pasan meses y un lugar en provincia, toda la acción en ese lugar se realiza en un día. En total podemos observar que fueron tres días los que invirtió. No quiso dedicar más tiempo. Presenta tanta pasión y deseos hacia Ella que pareciera que es mucho más el tiempo.

Las acciones son tantas que adquieren importancia cualquier momento. Y el tiempo es un elemento que alarga el deseo, mientras no se realice su satisfacción, el tiempo se vuelve insoportable: "estuve dos horas conteniéndolo (...)". Cualquier hora en estos

tres días totales fueron intensos, en el sentido que siempre espero el momento.

Si comparamos el tiempo de la historia con el tiempo del discurso observamos que hay una estructura lineal, no hay cortes, regresiones u otro tipo de juego técnico. El único cambio de la linealidad lo podemos observar en el tiempo del recuerdo y el de las acciones.

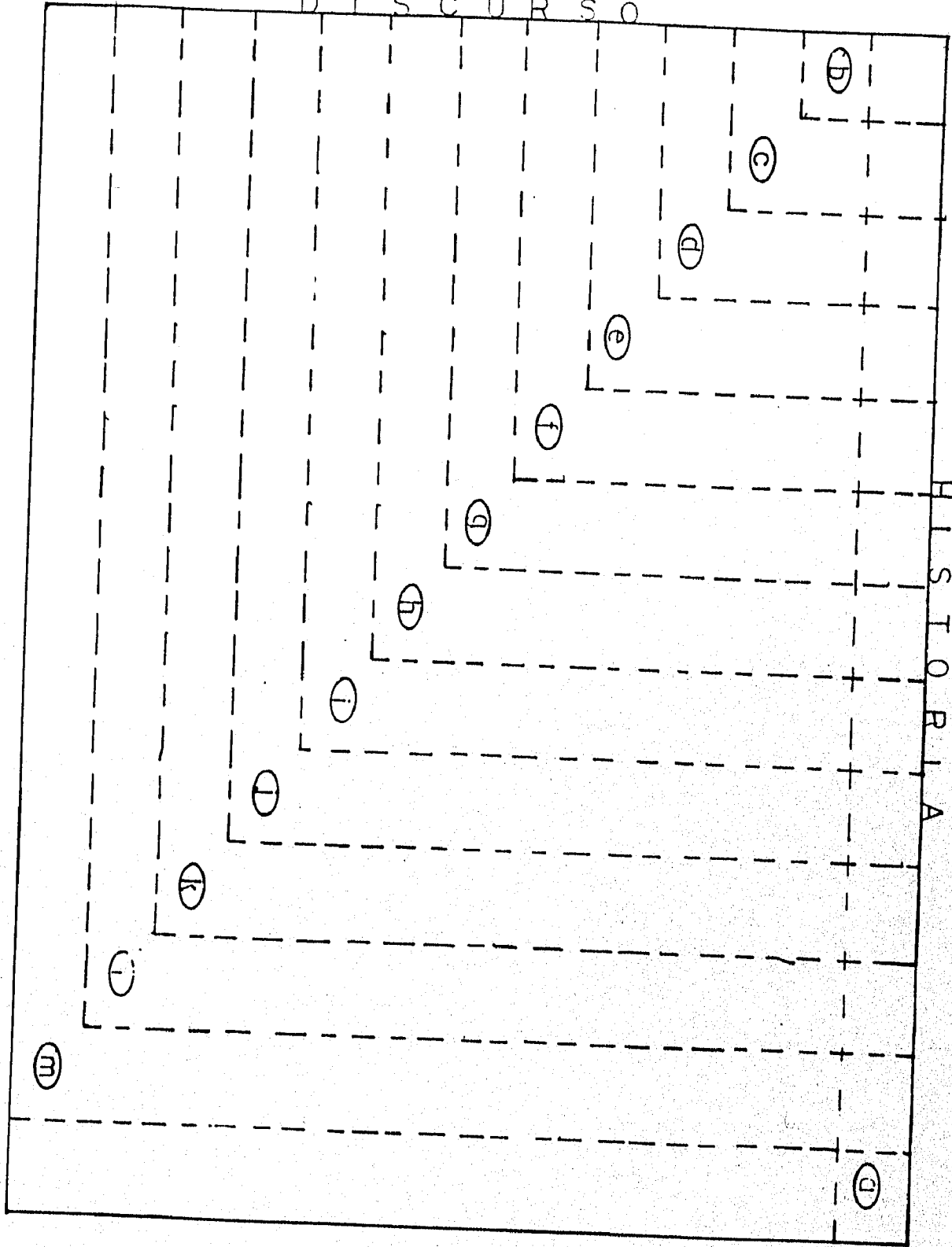
El tiempo mismo presenta una narración ágil, rápida, así como las intenciones de él. Por lo demás, es totalmente lineal una vez que comienzan las acciones, aunque hay un efecto de recuerdo del narrador como si se viera en el espejo y con distancia temporal al momento de recordar.

ANACRONIAS

- a) La fotografía de Ella en el escritorio.
- b) Se encuentran en la calle de Madero.
- c) Sanborns, choque, Sep de Tamaulipas, cantina "El Pílon".
- d) Bellas Artes: cita.
- e) Segundo encuentro.
- f) Confusión en el Konditori.
- g) En otra parte de la República.
- h) Ofensiva del héroe-narrador.
- i) Los niños obstaculizan.
- j) Llega el marido.
- k) EL marido se va.
- l) El cierre del pantalón se atora.
- m) El marido regresa.

D I S C U R S O

H I S T O R I A



El narrador es el héroe-personaje que hace memoria de su experiencia y la declara en tono de confidencia. Este narrador parece que se desdobra. Por un lado tenemos al que recuerda, pero también al que actúa, como si el recordar estuviera en una perspectiva omnisciente. Pero no existe la distancia, porque al fin y al cabo es el mismo. Las sátiras, críticas o comentarios no se hacen hacia una persona ajena, sino son a sí mismo.

A partir de la autoburla, pensamos que más o menos hay una distancia temporal considerable, pues como toma los hechos no pudieron ser tan frescos. Con una distancia temporal es más fácil burlarse de lo sucedido.

Este personaje tiene sus reservas como narrador, omite cosas que lo evidencian. Omitir el nombre de ella por ejemplo. Ese lugar de provincia que no quiere mencionar después de ser tan preciso. Este narrador, no el héroe, dice de qué lugares se trata, siempre y cuando sean muy comunes.

Con las omisiones logra dos efectos, el primero es atacar los malos pensamientos del lector, lo vemos cuando da la referencia del oficio de Ella; el segundo es crear una confidencia que se establece entre narrador y el lector. El narrador tiene miedo que se descubra de quién se trata.

El narrador se burla del héroe, también trata de ocultar cosas al lector y en cierta forma burlarse de todos, en especial de los que no son mal pensados. El narrador se desdobra en héroe, que quizá es un héroe recreado y aumentado. Lo importante es que se acerca mucho al narrador como personaje, por presentar un

pasado donde él fue el protagonista.

Cuando él platica su historia, cuando ve la foto y comienza la acción, podríamos interpretarlo como un discurso directo en cuanto a las estrategias de presentación del discurso. Es el mismo personaje el que habla, el que presenta la historia, aunque no sea en forma de diálogo.

Este desdoblamiento de su persona que viene a partir del recuerdo de una foto, sirve para presentarnos un discurso indirecto. Desde el momento que presenta a la parte del héroe se puede tomar al discurso como indirecto, sin embargo queda la duda si el cuento, con el relato del pasado, se vuelve un largo discurso directo.

En lo referente a la cercanía que tenemos con el narrador, que confiesa y calla los detalles, se muestra en una relación totalmente directa. En la forma ortográfica de los guiones y que no hay quien conteste a su diálogo se tomaría por el lado del discurso indirecto.

La foto en el primer párrafo, con una visión semántica, la podemos relacionar con el despertar de una experiencia pasada. La caricatura y su recuerdo de una excitación. Parece ser todo superficial e inmediato. Un encuentro furtivo, lo primero que llega es una sensación sexual y es la única que cultiva.

En el día del reencuentro aparece el alcohol como un elemento que acompaña al estado de ánimo de no querer hacer caso a ningún *superyó*, siempre haciendo caso a los impulsos, así es el personaje, con una tremenda sinceridad, como el borracho. O más

que un sinceridad es muy francote. De tanto que refleja la impresión de superficial.

En el ambiente sencillo que aparentemente se ve, observamos a un personaje más cercano a un hacer lo que le plazca. No menciona si fue sábado cuando se la encontró; esto es, uno se puede encontrar en la calle a alguien, irte a Sanborns, la alameda, tomar en Sep's y terminar en la cantina El Pilon sin más. Para alguien que trabaja no lo puede realizar, por otro lado, ella sí trabaja y lo hace al día siguiente que se encuentran, suponemos que este personaje no tenía nada que hacer en realidad. Alguien que no le preocupa el trabajo, que ve a una amiga de mucho tiempo y sólo quiere acostarse con Ella, vemos a un personaje tan eyoico, que simpatiza.

En este mismo sistema sin represión, más o menos libre, intervienen esos detalles curiosos, como que no tienen sentido: por ejemplo, cuando llega él a un lugar de provincia y la visita, después de saludos y besos van a darle de comer a los conejos. ¿O crían conejos en ese lugar de provincia o son las mascotas de los niños? de cualquier modo no es común o no sería un detalle trascendente; lo que es evidente es que lo dice con total naturalidad sin dar mayor explicación. Esto le proporciona un tono cómico, pues en seguida de besos y abrazos aparecen los conejos: sorpresa. Más adelante el niño que juega con los senos de la madre o el marido que tiene que recoger una pistola. Detalles que especifica sin mayor comentario.

En este mismo tono de circunstancias sin explicación tenemos

el encuentro en Bellas Artes. ¿A los dos les interesaba las exposiciones, las conferencias o los conciertos? Sin aclaración.

La confusión entre el telegrama y el correograma, el se muere de la risa, esas circunstancias que ya no son para el espacio de la razón sino meramente de la risa como manifestación de esa ironía de la vida

Este tipo de sucesos acentúan lo absurdo que es la vida misma, lleva a los personajes a momentos impredecibles y estas mismas circunstancias limitan y son a veces un poco surrealistas, el remate de estas circunstancias es el más disparado de todos: a Ella no se le puede bajar el cierre, Por mucho que se atore un zipper, no se vuelve empresa tan inconseguible.

Encontramos en su narración o en sus descripciones que están llevadas de lo solemne a lo ridículo. En la parte retórica encontramos el estilo donde radica el tono cómico. De una posición de hombre grandioso a una confidencia de un hombre cualquiera. Ofrece un aspecto de caricatura o comicidad. El presentarlo de esta manera provoca una especie de vértigo, como cuando nos aventamos de una resbaldilla, una sensación en el estómago de cambio vertiginoso. De una racionalidad, seriedad, se avienta y de repente, sucede lo mismo que con el estómago, aparece lo simple y lo común, de nuevo en la tierra.

Veamos el siguiente ejemplo, el héroe-narrador está haciendo memoria de lo que hay en su cajón:

En el cajón de mi escritorio tengo una foto suya,
junto con las de otras gentes (sic) y un pañuelo

sucio de maquillaje que le quité no sé a quien.

(1) o mejor dicho sí sé (2) pero no quiero decir,

(3) en uno de los momentos cumbres de mi vida pasional.¹

Los números entre paréntesis los pusimos para explicar el proceso. Si se lee antes del número uno podríamos pensar en un seductor de película mala y con intenciones de conquistador, aparenta que han sido tantas las mujeres que no recuerda ni su nombre. Si pensamos en esto y su pedantería, se repele a este personaje. El personaje, en el siguiente número, se abre y lo vemos creíble, como diciendo "bueno, no nos hagamos...". Esto atrapa rápidamente a los lectores y los vuelve cómplices. La complicidad no llega a tanto como para que informe de quién se trata, esa frase cínica y campechana después del número dos. De aquel tono alto se baja y se detiene cuando se reserva su intimidad con el anonimato, esto humaniza al personaje de inmediato. Si quitamos la frase después del número uno y antes del tres quedaría un parlamento de novela rosa.

Otro ejemplo que nos aclara este proceso retórico de vértigo es el siguiente:

Ella está mirando al frente con sus grandes ojos almendrados, el pelo restirado hacia atrás, dejando a descubierto dos orejas enormes, tan cercanas al craneo en su parte superior, que me hacen pensar que cuando niña debió traerlas sujetas con tela adhesiva para que no se le hicieran

1. Jorge Ibarquengoitia. *La ley de Herodes*. México, Joaquín Mortiz, 1989. p. 23.

de papalote.²

En el principio tiene una alabanza casi poética, sus ojos almendrados. En seguida la referencia al pelo restirado hacia atrás, el inicio de un descenso, y aumentamos con las orejas grandes y luego la exageración de la cinta adhesiva.

En la misma línea de saltos rápidos podemos observar cuando estan en la cantina con mezcal, salta rápidamente a la divinidad de Cristo, unas cuantas frases y a ese tema religioso le da una ligereza. Lo mismo observamos en su letanía de "¡Oh dulce concupiscencia de la carne! (...)"³

Otras veces es una exageración de una solemnidad que entonces pasa a la parte de la burla, la caricatura que aumenta de más, sin quitar el parecido: "Era yo más joven y más bello" por un lado el que esté en primera persona, pues quizá en tercera no se daría el mismo efecto. Y por otro lado la grandilocuencia que se queda en la caricatura. Pasa los límites de lo serio y se queda a su antojo en el chacoteo: "¿Te veré? Nunca más". Parece tomada del final de alguna novelilla.

2. *Ibidem.*

3 *Idea* p. p. 24-25

4.2. " L A V E L A P E R P E T U A "

Los nudos son abundantes. Desde que el héroe-narrador entra a Mascarones, los nudos marcan el ritmo: los silencios son las descripciones. A veces, se interrumpe la acción para recalcar un dato chistoso y se regresa. En el inicio, los nudos destacan los rechazos mutuos, luego el proceso de aceptación.

En los nudos encontramos claramente su conducta a veces nada explicable: después que no se aceptaban, pasan cinco horas al día juntos. Podríamos pensar en una atracción más allá de los gustos, de una necesidad de complementarse o de un juego irónico.

Las acciones caen en un serie repetitiva en cada viaje: primer nudo, la posibilidad de acostarse con ella; segundo nudo, todo está listo para realizar una relación sexual; tercer nudo, imposibilidad.

En el primer viaje, él cedió ante un "no" insistente de Julia. En el segundo viaje, las circunstancias absurdas se suceden una a otra. Un pretexto de no querer realizar actos sexuales, ocultan la falta de dinero, las acciones se le revierten al personaje. Duermen separados en el pullman. Continúa el viaje, él se decide finalmente, ella lo rechaza y él se consuela con unas prostitutas.

Cuando todo indica que se puede realizar una relación, aparece un joven filósofo. El se siente desgraciado y con magnanimidad ayuda a Julia, él se refugia en la religión. No se puede separar de ella, pero tampoco la puede poseer.

El decide ser escritor, su constancia hacia Julia no desaparece. Le atrae su personalidad, quizá porque no la domina. Tiene que aprenderse la terminología psicoanalítica para sentirse al nivel de ella; luego, con el filósofo, ella adopta otra terminología que a él le sigue sorprendiendo o, mejor, se burla.

El tercer viaje, más largo, otra vez separados por las condiciones de los dormitorios. Los intentos no cesan, pero tras el rechazo busca el confesionario.

En los nudos podemos observar una ironía, la acción que busca un fin determinado y por cosas exteriores o absurdos se le es negado el objetivo. En general podemos observar las acciones repetidas y detenidas mecánicamente como diría Bergson. La situación irónica, al repetirse, también se transforma en lo cómico.

Las catálisis son escasas, pinceladas para resaltar algún detalle. Observan algún plano de una perspectiva o un aspecto ridículo; como cuando se describe todo de Beige. También para el aspecto físico: ella era delgada, nada voluptuosa; él, grandote. O su carácter rápidamente comentado: ella es trágica y rebuscada, él se presenta simple y sin complicaciones. Aquí son utilizadas sobre todo para un efecto de claro-oscuro: los contrarios se atraen.

Las catálisis muchas veces adquieren el valor de caricaturas, se puede pensar como ejemplo la imagen del padre que impartía los ejercicios espirituales. Las catálisis se convierten en lo que podríamos hablar como índices en el momento que aparece

la ironía, esto lo observamos en la escena cuando vemos lo que pensaba Julia de su marido y viceversa a partir de una sopa Campells.

Las informaciones aportan referencias concretas a la Ciudad de Mexico, Veracruz y Nueva York. En la Ciudad de México los lugares son identificados: la escuela de Mascarones, la colonia Roma. Lo mismo en Veracruz como en Nueva York, los lugares están precisados con toda claridad.

El tiempo es un elemento significativo, son años, desde que entraron a la escuela de Mascarones, después Julia tuvo un niño, terminaron la carrera y recibieron una beca. Podemos pensar mínimo en cuatro o cinco años.

Por el tiempo que duró la relación o posible intento de ésta, no podemos pensar tal cual lo transmite el héroe-narrador. Fue realmente un proceso largo en el que, repito, intervenían procesos internos más allá de una sexualidad.

A veces parece que era un personaje paciente, que no le importaba esperar el tiempo que fuera necesario con tal de conseguir acostarse con ella. El efecto cómico de las catálisis e irónico de los nudos hacen olvidar el tiempo en que se intenta la relación.

Tenemos otro elemento más para cerrar la afirmación, la religión. Cuando las situaciones se iban desarrollando en forma cómica, veíamos la imposibilidad, una ironía y luego el refugio de la religión. Con esta observamos que a veces había cierto sentimiento de frustración, de una represión que podía ser

premiada por una institución. El tiempo revela que hubo algunos procesos que se prolongaron, la narración conduce a una actitud cada vez más desgastada de parte de los dos; no es expuesta como drama y hasta la misma posición religiosa (como algo espiritual) termina caricaturizada. Lo cómico sostiene y oculta aparentemente toda una complejidad interna. El erotismo en el deseo y el humor como modo de ver la vida.

Los indicios descubren la dualidad constante en los personajes. O más que una dualidad, un carácter contradictorio. Si se habla de carácter, de pensamiento, de psique, se toma en cuenta a un mundo interno: los deseos radican en este ambiente; el pensar sobre la vida porque lleva hacia donde ella quiere, todo esto, construye una historia mucho más erótica que sexual. El héroe-personaje parece que se propone mostrarse como un ser netamente instintivo, pero en el fondo no es así, porque si así fuera, no proporcionarían mayor sentido su historia, pues sus intenciones frustradas no dan material para algún tipo de trama. La represión a sus intentos, en este cuento, generalmente vienen de complicaciones íntimas, además de las circunstancias que impone la vida. O, inconscientemente, se provocaron circunstancias absurdas.

El no buscaba nada en Julia, después buscó todo lo posible con ella, al grado que se declara enamorado: "Quererme acostar siempre con ella y no de vez en cuando". Y jamás se acostó con ella. Es una relación frustrada en sus intentos inmediatos y mediatos, sexuales y eróticos. No se busca un análisis de ningún

tipo y el mismo héroe-narrador deja abierto el porque: "misterio". Podemos creer que se trata de un proceso más complejo de su personalidad que un solo instinto. Se presenta como si fuera sencillo y esto mismo engaña. Esto hace pensar en unos personajes más complejos.

SINTAXIS DE LAS FUNCIONES

- | | |
|--------------------------------|---|
| | a) No se aceptan mutuamente. |
| Primer encuentro | b) Se van besando camino a la casa de Julia. |
| | c) Lo erótico llegó hasta Súlvivan: sólo besos. |
| | a) Hay confesiones inventadas de Julia. |
| Fortalecimiento de la relación | b) Pasan mucho tiempo juntos. |
| | c) El se siente unido a ella. |
| | a) Un viaje de estudios. |
| Primer viaje | b) No tuvieron relaciones. Ella se negó. |
| | c) Julia le reprochó su indecisión. |
| | a) Un viaje a Veracruz. |
| Segundo viaje | b) Intenta hacer el amor con ella |
| | c) Ella lo rechaza |
| | a) Ella se enamora de un joven filósofo. |
| Fervor religioso | b) El va a unos retiros religiosos. |

- c) Julia se casa con el filósofo.
- a) El se quiere volver sacerdote.
- Giro profesional
 - b) Se vuelve escritor.
 - c) Se enamora perdidamente de Julia.
- a) Una beca a Nueva York para los dos.
- b) El estaba decidido a hacer el amor con Julia.
- Tercer viaje
 - c) Ella reprimía todo intento de él.
 - d) El cambia su viaje a Calcuta Ill.

En el primer cuadro sinóptico y en el segundo encontramos la creación de un deseo. Con el primer encuentro, aparecen las líneas centrales que se mantendrán a lo largo de la narración: se rechazan, se aceptan y luego viene un impedimento. Con el paso de una rechazo a un aceptación, se consigue un gradación, esta queda suspendida y se prepara para un desenlace.

Este desenlace lo esperamos en el primer viaje, parece que todas las condiciones están ordenadas para conciliar el deseo. Se repite las mismas circunstancias en el segundo viaje, el tiempo pasa, hasta tener los meses del tercer viaje. Vemos una degradación repetida en los viajes, pero cada vez con mayor tiempo, más dilatadas, con menos entusiasmo y más religión.

Por último, la ruptura total. Todas las posibilidades de satisfacer el deseo se pierden.

La estructura de este relato es muy extensa para un cuento,

hay movimientos muy amplios temporales y físicos.

La relación entre el héroe narrador y Julia inició con el rechazo, con los sentimientos opuestos hacia Julia y viceversa. Nace la dificultad de determinar ese sentimiento.

El mismo personaje cuestiona el paso del rechazo a la búsqueda. La respuesta es un misterio que lleva de nuevo a la pregunta. Recuerda a los impulsos inconscientes y misteriosos que dominan la mayor parte de la vida que mencionaba Freud.

Se menciona, indirectamente, un acercamiento, un deseo complejo: aunque después afirme el héroe-narrador que el amor es querer acostarse siempre con Julia y no de vez en cuando. También es posible que el calificativo no es "complejo"; sino, "oculto", sin cabida para la razón, misterio.

El misterio sigue presente cuando tienen todo para una relación sexual y no se puede concretar. Sigue con sus fiebres religiosas y luego sus enormes propósitos de acostarse con una mujer casada. Cuando Julia piensa casarse con el filósofo, el héroe-narrador se convierte en el brazo derecho de ella.

Su relación siempre se quedó en la orilla, antes de saltar a la alberca. A veces retrocedía, se degradaba o a veces tenía paso firme para conseguir el salto. El clavado nunca llegó y se retiró sin mojarse.

Se puede argumentar la aparición de un tercero como impedimento principal, pero si lo vemos con calma nunca fue un impedimento para que consiguiera sus propósitos.

Revisemos ahora el discurso de "La vela perpetua". para mantener el mismo orden, es necesario analizar la parte espacial.

Un espacio concreto, la escuela de Filosofía y Letras en Mascarones. La espacialidad en este lugar se enfoca de una manera estática, es decir no hay una escena en la cual se vaya recorriendo el lugar: al contrario, enfoca un salón, después un pasillo, más tarde la cafetería o de igual manera las escaleras. Logra un efecto de resumen, hasta que aparece el primer viaje.

En este viaje hay una indeterminación. No sabemos donde fue. ¿Por que el espacio queda indeterminado en un momento importante de la relación? Podríamos encontrar la respuesta en "La mujer que no": la incógnita sirve para acercar al lector. El narrador se guarda una intimidad con no contar el todo de lo sucedido. Se puede replicar a esta contestación que en los otros dos viajes no guarda ninguna intimidad. Quizá con el transcurrir de la narración ya se ha abierto una confianza.

El segundo viaje, ahora sí da el nombre del lugar, es hacia Veracruz. Los detalles aparecen, se van en tren. Un viaje más largo que hacen separados cuando todo indicaba que en un pullman podrían dormir juntos. Cuando todo parece que ya es nombrar detalles, vuelve al silencio, dice que arreglará un asunto, no sabemos cuál; se detienen en un lugar rumbo al puerto, no especifica. Una vez avanzado otra vez el viaje se menciona a La Antigua.

Otro de los espacios es el Club Vanguardias para Ejercicios de Encierro en Tlalpan. Primero la ironía entre Vanguardia y

encierra, hecha con toda intención seguramente. Los lugares, fuera del nombre, carecen de importancia físicamente, es de mayor importancia la descripción del padre que da los ejercicios espirituales. Para una narración ágil que se brinca detalles, es de resaltar el que cuente el viaje al Club Vanguardias, del Zócalo a Tlalpan. Además de que proporciona una referencia temporal "Era octubre y hacía frío"¹. Tristeza, frío, otoño y en camino a unos ejercicios espirituales. El refugio espiritual tiene un trayecto poco halagador.

Otro de los lugares era Santa María la Ribera, en donde solían dar paseos en su parque a la hora del crepúsculo.

El final es bastante lejos, en Nueva York, su edificio con efectos especiales de óptica que le permitía ver a sus vecinos. Después la casa internacional de la Universidad de Columbia. Con su separación entre hombres y mujeres. Los espacios no tienen gran relevancia, tratan de ser vistos sin que descubran algún efecto subjetivo.

Y con respecto a la temporalidad, hay una aclaración del tiempo de la relación: "Durante los cinco años que siguieron"². En este tiempo perteneciente a la historia vemos como el narrador muestra aceleramientos o saltos para llegar a las escenas específicas.

1. Juan García Ponce. *La ley de Herodes*. México, Joaquín Mortiz, 1989. p. 83

2. *Idem* p.76

Puede haber cambios de meses: pensemos desde que entran a Mascarones, cuando se rechazan y luego el salto temporal para cuando se aceptan. no hay una especificación pero así lo entendemos. Luego se va mucho más lento cuando hacen sus paseos al parque. Se acelera cuando describe sólo los hábitos de ellos.

De repente el filósofo (este paréntesis se vuelve extenso para la estructura de un cuento, pero ayuda para el efecto de la espera perpetua). Este matrimonio sólo tiene algunos acercamientos y por lo tanto algunas desaceleraciones para narrar los sucesos: los cambios de casa, momentos de la vida entre el filósofo y Julia, etc. Luego el niño ha nacido. Esta parte nunca le interesa al narrador: ¿cómo era el niño o qué hacía? Vemos estos resúmenes temporales en el siguiente ejemplo: "(...) yo la conduje, con mano firme, de un matrimonio al otro y todavía la acompañé durante los tres primeros años del segundo"³.

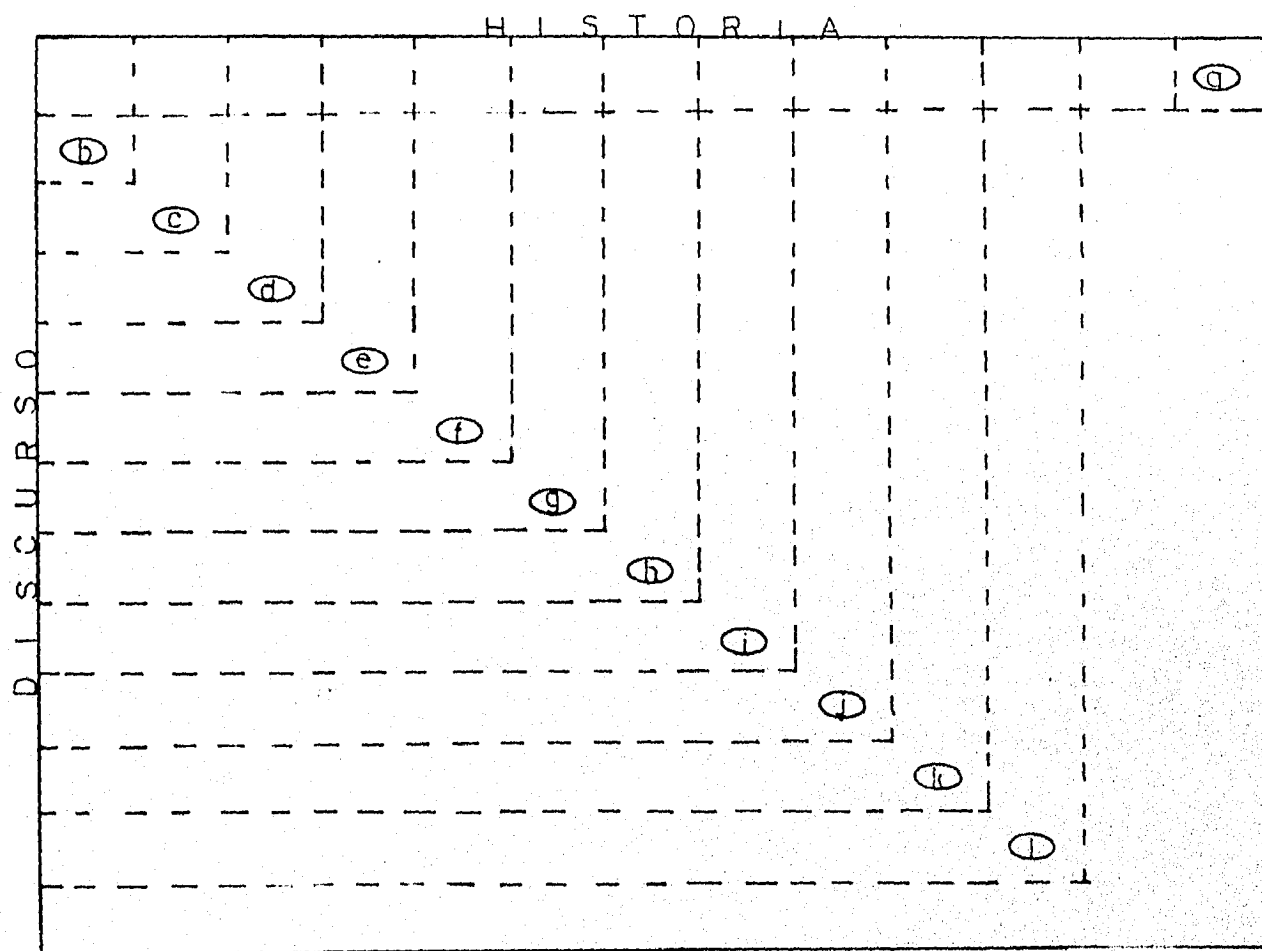
Otro salto temporal, en lo que crece el niño y el héroe-narrador se vuelve escritor. Aparecen las becas y los tenemos en Nueva York. Es el efecto de saltos, detenimientos y aceleraciones de las escenas y sus momentos.

La estructura temporal es bastante sencilla, fuera de los saltos temporales, tiene forma lineal como lo podemos observar en el siguiente esquema.

³. *Idem*, p. 76

ANACRONIAS

- a) Especulaciones sobre lo que fue la relación entre Julia y el héroe narrador.
- b) El héroe-narrador entró en Mascarones.
- c) Julia y el héroe-narrador se rechazan mutuamente.
- d) Julia y el héroe-narrador se aceptan: se besan (no llegan a más)
- e) Pasan mucho tiempo juntos.
- f) Primer viaje de estudios.
- g) Segundo viaje a Veracruz.
- h) El fervor religioso del héroe-narrador.
- i) Julia se enamora del filósofo. Espera un niño de él.
- j) El héroe-narrador la apoya.
- k) Una beca: tercer viaje a Nueva York.
- l) El héroe-narrador se va a Calcuta III.



El narrador es aquel que cuenta su historia ocurrida en un pasado. él es el protagonista. En esta misma manera lo mencionamos como heroe-narrador que ya se comentó en un análisis anterior.

Esta vision del narrador adquiere fuerza como personaje, no hay una distancia entre personaje y protagonista, a veces lo escuchamos opinar y se va al presente. luego lo vemos actuar y se va al pasado, el cambio entre una voz y otra es temporal, no es de cambio de ideas o un desdoblamiento del personaje.

El narrador toma un estilo familiar como si estuviéramos cerca de él. Quizá por su tono coloquial, no lo sentimos a mucha distancia.

El narrador cuenta lo que realmente quiere, deja oculto algunos detalles o de plano los omite. No se tiene una confesión interna, se manifiesta desde el principio como exterior, toma en cuenta a un receptor, éste no es el intruso que llega a revisar los pensamientos o los diarios de alguien.

En cuanto a las estrategias de presentación del discurso encontramos que como el narrador toma muy en cuenta al lector, su discurso será en forma indirecta. Llega a interrumpir este estilo para proporcionar en forma directa los diálogos, que no son largos, nunca deja vivir a los personajes por diálogos. Resume hechos y pensamientos. Si los deja hablar es para subrayar algún efecto generalmente cómico.

Su consigna es reducir los discursos al máximo. Mantener la agilidad es su objetivo primordial.

Para reafirmar esta comunicación entre lector y narrador, utiliza un estilo directo pero no como diálogo entre personajes, sino refiriéndose a un receptor: "Por si alguien lo ignora, conviene advertir (...)"⁴. Este "alguien" hace una curiosa referencia a un lector, sentimos que voltea hacia las cámaras y expusiera un explicación para luego proseguir.

En lo referente a la semántica y a la retórica encontramos que hay una insistencia para que el personaje-narrador deje a Julia. Primero dos señoras, en la carrera le piden que se aleje de esa porque no le conviene, son personas ya grandes, una es extranjera. Después, en su retiro espiritual, el padre le dice que se vaya alejando poco a poco de ella. Personas mayores, representan tradición, experiencia, condicionamiento, consejos de la vida hacia un deber ser. La institución religiosa, también como una parte superyoica, muy marcada en cada refugio como consecuencia a una frustración.

El personaje-narrador, lo primero que hace, en el caso del sacerdote, es decirle a Julia lo que le recomendó el sacerdote. Como para demostrar que las reglas sociales dictan una cosa y a pesar de eso él persiste en su intento. Esto mismo descubre un reflejo interno más elaborado.

Una confrontación entre el deber ser y lo que él quiere realmente, estar con Julia. Acostarse con ella, poseerla. Ella es volátil, conflictiva, maneja una relación sin ataduras y se le

⁴. *Idea* p. 83

unen los momentos contradictorios o ironicos de la vida. Se dan en varias escenas, el no quiere llevarla por no gastar, de todas formas va y no se acuesta con ella; o en detalles más pequeños, cuando en Nueva York querian ir a comer bien y terminan yendo a un restaurante para pobres.

El se quiere desquitar yéndose de padre:

Cuando salimos del café, estaba lloviendo y tuvimos que guarecernos, y, mientras nos guarecíamos, ella lloró y mientras más lloraba ella, más triunfante me sentía.

Un desquite adaptándose a las reglas religiosas, un deber ser que le pide alejarse de ella, ya no tener más intentos de relaciones sexuales. Al mismo tiempo el quererla dominada porque la puede perder.

Encontramos el ambiente, por un lado otoño cuando iba a los ejercicios espirituales, con frío y en la cita anterior, lluvia. Una lluvia que le acentúa la nota melodramática de la situación que en esencia es inauténtica, su fervor religioso o la solemnidad que adquiere en esos momentos cumbres de su vida pasional, van acompañados de la lluvia, como la melancolía o la tragedia. Atrás de todo esto hay una terrible burla a sí mismo, el narrador se burla de quien fue. Un cursi en momentos de insatisfacción.

La burla que hace a la vida condimentado con el chiste o situaciones absurdas, llevan a un humor que no quiere restringirse, no quiere caer ni en "el espíritu de seriedad" ni en la seriedad misma. Lo vemos en la escena cuando asiste a la

lectura de la Fenomenología del relajo de Jorge Portilla (no trata de darle un falso anonimato, no quiere subrayar su nombre). "El espíritu de seriedad" del que habla Portilla no es suficiente meta para ser superada. él proyecta el relajo desde el humor, pues no es serio en realidad nada. La vida le hace juegos, Julia es complicada e imposible y él termina dominándola cuando deja de desearla por razones de desgaste de un deseo. Ibarquengoita se burla de un intelectualización del relajo, de un ojo crítico. No le interesa más que mostrar que un tratamiento serio de la vida resulta una paradoja.

Sus descripciones, en el aspecto retórico, buscan contrarios como un efecto cómico, quizá este mismo efecto de contrarios sea lo mismo que le sucede al personaje y el mismo nacimiento de una ironía.

Como ejemplo podemos observar la siguiente descripción, cuando describe como la veía: A Julia le faltaban pechos, nalgas, piernas. No tenía los suficientes atributos. Y en los contrarios está lo que sobra, dos o tres idiomas que ella creía hablar a la perfección. De un extremo a otro, cambios rápidos, como los de llevarlos rápidamente de lo solemne a lo escatológico. Recordemos cuando le lleva los chocolates, va caminando, está muy triste y casi llora cuando se detiene a orinar.

En uno de sus desquites también utiliza una descripción seria y lírica que no es el tono que mantiene, pero sabemos que hay una risa de complacencia porque se desquitó: "La noche, la Escuela, los naranjos estériles que había en el patio, todo me

parecía más bello pero lo oculte"⁵. El contraste entre el desquite, la felicidad de la venganza y su recitación.

Una muestra más de este recurso lo podemos ver en "(...) vino el tercer viaje, que iba a ser el Waterloo de nuestros amores"⁶.

Si no se da la unión de contrarios en forma vertiginosa se da una igualdad total: "Ella me vio venir con mi chamarra beige, mis pantalones beige, mi camisa beige y mis zapatos beige". De nuevo para recurrir a una descripción de una escena cómica.

A veces llega al sarcasmo como en el ejemplo de Jaime Salines: "(...) que estaba pensando en la condición humana, ni me miró", utiliza lo contrario como burla, pero con una sonrisa de malicia, no se fija en el prójimo cuando está pensando en la condición humana, se vuelve cruel la crítica. Con el juego de Jaime Salines, muy evidente, sólo cambió la letra para no dejar. El aparente anonimato lo vuelve más evidente.

Esto sucede un poco como en el humor. Cuando no se consigue estar plenamente en el terreno de lo serio, lo trágico, lo sublime, al más mínimo descuido llega vertiginosamente a la lujuria del chacoteo, la burla, el chiste. Así mismo pasa en este supuesto anonimato, que lo quiere conservar, resbala y llega a lo contrario, al subrayar de quien se trata. Remata con la burla

⁵. *Idem* p. 85

6. *Idem* p. 89

"desde entonces se sentía Cristo Crucificado"⁷.

En algunas comparaciones vemos la exageración en contra de la solemnidad "como quien va a la playa y ve de repente salir del agua a Lacoonte en aprietos".

A parte de los tratamientos de contrarios utiliza ciertas palabras en otro idioma, como para sazonar la intelectualidad de los personajes, para describir un ambiente intelectual que de todas formas es un herramienta más para continuar con su chacoteo. Ejemplos como "Who is Bautista" "A Latin-American despot" o affaire, o Good eats o Boeuf Strogunoff o darle su título original Le Burgeois Gentil homme.

7. *Idem*. p.75

4.3. COMPARACION EN LOS CUENTOS DE JORGE IBARGUENGOITIA.

Se irán empalmando los análisis de los cuentos de Jorge Ibarquengoitia ya hechos para poder extraer las líneas principales del anterior trabajo. Necesitamos ir abstrayendo para que se pueda lograr la comparación. Observaremos cuál es el tratamiento en el nivel de las funciones de los dos cuentos. Recordemos que hasta ahora hemos mantenido este análisis en forma ordenada, comenzaremos con los nudos, pasaremos a las catálisis, las informaciones y los índices. De esta manera terminaremos el nivel de las funciones. Posteriormente continuamos con las sintaxis de las funciones y terminamos la historia, con la relación entre los personajes.

En los dos cuentos, impera la agilidad sobre las descripciones. Los nudos son abundantes; la acción y la rapidez es lo que importa. Los nudos, por lo tanto, no muestran historias reflexivas, en el sentido de su desarrollo, sino ágiles.

Las acciones se alejan de toda posible meditación, buscan lo inmediato que es la satisfacción del deseo. Estos actos llevados y traídos rápidamente muestran una ansiedad de parte de los actores. Estas características las vemos especialmente en el cuento "La mujer que no". Algunas pausas como los cambios de rumbos a la vida en el cuento "La vela perpetua".

En el primer cuento, casi todas las acciones -excepción hecha por la ida a la cantina o a Bellas Artes- apuntan sobre un

objetivo totalmete claro: acostarse con Ella. En el segundo cuento hay interrupciones, sin embargo todas las acciones miran el objetivo de poseer a Julia. Pensemos en el momento que decide ser escritor, un cambio en la vida del heroe-narrador, esa acción como tal no aparece, sólo son mencionadas. Las acciones relevantes son las que se manifiestan alrededor de Julia.

En ambos cuentos, la acción no necesariamente precede al deseo, parece que fueran expresándose en forma simultánea. Mejor, podriamos ver que las acciones, según se van presentando, muestran la madurez del deseo hasta llegar a su frustración. Los últimos nudos son de resignación por no alcanzar aquel anhelado fin.

Algunas acciones parecerían ociosas, pero son importantes para la caracterización del personaje o para un efecto cómico. La comicidad se observa en los nudos repetitivos, casi iguales, pero sí con la misma intención: nace el deseo, las circunstancias parecen ser las óptimas, llega un obstáculo. Estos tres pasitos se repiten hasta que se ridiculizan; esto, como ya se mencionó, es comparable al ejemplo de Bergson, el resorte que adquiere una mecanicidad y en consecuencia su efecto cómico.

Aparte de la repetición podemos ver el cambio de velocidad de una forma abrupta. Las acciones, constantes, conservan la agilidad. El deseo se desarrolla alegremente, campechano, cínico, rápido y es frenado. Dos ejemplos se pueden traer, uno cuando se quedan solos Julia y el héroe en un hotel y ella le quiere leer un libro: otro cuando el baja triunfante con Ella y aparece su

madre.

Las descripciones tratan de ser lo más sintéticas posible. Si se llega a poner un trazo debe tener significación en lo que a escenografía corresponde. La historia se desarrolla en planos apenas esbozados o con un referente específico, un nombre de algún lugar muy conocido. Finalmente son un rasgo más para ir entendiendo a los personajes, a dónde van y en dónde viven.

Por otro lado, las descripciones tienden generalmente al tono cómico, a caricaturizar las circunstancias o a los personajes. Muchas veces recurre a la parodia con el propósito de degradar a la solemnidad. Estos son algunos de los elementos del humor en el plano de la historia.

Julia es menos voluptuosa que Ella. En cuanto a las edades, podrían llegar a coincidir: Ella tenía hijos pequeños, estaba casada; la última vez que el héroe-narrador la vio fue trece años atrás, podemos atribuirle entre veintitantos o treinta. Julia, por su parte, tenía ya un hijo, era divorciada; al sumar el tiempo de la carrera y el de la beca. El resultado apunta entre los veintitantos o treinta.

Con los personajes masculinos se encuentra el siguiente problema: ¿Es el mismo en los dos cuentos o son diferentes? Se han analizado en forma independiente y se podría identificar como uno solo; esto es el resultado de involucrar al autor e identificarlo como si fuera el narrador. Al revisar la biografía de Jorge Ibarguengoitia, los sucesos pueden ser autobiográficos: estudió en Mascarones después de dejar la carrera de ingeniería.

Si se permite la identificación autor-narrador como uno solo, los textos perderían su categoría de cuentos para pasar a ser unos diarios simpáticos, como una recreación de los hechos.

Preferimos separarnos de esta idea, porque no sabemos hasta dónde esto es un recurso más, el que relacionemos narrador y autor como uno. Además, caeríamos en un mundo de especulaciones que nunca concluirían. Por otro lado llevaríamos la investigación más allá del texto, cosa que está fuera de las perspectivas de este trabajo. Por estas explicaciones los veremos como dos personajes y narradores diferentes. En los dos casos no tenemos referencia de los aspectos físicos de ellos.

Con respecto a las informaciones, en los dos cuentos tenemos un espacio central, la Ciudad de México. Estos cuentos encuentran su desarrollo en este punto y termina en un lugar de provincia, uno, y otro, en Nueva York. Como un alejamiento del principio, la frustración llevada fuera de donde está su causa.

Un parque, departamentos, calles, cantinas, la Alameda Central, Bellas Artes, la escuela de Filosofía y Letras, todos los lugares bien definidos, con sus excepciones. No sabemos en qué lugar de provincia se termina uno de los cuentos.

Todos los lugares son rápidamente determinados, ya sea por el referente del nombre o se mencionan unos espacios sin mayor detalle.

El tiempo es acercamientos y alejamientos, es decir, se nos enfoca una escena determinada que duran horas o un día, se aleja, da ~~un alejamiento~~ a ubicar otro tiempo, como aceleración y

desaceleración. La visión del narrador trata de escoger los detalles más sobresalientes, pero no darle mayor tiempo que el necesario, su agilidad es lo importante. Como la ansiedad del deseo, como la impaciencia de la consumación.

En la organización de cada escena (los cuadros sinópticos), "La mujer que no" tiene menos episodios y menos páginas en relación a "La vela perpetua", que describe más detalles en el transcurso de sus acciones. Existen más elementos que intervienen en el segundo cuento: varios personajes, desviaciones como su fervor religioso. En el primer cuento existe una forma directa, sólo una interrupción temporal. En "La mujer que no" son muy claros los pasos: un deseo, posibilidad e intento fallido. Los intentos anteriores sólo fueron ejecutados en dos días y la última ofensiva en otro día más.

Los días, en "La vela perpetua", son como el mismo título, se extienden. Se aceptan situaciones que parecen que jamás tendrán otra oportunidad, el deseo se suspende.

En los índices se manifiesta gran parte del humor y de lo erótico. Todas las acciones y catálisis muestran la complejidad de los personajes que aparentemente son simples. El proceso del deseo madura y es constante en el transcurso del relato, el objeto no puede ser poseído en su totalidad, siempre encontramos al personaje masculino dominado por el personaje femenino. Ellas dominan los deseos de ellos y estos jamás los consolidan.

En vez de llevarnos a un drama porque el deseo no fue realizado, se sublima, desde la perspectiva del narrador, con una

salida humorística. Recordemos que el héroe-narrador se mira siempre a distancia temporal, narra anécdotas de su pasado. Esta distancia hace que lleve la situación hacia el humor, pues si el héroe-narrador hubiera contado con cercanía o en un presente, el tratamiento sería muy diferente. Es necesario una asimilación de lo sucedido para luego burlarse.

La sexualidad, definida simplonamente, es el acto de copular y se explica con una intención científica-biológica. Los personajes buscan sólo esto y no más, se presentan estos intentos sin mayor explicación o ignorando los demonios internos, seguramente se tratara de intentos pornográficos. Para el erotismo necesitaríamos de más elementos.

Aparentemente los personajes quieren conseguir solamente el cuerpo femenino, supongamos que lo hubieran conseguido y ahí terminara el relato, como un logro; podría condimentarse con escenas cómicas sin pasar a mayores. El caso es distinto, los cuentos, aparte de la diversión cómica, suspenden en una sonrisa que hace pensar en la ironía de la vida y ya plenamente en la reflexión y desenfado. Hay un movimiento hacia actitudes de la vida que en vez de parecer trágicas -en el sentido que los personajes masculinos no vuelven a ver a los personajes femeninos, mueren, hay tragedia-, como las vimos en su momento, ahora suspenden y aparece la risa.

Puede ser un evasión, pero ¿qué dice que las lágrimas o tratar de engrandecer la fatalidad misma de la vida con honor o trascendencia no sea otra forma de evasión?

Pasemos a las sintaxis de las funciones, al compararlas existe una estructura muy parecida. Lo primero en saltar a la vista es lo que se ha mencionado. "La mujer que no" es un cuento muy compacto, su diseño está muy equilibrado. Está formado por tres partes y cada una de ellas construida según los tres pasos. Embonan perfectamente, esto le permite llegar con toda agilidad a su término como cuento. La estructura de "La vela perpetua" está dada con más adornos, sobre todo en lo referente a su encuentro, al fervor religioso y al giro profesional. Si no fuera así quedarían completamente iguales: (1º) el reencuentro paralelo al primer viaje, (2º) el segundo intento con el segundo viaje y (3º) el tercer intento con el tercer viaje. Estas estructuras pueden resultar muy parecidas. En la primera estructura un choque en el automóvil como impedimento y en el otro cuento, un rechazo de Julia. Uno viene de lo externo mientras lo otro de una decisión. En la estructura dos, la madre es el obstáculo más claro y Julia vuelve a decidir que no. En la tercera, se exagera con el ziper: por el otro lado, él se desquita, se va y no la vuelve a ver.

Resta hablar sobre tres secuencias del cuento "La vela perpetua". Encontramos una constante bastante especial: lo contradictorio. El personaje-narrador y Julia se detestan y terminan andando casi todo el día juntos; de un enorme fervor religioso como posibilidad de venganza hasta el sometimiento a Julia; de querer ser cura a volverse escritor, y no un escritor religioso, pues después sabemos que ya ni siquiera respetaba la vigilia. La "Mujer que no" tiene, en el interior, una acción más

definida, no hay contradicciones como en el otro cuento.

Continuemos la comparación con la relación entre los personajes. Los personajes masculinos son solteros o si son casados jamás se menciona. Mientras que los personajes femeninos tienen una contra parte. Ella, en el primer cuento, está casada y con hijos, se busca su cuerpo sin que compromiso que el placer. Julia está divorciada y posteriormente casada. Encontramos entonces que en este esquema son muy parecidos y la imagen femenina es mucho más compleja que la masculina.

Podemos hablar de una relación triangular, pero nunca pretende el héroe romper con este esquema, no es el obstáculo. Su consumación no la ve en el matrimonio, en la posesión institucionalizada. No se manifiesta tal cual en los cuentos, pero se podría hablar de una fascinación por el adulterio. La aparente sencillez de los propósitos sexuales tiene su complejidad erótica.

Julia es un personaje que quiere parecer más compleja ante los demás de lo que realmente es. Sus novelas trágicas o sus frases crípticas, su divorcio y su nuevo matrimonio, sus dos niños, todo esto le proporciona un aire de intangibilidad.

Este personaje no sufre una transformación, siempre fue conflictiva y luego buscaba al héroe-narrador para que la ayudara. En este sentido es un personaje plano. También Ella es un personaje plano, no tiene cambios. Un sólo personaje tiene un cambio y esto hace que sean muy diferentes los personajes masculinos, éste es el de "La vela perpetua".

El heroe-narrador de "La vela perpetua" deja a un lado sus valores religiosos y decide alejarse de Julia; mientras que el otro personaje masculino no pudo consolidar su deseo hacia Ella por razones muy ajenas a el. Quizá los dos tengan una transformación posterior. el humor de los narradores, es decir, los dos narran su historia tiempo después y los dos ven sus experiencias pasadas con humor.

Dejemos la comparación entre las historias y pasemos a la comparación entre los discursos. Se reitera sobre el orden que se mantiene. Primero las comparaciones entre los espacios, después pasaremos al tiempo y la perspectiva del narrador, adelante observaremos las estrategias de presentación del discurso y Terminaremos la comparación con la semantica y la retórica.

El manejo de la situación espacial se encuentra entre una determinación clara de los espacios y una omisión bastante subrayada de otros casos.

La parte de una determinación por la referencia, la denotación a la realidad extralingüística sin mayores efectos. Pretende resumir rápidamente, sus lugares son muy conocidos; por lo tanto al lector le proporciona un efecto de verosimilitud. También se consigue un ahorro, si se inventara un nuevo espacio, seria necesario darle algunas líneas más. Con sólo decir: "Bellas Artes", se tiene todo un escenario puesto.

Estan los espacios que el narrador no quiere decir. Con lo

cual logra varios efectos interesantes. El narrador no lo quiere revelar pues su discurso parece no ser dirigido al lector. Mejor, a un amigo que le oculta detalles para que no alcance a deducir de quien se trata. Si proporciona detalles, como podría ser el nombre revelador de un lugar de provincia, en seguida se sabría de quién se trata.

Las omisiones continúan con el nombre de Ella o con los espacios que enfoca el narrador, pues no particularizan. Este juego de anonimato se explota sobre todo en "La mujer que no". En el otro cuento aparentemente no tanto, sin embargo se omiten cosas como ¿Dónde fue el primer viaje? Sólo se sabe que es de estudios. Así vamos viendo detalles que mantienen este juego.

En lo temporal, se enfoca precisamente el momento de más ánimo, con mayor fuerza motriz y rápidamente se sale de él, a veces las acciones no se dejan cuando ya estamos en otra. Detiene los momentos que causan la caricatura, la ironía, la burla, el chiste, la parodia, para luego salir, como si se estuviera zurciendo estas partes. Pueden ser brinquitos temporales como en "la mujer que no" o grandes brincos como en "La vela perpetua". Por ejemplo, no sabemos qué pasó después del choque, en el caso del primero o qué pasó cuando nació el niño de Julia, si héroe-narrador la acompañó o no; el niño de repente ya había nacido.

La comparación entre los cuentos según la perspectiva del narrador es la siguiente. Los dos narradores están en primera persona. En los dos encontramos el caso de el héroe-narrador en un pasado. Cuentan su historia y los dos tienen a distancia los

hechos sucedidos.

El narrador juega exactamente el mismo papel en los dos cuentos. Su manejo es idéntico. De ahí también lo que se comentaba arriba, sobre que los podemos ver como si autor y narrador fueran uno mismo, como si estuviera hablando de dos experiencias distintas. Esta idea ya la hemos descartado. Lo importante es que se recurre a una distancia temporal entre narrador y héroe. El narrador cuenta sus experiencias y podemos suponer que esas experiencias tienen tiempo.

Es más sencillo la crítica sobre otro, sobre una situación excluyente de sí: así, a distancia es natural burlarse de la torpeza de un individuo. Difícil es utilizar el humor sobre sí mismo, se necesita de una distancia temporal o intelectual. Cuando es reciente el suceso parece que funciona más la tragedia como modo de ver la vida, el humor viene posteriormente. En los dos cuentos son recuerdos, parece que ya no les afecta, estos personajes masculinos alcanzan a darles un visión desde fuera. Se proporcionan el lujo de enfocar precisamente los detalles de mayor comicidad, irónicos, absurdos. Los dos tienen esta misma visión de la vida.

En cuanto el desdoblamiento del narrador en héroe podemos hablar de un estilo directo en ambos casos. Ya habíamos mencionado que este narrador es como si estuviera contándole a alguien conocido. Esta actividad de contar se podría tomar como discurso directo, no hay una interpretación atrás, él mismo cuenta su experiencia.

Según las estrategias de presentación del discurso y si nos ponemos estrictos en el sentido ortográfico, el estilo es predominantemente indirecto con algunos diálogos que suelen aparecer por ahí: pero, en ambos textos, el héroe narrador se encarga de la línea narrativa. A veces no necesita utilizar los guiones, con las comillas es suficiente, pues es una frase lo que se interesa rescatar, no más. Podríamos decir que los diálogos no son parte importante del discurso.

Podríamos darle a cada uno de los cuentos un adjetivo para ir descubriendo su semántica. A "La mujer que no" le quedaría el adjetivo de absurdo, mientras que a "La vela perpetua" el de contradictorio. Dos posturas que pueden ser transportadas hacia la ironía.

Con el primer cuento podemos pensar en una serie de objetos como la foto de Ella, el alcohol, los conejos, una pistola, un correograma y un zipper. Todos ellos sobre una mesa y luego se pregunta ¿Cuál fue el objeto opositor para que él no pudiera tener relaciones con Ella? Se hace esta pregunta sin haber leído el cuento. Se pensaría en la pistola y un fin trágico; o un héroe alcoholizado que ya no tuvo fuerzas para concretar su acto; podríamos pensar que los conejos tuvieron una influencia supersticiosa, pero que no se bajara el zipper, es una respuesta con mucha imaginación.

El absurdo es lo que le proporciona el encanto a este cuento, todos los absurdos vienen desde afuera, "la vida es así", parece decir el narrador. Se queda sin contestación o argumento y

queda la risa como refugio. Podemos rascar más sobre la significación, la interpretación debe de ser infinita. Parece ser que esta interpretación es la más fuerte.

En "La vela perpetua" lo contradictorio es su blason. Los personajes principales se rechazaban y terminan juntos. A él le dicen que ella no le conviene, él sigue con ella. El quiere acostarse con Julia, es un católico que asiste a ejercicios espirituales. Andan todo el tiempo juntos durante la carrera, ella se casa con otro, con un filósofo. A él lo mete en conflictos, él la sigue y la apoya. Ella lo ignora, él la busca. Todo está listo para que puedan tener relaciones, ella lo rechaza y luego le reclama su falta de indecisión. El no la quiere invitar a Veracruz porque no tiene dinero, él le dice a ella que no quiere faltarle como pretexto, finalmente viajan y él si quería faltarle, ella lo rechaza. En fin, parece el compás recurrente en toda su recitación.

El absurdo y la contradicción son elementos bastante hermanados. En el ejemplo anterior, deja una sensación de un absurdo. En este ambiente puede crecer el humor con su más amplia sonrisa. Precisamente, ya no sólo tenemos el chiste, la caricatura de algún personaje o un caso chusco. Estos últimos son términos incapaces de llenar expectativas.

Ahora recurrimos al humor como este todo, pero que tiende su complejidad y su abundancia. Dejan de ser los cuentitos divertidos para llegar a cuentos de humor. Igualmente nos podemos quedar con la percepción de su ligereza, posiblemente porque si

caía en tratarnos dejar ver algo. desaparecía su humor. El humor como el erotismo ya pertenecen a otra región amplia, muy amplia que podemos caer rápidamente en lo contrario cuando queremos hablar de ellos. Los dos tienen en común la libertad.

Concluamos con la comparación en la retórica. Es necesario ahondar en algunos términos. El mencionado como "efecto resbaladilla". A nivel físico es un movimiento rápido, un cambio de altura y es un movimiento que una vez que inicia no se puede detener. Está fuera de control, termina hasta que se llega al suelo.

Causa una sensación especial sobre todo en el estómago, en las vísceras, en el interior. Se resuelve la sensación especial con una risa y en caso extremo con gritos.

Esto divierte a los niños, algo especial, entre agrado principalmente, porque se vuelven a subir y un poco de angustia, sólo es cosa de verles la cara al momento de caer. La risa se da cuando llegan.

Con sus variantes sucede algo parecido que con los recursos retóricos de Ibarquengoitia. Asume un tono solemne y termina la oración o el párrafo con alguna frase que raya en lo vulgar. Nos sube para luego hacernos descender. Esto no puede ocurrir en el caso de un personaje, que de estar arriba se degrade, pues no llevaría a la risa, sino a la lástima.

Se necesita el tiempo como condimento principal. La agilidad es muy importante, en una descripción se debe obtener rapidez en el cambio. La resvaladilla funciona en acciones rápidas, si se

cae lentamente pierde su efecto.

Los elementos que ayudan a nivel retórico son pocas descripciones. es preferible perder en claridad para ganar en tiempo. Por eso se recurre a mencionar lugares muy conocidos. de esta manera no es necesario explicar.

Los diálogos aparecen como la evidencia de una situación absurda o para rematar el efecto resbaladilla. En general son escasos y no son un recurso primordial.

COMPARACION CONCLUSIVA

Observaremos cuáles son las historias que se presentan en los textos. Procuraremos hacer mayor énfasis en las líneas convergentes que en las divergentes, esto es por la razón que las diferencias son más obvias. Tenemos que tomar en cuenta que se trata de un género que impone limitantes por su característica misma. La primera limitante es la extensión ya enfatizada desde la teoría de Edgar Allan Poe. Esta extensión exige una brevedad en cuanto a la historia se refiere y más que una brevedad una concisión. Es decir, la historia de un personaje con un objetivo, no se puede extender más, por la razón de que entraríamos en el terreno de la novela.

Las acciones deben de predominar sobre las descripciones para ahorrar extensión. en esta medida los nudos son abundantes sobre las demás funciones. La concisión exige que no haya desviaciones hacia amplias descripciones o comentarios del autor. La regla se cumple en los cuatro cuentos.

Hablamos de estructuras cortas, con una historia definida y sus acciones delimitadas, en este sentido son estructuras que son susceptibles de compararse.

En el caso de los cuentos de Jorge Ibarguengoitia, el objetivo del personaje parece superficial e inmediato. No se buscan explicaciones internas a las acciones. Es claro el contraste con los cuentos de Ponce, la psique de los personajes se maneja como una zona muy fuerte que los domina más allá de la

conciencia. En la región oculta a la razón están las causas de las acciones. Todos los nudos apuntan hacia este fin.

En los ritmos de las acciones también hay una diferencia amplia. Las acciones en los cuentos de Ponce son importantes en el efecto interior, son acciones meditadas y juzgadas. Encontramos mayor solemnidad, severidad.

Hay mayor movimiento en los cuentos de Ibarguengoitia. La comicidad, la burla y el chacoteo se mueven ágilmente durante las acciones. Esto hace pensar a primera vista que son personajes superficiales, inmediatos, aunque en el fondo, como ya lo observamos, no son así.

En los cuatro textos no hay observaciones minuciosas de ningún objeto en particular, un ambiente, decoración o descripciones de espacios. Las catálisis son rápidas.

Existe la diferencia entre mencionar o no los lugares. En los cuentos de Ponce no se menciona un referente específico, mientras en los de Ibarguengoitia se hace referencia a lugares bastante conocidos. Una diferencia que les proporciona un tono distintivo.

En estas descripciones o adjetivaciones rápidas, los propósitos son diferentes; en uno sirven para señalar los objetos más significativos para los personajes que, al recordarlos, evocan el momento; en otro, intenta la caricatura en la mayoría de los casos.

En el ambiente melancólico del recuerdo de los objetos y las circunstancias, se mantiene un tono serio para que los personajes

se proyecten más allá de cierta superficialidad. Se tiene un rango importante para la solemnidad, mientras en el otro extremo se trata de degradar lo solemne, por eso el aspecto o la apariencia de superficialidad y la necesidad de presentar a los personajes en lugares comunes.

A los personajes femeninos los podemos ubicar en un margen de edades muy parecidos. El rango estaría entre los veintitantos años y los treinta.

Con los personajes masculinos tenemos el problema de falta de datos para este aspecto, pues a excepción de Ramón Rendón, no se sabe lo suficiente. Además que existe el momento en que están narrando y en el que actuaron los sucesos. Es imperante destacar esta coincidencia, pues al principio de este trabajo se mencionó que era el objetivo: buscar generalidades y coincidencias.

Las informaciones son demasiado escuetas, nunca hay una mención detallada y amplia. Puede ser por la misma razón ya expresada, el problema de la brevedad. Pero existe una gran convergencia: el espacio es urbano y hay puntos de fuga. Tajimara, un lugar de provincia, casa de campo o Nueva York, éstos son los cuatro lugares de alejamiento, en tres de estos lugares se terminan los cuentos. El espacio central es la Ciudad de México, aunque en "Enigma" no lo podemos afirmar plenamente. Por lo tanto, encontramos una gran coincidencia en el aspecto de la espacialidad.

Determinar las narraciones en una época específica es difícil. Lo único claro es que se trata de un momento

contemporáneo, pero no se puede afirmar más.

En los cuatro cuentos encontramos una búsqueda constante del otro, se reconoce la incomplitud como individuos y la necesidad de la mitad. Tenemos la insatisfacción sexual como causa del efecto, el deseo de estar con el otro, de tomarlo, de poseerlo.

Aparecen los obstáculos y la obstrucción a un camino sencillo entre el deseo y la realización. Los personajes tienen que adoptar una máscara que se les impone ya sea de su interior de su propia persona o del exterior. Es un disfraz que en el fondo marca una represión que puede venir hasta del azar.

El erotismo juega entre el interior y el exterior, intensifica el deseo desde estas dos puntos, para demostrar que no pertenece a ninguno de estos dos instantes. La posesión tiene un nivel más alto en el interior o en lo bajo y superficial. En los cuentos de Ponce se tienen relaciones sexuales, pero no hay posesión en el sentido psicológico. En los de Ibarquengoitia la vida es mucho más compleja e impredecible, sólo se le puede contestar con una sonrisa. Uno trasciende lo sexual, para el otro, la vida y las circunstancias lo trascienden.

Los personajes masculinos sufren un cambio, la experiencia vivida los marca. Ya sea como una anécdota de la que no se pudo lograr más que frustración, ya sea para llevarlo hasta la locura. Son personajes indefensos ante la frustración.

Del otro extremo, los personajes femeninos son fuertes, parecen sometidos al instinto sexual masculino, pero no sufren de igual manera, no les desquebraja una imposibilidad, sólo se

alejan.

Observemos que son los personajes masculinos los que buscan. Los personajes femeninos son el objetivo a alcanzar. En este sentido descubrimos una estructura bastante parecida. El hombre va tras la mujer -una situación tradicional- y se consigue la frustración. la mujer es mucho más fuerte y está en la parte superior. El hombre busca subir para alcanzarla y romper su condición, en este sentido hablamos de erotismo.

Según las sintaxis de las funciones, encontramos tres estructuras o momentos. El objetivo es el mismo: conseguir el complemento femenino.

La secuencia inicial es la apertura al deseo, un reencuentro o la percepción de la figura femenina. En la segunda hay un cambio en el personaje masculino, este cambio no es pleno en el caso de la mujer. La mujer transforma la vida del héroe, se abren posibilidades de gradación o degradación.

En la tercera secuencia se cierra la posibilidad en su forma negativa. El objeto erótico está fuera del alcance.

Estos cuentos aparentan una estructura muy diferente, sin embargo en las secuencias son casi idénticos. Abren la posibilidad, se espera la gradación total, viene, por último la degradación. Rematan en la frustración en la imposibilidad del amor pleno. Son cuentos que continúan con la tradición de amores frustrados.

En el ámbito de la relación entre los personajes, pareciera que lo social no es significativo en narraciones tan personales,

que los valores morales pueden estar en segundo término. Siempre está la sombra social, a veces obvia, a veces tangencial. El adulterio es el ingrediente predominante; a veces no se subraya mucho; otras veces se recalca; la constante es que siempre está.

Las relaciones por lo tanto son triangulares. Un obstáculo como requisito, para la obtención de placer. El triángulo vendría a ser una figura muy equilibrada, el problema es que los ángulos son totalmente diferentes y uno de ellos se queda con la línea más pequeña. Siempre, por otro lado, existe un ángulo fuerte que domina la figura y las líneas más grandes. En estos triángulos podemos ver dos hombres o dos mujeres: siempre hay uno divorciado o casado, otro, soltero o soltera.

Se muestra un panorama donde hay diferencias y estas mismas son la esencia para estar unida la trama. Así se puede desglosar la relación de dependencia e independencia en relación con el otro.

Revisemos ahora la parte del discurso, el primer aspecto es el espacial. El enfoque del espacio es muy diferente en los dos autores. En uno no hay determinación o nombres específicos de lugares. En los cuentos de Ponce los movimientos son lentos, la cámara se mueve despacio y a veces enfoca algún detalle; en el segundo la cámara se mueve rápido, cambia vertiginosamente, enfoca una escena y cambia a otra. Nunca es una cámara fija.

Según lo temporal, el manejo en los cuatro tiempos es distinto, con sus pequeñas constantes. La constante más evidente

es que son narraciones del pasado, lo que cambia es el tiempo entre los hechos ocurridos y el momento de narrar.

Cada uno utiliza los momentos que le permiten desarrollar su objetivo con más claridad. Ibarquengoitia brinca en el tiempo para ir buscando los acontecimientos que estaban cerca de los intentos eróticos y el humor. En los cuentos de Ponce, los momentos importantes son las marcas psicológicas. Los deseos, el movimiento de tener la mujer y el placer.

Si observamos las estrategias de presentación del discurso, el estilo predominante es el indirecto. En tres de ellos se puede pensar en un estilo directo si se toma el hecho de que los héroes narran su historia. En "Enigma" es completamente indirecto.

Con los pequeños diálogos que aparecen se buscan diferentes efectos, en los cuentos de Ibarquengoitia, los diálogos forman parte del propósito humorístico. En los de Ponce, el efecto es destacar un detalle más o las palabras que se graban en la memoria.

De los cuentos sólo "Enigma" es distinto en cuanto a la perspectiva del narrador. Los otros tres tienen el mismo héroe-narrador.

Para un efecto erótico cambia bastante entre una forma y otra, no es lo mismo que alguien cuente su propia experiencia a que cuente la de un tercero. En el segundo caso se cae en la tentación de juzgar, de tener una posición objetiva que le roba intimidad a la narración.

Los héroes-narradores presentan las cosas y se presentan, no

requieren un lugar en algún orden preestablecido. Las cosas se suceden, los hechos se suscitan sin tener que explicar nada. Comunica un sentimiento, presenta una experiencia y esto crea una cercanía con su erotismo.

El héroe a veces parece ser el mismo en los casos antes mencionados, el individuo que es poseído por una mujer. En el caso de los narradores (aunque sea el mismo) tienen una visión distinta. Uno es serio y aún resiente los hechos, el otro es humorista y tiene ya una distancia entre lo sucedido. Este último se burla de sí mismo y para esto es necesario una distancia, no necesariamente temporal. Así suaviza los hechos, los ridiculiza y los acepta.

El narrador que utiliza Ponce estaría más cercano a los hechos, todavía le afectan.

Se encuentran cuatro palabras para descubrir parte del soporte semántico de los cuentos.

Los primeros cuentos entran en lo confuso-absurdo, en esta categoría están "La mujer que no" y "Tajimara". Las otras palabras serían contraste y contradicción; al que pertenecen "La vela perpetua" y "Enigma".

Quedan propuestas singulares en estos dos grupos y se podrían unir: contraste, contradictorio, confuso, absurdo.

Encontraríamos esta mezcla, lo dudoso, lo revuelto, lo irregular, lo que no tiene sentido, lo contrario a la razón y la conciencia: el inconsciente: el erotismo.

No es un armonía para la razón, los resultados para los

personajes son desequilibrados. Hay un choque entre los intentos de los personajes y la represión sufrida, diferentes circunstancias que no dejan actuar de forma totalmente libre.

El *ello* busca la satisfacción en una forma directa, el *superyo* individual o colectivo llega y transforma en contradicción estos intentos primarios. Entonces así se entiende los calificativos y sus consecuencias abstrusas. Queda una pugna entre el placer y el displacer, la pugna entre el principio del placer y el principio de realidad.

Se necesita una fuga como los lugares fuera de la Ciudad de México en todos los cuentos, es un escape. La sublimación en el humor o la locura, la necesidad de regresar al pasado en busca de un significado o el cambiar de vida para identificarse.

En Ponce encontramos párrafos más extensos que en Ibarguengoitia. El ritmo narrativo también coincide con la extensión de los párrafos, quizá como una consecuencia.

La adjetivación es parecida en cuanto a su brevedad. Utilizan medidas pequeñas o mejor no se utilizan. En los cuentos de Ponce suele haber mayor adjetivación en los casos que ya se ha indicado en un capítulo anterior.

Ibarguengoitia casi no utiliza la subordinación. Mientras Ponce recurre con cierta frecuencia a ella.

En los primeros cuentos pueden aparecer frases como sentencias, en algunas ocasiones son hasta solemnes. Esto jamás ocurre en los segundos cuentos, se utiliza un "efecto resbaladilla", ya antes mencionado.

Como conclusión encontramos a la imagen femenina inalcanzable, término de cuatro personajes masculinos. Eros como tema central en las acciones narrativas. La mujer se volatiliza ante el contacto de imposiciones temporales, demonios internos, absurdos y contradicciones de la vida.

La historia es repetida, los pasos siempre llevan al mismo sitio, como si hubiera una maldición sobre las intenciones finales. Con el inicio de un espacio urbano y todo lo que implica una ciudad, hasta la disolución que impuso la multiplicidad de una urbe.

Los acontecimientos se suceden para entrar en el principio de placer. Las relaciones parten de una intención sencilla y avanzan entre la urdimbre del principio de realidad, el camino se convierte en las imposibilidades. La línea recta entre el deseo y su objeto se transforma en relaciones triangulares que en la sociedad no se han considerado aceptadas, el tejido se complica con situaciones de coincidencia y de luchas interiores.

La estructura de abrir una posibilidad, quedarse abierta a la mitad de la historia y de cerrarse en el final con la degradación. Los amores imposibles, la satisfacción negada, la frustración, la resignación a una vida donde el placer es reprimido.

"Tajimara" es la lucha contra un tiempo que limita y no permite explicarse a sí mismo. Es querer contar otra historia para contar la propia y cuestionarla. Es unir los recuerdos con el presente y poder ser dueño de la propia historia. Es la imagen

femenina fuerte, el espejo donde el hombre puede ver la pureza de las perversiones. Eros es la fuerza reflejada en la mujer, el hombre recurre a ella para trascender su cotidianidad, es una liberación.

"Enigma" es la crítica a la familia "feliz". El interior, al igual que el tiempo, es indeterminable: lleva la condena de razonar el inconsciente, están atrapados, sólo funciona el autoengaño. La razón, la estructura ideal es subestimada por las verdaderas pretensiones que ni siquiera se conocen en forma consciente. Siempre en busca de la familia perfecta como forma de integrarse a la sociedad y la felicidad la encuentra en la imperfección, en los móviles interiores. Esa imperfección que no entiende el principio de realidad, Rosa era la posibilidad de liberarse de una estructura superyoica.

"La mujer que no", un historia exasperada y desesperada de las condiciones de la vida. La vida como sociedad, la vida como ambigüedad, confusión, ironía. Lo pequeño resulta ser lo significativo, es suficiente con un cierre de pantalón para no poder conseguir a la mujer. Se sabe que hay placer, se busca y aparecen paredes que no necesariamente son complicadas. Son nimias las partes de la vida y por eso son importantes. Lo cotidiano e insignificante puede volverse un bloque contra uno mismo. Eros es frágil, pues a veces una pequeña circunstancia hace que se aleje.

"La vela perpetua", obsesión para soportar el tiempo, querer alcanzar algo pensando en la realización cuando se tenga a la

parte femenina, nunca poseerla ni sexualmente, vivir sometido a una circunstancia que no viene desde fuera sino que se complica desde el interior.

"Tajimara" se convierte en un problema de imposición del tiempo que vuelve confuso entender la historia de cada quien: "Enigma" es la historia de la fuerza del inconsciente y las contradicciones que proyecta en la vida cotidiana: "La mujer que no" es la imposición del azar de la vida y lo absurdo que resulta, y "La vela perpetua" como la contradicción interna. En todos los casos imposiciones que se resuelven en el final frustrado.

Lo externo ("Tajimara" y "La mujer que no") y lo interno ("Enigma" y "La vela perpetua") como tierra y cielo, como lo perfecto y lo imperfecto, como dios y el hombre. Eros se mira como un puente para conectar los dos polos o mejor, como la ruptura de un esquema dicotómico, la unión de los contrarios, la transgresión del interdicto agobiante. Los pasos de los cuatro personajes masculinos para alcanzar el fin femenino, se ven interrumpidos por complicaciones de la estructura del principio de realidad, ya sean externas o internas: Eros es arrojado y se divorcian los extremos, independientes, ayudan a expatriar el placer.

Eros en estos cuentos, adoptó la imagen femenina que empuja al hombre, era una liberación, el placer, la manera de superar el tiempo, el entregarse y reintegrarse a un orden inicial sin sometimientos de ninguna especie. La imagen masculina

sin su contraparte y al mismo tiempo negada. El hombre confronta las represiones, propone como opción el erotismo, la tradición no lo deja, sólo proporciona la soledad.

BIBLIOGRAFIA

DIRECTA.

García Ponce, Juan. *El gato y otros cuentos*. México, SEP y FCE, 1984 (Lecturas mexicanas, 56).

-----, *La noche*. México, Era, 1991.

-----, *Apariciones*. México, FCE, 1987.

Ibargüengoitia, Jorge. *La ley de Herodes*. México, Joaquín Mortiz, 1980.

INDIRECTA

Alberoni, Francesco. *El erotismo*. Tr. Beatriz E. Anastasi. México, GEDISA, 1990.

Barthes, Ronald et al. *Análisis estructural del relato*. 6ª ed. México Porrúa, 1988.

Bataille, Georges. *El erotismo*. 6ª ed. España, Tusquets, 1992 (Marginales, 61).

Bellinghausen, Hermann (coordinador) et al. *El nuevo arte de amar, usos y costumbres sexuales en México*. 10ª ed. México, Cal y Arena, 1993.

Bergson, Henri. *La risa*. México, Espasa Calpe, 1973 (Austral).

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato*. 2ª ed. México, UNAM, 1984.

Brown, Norman. *Eros y Tánatos, el sentido psicoanalítico de la historia*. Tr. Francisca Perujo 2ª ed. México, Joaquín Mortiz, 1980.

Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. 6ª ed. México, Joaquín Mortiz, 1977.

Freud, Sigmund. "Psicopatología de la vida cotidiana" en *Obras completas*. Tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, T.I. 4ª ed. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

-----, "El chiste y su relación con el inconsciente" en *Obras completas*. Tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, T.I. 4ª ed. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

-----, "Psicoanálisis y teoría de la libido" en *Obras completas*. Tr. Luis López-Ballesteros y de Torres. T.I. 4ª ed. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

Fromm, Erich. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. México, FCE, 1982.

Ficino, Marsilio. *Sobre el amor, comentarios al Banquete de Platón*. Tr. Marpia Lamberti. México, UNAM, 1994 (Nuestros clásicos, 70).

Hebreo, León. *Diálogos de amor*. Tr. Garcilaso de la Vega, El Inca. México, Porrúa, 1985 (Sepan cuantos)

Herren, Ricardo. *La conquista erótica de las Indias*. México, Planeta, 1992 (Memoria de la conquista).

Luna, Andrés de. *Erótica, la otra orilla del deseo*. México, Grijalbo, 1991.

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. 5ª reim. México, Joaquín Mortiz, 1965.

Ortega, Soledad (dir). *Revista de Occidente "Sobre el amor"*. Madrid, agosto-septiembre de 1982.

Ortega y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*. 3ª ed. México, Alianza, 1984.

Platón. *El banquete*. 10ª ed. Buenos Aires, Aguilar, 1980.

Portilla, Jorge. *La fenomenología del relajamiento y otros ensayos*. 2ª ed. México, FCE, 1986 (Vida y pensamiento de México).

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. 4ª ed. México, Colofón, 1992.

Reich, Wilhelm. *La función del orgasmo*. Tr. Felipe Suárez. México, Paidós, 1992.

Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*. Tr. Ramón Xirau. México, CNCA, 1993.

Schopenhauer, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*. Tr. Miguel Uquiola. Madrid, EDAF, 1993.

Zavala, Lauro (comp). *Teorías de los cuentistas*. México, UNAM-UAM, 1993.

-----, *Humor, ironía y lectura, las fronteras de la escritura literaria*. México, UAM, 1993.