

21013  
12



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

---

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
"ACATLAN"

EL DOBLE HORIZONTE DE LA CONDICION HUMANA EN  
EL CUENTO "DORMIR EN TIERRA", DE JOSE REVUELTAS

**SEMINARIO - TALLER EXTRACURRICULAR**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**LICENCIADA EN LENGUA Y**  
**LITERATURA HISPANICAS**  
**P R E S E N T A :**  
**GELASIA REYNOSA GARAY**

ASESORA: MAESTRA ARCELIA LARA COVARRUBIAS



MAYO DE 2003



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Agradezco a mi padre las narraciones orales y a mi madre la palabra hecha signo; ambos, sin saberlo en aquellos lejanos ayer, sembraron en mí el placer por la literatura; a la maestra Margarita Vega López, su ejemplo de vida que invita siempre a la superación.

Este trabajo está dedicado a la memoria de la maestra Lilia Osorio V.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: SELESTIA REYNOSA GARCÍA

FECHA: 27 Mayo 2023

FIRMA: SELESTIA REYNOSA GARCÍA

B

"La tarea, si alguna existe para el hombre,  
es llegar a serlo, separarse del reino animal."

En *Los días terrenales*.  
José Revueltas

"Yo no diría que [la literatura] posee la verdad.  
Lo que sucede es que la busca donde debe  
buscarse: en el fondo del hombre mismo.  
Dialécticamente la verdad es inalcanzable, y  
por eso la literatura será la eterna rebelde, no  
importa dentro de qué sistema social."

José Revueltas

# CONTENIDO

	Página
Introducción . . . . .	1
Capítulo 1. Dos hilos para un mismo tejido: la historia y el discurso . . . . .	7
1.1. La historia. . . . .	8
1.1.1. Las funciones del relato. . . . .	9
1.1.2. Las acciones. . . . .	18
1.2. El discurso. . . . .	26
1.2.1. La espacialidad . . . . .	27
1.2.2. La temporalidad . . . . .	29
1.2.3. El narrador. . . . .	34
1.2.4. Estrategias de presentación del discurso. . . . .	39
Capítulo 2. La retórica que nos lleva a dormir en tierra . . . . .	44
2.1. El epíteto. . . . .	47
2.2. La comparación, la metáfora y la Imagen. . . . .	50

D

2.3. La prosopopeya.....	60
2.4. El oxímoron y otras figuras. ....	62
Capítulo 3. Navegando en aguas interpretativas: la semantización del texto. ....	74
3.1. La cosificación. ....	76
3.2. La mitificación del espacio.....	83
Conclusiones.....	98
Bibliografía.....	109

## INTRODUCCIÓN

Jorge Ruffinelli<sup>1</sup> divide la obra de Revueltas en dos períodos; el primero es de búsquedas y va desde la publicación de las novelas *Los muros de agua* (1941) y *El luto humano* (1943) hasta el libro de cuentos *Dios en la tierra* (1944); el segundo se inicia en 1949 y termina en 1974; incluye las novelas *Los días terrenales* (1949), *En algún valle de lágrimas* (1956), *Los motivos de Caín* (1957), los cuentos de *Dormir en tierra* (1960), las novelas *Los errores* (1964), *El apando* (1969) y el libro de relatos *Material de los sueños* (1974), obras que ya muestran a un narrador entero y seguro, dueño de un mundo propio.

De los ocho cuentos que constituyen el libro *Dormir en tierra*, algunos críticos suelen destacar dos: "La palabra sagrada" y "Dormir en tierra"; por preferencias personales y por la fuerza con que atrae desde la primera lectura, me incliné

---

1. Jorge Ruffinelli (*Passim*)

por el estudio de este último, a fin de desentrañar los elementos y las cualidades en que dicha fuerza descansa.

El título del relato evoca el de otras obras del autor, como *Dios en la tierra*, *Los días terrenales* o *En algún valle de lágrimas*; así, parece que lo relevante para Revueltas es la vida del hombre aquí en la tierra, su actuación en este mundo, su relación con los demás, las situaciones a las que está sometido; en fin, un conjunto de circunstancias que ponen a prueba su libertad de elección y su condición humana.

"Dormir en tierra" no presenta una visión plana o maniquea del hombre; más bien la del ser humano contradictorio que muestra a los demás un rostro que oculta el verdadero, la faz escondida que hasta a sí mismo se niega. Por las páginas se asoma un ser que ejecuta actos que, por su condición, no se espera que haga; un hombre que, con la acción final de su existencia, desmiente toda su vida pasada, y en términos generales, se intuye la idea de movimiento continuo y de inercia, de luz y sombras, de horizontes ante la vida: uno real, otro ideal, uno que se palpa, otro que se anhela o adivina; dos líneas que se tocan o confunden.

¿Cómo se manifiestan estas dos líneas? ¿Los aspectos retóricos, los actantes, las reflejan? Estas y otras preguntas guían esta investigación.

¿Por qué la elección del cuento "Dormir en tierra"? Como ya quedó anotado, el libro dentro del cual se localiza pertenece a la segunda etapa de la producción del autor,

libro que

clausura, en 1960, una prolongada etapa de formación estilística, del inicio y la madurez del conocimiento técnico que permitió la fascinante experimentación cuentística en la que se adentró Revueltas durante sus últimos años. <sup>2</sup>

Por ello se ha preferido un texto de madurez y no uno de los orígenes; además, el cuento presenta características que sorprenden al lector (la abundancia de figuras retóricas, la animalización de los humanos, la situación límite en la que se coloca al personaje para que ejerza su libertad de elección, el fatalismo que rodea a los personajes, entre otras) y lo invitan a profundizar en su estructura.

El tema elegido en este trabajo ("El doble horizonte de la condición humana") es importante porque refleja la actitud del autor frente al hombre, su visión del mundo y una de sus ideas acerca de lo que el escritor debía hacer: "ubicar a los personajes dentro de un contexto dialéctico, que libera todo el potencial dramático." <sup>3</sup>

Las hipótesis que subyacen en la investigación son:

- a) En el cuento "Dormir en tierra", José Revueltas presenta la condición humana en dos horizontes: uno terrenal y otro ideal.
- b) José Revueltas ve la condición degradada, enaje-

---

2. Jorge von Ziegler (: 50).

3. Roman Samsel y Krystyna Rodowska (: 155)

nada del hombre, pero también plantea que ésta se puede trascender, que existe una salida (condición ideal).

c) A través de los recursos retóricos utilizados por el autor asoman los dos horizontes de la condición humana.

La metodología que rige esta investigación es la del estructuralismo. Los capítulos que conforman el trabajo son tres.

El capítulo uno, llamado "Dos hilos para un mismo tejido: La historia y el discurso", está centrado en la descripción de los componentes estructurales del relato: secuencias, acciones, actantes, espacio, tiempo, narrador y estrategias de presentación del discurso.

"La retórica que nos lleva a dormir en tierra", es el nombre del capítulo dos, en el que se localizan y explican algunas de las muchas figuras literarias que aparecen en el texto y que ayudan a demostrar la conjugación de dos líneas, la presencia de las dos caras de una misma moneda o dos horizontes en la vida humana.

El último capítulo, "Navegando en aguas interpretativas: La semantización del texto", está constituido por la interpretación de todo lo que se describió en los capítulos anteriores. En este apartado se resaltan algunos aspectos míticos que se vislumbran en el relato, así como la cosificación

de los personajes; ambos sustentan la idea de los dos horizontes humanos.

Al final se anotan las conclusiones de lo que se realizó a lo largo del estudio y se hace una crítica valorativa del relato.

Esta investigación es apenas un primer acercamiento a un texto tan rico en connotaciones como lo son todos los de José Revueltas; mientras más se lee, más saltan a la vista aspectos retóricos, lingüísticos, conceptuales, dignos de ser analizados, pero fue necesario establecer límites y medir fuerzas frente a él. En este caso, además de lo anterior hay que agregar el límite que el propio tiempo de la investigación impuso. Quede como ensayo de lo que en un futuro podrá retomarse, con más herramientas de análisis y con más tiempo para abarcar todo aquello que ahora quedó fuera.

Espero que este trabajo aporte:

- a) Un acercamiento a la literatura de José Revueltas, no teñido por las interpretaciones políticas que en muchos casos suelen acompañarla.
- b) Una metodología estructuralista que permita una visión más objetiva y fundamentada del relato.
- c) Una mirada –lo más amplia que se pudo– a las figuras retóricas que hacen del relato un mensaje estético, autorreflexivo y ambiguo.

El texto que sirve de base para esta investigación está tomado del libro *Dormir en tierra*, México, Era-SEP, del año 1987, de la segunda serie de Lecturas mexicanas, número 90; todas las citas que de él se toman llevan a continuación el número de la página o páginas entre paréntesis.

## CAPÍTULO 1

# DOS HILOS PARA UN MISMO TEJIDO: LA HISTORIA Y EL DISCURSO

### 1.1. La historia

El cuento "Dormir en tierra" fue publicado en el *Anuario del cuento mexicano, 1959*, por el Departamento de Literatura del INBA, en 1960. Su esquema data de 1957 y el manuscrito original tiene la fecha junio-julio de 1958. La Universidad Veracruzana lo publicó también en 1960 en el libro *Dormir en tierra*.<sup>1</sup>

Aquello que se cuenta, en un relato, se denomina historia; para Todorov es una pura convención ya que no existe en los acontecimientos, sino que es una abstracción que alguien narra; no existe en sí.<sup>2</sup> También se conoce como diégesis o ficción.

Funciones y acciones conforman los dos niveles que se estudian en el plano de la historia.

---

1. Cfr. José Revueltas (: 133)

2. Cfr. Tzvetan Todorov (: 162)

### 1.1.1. Las funciones del relato

Analizar estructuralmente un texto supone una segmentación del mismo con el anhelo de captar amplia y profundamente su sentido.

Las funciones<sup>3</sup> configuran un primer nivel. En ellas aparecen los nudos y catálisis que conforman las unidades distribucionales, y los índices e informaciones que constituyen las unidades integrativas.

Según sean nudos o catálisis las unidades distribucionales adquieren un peso diferente en el texto. Un nudo tiene una función cardinal (o núcleo); todos forman unidades consecutivas y consecuentes. En tanto que las catálisis cumplen la tarea de llenar el espacio narrativo entre un nudo y otro; son complementos, descansos, lujos; impulsan, resumen, cumplen una función fática.<sup>4</sup> En cuanto a las unidades integrativas dice Barthes que

es posible distinguir *indicios* propiamente dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía, e *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. [...] Los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la

3. Propp consideraba que la función era "la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato." (: 40) ; Bremond apunta : "La unidad de base, el átomo narrativo, sigue siendo la función, aplicada, como en Propp, a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato." (: 99) ; para Barthes la función es la " mínima unidad segmentable de sentido." (Beristáin 1997 : 229).

4. Cfr. R. Barthes (: 15-16).

historia: son datos puros, inmediatamente significantes. Los indicios implican una actividad de desciframiento.<sup>5</sup>

Tanto las catálisis como los indicios y las informaciones son expansiones puesto que proliferan en gran número, a diferencia de los nudos que siempre son pocos.

Originalmente "Dormir en tierra" se divide en tres partes, mismas que en este trabajo se consideran tres secuencias complejas (combinación de secuencias elementales que, a su vez, están constituidas por grupos de tres funciones) en las que predominan las acciones, las escenas por encima de las descripciones, resúmenes o recuerdos. Lo narrado está frente a los ojos del lector, en un presente que lo acerca a los acontecimientos. Los resúmenes y los recuerdos, sin embargo, tienen un papel muy importante puesto que permiten comprender las conductas de los personajes en ese presente.

Las secuencias están estructuradas de la siguiente manera:

a) La primera se inicia con una larga catálisis expansiva que primero describe el río: "Pesado, con su lento y reptante cansancio bajo el denso calor de la mañana tropical, el río se arrastraba lleno de paz y monotonía [. . .], las casitas de madera del puerto [. . .]" (103) y después la calle, "tendida al borde del río con sus tabernas, sus burdeles ." (103)

La historia se desarrolla en un lugar del trópico mexicano,

---

5. *Ibid.* (: 16)

a orillas del río Coatzacoalcos, en una zona pobre, según la información que se proporciona.

Posteriormente aparece una catálisis que se reitera cuatro veces a lo largo de la secuencia: "La tortuguita se fue a pasear. . ." (104); favorece la transición de la catálisis anterior –en la que se habló del espacio y, de manera indirecta, de los seres humanos– y la siguiente, que menciona concretamente a "los obreros sin trabajo, despedidos de la refinería de petróleo" (104). Después permite el paso de esta parte hacia la que presenta a las prostitutas que observan las maniobras de los tripulantes de un viejo remolcador "en espera de que después vinieran algunos de los diez o doce [. . .] a poseerlas, apresurados y sumisos" (105).

Más adelante "la tortuguita [. . .]" traslada al lector desde el ámbito de las prostitutas como masa, como generalidad, hacia la que será el centro de atención hasta el final de la secuencia: La Chunca. A través de un encadenamiento de nudos se va presentando la degradación de esta mujer "de toscas proporciones y baja estatura ." (106)

Por último, la catálisis de la tortuguita (igual que una cámara cinematográfica que presenta a los personajes) va de La Chunca hacia una amiga suya –cuyo nombre no se dice–, una amiga que salta a la escena para defenderla de las majaderías de los hombres desempleados (a los que el narrador llama los "sintrabajo").

Además de funcionar como transición que va de lo

general a lo particular esta especie de estribillo acentúa la monotonía, la inmovilidad, la inercia que flota en el ambiente caluroso.

Cuando las dos mujeres entran a la casa de La Chunca y ahí descubren a Eulallo, el hijo de ésta, del que ella dice “-¡No sé pa qué me lo trujeron!” (110), termina la secuencia. Aquí se enuncia el problema o la tarea: La Chunca, prostituta pobre e ignorante, no quiere tener junto a ella a su pequeño hijo.

b) La segunda secuencia se desarrolla a bordo de *El Tritón*; en este barco “el contramaestre descargaba toda la furia de su negra cólera sobre los fatigados tripulantes.” (111)

Este nuevo personaje que se introduce de pronto, aparece con toda su cólera, con su cuerpo de “oso hirsuto”, de “animal lleno de pelos” (112), y es el hombre que La Chunca elige para que la ayude a cumplir la tarea que el destino puso en su camino; tarea que él no acepta.

En esta secuencia la mujer sufre un proceso de degradación que culmina en mejoría al iniciarse el proceso de degradación para el niño.

c) Una catálisis reductiva abre la tercera secuencia:

Esbeltas y marineras, *La Gaviota* y *La Azucena*, embarcaciones de pescadores, seguían la misma derrota de *El Tritón*, a corta distancia, después de que éste hubo traspuesto la desembocadura del Coatzacoalcos. (118)

Sitúa la continuación de la historia en mar abierto y otra vez con el contramaestre como personaje central que se ve

impellido por las circunstancias a cumplir la tarea que antes se negó a realizar: trasladar al niño lejos de su madre. Finalmente acepta ser ayudante, no de La Chunca sino de Eulallo.

El relato alcanza su mayor dramatismo en el instante en que el contramaestre encuentra en su camarote al niño, ya que ahí libra su última batalla consigo mismo, y termina por aceptar el papel que la situación límite (el barco a punto de hundirse) le pone enfrente: “-Mira. Te llevaré a Veracruz, no faltaba más, ya que te colaste a bordo. ¡Yo no quería embarcarte, pero ya estás aquí, qué diablos!” (125)

La secuencia tres es la más rápida, en ella las acciones se suceden una tras otra y el lector se ve arrastrado por la tormenta que alcanza y destruye a los personajes; el cuento –en una última catáclisis– finaliza con los pensamientos de Genaro refiriéndose al contramaestre.

Hay una analepsis que suministra información acerca del pasado amoroso del contramaestre Galindo, quien habla con el mar y le pide información acerca de la mujer que lo abandonó tiempo atrás.

Esta historia dentro de la diégesis es fundamentalmente catalítica; se conforma con los pensamientos de Galindo, la descripción de la mujer a la que encontró un día en el muelle, la explicación de lo que ésta hacía mientras vivieron en el balandro, su comprensión de que ella amaba arrebatadamente no a él sino al joven timonel, sus interrogatorios al mar y las explicaciones que da un narrador.

La función de la analepsis (que da título al cuento) es trasladar a los lectores hacia el pasado a fin de encontrar el origen, las causas de la conducta presente del contramaestre: su odio, su agresividad y su dureza que, sin embargo, son en realidad máscaras que ocultan su verdadero ser.

Helena Beristáin apunta que

Las *catálisis* nos indican los espacios discursivos en los que el ritmo narrativo varía, ya sea porque las acciones (menudas) sean descriptivas, o porque haya anisocronías o anacronías: resúmenes, anticipaciones, retrospectivas o extensiones reiterativas de otros nudos.<sup>6</sup>

Las *catálisis* en la primera secuencia se emplean para hacer sentir el ambiente caluroso, la atmósfera sin movimiento, la monotonía del río y del pueblo, la irrealidad de cosas, animales y personas, la indiferencia, la pobreza, la desesperanza, el rencor de los "sintrabajo" y de las prostitutas que viven junto al río; para reforzar la idea de la indolencia de la gente en ese lugar donde se oye siempre y a todas horas la misma canción ("La tortuguita se fue a pasear. . .") sin que a nadie se le ocurra que pueda ser otra; para enfatizar que tanto las prostitutas como los hombres de *El Tritón* esperan su mutuo encuentro como quien espera que se cumpla su sentencia de muerte.

Recuerdos del contramaestre, explicaciones del narrador sobre las causas de la ira de este hombre, entre otros aspectos

---

6. Helena Beristáin (2002 : 48-49)

integran las catálisis de la segunda secuencia.

La última parte comprende una serie de catálisis que informan (*El Tritón* ya se hizo a la mar), resumen los avisos meteorológicos que anuncian tormenta, y muestran los pensamientos del contramaestre respecto de la misma; dan cuenta de su pasado a través de sus propios recuerdos y suministran más rasgos de este hombre atormentado.

Sentimientos, carácter, atmósfera psicológica, filosofía, moral, entre otros aspectos que se pueden encontrar en una narración destacan gracias a los índices. Un índice puede ser explícito o implícito; su función es describir a personas y objetos.

Las informaciones permiten ubicar espacial y temporalmente a los personajes y sus acciones o evocaciones, a cierto tipo de narradores. Pueden ser señales, pueden funcionar de manera contraria a su naturaleza o sufrir una metamorfosis. Los índices (o indicios) y las informaciones son unidades integrativas, en tanto que los nudos y las catálisis son unidades distribucionales, como ya se anotó.

Los indicios proceden de otros sistemas semiológicos como la economía, la clase social, la cultura (lenguaje, vestimenta, rituales, etcétera). En el cuento varios de ellos ayudan al lector a la caracterización, tanto física como psicológica, de hombres y mujeres, ya sea en masa o en su individualidad.

Unos cuantos ejemplos serán suficientes para ilustrar esta

unidad integrativa:

Ubicados en el ámbito de lo general encontramos que los "sintrabajo" están tan cansados, tan aburridos, "hartos los unos de los otros" (104), que ni hablan y son como esclavos "sujetos por un cepo" (104), y las prostitutas son "extrañas vacas sagradas, bestias sonámbulas" (104), ociosas, aburridas, estúpidas, incapaces de realizar otra cosa en la vida que no sea la de "mirar ese destino que se aproxima, quedarse quietas" (105) esperando el encuentro con los tripulantes de *El Tritón*.

Si observamos a los personajes en su individualidad, reconocemos que La Chunca es una dolorosa bestia idiotizada, idéntica a las iguanas, inerte, obediente, dueña de unas "mejillas de piedra" (108) –cual si fuera un ídolo prehispánico–, mejillas por las que ruedan "unas lágrimas extrañas, sin sentido, no suyas, no pertenecientes en modo alguno a su sagrado cuerpo de infame prostituta" (108) mientras que el contraataca de *El Tritón* es un oso hirsuto.

El narrador hace hincapié en aquellos indicios que evidencian la cosificación de los humanos, su animalización, la realidad social, económica, cultural –como el uso del lenguaje: "pa qué", "pinches güeyes"–, el carácter y las emociones: La Chunca proyecta "la melancólica obediencia de un chimpancé enfermo que se somete a las órdenes del domador" (107), los "sintrabajo" experimentan "una dicha llena de rencor" (107).

Asimismo los indicios muestran la atmósfera caliente, la monotonía, la desolación, la inercia, el espacio ideológico de la acción (en este caso el capitalismo y sus efectos, a través de indicar la vida que llevan ciertos hombres y mujeres en una pequeña ciudad de la provincia mexicana sumida en la pobreza –hombres despedidos de la refinería de petróleo, mujeres prostitutas que no lo parecen, que más bien son como niñas que todavía no aprenden bien el oficio, porque el sistema las arrojó a esa profesión inesperada, no planeada), un lugar donde la gente es víctima del sistema capitalista injusto, en el que, como piensa el contramaestre, “las gallinas de arriba siempre cagan a las de abajo” ( 111); un sistema que el contramaestre compara con el de la dictadura de Porfirio Díaz, en que había salvaje disciplina y no “las blanduras de hoy” (112). En esta zona, sin embargo, hay otros a quienes no les va mal: “los chinos propietarios de comercios y cafés en la localidad, que eran numerosos.” (110)

Por otra parte, las informaciones permiten ubicar a los seres y los objetos en un espacio y un tiempo que enraizan la ficción en la realidad y otorgan una ilusión de verosimilitud. Los objetos y los lugares cumplen una función cultural y social; no es gratuito que las acciones sucedan en lugares abiertos o cerrados, en tierra o en mar.

“Dormir en tierra” cuenta una historia que se desarrolla en el estado de Veracruz, en Minatitlán, a orillas del río Coatzacoalcos. La pobreza del sitio es evidente ya que el

narrador indica que las callejuelas son miserables, las casas de madera están "montadas en zancos sobre la orilla del río para quedar a salvo de las crecientes" (103) y el cuarto de La Chunca es uno más de los "palomares" que apenas tiene lo indispensable. El clima es cálido. Más adelante se dan informaciones sobre los otros lugares de la acción, como *El Tritón*, que es un viejo barco, el cuarto de la posada donde la pareja durmió una vez, y el camarote de Galindo.

La acción sucede después de la época de Porfirio Díaz; esto se infiere porque hay un recuerdo del contramaestre que compara los tiempos de don Porfirio cuando él trabajaba como marinero raso, en la Armada, con su tiempo presente; la historia empieza en la mañana y finaliza al amanecer del día siguiente; todo ocurre en 24 horas, más o menos.

Probablemente esta historia se sitúe en los años cuarenta o cincuenta, no se sabe bien, se deduce por la edad que parece tener el contramaestre: cincuenta o sesenta años, ya que era un hombre de "semicanosas cejas enmarañadas." (112)

### 1.1.2. Las acciones

José Revueltas dividió el cuento "Dormir en tierra" en tres partes, mismas que en este trabajo se han tomado como secuencias complejas a las que se les asignaron nombres que aluden a lo que en ellas acontece.

La primera tiene a La Chunca como personaje central. Esta secuencia es la de "El problema de La Chunca" ya que en los tres últimos nudos aparece su desgracia: el hijo que ella no quiere tener a su lado; a partir de estos nudos empieza propiamente el proceso de mejoría que se desarrollará a lo largo del cuento.<sup>7</sup> Esta es la fase de inauguración.

Aparecen dos grupos de personajes en los primeros nudos de esta secuencia: los hombres sin trabajo y las prostitutas; de ellos se desprende uno (el que se desliza detrás de La Chunca para hacerle una caricia obscena) y del grupo de ellas sobresalen dos (La Chunca y su amiga).

Se puede hablar de un proceso de degradación de La Chunca, que empieza desde el momento en que sus compañeras, injustamente, la eligen para que vaya a poner las monedas para que la música se siga escuchando; continúa cuando ella, luego de recoger el dinero que las otras le tiran, se dirige a la cantina donde está la sinfonola, por el camino es víctima de la majadería de uno de los "sintrabajo", y se vuelve el hazmerreír de todos los demás. Esta degradación sigue y alcanza su punto máximo en el momento en que llega a su casa y ve a su pequeño hijo de siete años, al que reconoce como un problema que buscará solucionar valiéndose de un aliado que, finalmente, no acepta su papel.

---

7. Una mejoría muy relativa o ambigua, ya que no queda claro si realmente el niño que se salva de la muerte y queda en un lugar extraño y con personas desconocidas ha alcanzado una situación mejor que la vivida al lado de su madre

En esta parte las secuencias se combinan por sucesión continua, en tanto que la mujer al ir a cumplir la tarea que las otras le imponen (colocar las monedas en la sinfonola) recibe una ofensa de parte de los hombres sin trabajo, luego interviene la otra prostituta para defenderla; aparece como una especie de adyuvante que reconoce que tiene que aguantarse el coraje ante la injusticia "puesto que ellas eran tan sólo unas simples prostitutas" (109), abandona la defensa de La Chunca al decir a los hombres que "el que traiga con qué, ya sabe [. . .] pues para eso somos los que somos, pero siempre que se nos brille 'la de acá'" (109). Avanza el proceso de mejoría cuando abraza a La Chunca, le dice que cuente con ella siempre y remata "¡no hagas aprecio de estos pinches güeyes!" (110); cuando llegan a casa de La Chunca y ven al hijo de ésta, el proceso se interrumpe para dar paso al de degradación.

Galindo es el personaje central de la segunda secuencia; es el hombre al que La Chunca busca como adyuvante para que le auxilie trasladando a su hijo hasta Veracruz. Aquí continúa el proceso general de mejoramiento.

Esta secuencia es la de "La petición". La Chunca manda a su hijo para que le pida al contramaestre que lo lleve en el barco. Aunque es un proceso de mejoría, también se configura uno de degradación del niño: va con el contramaestre, éste le dice que no lo puede llevar, sigue obstinadamente, plantado frente al barco, el contramaestre le grita improperios,

lo ofende, le arroja los desperdicios de la cocina; aparece La Chunca y habla con el hombre que, furioso, niega el favor y los deja. Aparentemente se retiran, finalizando así el proceso de degradación del niño y de su madre, ya que fracasan en sus intenciones.

Aunque las secuencias conforman una sola historia con héroes muy delimitados, cada una de ellas puede tener su propio héroe; en ésta es el contramaestre, que pasa por un proceso de mejoría: quiere dejar de ver a ese niño que lo ha importunado, que ha desencadenado su ira ciega; hace todo por cumplir su objetivo, hasta que al final suspira aliviado al advertir que el niño (y también su madre) ya no está en el muelle. Más adelante el lector se entera de que es un mejoramiento provisional.

"Salvación y sacrificio", la denominación de la secuencia tres, la de clausura, continúa el proceso general de mejoría: el niño está en el barco, al que se introdujo a escondidas; el contramaestre no puede hacer nada contra el hecho ya consumado, así que decide conducirlo a Veracruz, acepta su papel de agente adyuvante. La tormenta conduce el proceso de mejoría hacia otro rumbo y la tarea se cumple mal o a medias: el barco se hunde pero antes Galindo decide sacrificarse, se vuelve víctima voluntaria y le pone el chaleco salvavidas al niño. Quizá su recompensa sea que al final—cuando seguramente ya está muerto—el radiotelegrafista de Veracruz diga que fue "el mejor hombre que he conocido en

la tierra." (127)

Otra vez, desde la perspectiva de Galindo, se ve que el proceso de degradación continúa cuando vuelve a encontrar al niño y termina en el momento del hundimiento del barco. Para el niño que se ha salvado el proceso de mejoría también se cierra con el punto final.

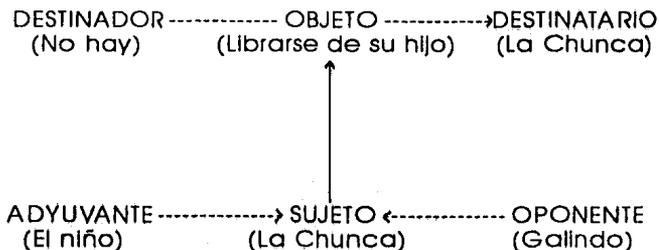
Como se puede observar, a lo largo del relato el elemento que une a los personajes es el niño. Si se le considera el sujeto, el objeto es embarcarse, irse lejos de la madre que es una prostituta y no lo quiere junto a ella, por ese mismo hecho; tiene que luchar por alejarse y, auxiliado por ella (adyuvante), busca al contraamaestre (destinador) para rogarle que lo admita en el barco; no acepta y vuelve a aparecer la madre, que suplica al hombre: "¡Llévese al muchacho en el barco, mi jefe! [. . .] ¿Qué tanto perjuicio puede causarle hacerme esta caridad?" (116-117), y ofrece recompensa: "Le doy estos poquitos centavos, aparte si tiene el gusto de *pasarla* conmigo sin que nada le cueste." (117) Ante la nueva negativa el niño (que también es el destinatario), seguramente auxiliado por su madre, se desliza hacia el barco, a escondidas (esto no se relata); ya en alta mar, una vez descubierto en el camarote, ruega por su vida y logra que Galindo se torne su adyuvante. La tormenta tuerce el objetivo, sin embargo no lo cancela totalmente ya que de todos modos se aleja de La Chunca, no llega a Veracruz sino a Antón Lizardo, pero al fin y al cabo tampoco traía una dirección concreta de alguna persona de

El Puerto. El proceso de mejoría del niño concluye en este punto.

Lo anterior muestra cómo la red actancial puede elaborarse desde múltiples perspectivas. La combinación general de las secuencias se presenta por sucesión continua.

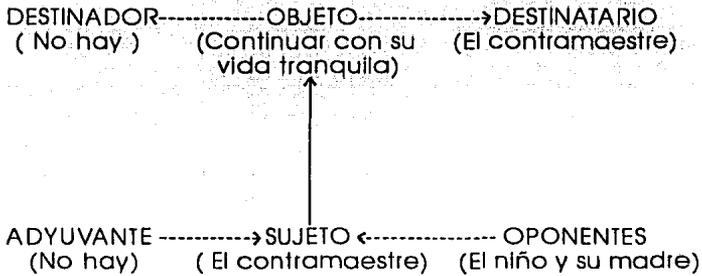
La historia pasada del contramaestre, que está en la tercera parte, forma una secuencia única en la que se desarrolla un proceso de degradación, sufrido por Galindo: conoce a una mujer y pasa de la soledad a la compañía; durante tres años se aman a bordo de su balandro, hasta que un día ella le pide bajar a tierra y ahí lo abandona. El contramaestre la deja ir, se sacrifica para que ella sea feliz; a partir de ese momento se vuelve iracundo, agresivo con sus hombres, no se permite emociones, sólo al mar le muestra su dolor y le pide informes de ella. Ése fue su primer sacrificio, el segundo le cuesta la vida.

Mediante esquemas se ilustran algunas de las matrices actanciales que aparecen en el texto:

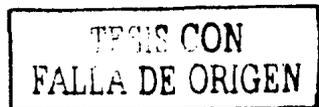


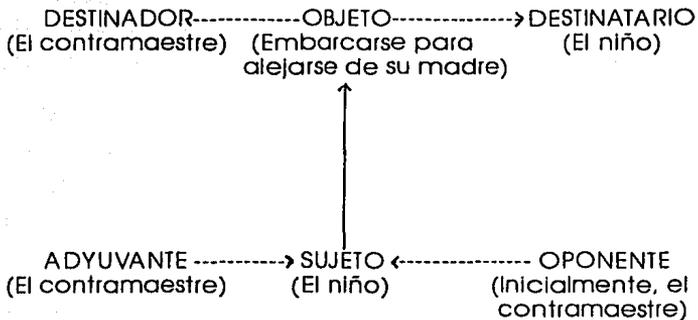
La Chunca aparece en esta primera matriz como sujeto que anhela deshacerse de su hijo (el objeto), para lograrlo busca la ayuda del contramaestre, éste no accede y más bien se convierte en su oponente; es el niño quien la ayuda; ella también funge como destinatario que carece de destinador.

Lucha con todos los medios que tiene a su alcance para embarcar al niño, va en dirección del objeto de su deseo; alcanza la mejoría porque el niño sí aborda (a escondidas) la embarcación. A partir de la tercera secuencia esta mujer desaparece del relato.

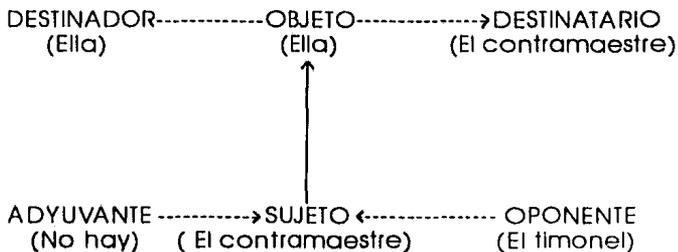


Esta red tiene como sujeto al contramaestre cuyo único deseo es continuar con su vida tranquila, que se ve amenazada a partir de la aparición del niño que despertó su piedad. Para lograr su objeto no tiene adyuvante, tampoco destinador, pero sí dos oponentes que lo asedian con tenacidad. Él mismo es el destinatario.





Eulallo, el hijo de La Chunca, es el sujeto en la tercera red actancial. Desea embarcarse rumbo a Veracruz (deseo inducido por su madre); es el destinatario en tanto que el contramaestre aparece como el destinador; su oponente, en un principio, es Galindo, quien ante la inminencia del hundimiento del barco decide volverse su adyuvante y dar la vida por él.



Galindo es el sujeto en la analepsis que narra su propia historia de amor. Este hombre se orienta hacia el objeto (ella), sin necesidad de adyuvante; el destinador es ella puesto que otorga el bien (el amor) que el destinatario (el contramaestre) parece ya poseer; la mujer "subió a bordo para quedarse ahí en el barco a vivir" (120), solamente que en éste también iba el hombre joven que se transforma en el oponente (el timonel) que vence al sujeto, aunque en una lucha silenciosa en la que el contramaestre optó por el sacrificio

cuando comprendió lo que significaba ese perro enyerbado con los labios abiertos contra el suelo y la mirada fija como un hachazo, esa mujer que permanecía horas enteras sin moverse, avasallada, derribada al pie de la caña del timón junto al hermoso mancebo sombrío. (120)

Seguramente que un análisis minucioso que se adentrara en el nivel de las microsecuencias sacaría a la luz otras relaciones entre actantes, sin embargo para efectos del presente trabajo las que se han ilustrado son las más evidentes y dignas de considerar.

## 1.2. El discurso

El discurso es el proceso de la enunciación; en él lo que interesa no es lo que se cuenta, sino cómo se cuenta, de qué manera el narrador hace saber la historia, cómo la dispone u organiza. Según Helena Beristáin los protagonistas del discurso

son el locutor y el oyente, o el narrador y el virtual lector.<sup>8</sup>

La historia se analizó en dos niveles: el de las funciones y el de las acciones. El tercero se localiza en el discurso; en él se distinguen la espacialidad, la temporalidad, la perspectiva del narrador y las estrategias de presentación del discurso.

### 1.2.1. La espacialidad

En el discurso aparecen los medios de presentación del espacio de la historia así como su significado. Estos medios dan el alejamiento o el acercamiento; permiten al lector ver u oír a los personajes, conocer la ubicación de los objetos, etcétera.

Los espacios importantes del cuento son la tierra y el mar; el inicio se ubica en la tierra, que se separa del mar por el río Coatzacoalcos en cuyas márgenes está la ciudad.

"Dormir en tierra", en su primera parte, delinea a un narrador parecido a una cámara cinematográfica que se mueve morosamente; empieza presentando el río, el espacio abierto, natural; después el de los hombres: la ciudad con sus casitas, las calles miserables llenas de tabernas, burdeles, barracas que cumplen las funciones de restaurantes, y en todo el ambiente inmóvil el ruido de "una música no humana" (103) que nunca dejaba de oírse. Después de este paseo la cámara llega hasta la calle en que se ubican los hombres sin trabajo que "escuchaban como muertos" (104)

8. *Ibid.*. Primer cuadro sinóptico entre las páginas 28 y 29.

y las "prostitutas baratas, sin zapatos" (104) que están en lo alto de sus casas.

El narrador crea una atmósfera de monotonía, aburrimiento y desesperanza, y la sensación de calor sofocante. Los personajes se mueven en un espacio inhóspito que los ahoga, los enajena haciendo que se odien unos a otros, los vuelve irreal, los deshumaniza.

Dos espacios cerrados son la casa de La Chunca y el cuarto de la posada donde Galindo y su amada durmieron una noche. El primero es el escenario para introducir en el relato el elemento que lo hará avanzar: el hijo de la prostituta, que aparece como un problema, como un estorbo; en "aquella especie de mísero tapanco" (110) se cierra esta secuencia en el momento en que ella y su amiga entran y ven al niño. El segundo espacio cobra gran importancia para Galindo que "miró largamente por la ventana, inmóvil hasta deshumanizarse, hasta que se hubo desangrado por completo" (121) mientras la mujer amada se aleja para siempre; el recuerdo de lo vivido en ese cuarto lo acompaña durante toda su vida.

El espacio en que se desenvuelve la segunda parte del relato es *El Tritón*, que aleja a los hombres de la tierra y los lleva hacia el mar, donde transcurre la tercera parte de la historia.

Existen, dentro del barco, dos lugares cerrados que tienen un papel relevante: la cámara de radiotelegrafía, en la que se

reciben y se envían los mensajes que se refieren a la tormenta, y el camarote del contramaestre. El primero se convierte en espacio del drama cuando el telegrafista Morales dice:

—¿Genaro? Perdona. No te contesté porque trataba de abrir la puerta. El viento no me deja. Estoy herméticamente encerrado en la cámara de radiotelegrafía, sin poder salir. Parece que en estos momentos comenzamos a hundirnos. Despideme de mi mujer. Saludos a todos los muchachos. ( 126)

En el segundo el contramaestre se transfigura y pasa de lo zoológico a lo humano al tomar una decisión en favor del niño, al aceptar la muerte pensando que quizá el muchacho se salve.

Así, tres espacios cerrados, limitados, son escenarios de la crisis de los personajes: la casa de La Chunca, el cuarto donde Galindo acepta que la amada lo abandone y el camarote que es testigo de su sacrificio supremo. Estos sitios se convierten en terreno para que el hombre mida sus fuerzas.

### 1.2.2. La temporalidad

Este inciso alude a las estrategias discursivas para presentar la temporalidad de los personajes; estrategias que pueden ser: coordinación o encadenamiento si al terminar una historia se presenta otra; subordinación o intercalación si dentro de la historia se intercala otra y luego se continúa con la primera, y alternancia o contrapunto: se cuentan dos historias pasando de una a otra sucesivamente.

Dentro de la temporalidad también se halla la correspondencia entre el tiempo de la historia y el del discurso; aquí se consideran la duración (pausa, escena, resumen y elipsis), el orden (retrospección o analepsis y prospección o prolepsis), y la frecuencia, que incluye el singulativo (en el plano de la historia un hecho ocurre una o más veces y en el plano del discurso se cuenta ese mismo número de veces), el competitivo o reiterativo (sucede una vez y se cuenta muchas veces) y el iterativo (ocurre muchas veces, pero se cuenta una sola vez).

"Dormir en tierra" exhibe dos de las estrategias discursivas señaladas, a saber: la historia de amor de Galindo está subordinada y la diégesis coordinada o encadenada. La unidad global se logra por la presencia del niño Eulallo en las tres secuencias del relato; él es el hilo conductor.

En el texto se intercala un recuerdo que se convierte en una historia cuya función –en la diégesis– es explicar el origen de la conducta agresiva y huraña mediante la que el contramaestre somete a los seres que lo rodean. Los sucesos de la historia del pasado y los de la diégesis del presente tienen una relación de causalidad, ya que la narración interior explica la exterior.

Respecto a la correspondencia entre el tiempo de la historia y el del discurso existen "cuatro tipos de relación temporal entre la duración de las acciones en lo enunciado, y

la extensión del texto en su correspondiente enunciación”<sup>9</sup>, los tipos de relación son la escena (igualdad convencional), el resumen (compresión del tiempo de la historia dentro del tiempo del discurso), la pausa (extensión del tiempo del discurso) y la elipsis (supresión del tiempo de la historia).<sup>10</sup> Estos desajustes o desfases temporales se llaman anisocronías.

Centrada en el recuerdo del contramaestre, la analepsis se estructura fundamentalmente con pausas; estrategia que favorece la lentitud en el ritmo, la dilación; por otra parte, los sucesos así expuestos se vuelven distantes.

Acciones y movimiento menudean en la diégesis; en ella las escenas desempeñan un papel relevante; esto se traduce en un ritmo medio y los sucesos se ven más cercanos.

Entre la parte uno y la dos existe una elipsis que traslada al lector de la casa de La Chunca al barco donde está el contramaestre, del que hasta este momento no se sabía nada. También entre la parte dos y la tres hay un gran salto en el espacio y en el tiempo: la dos finaliza cuando el contramaestre, “desde la terraza de madera de El Gato Negro” (117) advierte que el niño y su madre ya se han ido del muelle; esto ocurre entre las doce y las trece horas, aproximadamente; la parte tres se inicia en el momento que *El Tritón*, a eso de las dieciocho horas con treinta minutos, “navegaba en pleno mar abierto.” (118)

---

9. *Ibid.* (: 103)

10. *Loc. cit.*

En el orden del cuento analizado aparecen algunas analepsis:

a) La de la primera secuencia explica:

Apenas unos días antes, después de que dio sepultura a su pobrecita madre muerta, con la que el niño viviera allá en el pueblo, La Chunca había encomendado al muchacho con unos vecinos. (110)

b) Gallindo, en la segunda parte, recuerda la época en que trabajó en la Armada: "Antes uno se aguantaba y si llovían los golpes era de ley mantenerse firmes." (112)

c) Más adelante, todavía en la parte dos, otra analepsis informa que Eulalio se había acercado al contramaestre "cuatro o cinco horas antes [. . .] -Mi mamá dice que por el amor de Dios me lleve en el barco -le había dicho el niño-. No quere tenerme porque soy hijo de puta." (113)

d) "Ella salió de noche. Acuérdate, mar. Dime algo. En esa ocasión quiso dormir en tierra. Dormimos. Después salió. Dime, mar." (119) Esta analepsis de la secuencia tres da cuenta del recuerdo del contramaestre.

e) Dentro de este recuerdo se agrega una analepsis que informa: "ella había insistido en dormir en tierra, cuando menos esa noche de aniversario". (119) También la que se remonta a tres años antes: "se habían mirado larga y osadamente en el muelle, sin decirse una palabra, y luego ella subió a bordo para quedarse ahí en el barco a vivir." (120)

Estas analepsis conforman el juego de retrocesos que el autor introduce en el relato para ir suministrando los hechos que explican o justifican las acciones de los personajes en el presente de la historia.

Por último, al revisar la frecuencia se percibe que lo que prevalece –salvo en la historia pasada de Galindo– es lo singulativo, ya que los acontecimientos solamente se cuentan una vez.

Tomando la historia de amor del contramaestre como una entidad hasta cierto punto (y por cuestiones de análisis) separada de la diégesis global, notamos que en ella los hechos relevantes se repiten tres o cuatro veces, por lo que la frecuencia es competitiva o reiterativa.

Se dice, en la página 119: ella "en esa ocasión quiso dormir en tierra"; continúa con "ella había insistido en dormir en tierra" y finalmente: "quería que durmieran en tierra esa única vez." (120) Por otra parte, también en la página 119, señala que "ella salió de noche", luego que "después salió", otra vez "salió de noche" (120) para cerrar, en esa misma página, con "luego la miró salir."

Esta reiteración obedece a la necesidad de 'hacer patente' en el lector "el fascinante morbo" (119) con que el hombre se entregaba al recuerdo; permite palpar la "ciega ferocidad de toxicómano vencido", esa "siniestra perturbación de su alma" (119) que este recuerdo significaba en su vida.

Así, pues, "Dormir en tierra" es un relato singulativo que

cuenta una sola historia, pero dentro del cual hace falta una explicación, que se incrusta por medio de una analepsis en la que lo reiterativo funciona para comunicar un estado psicológico.

### 1.2.3. El narrador

Para Tzvetan Todorov "el narrador es el sujeto de esa enunciación que presenta un libro [. . .] quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que por eso le sea necesario aparecer en escena."<sup>11</sup> Las formas vocales clásicas para narrar son la primera persona o la tercera.

"Dormir en tierra" cuenta dos historias; en la diégesis el narrador es extradiégetico-heterodiegetico, esto es "un narrador 'externo' que no es un personaje de ficción en la historia que narra [ . . . ] (corresponde a lo que comúnmente se llama 'autor-narrador omnisciente', que narra en tercera persona)."<sup>12</sup> : "Ahí estaban algunas de ellas en lo alto de sus casas, a horcajadas sobre el pasamanos." (104)

Aunque el narrador extradiegetico-heterodiegetico no participa dentro del mundo narrado y solamente tiene una función vocal, Luz Aurora Pimentel indica que "puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir,

<sup>11</sup>. Citado por Alberto Paredes (: 29)

<sup>12</sup>. Shlomith Rimmon, (: 190)

que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo*.”<sup>13</sup> Su ausencia es una ilusión; a mayor ausencia mayor objetividad, pero “un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios define abiertamente una posición ideológica, se sitúa en una zona de subjetividad”<sup>14</sup>.

A lo largo del cuento que aquí se estudia el narrador intercala explicaciones o comentarios, califica, emite juicios dejando a un lado la objetividad. Los dos ejemplos siguientes muestran cómo el narrador se aproxima, y aproxima al lector, a la interioridad de los personajes; refiriéndose a los obreros desempleados señala:

Allá en sus hogares, entretanto, sus mujeres acumularían lentamente hacia ellos ese rencor herido, resignado, de darles algo de comer, en cualquier forma –“rajándose el alma”–, a su horrible, a su vil regreso cada día, puntuales como si salieran de la fábrica. (104)

Al aludir a la cólera del contraamaestre, en la secuencia dos, se acerca tanto que parece confundirse con él:

Sentía una cólera enorme, capaz de cualquier cosa, pero que distaba mucho de satisfacerse con los insultos y gritos que lanzaba. Ese capitán de todos los diablos; los viejos *güinches* mal engrasados del remolcador, que se atoraban en el momento más preciso; el maldito sol que parecía tener enfrente un cristal de aumento del tamaño de todo el cielo para calentar más, hasta que hirvieran los malditos sesos. (112-113)

13. Luz Aurora Pimentel (: 142)

14. *Ibid.* (:143)

Apenas iniciada la segunda parte este narrador en tercera persona se va diluyendo imperceptiblemente hasta convertirse en un narrador extradiegético-homodiegético que cuenta un pequeño fragmento de su historia; es una "narración retrospectiva en primera persona, donde el narrador es extradiegético y su yo que experimenta el pasado es intradiegético."<sup>15</sup> El fragmento que permite corroborar este caso tiene al contramaestre como personaje central; de la tercera persona del singular (él) se pasa a la primera (en la transcripción se indica con negritas):

También él había sido *boludo*, esto es, marinero raso, en tiempos de don Porfirio, y la cosa no era mejor [...] Antes **uno** se aguantaba [...] Por no hablar del pañol de cadenas donde lo encerraban a **uno** [...] Lo rodeaba a **uno** el montón de eslabones [...] Un olor de pescado descompuesto que lo hacía a **uno** deshacerse de náuseas. [...] **veíamos** subir entonces, de abajo del mar, una nube roja [...] Así todos **nos dábamos** cuenta. (111-112)

Este recuerdo que plantea la comparación entre dos épocas ilustra asimismo cómo "el 'yo' se va dibujando en distintos grados de nitidez para ofrecernos una 'personalidad' y, por ende, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre [el] mundo [narrado] nos proporciona."<sup>16</sup>

Al concluir este discurso mental del contramaestre, este

15. Shlomith Rimmon (:191)

16. Luz Aurora Pimentel (:139-140)

monólogo citado que ocupa apenas un párrafo, el narrador extradiegético-heterodiegético retoma la narración: "El contra-maestre resoplaba de un lado para otro, también aturrido por la fatiga." (112) Así continúa hasta la tercera parte, en la que el lector adquiere un mayor conocimiento de este ser humano que, con paso lento, va desnudando su alma: "Miró al mar con una expresión seria, grave, Interrogándolo en silencio. [. . .] En esa ocasión quiso dormir en tierra. Dormimos. Después salió. Dime, mar." (119)

En los textos literarios "existe una estrategia a cargo del narrador [. . .] que le permite manejar el discurso a partir de un ángulo de visión u otro"<sup>17</sup>; es la perspectiva desde la cual se narra, el "foco".

Conviene tener presente que "la teoría de focalización de Genette aborda la perspectiva figural a condición de que esté *mediada* por el discurso narrativo; por tanto, no es aplicable al discurso *directo* de los personajes."<sup>18</sup> En este caso la perspectiva se infiere.

"Dormir en tierra" tiene, predominantemente, focalización cero y focalización interna.

En cuanto a la focalización cero, o no focalización, el narrador no sólo se introduce en la mente de los personajes sino que se desplaza con libertad por los distintos espacios; es omnisciente, omnipresente, ubicuo, emite juicios y opiniones,

17. Helena Beristáin (1997: 112)

18. Luz Aurora Pimentel (:11)

suministra la información que quiere y en el momento que decide; su mirada es subjetiva; es la visión por detrás de la escena:

Los hombres del remolcador, sin conocerlas, las habían pensado [...] y ellas por su parte los aguardaban [...]. el encuentro era ya, desde ahora, el acto único, particular y amoroso de dos sentenciados a muerte. (105)

¿Por qué sabe tanto este narrador? Esta es una pregunta que los lectores no suelen hacerse, simplemente aceptan que existe alguien que sabe más que todos los personajes del relato; tampoco averiguan cómo obtuvo el conocimiento, o cómo pasa de un lugar a otro.

"La focalización interna supone el sincretismo del actante observador con el personaje focal, así transmitirá lo que este personaje siente, piensa, sabe o percibe (el caso puro es del monólogo interior)."<sup>19</sup> La mirada del narrador se identifica con uno o varios personajes y se torna subjetiva.

Para ilustrar esta focalización se escogieron las muestras siguientes:

a) A los "sintrabajo": "una espesa felicidad les resbalaba por dentro, una dicha llena de rencor." (107)

b) En cuanto al contramaestre: "algo como una fascinación aplastante le hizo sentir que todos los músculos del cuerpo se le aflojaban con una especie de frío repulsivo, lleno de precisión fisiológica." (113)

<sup>19</sup> Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril (:134)

c) A La Chunca: "una negra ola de soledad le abrasó el corazón con su lumbre Inmisericorde." (117)

d) "Sentía el contraamaestre que una piedad atroz se le untaba en la garganta, nauseabunda y dolorosa." (117)

El punto de vista interior se manifiesta mediante la utilización de verbos de sentimiento (apreciar, amar, odiar, detestar, temer) o de opinión (creer, ignorar, imaginar). En los ejemplos apuntados tres de los verbos que ponen al descubierto los estados de ánimo, virtudes o pesares de los personajes no corresponden a este señalamiento: **resbalar**, **abrasar** y **untar**; sin embargo, están considerados en un sentido connotativo, con la intención de hacer tangible, concreto, lo que esencialmente es abstracto: la felicidad, la soledad y la piedad.

#### 1.2.4. Estrategias de presentación del discurso

El narrador expone la historia directa o indirectamente; habla él o permite que los personajes lo hagan.

Reconocemos el estilo o discurso directo si los personajes pronuncian sus propias palabras, sin intermediarios; la distancia entre el lector y la historia es mínima. El discurso puede asumir la forma de diálogo, soliloquio o monólogo interior; puede desempeñar diversas funciones: acción en proceso, de caracterización, gnómica o doxal (el personaje expresa opiniones o máximas), etcétera.

Por otra parte, en el estilo o discurso indirecto el narrador se interpone entre los personajes y lo que dicen, él cuenta lo que el personaje dijo antes; es el estilo de la narración; esta modalidad introduce una distancia más grande entre los hechos y el lector.

"Dormir en tierra" presenta en mayor medida el indirecto, hay un narrador que refiere los acontecimientos a su manera y cediendo ocasionalmente la palabra a los personajes.

Estos personajes que hablan poco casi nunca logran establecer un diálogo, se puede decir que lo que priva entre ellos es la Incomunicación.

La primera voz que se escucha es la de una prostituta que indica: "¡Les faltan como seis horas!" (105), en lugar de obtener una respuesta de sus compañeras, el narrador informa que "nadie añadió una palabra más; no había por qué hacerlo" (105); en la página 106, otra de las mujeres pregunta: "– ¿Y ora a quién le toca ser la pendeja . . .?", se introduce una vez más el estilo indirecto ("ese calificativo merecía, por convención [. . .]") y luego la respuesta "¡Le toca a La Chunca!", se sigue alternando el estilo indirecto con el directo (en intervenciones breves de las prostitutas en masa: "¡A La Chunca, a La Chunca!") hasta que la aludida responde "–¿ Y luego? [. . . ] ¿Por qué no había yo dir. . .?" (107)

Con sus interrupciones el narrador anula la posibilidad de una acción en proceso, en cambio es muy clara la

función de caracterización que cumplen los breves diálogos ya que muestran las peculiaridades, los rasgos del idiolecto, del discurso de las mujeres.

Un personaje que habla más que cualquiera de los otros es la prostituta amiga de La Chunca, pero obtiene como respuesta sólo el silencio de los "sintrabajo" a los que se dirige. Al final de la secuencia La Chunca, al ver a su hijo exclama: "¡No sé para qué me lo trujeron!" (110) (más adelante dice "¡no sé pa qué [. . .]!"), su amiga no responde y el narrador suministra algunos datos, incluso indica: "La otra prostituta se acordó de que anoche, cuando supo esta desgracia de La Chunca, no había tenido oportunidad de preguntarle cómo se llamaba el niño" (111), y sin que medie la pregunta, sin que el lector la lea, La Chunca toma la palabra: "¡Ulallo! [. . .] , se nombra así porque lo tuve el mero día de San Ulallo." (111)

La siguiente secuencia empieza con una narración (estilo indirecto) e imperceptiblemente se va transformando en un monólogo de recuerdos del contramaestre, modalidad del discurso directo que se vuelve narración ya que el hombre informa sobre su vida de marínero raso en tiempos de la dictadura de Porfirio Díaz:

También él había sido *boludo* [. . .] y la cosa no era mejor entonces en la Armada, sino todo lo contrario, bajo la salvaje disciplina que reinaba en cada barco. Aquello no era ninguna broma; no era ninguna **baba de perico**. Pero éstos qué iban a saber de aquellos sufrimientos, **ni tantito así**, [. . .] Antes **uno** se aguantaba. (111-112)

El uso de ciertas frases (resaltadas en la transcripción) parece indicar que quien habla es el personaje, pero no hay seguridad de que así sea, la voz del narrador se confunde con la del hombre, se contaminan los discursos antes de que se distinga claramente al contraamaestre como el dueño de la palabra.

Discurso directo y discurso indirecto continúan alternándose en la última secuencia, y al igual que en las anteriores existe un evidente predominio del indirecto. En esta parte el narrador coloca entre comillas los recuerdos y algunas frases del contraamaestre; mediante ese signo de puntuación se integran al discurso sin necesidad de guiones y conforman el estilo indirecto libre <sup>20</sup>; en el último párrafo de la evocación se lee:

El balandro no volvió a aparecer ni nunca se tuvieron noticias de su destino. Quizá mar adentro ellos mismos habrían hundido la nave, para no volver jamás después de haberse amado. Ella se lo habría propuesto al timonel en alguno de esos pardos crepúsculos en que se quedaba con los labios abiertos contra el suelo, muerta de amor. Ella misma se lo habría pedido. "Tú debes saberlo, mar. . ." (121)

La voz del narrador coincide con la del contraamaestre Galindo; el narrador supone lo que pasó, expone sus hipótesis,

<sup>20</sup>. El estilo indirecto libre aunque también reproduce frases propias o ajenas no tiene verbo introductorio; el narrador incluye el discurso ajeno en el suyo, "se trata, pues, de una interpretación del diálogo; un parlamento de un diálogo, asumido -según Genette- no por el personaje sino por el narrador, quien conserva más o menos las palabras del interlocutor." Helena Beristain (2002 :131)

está hablando él, sin embargo el personaje concluye "tú debes saberlo, mar. . ." como si las conjeturas las hubiera elaborado él y no quien está narrando; hay una comunicación entre ambos, parece que Galindo también –al igual que los lectores– estuviera escuchando (o leyendo) el relato. El personaje está agazapado, por instantes, detrás del discurso del que cuenta, o viceversa.

De esta manera, en el cuento se tejen finamente los saltos del estilo indirecto al directo, logrando con ello un acercamiento a los personajes, no para juzgarlos sino para mostrar su ser interior, para desnudarlos ante los asombrados ojos del lector que sólo así logrará aprehender su esencia humana.

CAPÍTULO 2  
LA RETÓRICA QUE NOS LLEVA A DORMIR EN  
TIERRA

Las figuras retóricas permiten un uso connotativo del lenguaje, un uso emotivo dentro de un contexto específico. La connotación desde un punto de vista semiótico

es el conjunto de todas las unidades culturales que una definición *intensional* del significante puede poner en juego; y por lo tanto, es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario. Diciendo 'puede' no aludimos a ninguna posibilidad psíquica, sino a una disponibilidad cultural.<sup>1</sup>

Esta definición permite suponer que el cuento analizado ("Dormir en tierra") abre múltiples posibilidades interpretativas –psicoanalíticas, míticas, lingüísticas, sociológicas, estructurales, etcétera–, siempre de acuerdo con la cultura, con la formación que el lector posea, y aunque éste sólo se asome un poco en él es bueno no olvidar que como obra artística siempre tendrá algo más que decir al que lo

---

1. Umberto Eco (:101)

quiera escuchar.

El uso no habitual del lenguaje vuelve al mensaje estético ambiguo y autorreflexivo; el texto pide un determinado esfuerzo de interpretación, atrae al lector, lo hace regresar para ver las alteraciones que se han introducido en la forma de la expresión; dice Umberto Eco:

un mensaje que me mantiene en vilo entre información y redundancia, que me impulsa a preguntar qué quiere decir, mientras, entre las brumas de la ambigüedad, entreveo algo que, en su origen, dirige la descodificación, es una especie de mensaje que comienzo a examinar, *para ver cómo está hecho.*<sup>2</sup>

Aparentemente sencillo, directo, despojado de adornos, "Dormir en tierra" es, sin embargo, un cuento en el que la retórica juega un papel sustantivo. Cada una de sus secuencias proyecta una compleja elaboración retórica que trae como resultado la belleza con que se señalan, nombran o describen, tanto los elementos que conforman el paisaje como a los seres humanos y sus acciones.

Las figuras retóricas abundan en todas las secuencias, de principio a fin; algunas, como el epíteto, la comparación, la prosopopeya y la metáfora, aparecen reiteradamente; otras, como el oximoron, la hipálage y la gradación, surgen de modo esporádico; pero aun en la descripción de lo feo todas contribuyen a la búsqueda de la belleza, a la eficacia

---

2. *Ibid.* (: 139)

del lenguaje, la imprevisibilidad, la originalidad, a lograr un efecto de sorpresa; en suma, a cumplir una función estética y no una exclusivamente referencial.

Los apartados que estructuran este capítulo muestran de qué manera las diversas figuras retóricas consiguen lo anterior.

## 2.1. El epíteto

Utilizar el adjetivo con fines artísticos –en vista de su capacidad descriptiva y caracterizadora– es propio de las obras literarias. Decía Vicente Huidobro que “el adjetivo, cuando no da vida, mata”, lanzaba con estos versos la advertencia de que hay que tener cuidado al usarlo para no caer en lo artificioso ni en la pedantería puesto que “un auténtico creador literario sabe revestirlo con tales luces que aun el viejo calificativo sale de su pluma recreado, como si naciera cada vez y con él toda la expresión.”<sup>3</sup>

Así que si un escritor en lugar de emplear un adjetivo –o una expresión de naturaleza adjetiva– que es necesario para la significación de un nombre, lo hace con fines literarios y en sentido figurado, da paso a la figura retórica de construcción que se conoce como epíteto.<sup>4</sup>

“Desde el punto de vista gramatical, puede adoptar la forma de un complemento adnominal, la de una cons-

3. Raúl H. Castagnino (: 337)

4. Cfr. Helena Beristáin (1997 :194)

trucción perifrástica, la de una aposición o la de un simple adjetivo" <sup>5</sup>, señala Helena Beristáin.

Leer atentamente el cuento "Dormir en tierra" produce una especie de efecto de extrañamiento que, en buena medida, se debe a los epítetos que contiene; éstos son variados, abundantes, sorprendentes y enriquecedores; se refieren al espacio o configuran el retrato de los personajes; a veces conllevan prosopopeyas, oxímoros, hipálages, comparaciones, etcétera.

Los epítetos:

a) Aparecen antes o después del sustantivo: "escalofriante humildad" (116), "Indolente esperanza" (104), "sinistra perturbación" (119), "fascinación aplastante" (113), "piedad atroz" (117), "frío repulsivo" (113).

b) Pueden acompañar de diversa forma al sustantivo: "antigua angustia telúrica" (108), "negras ventosas auditivas" (115), "rencor herido, resignado" (104), "rencor tierno y amoroso" (111), "furia misericordiosa y arrebatadora" (108).

c) Se acumulan varios para un mismo sustantivo: "jadeantes extrañas vacas sagradas y sucias, lentas, ociosas" (104).

d) Forman parte de un complemento adnominal: "blanca figura de gasa" (121), "Indiferencia pesada y triste de esclavos" (104), "negra ola de soledad" (117), "bárbara mirada

---

5. *Loc. cit.*

negra, de pedernal" (120).

Mediante la adjetivación el autor, de manera impresionista, aproxima:

a) Lo material a lo Inmaterial, o viceversa: "espesa felicidad que les resbalaba por dentro" (107); "algo como una fascinación aplastante" (113); "una negra ola de soledad le abrasó el corazón con su lumbre Inmisericorde" (117). La felicidad (Inmaterial) adquiere forma, se concreta en sustancia espesa que resbala, se desliza; la fascinación no sólo se solidifica sino que aplasta; por último, la soledad se materializa al adquirir cualidades combustibles: abrasa como lumbre.

b) Lo Inanimado a lo animado, o al contrario: "lento y reptante cansancio." (103)

c) Lo Interno a lo externo, o viceversa: "escalofriante humildad", (116) "rencor herido." (104) La humildad y el rencor son nociones abstractas, internas, que reciben adjetivos que las acercan a lo externo y visible.

Los epítetos subrayan la presencia constante del narrador que se acerca a los personajes para desentrañar su ser interior al relacionarlos con animales, al degradarlos, para capturar su sórdida realidad de seres alienados, su ambigüedad dialéctica: La Chunca es comparada con un chimpancé pero también con una paloma; tiene un "horrorizante atractivo" (106) y "un sagrado cuerpo [pero] de Infame prostituta." (108)

## 2. 2. La comparación, la metáfora y la imagen

Al relacionar dos ideas, dos objetos, o un objeto y una idea, de acuerdo con cierta analogía que entre sí presentan, se logra la comparación; los términos comparativos más comunes son *como* y *cual*.<sup>6</sup> Según Raúl Castagnino

la comparación como figura, vale decir con valor de imagen y categoría estética, [...] exige confrontación de un elemento real y otro imaginario, de cuyo apareamiento surge el hecho figurativo. [...] Cuando en la confrontación se suprime el nexo gramatical comparativo o se lo sustituye por otro de distinto valor, la comparación se transforma en metáfora. En ambos casos, comparación o metáfora, se conserva la imagen.<sup>7</sup>

Comparación e imagen son equivalentes; imagen y metáfora impura también puesto que la metáfora es una comparación abreviada; la distancia se establece con la metáfora pura.

De la cita anterior conviene rescatar la idea de confrontación de un elemento real con otro imaginario (irreal o realidad imaginada, evocada).

Algunas comparaciones, con valor de imagen, que figuran en el cuento de Revueltas son:

a) El niño estaba quieto "sin apartar la mirada muda que salía de sus dos grandes ojos atónitos de la figura del contraamaestre, fijos sobre él como los de un pájaro disecado."  
(113)

6. Cfr. Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa (: 185)

7. Raúl Castagnino (: 297)

b) El recuerdo del contramaestre aparecía de pronto "igual que un planeta del martirio que repletase su órbita de vez en vez." (119)

c) En la página 120 la caracterización de la amada de Galindo hace saber que era "bella y escalofriante como una tempestad", y "hermosa como un relámpago"; que su amor homicida la hacía echarse sobre la cubierta "igual que un perro enyerbado", con una "mirada fija como un hachazo."

d) Las nubes "que pasaban huyendo con siniestra rapidez, como un hato de ovejas perseguido por los lobos." (122)

e) La luz de la lámpara cuyo "círculo giraba en todas direcciones, como el ojo de un Polifemo Impaciente." (124)

f) En la secuencia dos el contramaestre arroja sobre el niño los desperdicios de la cocina y "la voz del capitán lo hizo girar de golpe como si alguien hubiese tirado de una palanca invisible." (114)

Los elementos que se confrontan en los ejemplos son:

<u>Elemento real</u>	<u>Elemento irreal/realidad imaginada o evocada</u>
a) Ojos atónitos	(ojos) de pájaro disecado
b) El recuerdo	planeta de martirio
c) La amada bella	una tempestad / relámpago
(Ella) se echaba	perro enyerbado
Mirada	hachazo

- |                             |   |
|-----------------------------|---|
| d) Nubes rápidas            | hato de ovejas perseguidas<br>por lobos |
| e) Círculo (de luz) girando | ojo de Polifemo                         |
| f) Voz del capitán          | palanca invisible                       |

En el primer caso el niño no sólo se animaliza sino que el animal con el que se relaciona está muerto, no es cualquier pájaro sino uno que está disecado; la comparación se sostiene, se fundamenta en el hecho de que el niño –queto, mudo– mira fijamente como hipnotizado, como muerto; en el siguiente ejemplo el recuerdo doloroso del hombre se iguala, de modo extraño, sorprendente, con un planeta que al estar girando sólo aparece (ante el hombre) al transcurrir un determinado tiempo, igual que el recuerdo, igual que la perturbación del alma de Galindo que iba y venía.

De las comparaciones que tienen como centro a la mujer se puede extraer una conclusión: no es común relacionar la hermosura con la tempestad o con el relámpago, pero al hacerlo el creador logra que la belleza se torne destructora, peligrosa, fulminante; permite que los fenómenos naturales acentúen el sufrimiento del ser humano, y su condición terrenal. En esta historia el amor es una enfermedad, mata, destruye, y hace que la conducta del hombre se parezca a la de los animales, los transforma en suicidas que fulminan con la mirada, en

seres ávidos de catástrofe [porque] Revueltas convierte al

amor, que para algunos es principio de vida, en evidencia prematura de destrucción y muerte, certidumbre que de una u otra manera impulsa al suicidio o al crimen.<sup>8</sup>

Las nubes que parecen ovejas perseguidas por lobos son un anuncio, una alegoría de lo que va a suceder en cuanto el ciclón alcance al barco.

Revueltas, en la penúltima comparación, apela a los conocimientos del lector e introduce un personaje mitológico griego: el Cíclope Polifemo –hijo de Poseidón, el dios del mar–, gigante con un sólo ojo en la frente, al que vence Ulises según la *Odisea*. El contramaestre, al entrar a su camarote que “estaba en tinieblas, negro, sin límites” (124), advierte que el interruptor no funciona, toma su lámpara de mano y alumbra tratando de localizar el chaleco salvavidas. El camarote se transfigura, se vuelve la guarida de aquel Polifemo que entró a ella buscando a Ulises, la lámpara es como el ojo único que brillaba en su frente.

El contramaestre, al levantar la lámpara, se convierte en un personaje trágico griego que dentro de poco será destruido por el destino, por la tormenta externa que corre paralelamente a su tormenta interior; así como el ciclón lo alcanza y aniquila, la piedad que este hombre siente por el niño, y por él mismo, pero que ha tratado de acallar y esconder detrás de una careta de bestia, finalmente lo alcanza

---

8. Emmanuel Carballo (: 12)

y se transforma en llanto liberador al estar frente al muchacho; llanto catártico que le restituye su condición humana.

Las comparaciones son muy precisas y poco comunes, evidencian una minuciosa elaboración; las realidades evocadas que presentan corresponden a mundos diferentes: animales, fenómenos de la naturaleza, objetos, mitología griega, etcétera; así se mezclan no sólo universos físicos sino culturales; destaca la habilidad del autor para ligar dos mundos tan distantes y diferentes como Veracruz y Grecia, sin dejar de lado el lenguaje y el tono de sencillez que privan a lo largo del texto.

Por lo que toca a la metáfora se puede decir que es el instrumento embellecedor por excelencia; gracias a ella se realiza una asociación entre dos elementos a pesar de que en la realidad habitual ésta no exista; a veces sorprende al lector por lo inesperado de dichas asociaciones. La fórmula de una metáfora sencilla se enuncia así: A es B; y la de una metáfora pura: B en lugar de A.

Para el narrador de "Dormir en tierra" las prostitutas son "jadeantes extrañas vacas sagradas y sucias, lentas, ociosas" (104), metáfora que remite al lector a terrenos culturales: las vacas son sagradas en la India, no en México; sólo que la sacralidad adquiere otro sentido –o se diluye– con los adjetivos "jadeantes", "sucias, lentas y ociosas", un sentido que las sitúa en lo humano. Si en un principio se presentan como sagradas, la acumulación de los otros adjetivos las muestran como

seres profanos; esta contradicción las vuelve "extrañas."

También son "sucias palomas impuras" (106), metáfora que ahora traslada al lector al terreno de la simbología en el que la paloma "participa del simbolismo de todo animal alado (espiritualidad y poder de sublimación)."<sup>9</sup> Si es blanca representa la inocencia y la pureza. En el ejemplo el simbolismo se disuelve con los adjetivos "sucias" e "impuras"; estas palomas del relato no son espirituales, ni inocentes o puras, tampoco subliman sus instintos. El autor juega con el simbolismo y parece hacer de la paloma un simple animal con el cual igualar a las prostitutas, por el hecho de que habitan en casas que parecen palomares (o por el comportamiento sexual de las palomas); pero quizá también porque en estas mujeres aún se conserva un reducto de pureza, puesto que tenían algo

que no era del todo lo que corresponde a una prostituta, cierta cosa no envilecida por completo, tal vez la actitud infantil de jugar como si fuesen chiquillas, o por el contrario, como si se tratara de chiquillas que se habían entregado a la prostitución y aún no estaban seguras, todavía no dominaban de un modo absoluto los secretos del oficio. (106)

Nuevamente surge el juego de las contradicciones: son y no son impuras, no están envilecidas, conservan la inocencia de una niña. La explicación parece desgarradora, dolorosa, instala en el lector la sensación de ambigüedad, el

---

9. Juan-Eduardo Cirlot (: 353)

juego de luces y sombras. El propio autor reconocía: "mis prostitutas no son prostitutas en sí, sino que están en medio de contradicciones, en medio de luchas."<sup>10</sup>

Los dos animales que se nombran para metaforizar a estas mujeres connotan significaciones parecidas aunque los adjetivos que los acompañan trastocan esa significación y la vuelven terrenal; así es como se ilustra la dialéctica entre lo sagrado y lo humano, la pureza y la impureza. Así como antes recurrió a la mitología griega ahora el narrador va al mundo religioso de la India para acercarlo al de la provincia mexicana y también se apropia de la simbología (la paloma), con lo que parece mandar un mensaje: la cultura es universal, nos pertenece a todos, puede aparecer donde menos se le espera para iluminar instantes, situaciones, personas, lugares, para favorecer su aprehensión y permitir ahondar en su esencia y extraer su verdad.

La Chunca también es "dolorosa bestia idiotizada" (116); nuevamente se acude al animal para estructurar una metáfora destinada a hablar de los humanos; los adjetivos son usados de un modo peculiar: no se dice dolorida sino "dolorosa", con la intención de que sea el lector el que sienta dolor frente a esa mujer; tampoco se dice idiota sino "idiotizada", para que se tome conciencia de que es una fuerza externa la que la idiotizó, la que la enajenó transformándola en bestia.

---

10. Vicente Francisco Torres ( : 135)

Después de recibir la ofensa –en la secuencia inicial– La Chunca “se había replegado contra uno de los horcones y por sus mejillas de piedra rodaban unas lágrimas extrañas.” (108)

Primero es definida como pieza arqueológica, dueña de una “piel llena de gruesos poros” (106) y de un vientre “cerámico”, luego es sucia paloma, “chimpancé enfermo” (107) y, por fin, Iguana “Inmóvil, pétreo” (108), angustiada y desamparada; de ahí a decir que es de piedra sólo hay un paso, por eso tiene “mejillas de piedra.” Se advierte un retroceso de mujer a piedra, pasando por las fases de la evolución: ave, mamífero (primate), reptil. La metáfora “mejillas de piedra”, y la imagen “palanca invisible” que se citó anteriormente, logran que las descripciones se tornen más expresivas, más sugerentes, que su efecto sea como un golpe sorpresivo de belleza.

Este universo metafórico hace posible que las olas se conviertan en “pedazos de cíclope que inútilmente querían recobrar otra vez su forma completa, enlazados, desesperados.” (119) Las referencias culturales vuelven a asomar: los cíclopes de la mitología griega, sólo que ahora no son la progenie de Poseidón sino la de Urano y Gea, que tuvieron tres hijos ciclópeos, genios de la tempestad<sup>11</sup>; por lo que estos cíclopes aparecen como símbolo de las fuerzas de la naturaleza; pero están incompletos y –al igual que los humanos– sufren, se desesperan, quieren ser y no lo logran.

11. Cfr. *Mitologías* (: 104)

Unos párrafos antes el narrador había señalado que estas olas "se desplazaban en masas profundas, empujadas desde abajo por los hombros de un gigante ciego, algún dios condenado a ese castigo para siempre" (119), con lo que se recordaba, de alguna manera, a los titanes (uno de los cuales se llama Océano) castigados por su padre Urano, allá en el origen de los tiempos.

Todo un párrafo de la secuencia tres se elabora a base de una serie de metáforas entrelazadas:

La cinta del río, de un color tan diferente a las aguas del mar, formaba un largo camino sobre el Golfo, hundiéndose en su seno cual una espada luminosa que hubiese desgarrado, con una herida de ámbar, aquella profunda piel sombría. (118)

Esta descripción se inicia con una metáfora que se refiere al agua del río, a su corriente que al incorporarse al mar apenas es una cinta; continúa con una información incompleta: su agua es de color distinto a la del mar, pero no dice de qué color. Sigue con la metáfora "un largo camino", que hace pensar en la entrada de las aguas del río en las del mar; esta idea se amplía con la metáfora "hundiéndose en su seno" para terminar con la comparación (imagen) "cual una espada luminosa". Con la metáfora "herida de ámbar" finalmente se aclara de qué color es el agua del río (amarilla o rojiza), y el fragmento culmina con una metáfora que transforma las aguas del mar en "profunda piel sombría";

es el mar con su profundidad, con sus enigmas, con sus sombras y abismos; esta "profunda piel sombría", como prosopopeya, relaciona al mar con el hombre, no sólo por la posesión de una piel, sino por lo sombrío, y por el sufrimiento, puesto que unos párrafos más adelante el narrador equipara el dolor del contramaestre con el del mar que "también debía sufrir, grande y esclavo, sin reposo, insomne desde el principio de los siglos" (119); un sufrimiento como el del ser humano: eterno.

La mayoría de las metáforas del texto responden a la fórmula A es B, o previamente han aparecido datos concretos acerca del elemento A: "Era curioso verlas [. . .], sucias palomas impuras" (106); "esa mujer, esa dolorosa bestia idiotizada" (116); "las olas [. . .], esos pedazos de cíclope" (119), etcétera.

Existe un tipo de imagen llamada visionaria, en ella la relación aparece por una forma subconsciente, no es una relación lógica; poco antes de que el ciclón alcance al barco "la atmósfera se había vuelto líquida, empañada y golpeaba en derredor móvil y ondulante, con la agilidad cruel de un látigo" (124); atmósfera y látigo no tienen entre sí una relación objetiva, obvia, pero el narrador –en un proceso de semantización– ve el agua que pega en todas partes y evoca la imagen de un látigo en acción, cumpliendo su tarea de herir y lastimar; este látigo así presentado también conforma una prosopopeya, puesto que la crueldad es propia de los

hombres, no de los objetos. Las emociones negativas hacen su aparición contagiando la naturaleza y las cosas, en un escenario en que parece no haber escapatoria: todos sufren. Y según Revueltas

[. . .] el hombre existe como un sufrimiento de lo infinito. El infinito 'sufre' de no poder medirse ni encajar en nada, y en eso precisamente radica el sufrimiento del hombre desde que hizo su aparición en el universo.<sup>12</sup>

### 2.3 La prosopopeya

Gracias a la prosopopeya los seres no racionales (animados o inanimados) adquieren cualidades humanas, realizan alguna acción propia del hombre, hablan o se les dirige la palabra como si escucharan. En el capítulo tres se habla de las prosopopeyas por lo que en este inciso sólo se mencionan algunas.

Destacan las prosopopeyas que patentizan el dolor y la soledad del hombre central del cuento (el contramaestre); son aquéllas en las que éste le habla al mar y le pide, le exige que le conteste, que le dé información de su antigua amada: "‘Dime algo, mar’ [. . .] Dime cualquier cosa, lo que se te antoje." (119) Luego se introduce un comentario: "el mar también debía sufrir, grande y esclavo, sin reposo, insomne desde el principio de los siglos. Debía sufrir de eternidad" (119); poco antes el hombre se había dirigido retadoramente al viento: "¿Dónde estás, viejo perro, viento maldito?." (118)

12. Roman Samsel y Krystyna Rodowska (: 160)

El dolor del contramaestre parece contagiarse, la tormenta se acerca y el aire pierde la luz, se vuelve "ciego y con harapos, igual que un viejo mendigo implorante, a punto de romper en largos sollozos, después en alaridos." (122); antes de que todo acabe "los alaridos del viento llegaban hasta el camarote, ululantes, desatados, atormentadores." (126)

Los seres inanimados se humanizan tomando las cualidades más tristes, más dolorosas del hombre, aquéllas que los vuelven personajes trágicos: el contramaestre, solitario y rabioso, no tiene otro interlocutor más que el mar, por eso le habla, le cuenta su dolor y se hermanan gracias a la voz del narrador que intercala la observación de que el mar seguramente también debía sufrir porque desde siempre está esclavizado, no descansa, no duerme, es eterno. Por otro lado, el sufrimiento, la ira del contramaestre trata de salir de alguna manera y por eso reta al viento, lo maldice, quiere pelear con él "Igual que con un toro [. . .], derribarlo y oír sus bramidos de bestia sangrante y el retumbar de su cuerpo rodando hacia el abismo" (118); al final el viento sufre, igual que este hombre, y por ello lanza alaridos, pero también parece anunciarle su próxima muerte cuando el barco se pierda en las profundidades de ese mar eterno y esclavo. Sus alaridos son "atormentadores como en una visión de fiebre" (126), porque el contramaestre toma conciencia de que todo está perdido, que su destino trágico se cumplirá hasta sus últimas consecuencias.

## 2.4. El oxímoron y otras figuras

a) Helena Beristáin define el oxímoron como la

figura retórica de nivel léxico/semántico, es decir, tropo que resulta de la 'relación sintáctica de dos antónimos'. Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que le sirve de base. Involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste en ponerlas contiguas o próximas, a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra.<sup>13</sup>

Los oxímoros del relato son muy pocos, pero hay dos que sobresalen: uno se refiere a la calle donde los obreros desocupados pasan sus días esperando que les llegue un trabajo, esa calle se transforma en su "refugio desamparado" (104). Paradójicamente el sitio que los recibe todos los días, el lugar en el que ellos se amparan, donde se resguardan, es un espacio desamparado: ellos encuentran refugio, pero éste no; sin embargo, la calle más que un refugio parece un sitio que ata y esclaviza, ahí es donde los hombres comparten su indiferencia, su hartazgo mutuo, su enajenación. Ni calle ni hombres están amparados.

"Sagrado cuerpo de infame prostituta" (108) es el oxímoron que aproxima dos frases que se excluyen entre sí: sagrado cuerpo no es compatible con infame prostituta y sin embargo se ligan, tal vez para indicar que el cuerpo es sagrado, pero la prostituta lo infama; el juego de los contrarios aparece en una relación dialéctica que acentúa la

<sup>13</sup>. Helena Beristáin (1997: 374)

ambigüedad de los personajes.

b) La hipálage es una figura en la que hay un cambio o desplazamiento calificativo; al describir al timonel se dice que tenía una "bárbara mirada negra" (120). El color (aunque el negro no lo es, así se indicará siguiendo la convención) de los ojos se pasa a la mirada y al reflexionar se nota que ésta no puede calificarse con un color y que, a pesar de ello, el autor decide realizar el desplazamiento seguramente con la intención, por una parte, de señalar el color de los ojos sin decirlo directamente; por la otra, sugerir con el simbolismo del negro diversas connotaciones que contribuyan a formar en la mente del lector una idea de cómo era ese muchacho del que se habla muy poco. El negro es símbolo de los instintos, de las tendencias del Inconsciente<sup>14</sup> y como tal es aplicable al joven que no habla, sólo ve, sólo es una "sombra recia" (121) que se desprende "del balandro, donde la aguardaba, para salir a su encuentro" (121) y desaparecer para siempre en el mar.

Apoyando esta interpretación se puede señalar que el narrador –en la página 120– lo define: "muchacho bello y sombrío" y "hermoso mancebo sombrío". Ese lado sombrío parece ser lo desconocido, lo oculto, la verdadera personalidad del joven. Si el "negro" se une con el adjetivo "bárbara" se tiene una idea completa de la forma que asume el amor entre ese muchacho y la amada del contraamaestre: un

---

14. Cfr. Udo Becker ( 228-229)

amor voraz, homicida, que avasalla, que enyerba, que mata, que los transforma en seres primitivos que al alejarse solamente dejan en el contramaestre "el recuerdo venenoso." (121)

c) Mediante la sinestesia se evocan por medio de un sentido sensaciones que únicamente se pueden captar a través de otro; algunas sinestesias son ya usuales en el habla, como la "mirada muda" (113) que el niño dirige al contramaestre, pero hay otras que no lo son tanto. Dice Revueltas: "sombra recia" (121); las sombras no son fuertes ni vigorosas, se captan con la vista, pero no pesan, no tienen un cuerpo sólido; el muchacho al que califica sí era vigoroso y fuerte sólo que no mostraba su interior, no se sabe mucho de él, se oculta, es como una sombra, pero una sombra que tiene consistencia, densidad, vigor, fuerza para arrastrar a la mujer, sustrayéndola de la vida de Galindo.

Otras dos sinestesias son "alaridos agrios" (108) y "ríspida dulzura" (110); los alaridos normalmente se escuchan, aquí se saborean; la dulzura se paladea, en el cuento produce sensaciones táctiles, raspa; tomando la dulzura en su acepción de suavidad, deleite, docilidad, bondad, afabilidad, entonces el ejemplo es un oxímoron. Si desciframos esta sinestesia –y oxímoron– (y muchas otras de las figuras ya apuntadas) obtenemos la conclusión de que en este universo la felicidad no tiene cabida: hasta lo positivo (dulzura) lastima (raspa).

d) La paradoja es, según Helena Beristáin, una

figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado.<sup>15</sup>

Morales, el radiotelegrafista de *El Titón* veía al capitán y al contramaestre "con una mirada distante, pura, de faquir, una mirada sin ojos." (115) La última frase está estructurada como paradoja, se acercan dos ideas opuestas, absurdas en su significado denotativo, pero que cobran sentido en cuanto se les mira desde el plano de la connotación y se les relaciona con los otros signos que las acompañan. El hombre está atento a las informaciones que le transmiten desde Veracruz, está concentrado como un faquir en sus duros ejercicios de mortificación y por eso su mirada es distante, no parece de este mundo, se vuelve mirada sin ojos, puesto que en realidad no los está viendo.

Más tarde, cuando el ciclón ya alcanzó al barco, el narrador comenta que "ahí estaban los aullidos sin garganta del ciclón." (122) Esta paradoja se ata y se desata por sí misma, en lo que la constituye propiamente ("aullidos sin garganta") se nota que no se pueden emitir aullidos si no se posee garganta, pero a continuación se desata y se comprueba este hecho, ya que los aullidos son del ciclón y, los ciclones

15. Helena Beristáin (1997: 387)

carecen de garganta; al decir "sin garganta" se explica la metáfora ("aullidos del ciclón") y automáticamente se intercala la paradoja.

Hasta aquí se han señalado, casi de manera aislada, varios ejemplos de figuras retóricas, conviene ahora seleccionar algunos párrafos del texto, a fin de verlas en su encadenamiento textual y en su función semántica; de la primera secuencia se eligen los tres párrafos con que ésta se inicia :

Pesado, con su lento y reptante cansancio bajo el denso calor de la mañana tropical, el río se arrastraba lleno de paz y monotonía en medio de las dos riberas cargadas de vegetación. Era un deslizarse como de aceite tibio, la superficie tersa, pulida, en una atmósfera sin movimiento, que sobre la piel se sentía igual que una sábana gigantesca a la que terminarían de pasar por encima una plancha caliente.

Las casitas de madera del puerto, montadas en zancos sobre la orilla del río para quedar a salvo de las crecientes, parecían temblar, con ligeras y cambiantes distorsiones, vistas a través del vaho abrumador, quieto, de un aire que no se movía, de un aire que estaba ahí, empozado, muerto como el agua de un estanque. De las casitas se elevaba trabajosamente, vertical y despacioso, trazando sobre el agresivo azul del cielo una apenas ondulada línea blanca de gis, un humo concreto, corporal, macizo, que no terminaría de salir nunca de las pequeñas chimeneas de lámina que se veían encima de los techos. Aquellas casas formaban, paralelas al Coatzacoatlcos, la primera fila de un conjunto de callejuelas miserables, en la proximidad del muelle.

La calle, tendida al borde del río con sus tabernas, sus burdeles, sus barracas para comer, tenía una quietud extraña, un ruido, una delirante inmovilidad ruidosa, con aquella música de la sinfonola, en absoluto una música no humana, que no cesaba jamás, como si la ejecutaran por sí solos unos instrumentos que se hubieran vuelto locos. Eso hacía que las propias gentes -también

los perros y los cerdos, irreales hasta casi no existir— parecieran más bien cosas que gentes, materia inanimada desprovista totalmente de pensamiento, en medio del calor absurdo que lo impregnaba todo. (103-104)

El primer párrafo inicia la descripción del lugar donde se situará la historia, para lo cual se echa mano de una serie de epítetos (reptante, pesado, lento, denso) que, junto a las comparaciones –imágenes– “era un deslizarse como de aceite tibio y en una atmósfera sin movimiento, que sobre la piel se sentía igual que una sábana gigantesca a la que terminarían de pasar por encima una plancha caliente” de inmediato provocan en el lector la sensación de cálida pesadez, la impresión de haber entrado en una atmósfera densa, pesada, gruesa, asfixiante, sofocante.

En el párrafo siguiente los epítetos “abrumador, quieto”, “empozado”; la comparación “muerto como el agua de un estanque”, que se refieren al aire; la extensa prosopopeya con la que se alude al humo, con el adjetivo “despacioso” y con el adverbio “trabajosamente”; la metáfora “ondulada línea blanca de gis”, y la gradación “humo concreto, corporal, macizo”, introducen la quietud, la inmovilidad y refuerzan la sensación de pesadez.

Es evidente que el río no puede estar cansado ni lleno de paz y monotonía; es el hombre, son los lectores, a través de lo que el narrador describe, los que se van sintiendo invadidos por el cansancio y la monotonía. Los ojos del narrador son los

que ven así, es su subjetividad la que califica y la que impone al lector su propia evaluación, la que busca su complicidad al enredarlo con el lenguaje poblado de retórica, la que lo introduce en el juego de la lectura.

Así como el cansancio no puede ser "lento y reptante" el humo no puede ser macizo; sin embargo mediante la prosopopeya y la gradación ascendente el autor logra corporizarlos, conferirles peso, presencia muy concreta, para enfatizar cómo es el ámbito en el que ubicará a los personajes y sus acciones. Incluso el aire, que por su propia naturaleza no se ve, está ahí sin movimiento, muerto, atrapado en un pozo; al morir adquiere presencia, cuerpo, y se suma al cansancio y al humo, formando una trilogía que subraya lo pesado de la atmósfera.

Cansancio, aire y humo son tres sustantivos que en sí mismos no conllevan semas que remitan a la idea de peso, de solidez, y sin embargo –en una eficaz paradoja– el autor les otorga esa cualidad gracias al empleo de epítetos y comparaciones adecuados para tal fin: "Lento y reptante cansancio"; "un aire que no se movía, de un aire que estaba ahí, empozado, muerto como el agua de un estanque"; "humo concreto, corporal, macizo."

El cansancio que se atribuye al río –en otra prosopopeya– se adueña poco a poco del lector a medida que avanza la descripción –como avanza el río–, va reptando cual una sierpe. . . y de pronto se toma conciencia de que el

río es la serpiente que reptá, que se arrastra cansada y lentamente.

Se introduce otra comparación que se refiere al deslizamiento del río "como de aceite tibio" que resbala por la piel del que lee para hacerle sentir el calor, sensación que concluye con la comparación -imagen- según la cual la atmósfera es como "una sábana gigantesca a la que terminarían de pasar por encima una plancha caliente."

Si el lector reflexiona un poco en la comparación del segundo párrafo que relaciona aire y agua, advertirá que ninguno de esos dos elementos es un ser vivo; no obstante, el autor dice que el aire estaba "muerto como el agua de un estanque." Se infiere entonces que el agua estancada, el agua en reposo está muerta, no corre, no se desliza como la del río, y que si el aire se compara con ella, es porque éste se encuentra también en reposo, estancado: el autor logra así un extraño símil que encierra una prosopopeya en la que aparecen tanto el aire como el agua.

Volviendo a la caracterización que dice "humo concreto, corporal, macizo", es notorio que no sólo se presenta como gradación sino también como oximoron; como tal las palabras que más claramente se excluyen son "humo y macizo", ya que son antitéticas: el humo no es macizo, pero -paradójicamente- el autor logra que lo sea mediante el uso de la gradación. El humo se ve, se puede oler,

pero no se sopesa, no se toca, mas la gradación que se desarrolla ascendentemente, y que transforma un gas en un sólido, va del humo que se capta con los sentidos, que se ve porque es concreto (aunque Informe), al humo que tiene cuerpo, para concluir en el humo que se solidifica, que es una masa pesada y dura.

Transitar del estado gaseoso (aire) al líquido (agua) es posible gracias a la comparación; en esta gradación se va del estado gaseoso (humo) al sólido; en ambos casos hay un cambio de una situación de movimiento a una de reposo, de quietud. Mediante esas figuras retóricas Revueltas logra que el lector, apenas iniciado el relato, ya sienta en carne propia las condiciones ambientales bajo las que se moverán los personajes.

El párrafo tres apela al sentido del oído y se escucha la "música no humana" que se repite constantemente, y siempre la misma pieza. En este párrafo continúa el uso abundante de epítetos: la calle "tenía una quietud extraña, un ruido, una delirante inmovilidad ruidosa", aquí aparece una gradación muy auditiva: una vez en la calle el recién llegado (el lector) capta esa "quietud extraña", a medida que se acostumbra o se adapta al sitio advierte que hay un ruido, y finalmente junta la inmovilidad con el ruido constante y la califica (guiado por el narrador) de delirante. A la inmovilidad se le atribuye un epíteto propio del humano (delirante) por lo que también es prosopopeya.

A la pesadez se agrega el ruido, y estas dos circunstancias transforman a todo ser vivo en "materia inanimada desprovista totalmente de pensamiento." (103) Esta oración constituye un pleonasma (es indiscutible que la materia inanimada no piensa) pero el autor la elabora así para reforzar la idea de inexistencia y pérdida de vitalidad, la enajenación de los seres que circulan por esa atmósfera.

Poco a poco, mediante el uso de recursos estilísticos, el autor traslada al lector a la realidad ambiental de la ficción apelando a sus sentidos, despertándolo, haciéndolo sentir la atmósfera sin movimiento, el calor, el ruido que embrutecerán a los personajes.

"La tortuguita se fue a pasear. . ." (104), el verso de la única canción que en esa calle escuchan, se vuelve un estribillo que aparece cuatro veces a lo largo de esta secuencia; una de las funciones que desempeña es la de eslabón o transición, como ya se indicó en el capítulo 1; además, si se toma la tortuga como símbolo de pesadez, involución, estancamiento, servidumbre y lentitud,<sup>16</sup> al repetir el verso que la incluye se reitera que el ambiente es pesado, que los seres que ahí habitan no evolucionan, están estancados y enajenados escuchando lo mismo hora tras hora y día tras día; al repetir se logra intensificar la expresión.

Semánticamente, casi todos los ejemplos de figuras retóricas que aquí se han citado remiten a la violencia, al do-

<sup>16</sup> Cf. Cirióti (: 446-447)

lor, a la degradación de los humanos, pero de una manera bella, estética, y de ese modo logran que se pierda la crudeza o que ésta se presente bajo una nueva luz que impresiona, y hace que el lector vuelva al texto una y otra vez, en un afán por aprehender el sentido completo o nuevo que los signos presentan.

La selección y combinación de epítetos, así como su presencia en otras figuras retóricas obedece a un interés estético, a un conocimiento profundo del lenguaje y sus posibilidades expresivas. Hay una propósito: iluminar los estratos más recónditos de los humanos, exhibir su crueldad y su emociones positivas, como diciendo que el hombre está hecho de fango y de pureza.

Gracias a las figuras retóricas el lector recibe una gran carga connotativa, se abre ante él un rico juego de interpretaciones, de alusiones; se produce el llamado *efecto de distanciamiento*, mismo que se logra al *desautomatizar* el lenguaje. Las palabras son empleadas por el autor de modo diferente al que ciertas leyes de combinación en el lenguaje propondrían. Si las cosas conocidas son descritas de manera distinta el lector experimenta la sensación de "extrañeza" y reconsidera el mensaje.<sup>17</sup>

Las figuras retóricas, una vez analizadas, adquieren significados que a la primera lectura no se imaginaban. Así

---

17. Cfr. Umberto Eco (: 153-154)

advertimos que este cuento mantiene un diálogo con textos de la Grecia antigua (*Odisea*), con sus mitos, con símbolos de nuestra cultura y con el mundo prehispánico, y que se relaciona con ellos intertextualmente a través del tiempo y el espacio.

Estudiar la organización de los signos que constituyen este cuento de Revueltas permite extraer su belleza, captar la función estética que cumple, el mensaje que esconde detrás de su ambigüedad; al concluir podemos afirmar, junto con Carmen Rosenzweig, que "la prosa de Revueltas es sólida, incisiva, brillante y llena de poesía." <sup>18</sup>

---

18. Carmen Rosenzweig (: 33)

**CAPÍTULO 3: NAVEGANDO EN  
AGUAS INTERPRETATIVAS:  
LA SEMANTIZACIÓN DEL TEXTO**

Para la interpretación del cuento "Dormir en tierra" ha sido necesario dividir este capítulo en dos aspectos que engloban, sin embargo, una sola idea rectora, una sola visión, una sola gran línea que atraviesa todo el cuento: el doble horizonte de la condición humana.

La palabra horizonte es considerada en esta investigación en dos de las acepciones que de ella registra el *Diccionario de la lengua española*; a saber: "conjunto de posibilidades o perspectivas que se ofrecen en un asunto, situación o materia" y "límite visual de la superficie terrestre, donde parecen juntarse el cielo y la tierra."<sup>1</sup> Esta segunda significación, tomada en un sentido figurado, es útil para ejemplificar la dialéctica<sup>2</sup> que

---

1. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

2. Para esta interpretación fueron pertinentes las ideas de dialéctica de Hegel,

subyace en el relato y lo sostiene.

### 3.1. La cosificación

El fenómeno de la cosificación se produce en este cuento a través de dos recursos: la animalización (y su contraparte: la humanización) y la desnominalización.

Lo que de inmediato sorprende cuando se lee por vez primera este relato es la reiterada animalización del hombre.

El narrador apunta que "las propias gentes [parecían] más bien cosas que gentes" (103) y que las prostitutas eran "extrañas vacas sagradas, sucias palomas impuras." (104) La Chunca aparece cual "dolorosa bestia idiotizada" (116), tenía la "obediencia de un chimpancé enfermo, [sus posaderas eran] animales e impúdicas" (107). El contramaestre se caracteriza como un "oso hirsuto" (112), se consideraba a sí mismo un "perro podrido" (114) y la mujer que amó parecía "un perro enyerbado." (120) El niño es "un extraño animal, un bulto [. . .], una especie de mico aterrorizado" (124), un "niño de madera [. . .], preorgánico no perteneciente al reino" (116) y cuyos ojos recuerdan los de un "pájaro disecado" (113)

Paralelamente a la animalización encontramos la huma-

---

ya que corresponden a la formación de Revueltas. Para Hegel "La dialéctica es, [. . .] lo que hace posible el despliegue y, por consiguiente, la maduración y realización de la realidad." Solo el movimiento hace que la realidad se realice. José Ferrater Mora, t. 2 (: 869); en el *Diccionario de la lengua española* se lee: "En la tradición hegeliana, proceso de transformación en el que dos opuestos, tesis y antítesis, se resuelven en una forma superior o síntesis."

nización de los objetos o de los seres inanimados, que cuando no la logran del todo pasan de objetos a animales o se contaminan de la naturaleza animal.

Por ejemplo: "el río se arrastraba lleno de paz" (103), el balde de los desperdicios rueda como "un cuerpo vivo que tuviera impulso propio" (114) y los audífonos del radiotelegrafista eran "ventosas que le succionaban las orejas" (115). El mar posee una "profunda piel sombría" (118), es el imposible oyente del contramaestre que lo interroga con obstinación, es el que "debía sufrir de eternidad." (119) El viento "cobraba corporeidad, como si se tratase de un ser humano" (118), aunque también es un "viejo perro" [. . .] un toro furioso, [una] bestia sangrante." (118) El aire se torna "ciego y con harapos [. . .], como un viejo mendigo implorante" (122). El aparato del radiotelegrafista emite ruidos extraños que son "gritos inhumanos, gargantas degolladas [. . .], perros con hidrofobia" (122), y cacareos de "gallinas encolerizadas." (123)

Además de la dicotomía animalización/humanización, aparece en el cuento el fenómeno de la desnominalización: los personajes o no tienen nombre o apenas si alcanzan un apodo o una parte de su nombre.

De la madre del niño se conoce el apodo (La Chunca), pero de la amiga de ésta no se sabe ni siquiera eso, se pierde en el anonimato del grupo de prostitutas; del niño únicamente se dice que se llama Eulallo. Durante un largo trayecto de esta

navegación sólo se alude al hombre como el "contramaestre", y ya muy avanzada la historia el lector se entera de que se apellida Galindo, pero no se indica el nombre. De su amada no se dice ni nombre ni apellido.

El cuento exhibe una inversión de cualidades: los seres humanos se adjetivan como si fueran animales, y los animales, las cosas o los seres inanimados se califican como si fueran humanos o seres vivos (prosopopeya).

Una curiosa evolución en ese mundo del relato consiste en que los verbos que remiten a acciones de seres vivos se emplean para hablar de objetos o entes inanimados: el río se arrastra, reptá, el balde toma impulso propio, los audífonos succionan, el mar sufre y tiene piel, el viento y el aire se tornan seres humanos. En cambio la gente se metamorfosea en vaca, en paloma, en perro, en mico o de plano no tiene existencia, como el niño cuyos ojos son de pájaro disecado, el niño que es preorgánico, que no tiene vida, que ni siquiera pertenece al reino de este mundo, al de los vivos. Es un niño no sólo desnominalizado sino increado; en este caos de la formación del mundo él todavía no existe, en este universo mítico el niño será arrojado del mar (el origen, la madre, el agua que purifica) a la tierra hasta que acabe el proceso de creación (al terminar el cuento) y se actualice el mito.

El niño se sumerge en la época y el lugar (el mar) del origen y de ahí regresa purificado a la vida contemporánea

(conviene recordar que es hijo de una prostituta y que ésta lo "aborta" tardíamente, lo regresa al origen para que vuelva a nacer ya que ella no es digna de ser madre); sale a la luz otra vez, cuando lo encuentran en la playa como único ser que sobrevivió a la tormenta; no se tienen datos sobre él, por eso queda la duda de a dónde y con quién irá de ahí en adelante. Todo vuelve a reiniciarse a partir de su salida del mar.

No se sabe quién es quién en este mundo caótico del origen: lo vivo parece muerto, materia informe, y lo inanimado parece que se anima, que quiere llegar a ser; el lector viaja a un mundo primitivo en el que

nada estaba aún estabilizado, no se había promulgado ninguna regla ni fijado ninguna forma [...] donde los objetos se desplazaban por sí mismos, las canoas volaban por el aire, los hombres se convertían en animales e inversamente.<sup>3</sup>

La cosificación logra la degradación de los humanos, los traslada al origen mítico, donde todo estaba desnominalizado, o los lleva hasta el mundo prehispánico en un afán por explicar su conducta homicida. El narrador en lugar de dar el nombre de La Chunca dice que tenía el atractivo "de ciertas piezas arqueológicas" (106), un vientre cerámico, y un parecido con las iguanas "inmóviles, pétreas, poseídas de una antigua angustia

---

3. Roger Caillois (:117)

telúrica, con el desamparo de los primeros tiempos zoológicos.”  
(108)

La narración parece pedir al lector que recuerde que la iguana es un reptil, que los reptiles fueron los primeros seres terrestres en la cadena de la evolución y que en esos primeros tiempos, solos en la tierra, seguramente los invadió la angustia; de ahí que La Chunca como reptil tenga “mirada remota [y] mejillas de piedra” (108), mejillas de pieza arqueológica, duras como la piel de los reptiles. Pero es algo más: es la mujer de “mirada tonta y sin luz hundida en el suelo con la obstinación homicida de un cuchillo terrible, la hoja de pedernal con que los antiguos mexicanos arrancaban a sus hijos el corazón.” (116)

El narrador recuerda el ritual de los sacrificios humanos que los mexicas llevaban a cabo para mantener la vida del Quinto Sol; como pueblo guerrero adorador de Huitzilopochtli, al que identificaban con el Sol, consideraban su obligación darle sangre para mantenerlo.<sup>4</sup> Por otra parte, el cuchillo de pedernal era el arma con la que sacaban el corazón de la víctima, el “cuchillo ceremonial [. . . ], el símbolo del sacrificio, nunca de la guerra.”<sup>5</sup>

El relato lleva muy lejos al lector, como si la explicación del ser de los personajes se perdiera en la obscuridad de los tiempos, como si la psicología de La Chunca sólo se pudiera aprehender

---

4. Cfr. Eduardo Matos Moctezuma (: 96-104)

5. César Macazaga Ordoño, vol. 1 (: 128)

desde un sistema de valores ajeno a su presente.

En ese mundo de pobreza que el cuento muestra, los seres humanos ni siquiera logran serlo, apenas son osos o palomas o piezas arqueológicas; en su inocencia cruel se vuelven seres antiguos que arrancan el corazón a sus hijos, en un afán por aceptarlos o ante la imposibilidad de lograrlo. La Chunca no quiere a su hijo porque secretamente se sabe indigna de ser madre, se lo dice al niño y éste lo repite ante el contramaestre: "—Mi mamá dice que por el amor de Dios me lleve en el barco [. . .]. No quiere tenerme porque soy hijo de puta." (113)

No hay que olvidar que los mitos viven gracias a su actualización a través de los ritos que los repiten: La Chunca tiene como tarea deshacerse de su hijo, lo quiere embarcar en *El Tritón* y por eso espera al contramaestre.

El narrador la compara con el antiguo mexica de "inhumana, [y] semibárbara cultura"<sup>6</sup> (según opinaba Revueltas) que sacrificaba a sus hijos con un cuchillo de pedernal. Parece plantearse una repetición y una actualización del mito de Huitzilopochtli<sup>7</sup> que mata a sus hermanos; el Collbrí del Sur que necesita alimentarse de sangre; tal vez un dios con un nuevo rostro, un Huitzilopochtli terrible que ahora se llama explotación, pobreza, olvido; una divinidad que engendra seres desampa-

---

6. Roman Samsel y Krystyna Rodowska (:150)

7. Es cierto que aunque otros dioses también piden víctimas propiciatorias, es a Huitzilopochtli, el dios principal de los mexicas, a quien "inmolaban la mayoría de los cautivos". Cfr. César Macazaga Ordoño, vol. 1 (: 230-231)

rados que ni siquiera alcanzan a constituirse en humanos.

Si un mito es

una forma de memoria colectiva, un registro del pasado en el que se plasma un evento real o imaginario o héroes (también reales o imaginarios) o divinidades que marcan el inicio de una identidad espiritual de una comunidad, un pueblo o una nación; *algo* o *alguien* que dan sentido y voluntad de vivir a sus integrantes<sup>8</sup>

no hay que perder de vista que ese mito tiene un emisor que lo envía con una intención, y que esa intención casi siempre ha sido la de mantener el control sobre los receptores del mensaje. Si en la época prehispánica eran los sacerdotes los que dominaban a las masas asustándolas con una serie de creencias concatenadas en los mitos, en la actualidad (en la que se ubica el relato analizado) cabe preguntarse quién es el emisor y con qué intenciones envía sus mensajes. Todo hace suponer que el emisor (el autor) se apoya en las referencias del universo mítico del mundo prehispánico, para destacar la fatalidad que rodea a los personajes desde siempre, desde antes de existir, ya que en los mitos "pesa sobre los personajes una fatalidad regida sólo por el arbitrio de los dioses"<sup>9</sup>; una fatalidad que toma la forma de la pobreza en que viven, del sistema que los deja ahí anónimos, ignorantes e ignorados, vueltos cosas o animales, en un mundo sin cambios, sin futuro, un mundo empozado donde todo es

8. Arnaldo Córdova ( : 22 )

9. Juleta Campos ( : 38 )

una constante repetición (simbolizada en la canción de La tortuguita. . . , esa música que tampoco es humana).

Roger Bartra refiriéndose al origen del fatalismo del mexicano –relacionado con el sistema económico– concluye que “es una manifestación del desprecio de las clases dominantes por la vida de los hombres que se encuentran en la miseria. [. . .] Esos hombres mueren como animales, pues viven como tales.”<sup>10</sup> La realidad empozada no les permite elevarse a la categoría de seres humanos.

### 3. 2. La mitificación del espacio

“Dormir en tierra” tiene tres espacios fundamentales: la tierra, el mar y un espacio que aparece como intermedio entre ellos: el barco. Aparecen tanto en la diégesis como en la otra historia que se intercala.

La primera parte sucede en la tierra, en un lugar miserable, a la orilla del río Coatzacoalcos, donde todo está en calma, en una “atmósfera sin movimiento” (103) donde hasta el aire está empozado, donde hay una quietud extraña, una “delirante inmovilidad ruidosa” (103) generada por una “música no humana [que parece que] la ejecutarán por sí solos unos instrumentos que se hubieran vuelto locos.” (103) A todo esto se

---

10. Roger Bartra (: 87)

Revueltas pensaba que “el hombre contemporáneo todavía no es un ser humano, sino un hombre previo, un prehombré”. Seminario del CILL (:168)

agrega el calor absurdo de la mañana.

A este espacio están sujetos los "sintrabajo", siempre esperando un posible empleo, y las prostitutas que también esperan a los tripulantes del barco que vendrán "a poseerlas, apresurados y sumisos." (105) Éste es el sitio conocido y seguro donde los personajes se aburren, se odian, lanzan sus aullidos frenéticos, y lloran lágrimas que no les pertenecen.

Ahí aparecen los agravios y casi se toma conciencia de la injusticia de que son víctimas (la amiga de La Chunca cuando la deflende tiene un "hondo sentido de justicia" (109), pero junto a él también aparece una "cierta inseguridad", que le viene de reconocer que son mujeres de la calle y que como tales las pueden ofender pero no gratuitamente), viven con amargura y la desgracia toma la forma de un niño de siete años de edad que parece más bien fuera de sitio.

La idea de dormir aparece claramente en esta primera secuencia. Dormir conlleva la noción de reposo, de suspensión de los sentidos y de todo movimiento voluntario, también es apaciguarse, descansar.

El narrador describe el lugar (río-casitas-calle) e insiste en que todo era inmovilidad, letargo, somnolencia. El río reptaba lento, cansado, monótono, en una atmósfera llena de calor como si fuera "una sábana gigantesca a la que terminarían de pasar por encima una plancha caliente." (103) El río duerme cobijado por esa sábana de calor sofocante, de calor que

aletarga, que contribuye o es la causa del sueño.

Las casitas parecían temblar, se veían "a través de un vaho abrumador, quieto, de un aire que no se movía" (103), un aire dormido o adormecido. De las casas "se elevaba trabajosamente" (103) el humo, como si acabara de despertar o como si estuviera desperezándose.

Por otra parte, en esa misma página se informa que la calle está "tendida al borde del río", cual si durmiera arrullada por las aguas; está ahí con una "quietud extraña", con una "delirante inmovilidad ruidosa" provocada por la música persistente y monótona (como de sueño). Esa música no humana parece adquirir vida independiente y se repite hasta el cansancio, el adormecimiento, el embotamiento de los sentidos. Tal repetición logra que todos los seres vivos (gente, perros, cerdos) se vuelvan irreales, casi inexistentes, cosas, "materia inanimada desprovista totalmente de pensamiento" (103), cual si fueran seres que deambulan en los sueños, o como sonámbulos perdidos en la noche.

Hombres y mujeres parecen adormilados, atontados por el calor (al menos a simple vista –denotativamente– esa puede ser una causa). Son seres indolentes, indiferentes, que "escuchaban como muertos" (104), que miran sin moverse, estúpidamente, cual si fueran esclavos, "bestias sonámbulas" que sólo obedecen .

La presencia del hijo de La Chunca también es como un sueño, una realidad que está fuera del mundo de la vigilia, un

hecho que la mujer no comprende; es un "niño de pesadilla."  
(116)

Esta escenografía de pasividad, aunada a las calificaciones negativas, acentúa la desesperanza, la negación del hombre; otorga al lector imágenes del desamparo, pero no aparecen posibles soluciones: los "sintrabajo" que permanecen juntos sin que entre ellos exista algún sentimiento de solidaridad; las prostitutas que gozan con las injusticias que cometen con La Chunca; la degradación, las ofensas de que son víctimas; el deambular de La Chunca como "dolorosa bestia idiotizada" (116) que nada comprende en ese mundo reducido y asfixiante en el que le tocó vivir.

Desde la tierra se observa el otro espacio, el que no se conoce porque sólo se ve de lejos: el viejo barco que atraca en el río; es un espacio intermedio y, justamente, la segunda parte sucede ahí. El río también se erige en un vínculo intermedio entre la tierra y el mar.

El narrador mostró que en el espacio de la tierra todo parece dominado por la inercia, por la inacción, por la inmovilidad ruidosa y que el único ser que se atreve a moverse, a irse a pasear es un personaje de ficción (dentro de la realidad ficcionalizada): la tortuguita de la canción que se repite hasta la náusea. En el barco llamado *El Tritón*, al contrario, todo es movimiento, apresuramiento, trabajo, ritmo febril que se llena con los resoplidos del contramaestre que va de un lado a otro

gritando las órdenes llenas de palabrotas, temblando de furia, acatando instrucciones del capitán, prometiendo, mientras desde el muelle la inmovilidad personificada en el niño contempla obstinadamente el barco.

Ese espacio intermedio (el barco) es el sitio deseado por La Chunca no para introducirse en él, sino para que cobije y traslade a su hijo a otro lugar que ella seguramente desconoce: Veracruz. Lo envía al muelle, a la cercanía del barco para que realice la petición y luego va ella directamente; ante el rechazo ambos se quedan como estatuas, anonadados y con los ojos fijos en el remolcador.

Desde el barco Galindo observa al "niño inverosímil y espantoso" (113), que permanece quieto como estatua mientras ve al contramaestre con sus ojos de "pájaro disecado"; el mundo de la inacción empieza a entrar en contacto con el de la acción. El niño sigue de pie frente al barco aunque Galindo le grite que se vaya, y luego le arroje los desperdicios (que ni siquiera se limpia), parece un "niño de madera", que "estaba en el muelle desde hacía muchos años, desde antes de nacer." (114) Es relevante hacer notar que la inacción (en la tierra) es tanta que el narrador prefiere hacer una elipsis para que el lector no se entere de los movimientos que La Chunca seguramente realizó para introducir a su hijo en el barco.

También en la segunda secuencia la cólera del contramaestre se explica en parte porque no va a dormir en

tierra, pues el capitán quiere zarpar inmediatamente: "zarpar hoy, no dormir en tierra, seguir navegando." (113)

Si en la primera parte se habló de los humanos como masa –los "sintrabajo", las prostitutas, los tripulantes del barco– y hubo un acercamiento a uno de ellos –La Chunca–, en ésta aparecen con sus emociones, y se desencadena su propia tormenta interior. El barco (o su cercanía) es el espacio donde las emociones afloran: la ira del contramaestre, la tristeza del niño que llora junto a su madre, a la que "una negra ola de soledad le abrasó el corazón con su lumbre inmisericorde." (117)

El barco anclado en el río es el centro en el universo de la narración, en él confluyen los otros dos espacios: la tierra y el mar; los toca a ambos formando una totalidad. Es el lugar desde el cual el niño emprenderá su camino hacia la iniciación, dejando atrás su existencia ilusoria, preorgánica, su no existencia. Para tener acceso a él debe pasar varias pruebas: permanece durante largas horas esperando ser admitido, recibe los insultos del hombre, lo bañan con los desperdicios de la cocina y lo empujan con enojo.

El barco es el vehículo que permitirá el tránsito de la no vida a la vida renovada, vehículo de la existencia, cuna recobrada, claustro materno al que regresará el niño –puesto que su madre lo quiere abortar tardíamente– para volver a nacer.<sup>11</sup>

El tercer espacio es el mar, al que se entra a partir de la

---

11. Cfr. Udo Becker (:228) y Juan Eduardo Cirlot (: 98 y 322)

última secuencia. Aquí la tormenta real envuelve a los dos personajes centrales que van a bordo del barco: el contramaestre es devorado por el mar, en un sacrificio voluntariamente asumido y el niño sale de él para enfrentar un destino incierto, allá en la tierra.

El agua da vida o produce la muerte: Galindo, el hombre viejo, muere en el agua, pero su muerte adquiere un sentido ya que permite que Eulalio, el niño, surja como un nuevo ser, ya regenerado, puesto que gracias al agua su

'historia' es abolida; nada de lo que existió anteriormente subsiste después de una inmersión en el agua [. . .] porque lo que es sumergido en ellas 'muere' y al volver a salir de las aguas, es semejante a un niño sin pecados y sin 'historia', capaz de percibir una nueva revelación y de comenzar una nueva vida 'propia'.<sup>12</sup>

Cuando encuentran a Eulalio en la playa nadie sabe quién es ni porqué iba en el barco, no había registros de él, "era, en cierto modo, un niño inexistente" (127), el único ser que sobrevive.

Lleva una marca, un objeto 'mágico' que es la donación del contramaestre: el salvavidas con las letras de *El Tritón*; gracias a esa marca se puede saber que iba en el barco, aunque no hubiera registro de él. Se infiere que a partir de ese momento iniciará una vida 'propia', lejos de su madre, no en Veracruz como ella deseaba, sino en Antón Lizardo.

Esta secuencia contiene también otra historia: la del contra-

---

<sup>12</sup> Mircea Eliade ( : 64 )

maestre y la amada que lo dejó por otro cuando bajaron a dormir en tierra; duermen en tierra y luego ella se va, abandona la cama "con un aire predeterminado, alucinante, de helada hipnosis" (120). Se desliza nuevamente la idea del dormir, ahora escondida en la palabra "hipnosis", que también es una especie de sueño.

Galindo, en un momento dado, se sumerge en el recuerdo cerrando los ojos, como soñando. Aunque no logra dormir en tierra, si duerme en el mar cuando éste se lo traga y lo mata.

La humanización y la deshumanización, la inmovilidad y el movimiento, tener o no un nombre, existir o no existir, poder comunicarse o no, dormir o estar despierto, sucumbir o salvarse, son algunos de los juegos de contrarios que toman forma gracias a los indicios, las informaciones, la adjetivación, el uso de oxímoros y otras figuras retóricas.

Se perfilan dos líneas, dos límites que parecen juntarse por momentos y se transforman en paradojas, oxímoros, epítetos de lo negativo hermanado con lo positivo, pugnando -uno y otro- por imponerse, sin lograrlo y mostrando a veces una cara, a veces otra, pero más bien ambas al mismo tiempo, haciendo explotar su verdad; mezcla de lo concreto y lo abstracto; de lo inmediato y lo trascendente; de vida y muerte; el plano humano y el plano cósmico (realidad cósmica que se puede considerar caótica); de una realidad próxima a una realidad última.

Encontramos un narrador que se aleja y se acerca por

momentos; una mujer aparentemente cruel, pero con atisbos de sentimientos positivos, que llora de piedad y sufre por su hijo, al que, sin embargo, trata de alejar de su lado cueste lo que cueste; no es simpática, pero no se le puede aborrecer, puesto que es evidente que su actuación responde a su ignorancia, al entorno que la enajena, a su condición. A la vez molesta que siendo madre quiera deshacerse de su pequeño hijo, ya que el mito de la madre dicta que a los hijos se les defiende contra todo, aun siendo una madre prostituta.

La Chunca reniega de su hijo, lo rechaza, frente a los ojos del lector se vuelve una bestia cruel, una madre desnaturalizada y, sin embargo, el rencor con que lo mira es "fierno y amoroso [y la voz con que le habla es] sumisa y desgarrada" (111); incluso al oírlo sollozar siente una ola de soledad.

La Chunca es un personaje ambiguo, contradictorio, víctima de un destino que la alcanza y que no sabe explicar, ante el cual sólo reacciona de modo absurdo, instintivamente: opta por renunciar a su hijo porque no quiere que sea hijo de una prostituta.

Galindo también arrastra una serie de contradicciones: guarda en su interior dos posibilidades que luchan entre sí tratando de imponerse: ser cruel con sus semejantes y consigo mismo o amar al otro hasta el sacrificio. Se coloca un disfraz de maldad para ocultar su dolor; su vida está anclada en el pasado y vuelve constantemente, con el recuerdo, al sitio donde se

deshumanizó del todo, al cuarto desde el que vio cómo la mujer amada se alejaba.

Una historia dentro de la principal sirve para justificar sus acciones, historia que corre paralela a la del presente: dos tiempos que se tocan; dentro del cuento tiene un sentido: explica una conducta, pero fuera de la historia es una propuesta ética, filosófica: indica que el hombre elige siempre y se hace a sí mismo continuamente; Galindo no es la excepción, elige con libertad, ante una situación límite (ya que el hombre se pone a prueba ante situaciones extremas, no en la vida cotidiana; esas situaciones, esos momentos son los que importan porque en ellos aflora su libertad, su libre albedrío).

Galindo no siente piedad por él ni por los otros, sin embargo en un sólo instante se transfigura y toma la decisión que lo reivindica ante los ojos del lector: da su vida por la de otro; aunque, habrá que señalar, lo hace mostrando agresividad, arrojando con violencia al muchacho, sin mayor explicación, dejando un mensaje equivocado, falsos indicios que hacen que el niño infiera: "quiso que me ahogara en el mar" (127); al decirlo, Eulalio representa a todos los demás que únicamente conocieron ese lado cruel del conamaestre. Sin embargo, el narrador no concluye hasta no dar la contraparte de esa aseveración, en labios de Genaro que simboliza a los pocos que lograron ver el otro aspecto de Galindo: era "el mejor hombre" que había conocido; así se cierra la caracterización que el niño

abrió, y también el cuento.

La dimensión dramática de Galindo permea todo el relato, a partir de la secuencia dos; es el personaje principal que roza dos líneas, que se acerca a dos horizontes, a lo largo de su existencia, en ese construirse día a día; es el hombre que se va constituyendo poco a poco hasta que encuentra el momento de elegir una sola línea y de alcanzar la heroicidad consigo mismo y la estatura de antihéroe ante los demás.

Al final de su existencia se acerca a los otros: muestra cierto afecto por Morales, el telegrafista, se aproxima al niño y llora frente a él deshaciendo la máscara que hasta ese momento había llevado, enseña su alma trágicamente. No obstante, un recado con una dirección inconcreta lo regresa a su condición de hombre violento, lleno de odio, y así, otra vez con esa careta de crueldad decide llevar a cabo un acto de sacrificio, un acto de bondad.

La Chunca y Galindo son dos realidades humanas antagónicas pero necesarias para el surgimiento de una tercera; la lucha que entre ellas se libra trae como resultado la liberación del niño, su salvación; esas dos posibilidades o perspectivas, esos dos límites, se disuelven y originan otro que, a su vez, continuará con este movimiento.

Los opuestos, en términos hegelianos (tesis: La Chunca; antítesis: Galindo), se resuelven en una forma superior (por inocente) o síntesis: el niño, en un proceso de transformación; la

realización de la realidad es posible gracias a la dialéctica, al movimiento. Hay una búsqueda de totalidad, un anhelo de

aprehender 'la verdad' de una realidad que se percibe como ambigua y contradictoria; de ahí surge el imperativo de integrar en un mismo todo las positivities y las negatividades. De la imposibilidad en última instancia de dicha captación deriva la visión trágica.<sup>13</sup>

Aparecen dos horizontes: uno se vislumbra desde la tierra y otro se ve desde el mar; la vida aparece como un círculo: de la tierra-al mar-a la tierra, porque el destino del hombre está en la tierra con los otros hombres. Desde niño se integra a ellos, con ellos sufre, llora, y vive la condición de ser hombre. Deambula por ella como un sonámbulo, como un ser que parece dormido; el sueño y la vigilia se entrecruzan en ese universo lleno de calor y de música repetitiva en el que el ser humano es y no es.

Una idea se clarifica: hay que morir para generar un hombre nuevo, hay que trascender el mundo real (primer horizonte) hacia un mundo ideal (segundo horizonte). En el mundo real, miserable, enajenado, donde viven los personajes, se alza de pronto la esperanza, encarnada en el niño; esperanza de un futuro que, sin embargo, no se tiene definido con exactitud, queda siempre entre signos de interrogación; sin embargo, una vez que se conocen las ideas de José Revueltas, es posible intuir que seguramente se refiere a un futuro donde el

---

13. Edith Negrín (: 238)

hombre, una vez regenerado, cambiado, alcance "su verdadera calidad humana a través del dolor y la soledad." 14

En términos generales el texto parece decir que en el fondo del ser del mexicano aún perviven reminiscencias del mundo prehispánico: los mitos, que lo hacen asumir la realidad como un destino señalado por los dioses, un destino que se acepta, frente al cual el humano se somete como un "chimpancé enfermo" ante las órdenes del domador. Esa herencia mítica está presente en el México del siglo xx e impide que los seres se constituyan en verdaderos hombres históricos capaces de transformar su realidad. Los mitos indígenas –esa "herencia obstinada" que acompaña al mexicano, consciente o inconscientemente– se abrazan con los otros mitos traídos de Europa en el ropaje del cristianismo, y conforman la tragedia del mexicano actual que vive en un mundo donde "las gallinas de arriba siempre cagan a las de abajo." (111) "Así, 500 años después del fenómeno de conquista que articuló a los continentes dentro de relaciones de explotación y de mercado asimétricas, se vuelven a renacer (sic) los mitos (...)" 15

El relato ubica al hombre en situaciones límite, en las que su voluntad se somete a prueba y su categoría de hombre se revisa; en las que su condición humana se arrastra a lo largo de unas cuantas e intensas páginas. Estos personajes de Revueltas son

14. Álvaro Ruiz Abreu ( 148 )

15. Eduardo Corona S ( : 9 )

muy terrenales, "muy humanos".

Los personajes están pegados a lo terrenal; la tierra es el origen, la matriz, pero también la sepultura adonde todo regresa; crea y destruye; la tierra es materia y el hombre está ligado a ella en tanto que materia, no como espíritu; el ser humano pobre, huérfano y descarnado, está ahí acorralado, aprisionado en la tierra, unido a todos sus congéneres.

¿Dormir en tierra?, pero si se duerme en tierra no se descansa, su dureza lastima y el cuerpo duele, el polvo se adhiere, pero somos polvo, estamos hechos de tierra; frente al mar, frente al agua la tierra es firme, da seguridad, estabilidad. No obstante ambos simbolizan la madre que crea y destruye, que da y quita, que premia y castiga; el mar también simboliza los abismos que todo lo tragan y, en el texto que nos ocupa, él devora a la mujer amada por el contramaestre y, finalmente, también a él; en cambio el niño pasa por las aguas y luego resurge nuevamente a la tierra para asumir su nueva condición.

Eulalio transita por las fases de la aventura de un héroe mítico:

a) La separación: aunque él no la busca sí responde a la llamada de su madre para que se vaya; acepta resignadamente alejarse de ella, a pesar de que no lo comprende.

b) La iniciación o las pruebas: lucha por lograr el objetivo planteado, soporta humillaciones, el encierro en el camarote, ser

arrojado al mar y –de algún modo– vencer a la tormenta.

c) La reintegración o regreso del iniciado al mundo del que partió: aunque no regresa precisamente al mismo lugar, sí lo hace a la tierra, una vez regenerado por el agua del mar.

“Dormir en tierra” parece un contrasentido: en la tierra no se puede reposar o descansar, en la tierra se sufre, pero también en la tierra se vive plenamente –como dice Eugenia Revueltas– la condición humana.

## CONCLUSIONES

Al inicio de esta investigación vislumbré diversas líneas posibles de seguir para el análisis del cuento; a lo largo del camino fueron apareciendo algunas más. El poco tiempo de que se disponía, además de otras circunstancias ajenas a mi control que también se fueron presentando, determinaron un esquema rector limitado y, en cierto momento, la exclusión de aspectos que –por lo pronto– no podían ser tratados con suficiente seguridad ni con la profundidad que hubiera sido pertinente.

El resultado de esos cortes y reacomodos es el trabajo presente, del cual se indican algunas conclusiones:

1. "Dormir en tierra" es un cuento publicado en 1960 y que corresponde a la segunda etapa de la producción de José Revueltas. Para esa fecha ya se habían dado a conocer *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo y *La región más*

*transparente* (1958), de Carlos Fuentes, dos de las novelas más importantes dentro de la nueva narrativa mexicana del siglo xx; obras que muestran el mundo mítico, la técnica complicada (la primera) así como el virtuosismo (la segunda), y que continúan la revolución de la novela iniciada en 1947 por Agustín Yáñez con *Al filo del agua*.

El cuento analizado se inscribe en un momento de absorción de influencias de los grandes maestros extranjeros (James Joyce, William Faulkner, Fiodor Dostoyevsky, Virginia Woolf, Marcel Proust, entre otros) y también del abandono de la presentación de la lucha campo-ciudad, de la visión de una realidad externa, visible y plana, y de la maniquea; el realismo se vuelve crítico o mágico. Revueltas consideraba que su obra correspondía precisamente a un realismo crítico, revolucionario, dialéctico.

2. A fin de extraer, en lo posible, las cualidades literarias de "Dormir en tierra" se eligió el uso del método estructural (siguiendo en su mayor parte el resumen que de él presenta Helena Beristáin) para describir los elementos que lo constituyen; para explicar o interpretar el texto se tomaron aspectos mitológicos así como el concepto de dialéctica según Hegel.

3. Los dos niveles de la historia (las funciones y las acciones) y el nivel del discurso, en cuanto a la espacialidad,

la temporalidad, el narrador y las estrategias de presentación del discurso se estudiaron en el capítulo 1; el capítulo 2 se dedica íntegro a la revisión de la retórica del texto y el 3 a los aspectos semánticos del mismo.

4. El autor divide el cuento en tres partes, señaladas con números arábigos; así se toman en este trabajo, con la denominación técnica de "secuencias complejas". Se les asignó un nombre, acorde al momento de la historia que presentan: "El problema de La Chunca", "La petición", "Salvación y sacrificio"; cada una contiene sus propios héroes en procesos de mejoría o de degradación. Las redes actanciales más importantes o evidentes que aparecen son cuatro.

A lo largo del cuento los personajes enfrentan su destino, la fatalidad que los eleva a la categoría de héroes trágicos; el autor se asoma a su interior y los muestra en toda su crueldad (La Chunca) y en su dolor abismal (Galindo), para luego encontrar una salida, una fase en cierto modo superior (el niño), y conformar con todo ello un punto de vista dialéctico de la realidad.

5. "Dormir en tierra" presenta a los personajes como animales, como cosas que deambulan por el mundo capitalista enajenante del siglo xx; con la utilización de ciertas figuras retóricas –oxímoron, comparación, hipálage– Revueltas logra captar la interioridad contradictoria, ambigua, de los

seres ficticios que simbolizan al hombre contemporáneo perdido en un mundo que lo cosifica como forma moderna de deshumanizarlo.

6. José Revueltas, sin inscribirse en ninguna corriente o escuela literaria, participa del sentir general de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo pasado: la necesidad de buscar la verdad en el interior del hombre. Para lograrlo los escritores se valen de nuevas técnicas (rupturas temporales, introspecciones, multiplicidad de planos narrativos, etcétera). Aunque el propio autor reconocía que "Dormir en tierra" era un cuento tradicional, el estilo denso, la inclusión de analepsis con función explicativa, la insistencia en las situaciones límite así como la mirada dialéctica con que envuelve todo el universo de la ficción hacen del texto una obra diferente a las de la tradición decimonónica.

Así, pues, el texto no tiene una estructura lineal sino que aparece con una serie de retrocesos en el tiempo; esto lo aleja de la narrativa propia del siglo xix y principios del xx y lo sitúa dentro de la vertiente iniciada en los años cuarenta, en la que predominan las nuevas técnicas, como la ruptura de los planos temporales y la inclusión de monólogos o recuerdos de los personajes, así como los cambios de narrador que en este cuento van de la tercera a la primera persona, del presente al pasado en una historia que introduce recuerdos del personaje.

7. Otro aspecto que destaca en la obra general de este

autor, y por supuesto en el relato que aquí se trata, es la presencia constante del narrador que califica y opina, que se entromete sin permitir que los personajes sean los que revelen su verdad; el narrador es como un dios que está ahí para hablar por sus criaturas y mostrarlas desde su propio enfoque e iluminarlas con una sola luz: la suya. Esto ciertamente puede parecer un defecto, pero es la manera que elige el autor para mostrar el fatalismo, el dramatismo en torno de los personajes; además, esto es lo que contribuye a la conformación de su estilo Inconfundible.

8. Considero que la verdadera aportación de José Revueltas o lo verdaderamente definitorio de su obra se da en el terreno de la retórica; el uso abundante de figuras muestran una intención clara (consciente o no): buscar la belleza en la descripción de lo feo. Con ello el autor logra no sólo la originalidad sino la eficacia del lenguaje, la imprevisibilidad, el efecto de sorpresa, la función estética.

La conformación de las figuras retóricas la hace de una manera poco usual en las letras mexicanas: se vale de elementos que destacan lo terrible, lo sórdido, lo cruel, lo doloroso y trágico de los seres humanos, para ahondar en el ser del hombre y mostrar sus contradicciones, ambigüedades, su dialéctica interna y externa así como la enajenación en que vive.

En las obras de José Revueltas (cuentos, novelas e incluso

crónicas periodísticas) se repite esta elaboración retórica, esta insistencia en los aspectos terribles y degradantes del hombre. Las diferentes figuras están estructuradas con elementos del mundo prehispánico (ídolos, dioses, pedernal, piedras, etc), animales (vacas, monos, aves, coyotes, lagartos, iguanas, zorros, serpientes y bestias en general), objetos como los cuchillos, metales, máscaras, vidrios; y vegetales llenos de espinas: nopales, cactus, etcétera; en el relato estudiado destacan ejemplos que contienen algunos de esos elementos.

Las isotopías de "Dormir en tierra" están destinadas a acentuar la crueldad del mundo, las contradicciones en que se debate el humano, la idea del luto del hombre que vive prisionero en la tierra, en cualquier parte de ella y no sólo en las cárceles, sino incluso dentro de sí mismo.

Los personajes de Revueltas son seres trágicos a los que ve sin piedad, desde afuera; los califica fríamente, de manera negativa como diciendo "así son y así hay que verlos"; sin embargo, en esos calificativos se esconden ciertos vislumbres de cualidades positivas que se traban con las negativas, hay un mundo subyacente que no alcanza a aflorar del todo, tal vez la inocencia o la autenticidad de los seres que pueblan sus obras. El autor logra que se vean estos dos aspectos mediante el uso de las figuras retóricas que ponen en juego dos elementos en cierta oposición, como el oxímoron, la paradoja, la comparación y la metáfora.

La abundancia de figuras retóricas en un texto narrativo

–que se consideran propias de la lírica– hacen del mismo un ejemplo de prosa poética (entendiendo ésta como el texto que escrito en prosa está destinado a contar objetivamente un hecho y a describir una realidad, y que sin embargo lo hace de manera subjetiva –acercándose a la lírica– echando mano de los recursos que tradicionalmente corresponden a la poesía).

9. Arbitrariamente denominé "horizontes" a los dos aspectos de la condición humana, a las dos líneas o perspectivas del "asunto" llamado hombre, a los dos límites de la " 'superficie terrestre' (ser humano) donde parecen juntarse el cielo y la tierra" (lo divino con lo mundano, lo sórdido con lo sagrado).

Estos horizontes nos ubican en el terreno hegeliano de la dialéctica que subyace en el cuento y que se manifiesta en la dicotomía animalización (cosificación)/humanización que tan claramente resaltan las prosopopeyas, los oxímoros y las metáforas. El hombre es un ser enajenado que vive como animal o como cosa; las cosas, en cambio, parecen seres vivos, a veces hombres.

10. Los indicios permiten una lectura mítica del texto; a través de la narración surge el mundo mítico de la época precortesiana, la idea de los sacrificios humanos, el origen en que todo carecía de nombre y las cosas se confundían con los humanos, la involución, la repetitividad

que impide el avance del tiempo, el hombre en medio de la fatalidad, actualizando los mitos; fatalidad representada ahora por un sistema que lo enajena y deshumaniza.

Si el universo literario de Revueltas está saturado de alusiones míticas cabe preguntarnos ¿para qué todas estas referencias?, ¿qué objetivos persiguen?, ¿hacia dónde nos llevan? Porque si las hemos hecho evidentes, conviene ahora explicar su intención. Este tejido mítico, sumado a la abundancia de adjetivos, sirve para exponer la visión del mundo que tenía el autor, y para señalar el fatalismo de origen prehispánico que late no sólo en este relato sino en muchas otras de sus obras; la serie de símbolos que envuelve a la historia está al servicio de la búsqueda del ser humano, de su profundidad y sus motivaciones; intenta una explicación de su vida trágica, expone sus contradicciones y ambigüedades, y las dos líneas que conforman su totalidad.

Además de esa intención de carácter filosófico el autor pone el dedo en la llaga y, fiel a su postura ideológica, señala que el sistema no permite que los hombres se pertenezcan a sí mismos ya que los mantiene en la enajenación constante.

11. Los espacios tienen también una función que puede inscribirse en el terreno de la mitología: desde la tierra (en la que hay inmovilidad, repetitividad y somnolencia) se gesta la separación del niño (considerado el héroe mítico), la lucha por entrar al espacio del barco que lo trasladará al mar en cuyas

aguas se purifica para volver a la tierra ya regenerado, listo para emprender solo su vida futura.

12. Como en otras obras José Revueltas en este cuento también refleja su interés por mostrar al hombre en situaciones límite, en las que realmente aparece su libre albedrío, su toma de decisiones trascendentes. Esas situaciones hacen hincapié en los elementos fatalistas y existenciales que lo rodean: Galindo, aparte de enfrentarse a la naturaleza, lo hace consigo mismo; cuando la tormenta lo derrota él se gana a sí mismo y asume que tiene que morir para que otro se salve.

13. "Dormir en tierra" encierra la idea de que es en ella donde el hombre se construye día a día, ahí sufre y ama, vive y muere puesto que –en el pensamiento de Revueltas– es su prisión desde que nace.

14. El que se acerque a "Dormir en tierra" encontrará no la belleza edulcorada y fácil sino una que lo sorprenderá porque acentúa lo cruel, lo terrible de la vida y del hombre; tampoco tendrá en sus manos un texto panfletario, a pesar de que el autor era un ser comprometido con ideas políticas de la izquierda. Hallará un relato profundamente humano y original, en el que –tal vez– lo único que puede molestar por momentos sea la presencia constante del narrador que opina y califica subjetivamente, dando su propia versión de la vida.

15. Este acercamiento a la literatura de José Revueltas, a

partir del cuento "Dormir en tierra", es apenas una mirada incompleta; falta por ahondar en el lenguaje de los personajes, los elementos existencialistas, la desmitificación de la figura de la madre, etcétera.

Queda sugerida la idea de que hacen falta más estudios acerca de la obra de este autor, otros análisis que contribuyan a ubicarlo en el lugar que le corresponde dentro de la narrativa mexicana del siglo xx.

## BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes *et al.* *Análisis estructural del relato*, 6a. ed. México, Premiá, 1988 (La red de Jonás).

BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.

BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*, México, Océano, 1996.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM-Limusa, 2002.

----- *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed. México, Porrúa, 1997.

BREMOND, Claude. "La lógica de los posibles narrativos", en Roland Barthes *et al.* *Análisis estructural del relato*, 6a. ed. México, Premiá, 1988 (La red de Jonás).

CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1984.

CAMPOS, Julieta. *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas*, México, FCE, 1982 (C.P., 233).

CARBALLO, Emmanuel. "José Revueltas visto en 1960", en Emmanuel Carballo *et al. Revueltas en la mira*, México, UAM, 1984 (Molinos de viento, 18).

CASTAGNINO, Raúl H. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, 10a. ed. Buenos Aires, Nova, 1976.

CASTAÑÓN, Adolfo. "José Revueltas: piedad y tragedia", en Edith Negrín (selección y prólogo), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*, México, Era, 1999.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, 10a. ed. Bogotá, Labor, 1994 (Labor, Nueva serie, 4).

CÓRDOVA, Arnaldo. "La mitología de la Revolución Mexicana", en Enrique Florescano (coordinador), *Mitos mexicanos*. México, Aguilar, 1995.

CORONA S., Eduardo. "Los mitos y lo desconocido", en *Ce - Acatl. Revista de la Cultura de Anáhuac*, núm. 42, abril de 1993

ECO, Umberto. *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1989.

ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1992.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994.

- LÁZARO CARRETER, Fernando y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*, 14a. ed. Madrid, Cátedra, 1976.
- LOZANO, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la Interacción textual*, México, REI, 1993.
- MACAZAGA ORDOÑO, César. *Diccionario de antropología mesoamericana*, México, Innovación, 1985.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. *Vida y muerte en el Templo Mayor*, 2a. ed. México, INAH, 1994.
- Mitologías*, Barcelona, Planeta, 1982.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", en *Historia general de México*, 4a. ed. México, El Colegio de México, 1998.
- OCAMPO, Aurora M. *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1984.
- *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, México, UNAM, 1981.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo Veintiuno, 1998.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, México, Colofón, s/f.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 22a. ed. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- REVUELTAS, Eugenia. *José Revueltas en el banquillo de los acusados y otros ensayos*, México, UNAM, 1987.

- REVUELTAS, José. *Dormir en tierra*, México, Era-SEP, 1987 (Lecturas mexicanas, segunda serie, 90).
- RIMMON, Shlomith. "Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)", en Eric Sullà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*, Barcelona, Grijalbo, 1996.
- ROSENZWEIG, Carmen. "Diálogo", en Andrea Revueltas y Philippe Cheron (compiladores), *Conversaciones con José Revueltas*, México, Era, 2001.
- RUFFINELLI, Jorge. *José Revueltas. Ficción, política y verdad*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1977.
- RUIZ ABREU, Álvaro. *José Revueltas: Los muros de la utopía*, 2a. ed. México, Cal y arena, 1993.
- SAMSEL Roman y Krystyna Rodowska. "Charla con José Revueltas", en Andrea Revueltas y Philippe Cheron (compiladores), *Conversaciones con José Revueltas*, México, Era, 2001.
- Seminario del CILL. "Diálogo sobre *El Apando*", en Andrea Revueltas y Philippe Cheron (compiladores), *Conversaciones con José Revueltas*, México, Era, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes *et al. Análisis estructural del relato*, 6a. ed. México, Premiá, 1988. (La red de Jonás).
- TORRES, Vicente Francisco. "La muerte es un problema secundario", en Andrea Revueltas y Philippe Cheron (compiladores), *Conversaciones con José Revueltas*, México, Era, 2001.

ZIEGLER, Jorge von. "El cuento-límite de José Revueltas", en Emmanuel Carballo, *et al. Revueltas en la mira*, México, UAM, 1984.