



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTA DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**Análisis estructural del cuento “Volapié”,
de Mario González Suárez**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

presenta:

MARÍA CRISTINA ARMENTA LLAMAS

Directora de tesis:

MTRA. GLORIA ESTELA BAEZ PINAL

Ciudad de México, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

a Zeus

Agradecimientos

A mi hijo por ser mi impulso y fuerza,
a mis padres que se convirtieron en el roble
más fuerte donde me apoyé.

Agradezco a mis sinodales Eugenia Negrin,
Alicia Bustos, Adriana Ávila y Elizabeth Luna
por su lectura y comentarios.

A mi directora de tesis, Gloria Baez, por el
asesoramiento, el tiempo, la paciencia y la enorme
aportación de su experiencia y conocimientos para
realizar este proyecto.

Gracias, Isabel, por caminar a mi lado y
a mis tías, Lilia, Gloria y Lucero, por su cariño
y apoyo.

A Poncho y su hermosa familia por ayudarme
a ser más fuerte.

Índice

Introducción	9
CAPÍTULO PRIMERO	
Mario González Suárez y la generación de los enterradores	13
I. Breve semblanza de Mario González Suárez	13
II. Ubicación en la generación de los enterradores	15
III. Estilo literario	20
CAPÍTULO SEGUNDO	
“Volapié”: Análisis de la historia	23
I. Elementos <i>distribucionales e integrativos</i>	23
1. Nudos	25
2. Informaciones	39
3. Catálasis	43
4. Indicios	46
II. Secuencias	48
1. Primera secuencia	49
2. Segunda secuencia	49
3. Tercera secuencia	50
4. Cuarta secuencia	50
5. Quinta secuencia	51

iii. Caracterización de los personajes	53
1. Mónica	55
2. Molina	56
3. Narrador	60
iv. Papeles desempeñados en cada secuencia	61
CAPÍTULO TERCERO	
Análisis del discurso de “Volapié”	67
i. Espacialidad	69
ii. Temporalidad	74
iii. Perspectiva del narrador	77
iv. Estrategias de la presentación del discurso	83
CAPÍTULO CUARTO	
Análisis semántico	95
i. La muerte	96
ii. Torero y toro	98
iii. La pasión	98
Conclusiones	105
Bibliografía	109

Introducción

Alguna vez en clase, un profesor nos preguntó acerca de las lecturas que realizábamos fuera de la vida académica y expresó la necesidad de buscar nuestros propios autores sin la influencia de una autoridad literaria, la sentencia del tiempo o la publicidad de un *best seller*: buscar los autores que marcarán esta época como un compromiso con nosotros mismos y con nuestro tiempo. Así, siguiendo su consejo, suelo adquirir libros de autores que no he escuchado mencionar y me dejo llevar por la portada, el título e incluso por el lugar en donde se encuentra guardado. Hace algún tiempo me encontré con *El libro de las pasiones*,¹ el título y su portada: un demonio seduciendo a la futura madre de Merlín (manuscrito del siglo XIV, Historia de Merlín) me cautivaron; pensé encontrar historias amorosas, eróticas, pero descubrí más que eso.

Tropecé con trece historias escritas en un lenguaje familiar, cuyo tema principal es la pasión, elemento que de acuerdo con Mario González Suárez, autor del libro, da dirección y sentido a la existencia: “nada nos justifica, no hay explicaciones sólo pasión” —nos dice uno de sus personajes—. En los trece relatos, la realización de los deseos se vuelve el fin último de cada personaje, hay más de un protagonista, más de una historia, pero un solo tema. Si tomamos en cuenta que los anhelos son diferentes para cada personaje, podemos considerar este

¹ Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, México, Tusquets, 1999.

libro como un catálogo de la diversidad del significado de la palabra *pasión* y de las diferentes consecuencias que surgen tras su realización, pues más de una vez, sobre todo en literatura, la pasión es acompañada de muerte, caos o remordimiento.

La lectura de estos cuentos resulta reflexiva, paradójica y... ¿divertida? No, divertida no, en ciertos momentos irónica y lacerante, sobre todo cuando retoma temas atroces de la sociedad, con elegancia, cinismo y sin llegar a lo vulgar, ni adquirir un tono moralista, pues el propósito del autor no es juzgar.

En este trabajo realizaré el análisis estructural de uno de los cuentos que conforman el libro, pues si bien es cierto que entre ellos el autor creó sutiles encrucijadas de objetos, lugares y circunstancias que los enlazan, cada historia es autónoma.

El cuento elegido se titula “Volapié”, escogí esta historia por sus características literarias: metáforas, simbolología, el empleo de terminología de la tauromaquia para conformar el ambiente, y su habla capitalina y actual.

El método utilizado para su análisis es el propuesto por Helena Beristáin, en el cual permite analizar todo tipo de obra literaria de una manera esquemática, organizada, efectiva, desde la perspectiva lingüística. Beristáin reúne los conceptos más importantes de críticos literarios como Teun A. Van Dijk, Roland Barthes, André Martinet, Bernard Pottier y Louis Hjelmslev, entre otros. Su propuesta posibilita la comprensión tanto de las características de la historia, como del lenguaje utilizado en ella, es decir, la interpretación del discurso y el proceso artístico de la enunciación.

El procedimiento del análisis consiste en identificar la jerarquía y las oposiciones de los datos axiológicos expresados a través de los códigos lingüístico y retórico. En esta segmentación se parte del macrotexto; desde el

nivel de la historia se analizan las unidades integrales y distribucionales. Posteriormente se estudian las acciones, es decir, la relación entre actores y actantes. En el último nivel, referido al discurso, se integran los resultados de los dos niveles anteriores para especificar la espacialidad, la temporalidad, la perspectiva, y las estrategias de presentación del discurso para lograr el análisis semántico de la isotopía o retórica del texto.

La tesis se divide en cuatro capítulos: en el primero abordo las tendencias y características de la generación literaria en la que se ubica al autor, en el segundo estudio lo referente a la historia: análisis y distinción de los elementos *distribucionales* e *integrativos*, secuencias, caracterización de los personajes (este último tema se retoma a lo largo del desarrollo por su alto contenido simbólico), también la manera en que los personajes principales funcionan como actantes en cada secuencia. En el tercero analizo el discurso y los recursos que utiliza Mario González para desarrollar la obra: el manejo de la temporalidad, espacialidad, la perspectiva del narrador. Finalmente, en el cuarto capítulo se elabora un análisis semántico que pretende explicar el simbolismo empleado en el relato y encontrar su ubicación dentro de la literatura.

CAPÍTULO PRIMERO
Mario González Suárez
y la generación de los enterradores

I. Breve semblanza de
Mario González Suárez

Mario González Suarez nació el 19 de enero de 1964 en la capital de México. Sobre su formación académica sabemos que obtuvo la licenciatura de periodismo en la UNAM y, posteriormente, concluyó el diplomado de la Escuela de Escritores de la SOGEM y el de Religiones del Mundo en el ITAM. De ahí su inclinación por la simbología, lo místico y lo religioso, como se observa en su narrativa.

Su obra publicada, la mayoría conformada por cuentos, incluye: *La materia del insomnio*, Culiacán, Difocur, 1991; *Días de asueto*, UPN, Los cuadernos del acordeón, 10, 1991; “Lo que marque el taxímetro”, en *Antología. El cuento es un sueño de ámbar*, CNCA/INBA, 1992; *Nostalgia de luz*, UAM, Molinos de Viento, 92, 1996; *La materia del insomnio* (versión íntegra), Aldus, 1997; “El poeta”, en *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin del milenio* (compilación de Leonardo da Jandra y Roberto Max), Joaquín Mortiz, 1997. Y dos novelas: *La enana*, Tava, 1994, y *De la infancia*, Tusquets, 1998, esta última adaptada al cine con el mismo título por Carlos Carrera. Y la versión definitiva-

va de *El libro de las pasiones*, Tusquets, 1999 y en Fondo de la Cultura Económica, 2013.¹

Entre sus trabajos como escritor podemos encontrar también colaboraciones en las publicaciones de *Galeras del FCE*, *La Jornada*, *Uno más uno*, *El Sol de México*, *Biblioteca de México*, *Viceversa*, *La Crónica*, *Blanco Móvil*. Actualmente, además de la creación literaria se dedica a la docencia en la Escuela Mexicana de Escritores, en donde imparte cursos sobre narrativa y literatura latinoamericana del siglo xx.²

Escribió *El Libro de las pasiones* entre 1990 y 1993, como proyecto para obtener la beca Mexicana de Escritores. Su propósito, de acuerdo con el mismo autor, era crear “un volumen de cuentos sobre el tema del amor, el poder y las pasiones”.³ Este proyecto culminó en un libro editado por Tusquets en 1998 y reconocido con el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 1997 y el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares 2001, otorgado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. En 2012 gana también el Premio Internacional de relato Emecé/Zoetrope.

¹ Mauricio Carrera, “Una literatura del desamparo y el desencanto”, en Alfredo Pavón (comp.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo xx*, t. II, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2013, p. 927.

² Escuela Mexicana de Escritores, *Maestros. Mario González Suárez* [en línea] <<http://goo.gl/noufSa>> [Fecha de consulta: 29 de marzo, 2015.]

³ Martha Domínguez Cuevas, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, México Aldus/Cabos sueltos, 1999, pp.175-177.

II. Ubicación en la generación de los enterradores

En cuanto a su pertenencia a una generación literaria tomaremos, de momento, la que dan Ricardo Chávez y Celso Santajuliana.⁴ Para ambos, Mario González Suárez pertenece a la generación de los enterradores”, escritores nacidos en los sesenta y que, por lo tanto, han vivido en plena adolescencia y juventud la crisis económica, moral y política de México de las últimas cuatro décadas. El contexto de esta crisis: gobernantes ineptos y corruptos, decadencia del sistema educativo nacional, inseguridad, desmoronamiento ético-moral de la sociedad, deterioro ecológico, pobreza, hartazgo ante la simulación constante de una democracia, falta de oportunidades de desarrollo personal y nacional, entre otras muchas catástrofes, que dejan una marca en el estilo literario y mentalidad de estos escritores.

Sin embargo, una simple fecha de nacimiento y un nombre lúgubre, que hasta el momento no dicen mucho, no son suficientes para aceptar esta categorización. Necesitamos más criterios para poder ubicar la generación literaria de Mario González Suárez; ya que, por su edad, él entraría también en la generación del crack.

Puntualicemos primero, algunos criterios de Octavio Paz para definir una generación literaria y a un escritor dentro de la clasificación:

Una generación es una sociedad dentro de la sociedad y, a veces, frente a ella. Es un hecho social: la generación es

⁴ Ricardo Chávez y Celso Santajuliana, *La generación de los enterradores*, México, Patria/Conaculta (La Letra y sus Alrededores)/Nueva Imagen, 2000.

un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones y los mismos libros y los mismos intereses estéticos y morales.⁵

Así, para Octavio Paz, una generación debe compartir edad, clase social, país, lecturas, pasiones e intereses estéticos y morales. Sin embargo, hemos visto el surgimiento de generaciones que no cumplen con estas características: como la famosa generación del boom cuyos integrantes diferían en su lugar de origen y algunos en ideas políticas.

Necesitamos más criterios para poder ubicar la generación en la que se inscribe Mario González Suárez; pues, por la época bien podría pertenecer a la generación del crack y —como ya mencionamos— de los enterradores, pero antes es necesario definir las características de estas tendencias.

Ambas generaciones comparten el mismo tiempo y contexto social; sin embargo, los escritores del crack: Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Jorge Volpi y Ricardo Chávez Castañeda se autodefinen dentro de esta tendencia con la publicación del *Manifiesto Crack* (1996) y establecen las siguientes características, presentes en sus obras:

1. Intención genealógica: se definen a sí mismos como herederos de la novela que llaman profunda y señalan una ruptura con el movimiento posterior al boom de la literatura latinoamericana.
2. Intención del movimiento: escribir novelas *profundas*, con exigencias y sin concesiones para un reducido grupo de lectores cansados de concesiones y complacencias.

⁵ Octavio Paz, *Obras completas. Generaciones y semblanzas*, vol.4, México, FCE/ Círculo de lectores, 1994, p. 99.

3. Temática: no hay un tema definido. La noción *temas sustanciales*, si bien dice poco, es lo único a lo que podemos asirnos para el posterior estudio de las novelas.
4. Propuesta estilística: estructura no lineal. Sintaxis compleja. Búsqueda de un léxico amplio. Polifonía narrativa.
5. Propuesta estética: grotesco. Caricaturización. Realidad dislocada.
6. Propuesta espacio-temporal: cronotopo cero. No espacio, ni lugar. Todos los espacios y lugares.
7. Propuesta de género literario: la novela, otros géneros narrativos no son mencionados. Existe la intención de explorar al máximo las posibilidades de la novela.⁶

La generación de los enterradores, por su parte, recibe ese nombre de Ricardo Chávez quien, como ya vimos, es uno de los creadores del *Manifiesto*, pero considera a Mario González Suárez como uno de los seguidores del movimiento crack. La elección del nombre *enterradores* refleja el objetivo de toda nueva generación: romper con esquemas, en este caso, con las predisposiciones sociales de escritores más dedicados a escalar puestos burocráticos de poder cultural antes que dedicarse en verdad a la escritura:

A la generación de los enterradores la hermana una certeza: su ascendencia inmediata es estorbo. Discapacitados para el talento, los más escritores nacidos en los cuarenta y los cincuenta dirigieron sus esfuerzos a la única

⁶ *Manifiesto Crack* apud Alberto Castillo Pérez, “El crack y su manifiesto”, en *Revista de la Universidad de México*, México, núm. 31, 2006 [en línea] <<http://goo.gl/xZeFBF>> [Fecha de consulta: 12 de junio, 2015.]

compensación que tiene la mediocridad: el ejercicio del poder. Así construyeron posiciones más que obras y compararon todos los puntos de acceso al continente narrativo mexicano. Al cumplir con la lógica evolutiva que consiste en contener a los herederos legando complejos desafíos y modelos difíciles de superar, orillaron a esta generación de los enterradores a una temprana contienda parricida.⁷

Sobre los temas, personajes y ambientes de esta generación, sobre todo en el cuento, Alfredo Pavón los describe de la siguiente manera:

[Estructura y temas] Va de la contradicción del realismo mimético al desborde del reciclaje hiperrealista, de los atribulados interiores a los impactos de la violencia social. Los cuentistas de ese periodo depuraron temáticas y técnicas del cuento rural, revolucionario, indigenista, fantástico, policiaco, psicológico, cosmopolita, incorporando además prosas experimentales, procedimientos metaficcionales, recursos simbolistas, fragmentarismo diegético, perspectivas complejas, rupturas de la linealidad tempo-espacial, quiebre de las fronteras genéricas, fino humorismo, amarga ironía, descripciones preciosistas y económicas, diálogos ágiles, atmósferas inquietantes.

[Lugares] El cuento transitó por rancherías desoladas, pueblos anclados en la nada, ciudades de provincia enmascaradas por múltiple y evanescente moral, urbes hacinadas y concupiscentes, tratando o maltratando a campesinos empobrecidos, masacrados indios, obreros apremiados, anodinos clasemedieros, burgueses hartos de trapacerías, damas del día y de la noche, ebrios, solitarios, drogadictos, buscadores de desgracias, sin desdeñar a los

⁷ Ricardo Chávez y Celso Santajuliana, *op. cit.*, p. 15.

derrotados héroes venidos del cómic que, poco a poco, desplazaron al tragafuegos, el burócrata, la mujer mama-sota, el cantinero, el taxista, el loquito del barrio.⁸

Englobemos entonces las características literarias que comparten las generaciones del crack y de los enterradores:

- Son escritores nacidos en la década de los sesenta.
- Falta de compromiso social y político. Obras alejadas de lo folclórico, la identidad nacional, el indigenismo, colonialismo y mestizajes, es decir, se evita toda referencia a lo mexicano.
- Búsqueda de contenidos sustanciales y una ácida crítica social. Se habla abiertamente de necrofilia, pederastia, entre otros polémicos temas.
- Historias pesimistas, antipáticas, oscuras, grotescas. Atmósferas con violencia física y psicológica.
- La sensualidad, la sexualidad, el erotismo, lo amoroso y las pasiones desbordadas se hacen presentes como algo efímero, sin cabida de inocencia o fidelidad.

Aunque Mario González Suárez no se asume dentro de esta generación, sí simpatiza con algunos criterios: atmósferas con violencia, temas como el erotismo, el placer y el amor efímero y, sobre todo, evitar escribir para complacer a consumidores y funcionarios, pues su único compromiso —como él mismo declara— es su obra:

Frente a la realidad, el artista debe negarse a transgredir con las exigencias del consumo, con un público ignorante y frívolo, con funcionarios que pretenden comprarle el alma a

⁸ Alfredo Pavón “el novísimo cuento mexicano”, en A. Pavón, *op. cit.*, p.1038.

muy bajo precio, por cierto. La mayor fuerza del joven para llegar íntegramente a la madurez es su propia rebeldía.⁹

A pesar de su negativa, si debemos ubicarlo dentro de una generación, lo haremos dentro de la de los enterradores, que tiene una característica más, no citada ni en el manifiesto, ni en estudios literarios: masoquismo urbano. Esta generación, no sólo literaria, describe y reconoce a la Ciudad de México como una ciudad cada vez más caótica, cruel, peligrosa, ridículamente modernizada pero, también, más misteriosa, llena de historias sin esperanza pero con un alto grado de rebeldía y que, al mismo tiempo, apegado a lo urbano y que defiende el gusto por sus costumbres como una obligación; una ciudad que se puede odiar y amar todos los días, como diría José Emilio Pacheco, pero a la que no se abandona.

III. Estilo literario

La obra de Mario González Suárez se distingue por la creación de un mundo muy semejante al real, pero con finales inverosímiles, atípicos, desencadenados por una fuerza extraordinaria rompe la coherencia de lo cotidiano. Al respecto Mauricio Carrera comenta que:

Hay una voluntad de crear un mundo literario que nos lleva al goce de la lectura y a la reflexión [...] Se trata de un universo violento, orientado por pasiones, en que hombres y mujeres se encuentran atrapados; ignoran el sentido de las infinitas trampas que se ciernen en sus

⁹ Mario González Suárez, “Cuatro reflexiones para dejar de ser un joven escritor”, en *Casa del Tiempo*, diciembre 1995-enero 1996, México, UAM, p.18.

caminos y se condenan a una caída bajo la forma de la muerte o la locura¹⁰

Los materiales publicados de González Suárez son parte de un conjunto mayor. Lo que se puede notar en su proyecto de *El libro de las pasiones*, es que Mario González es un autor que retoma elementos de un espacio ya creado por él, un estilo que le permite mostrar un mundo mejor formado y estudiado pero, además, crear un vínculo con sus lectores, establecer un juego de complicidad y familiaridad; es decir, un personaje que es protagonista de alguna de sus historias se comporta como un objeto contextual, en otras. Sus relatos se llevan a cabo, por lo regular, en dos localidades Puerto Solar y una ciudad sin nombre, pero igual de caótica que la natal de Mario G., atestada de bares, plazas, etcétera.

Si bien es cierto, como ya he dicho, aunque cada cuento puede leerse por separado sin perder sentido, todos comparten personajes, temas, lugares y atmósferas formando, como dice Ignacio Trejo, una obra unitaria y sugerente, que ofrece al lector muchísimo más de lo que podrá obtenerse si se lee sólo alguno de los cuentos.

Una característica más de su estilo —ya mencionada— es su simbología, (también característica de la generación de los enterradores) lo que vuelve algo compleja su lectura pues, por un lado tenemos una historia fluida, simple pero, por otro, encontramos constantes guiños del autor para advertir que hay algo más. Lo sobrenatural es una presencia activa que, en cada cuento, cambia destinos, provoca desventuras y pasiones. Sobre ello nos dice Ignacio Trejo:

Es claro que, a pesar de la concreción y la sobriedad de estas narraciones, no es un material de muy fácil lectura.

¹⁰ Mauricio Carrera, *op. cit.*, p. 930.

No es una contradicción: las piezas se leen con fluidez, con entusiasmo, y no obstante el lector percibe que algo se le escapa de las manos, que hay elementos flotando todavía en el aire. Esto se debe a la enorme carga de simbolismo y de imágenes que hay en el libro. Mario González Suárez retoma algunos de los mitos más importantes de la concepción judeocristiana del mundo, del universo, del hombre, como sus orígenes y los designios divinos que lo han conformado; mas no es una aglomeración de lugares comunes, ni siquiera de un oscuro alegato filosófico, ni de un pedante cúmulo de apuntes culteranos: la suya es una propuesta viva y por eso interesante, muy personal y por lo mismo valiosa.¹¹

Mario González se encuentra, en contra de sus deseos, etiquetado dentro de esta generación que, además de romper con lo que ellos califican como lo superfluo de la literatura, también deben de competir con lo nuevo: autores más jóvenes que logran mayor difusión gracias por las tecnologías de entretenimiento y de conocimiento como el internet, que aunque es hoy el gran difusor de la información, también se ha convertido en la tierra sin ley, donde una invasión de los necios —como Umberto Eco acaba de calificar—¹² escribe y publica; por otra parte, también preexisten los escritores aferrados a escribir un argumento televisivo de fácil difusión y bastante ganancia. ¿Qué le queda, entonces, a esta generación de escritores? Aferrarse al valor de su literatura y crear un público para tal.

¹¹ Ignacio Trejo *apud idem*.

¹² sc, "Umberto Eco: Redes sociales son la invasión de los necios" en *El Universal*, Cultura, 5 de enero, 2016 [en línea] <<http://goo.gl/12Otva>> [Fecha de consulta: 15 de abril, 2015.]

CAPÍTULO SEGUNDO

“Volapié”: Análisis de la historia

Lo erótico, lo formal, lo ritual,
lo teatral, eso es lo erótico
Vargas Llosa

I. Elementos distribucionales e integrativos

Para iniciar un análisis estructural del cuento, Helena Beristáin propone la segmentación de ese relato en tres niveles básicos: funciones, acciones y discurso; los dos primeros relacionados con la historia y el tercer nivel, con el discurso. El análisis comienza por lo macro estructural del texto, es decir, el asunto general de la historia o el tema. Así, reconoceremos, en nuestro texto, las funciones de las *unidades distribucionales* e *integrativas* que dan sentido a la historia: *nudos*, *catálisis*, *indicios* e *informaciones*.

Partamos por caracterizar estos elementos. Por unidades *distribucionales* entenderemos las acciones del relato; se manejan en el plano del *hacer*, es decir, en la *relata metonímica*, esto es, aquellas funciones del relato que tienen una acción y una consecuencia. Cualquier modificación que se produzca en ellas, se refleja en la historia, por lo que podemos calificarlas como consecutivas y consecuentes.

En contraste, las unidades *integrativas* se estudian en el plano de la *relata metafórica* o del *ser*. Para Roland Barthes, sus cambios alteran el discurso —no la historia— por

lo que no son consecutivas, mejor dicho, se consideran expansivas pues únicamente reflejan una característica.¹

Las unidades *distribucionales* están conformadas por los *nudos*. Mientras que, las unidades *integrativas* se dividen en tres tipos: *catálasis*, *informaciones* e *indicios*.²

Beristáin amplía esta información con las siguientes definiciones: por *nudos* entendemos que son las unidades esenciales que denotan el desarrollo de la acción y como *catálasis*, las extensiones descriptivas que afectan la duración, el orden, el tiempo y cuya función es dar cuenta del mismo, remansar el discurso, hacer sentir el ambiente, enfatizar el momento y describir los detalles. Además, con la suma de estos elementos, nos dice la autora, se podrá obtener el resumen, el eje sintagmático y la intriga.³

También se analizan las unidades *integrativas*, cuya lectura, a diferencia de las *distribucionales*, exige conformar un sentido más pragmático, necesario para el sentido total de la historia. Estas unidades permiten al autor crear un contexto, esto es, un ambiente o atmósfera y al lector imaginarlo a partir del reconocimiento de elementos, objetos, lugares de su propia experiencia del mundo. Estos elementos son los *indicios* o índices que reconoceremos como aquellos que muestran el carácter de los personajes, sus sentimientos y la atmósfera creada por su propia visión. Y las *informaciones* que permiten enraizar la ficción en lo real al identificar y situar los objetos y los seres en el tiempo y el espacio.⁴

¹ Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en vv.AA., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1996, pp. 14-15.

² *Ibidem*, pp. 14- 17.

³ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario: teoría y práctica*, 2.ª ed, México, UNAM, IIF, 1984.p.35.

⁴ *Ibidem*, p. 48.

1. Nudos

Para iniciar con el análisis presento un resumen de la historia del relato y después una lista de los *nudos* de la historia y su *doble función* para, posteriormente, dar paso a las observaciones que de ellos podemos deducir.

“Volapié” relata la historia de dos amigos, amantes de la tauromaquia y de sus experiencias en las corridas de toros. El narrador —en adelante, me referiré a él como narrador protagonista (NP)— y su amigo Molina pasan sus tardes después de cada corrida, en el bar Silverio Pérez, entre mujeres y aficionados de la fiesta brava. En ese lugar conocen a Mónica, quien más tarde se convierte en la amante de los dos amigos y un fuerte motivo de enemistad entre ellos, pues antes de que Mónica apareciera en sus vidas, Molina y el NP consolidan una fuerte amistad y juran jamás estorbarse en sus muchas relaciones con sus diversas amantes y mucho menos perder la amistad por alguna de ellas.

Un día después de una corrida espectacular, Mónica les propone formar un trío sexual; esta experiencia intensifica la relación entre Molina y el NP, transformando la amistad en una relación apasionada, pues su necesidad sexual, en adelante, sólo encuentra satisfacción al estar los tres.

Mónica comparte con los amigos su gusto por la fiesta de luces y en su camino de encuentros y desencuentros aparece un nuevo lidiador, Josemaría Huete El Hechicero, quien con sus faenas revoluciona la manera de actuar de los tres amigos y de los espectadores, pues el llamado Hechicero es tan buen matador que inyecta, en su público, valentía, agresividad y, por supuesto, pasión; mientras que en los malos toreros y sus padrinos desata envidia y corrupción. Así, desde el inicio de la carrera de Josemaría Huete, los padrinos intentan sa-

botearlo y terminar con ella; sin embargo, como todo buen torero el final de su vida y de su profesión no estará marcado por artimañas sino por su muerte en el ruedo.

La historia del NP, Molina y Mónica estará influenciada por cada movimiento de Josemaría Huete, hasta el momento de la irremediable muerte. Como aficionados de la tauromaquia disfrutaban de la carrera del excepcional torero, a tal grado que cuando comienzan a salir mal las cosas para el torero, el malestar se refleja en la relación de los tres amantes.

Josemaría Huete, como mencioné, es agredido por los malos toreros, los padrinos de éstos y los ganaderos, pues deja en claro la mediocridad con que se lleva a cabo la fiesta brava. Junto con los empresarios, sus enemigos organizan un boicot contra él: anuncian su participación un domingo pero, evitan que salga a torear, el público enfurecido destroza la plaza de toros y, por supuesto, culpan de ello al propio matador. En el disturbio hieren a Molina y Mónica se pierde entre la multitud, más tarde, cuando todo ya está en calma, los tres inseparables se reencuentran en el bar Silverio, pero Mónica sin ofrecer una razón específica decide abandonar la relación. Al poco tiempo el NP y Molina, hasta entonces unidos por un aparente vínculo indisoluble, también dejan de frecuentarse.

Josemaría decide comenzar una huelga de hambre como protesta para exigir su derecho a torear; su público reacciona ante esta manifestación y días después, un tumulto de fanáticos decide plantarse frente a la plaza para exigir la reaparición de Josemaría; ante esta noticia, el NP decide ir al lugar donde el torero realiza su protesta y ahí se encuentra con Molina y Mónica, quienes, en el breve tiempo que se mantuvieron separados del NP, establecieron una nueva relación, pero esta vez como pareja, así marginaron al NP.

El día que Josemaría regresa a torear, el NP se presenta solo y desilusionado por no haber recibido una invitación de parte de Mónica o de Molina; desde lejos distingue a Mónica entre el público, mientras que Josemaría torea excepcionalmente a su primer cornúpeto.

El NP intenta acercarse a Mónica mientras se torea a otros dos toros y Josemaría lidia al quinto toro. Antes de llegar a donde se encuentra Mónica, el NP observa que Molina está con ella, cambia su rumbo y roba una espada de uno de los mozos y se dirige nuevamente a donde está la pareja. Cuando Josemaría se dispone a matar al toro, el NP entierra la espada a mitad del pecho de Mónica; simultáneamente, el toro cornea a Josemaría, cuyo cuerpo levanta como el de un muñeco y cae muerto.

Molina, entretanto, roba una banderilla de un aficionado y corta el cuello del NP. El cuento termina cuando éste, a punto de morir, se da cuenta que Molina se ha quedado solo y reconoce esta acción como su triunfo.

Cada *nudo*, como mencionamos anteriormente señala el desarrollo, esto es, cada uno de ellos representa una causa o un efecto; Beristáin afirma que ellos inauguran, mantienen o cierran una posibilidad en las acciones del cuento y cumplen una doble función: pueden actuar al mismo tiempo como una *catálasis* y, por ejemplo, expandir el tiempo de la historia, como cuando un personaje está dentro de una cantina bebiendo un *whisky* puede sugerirnos que dicho personaje está esperando algo o a alguien.⁵

Para seleccionar los nudos, sus funciones y comprender su comportamiento y propósito en la historia, elaboré la siguiente tabla, en donde separé la historia tomando en cuenta el hilo narrativo; en todo momento, consideré el criterio que Roland Barthes sugiere para determinar las funciones de un relato: el sentido.

⁵ *Idem.*

Es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad [...] Para determinar las primeras unidades narrativas, es pues necesario no perder jamás de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que coincidirán fatalmente con las formas que conocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo y aún menos con clases psicológicas.⁶

La estructura de los nudos coincide, en su mayoría con la definición funcional de la oración: “Comunicación de sentido cabal en cada situación de habla concreta”.⁷ Sin embargo, Roland Barthes señala que el sentido no dependerá de las unidades lingüísticas, por lo que no fue una condición para la división. Pero es necesario considerarlo, pues el método está basado en los estudios lingüísticos.

La tabla se divide en secuencias, cinco en total, presentadas conforme al tiempo de la historia y no del discurso, es decir, de acuerdo con el sentido y no, la forma. Contiene dos columnas: en la primera aparecen los nudos en forma de enunciados narrativos y a la derecha su propósito en el texto, algunos de ellos comparten la misma función (catálisis, indicios) aunque no el mismo fin, mientras otros poseen más de una función.

Para finalizar la división de la historia, en un segundo ejercicio, marqué sus secuencias con el propósito de conocer el papel actante de los personajes y validar o rectificar la división de los nudos.

⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 13.

⁷ Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*, 9^o reimpresión, Madrid, Espasa, 2003, p. 390.

Tabla 1. Funciones de los elementos integrativos

Nudos

Funciones

1ª secuencia

Esta primera secuencia es lo que Claude Bremon llama una secuencia simple: una función que abre una posibilidad de proceso en forma de conducta o de acontecimiento, funciones que realizan esta virtualidad (en este caso dos) y una función que cierra el proceso. En ella, los índices marcan el momento en que el protagonista conoce el mundo de la fiesta brava, y cómo se define su personalidad al rededor de ésta. También se marca el cambio de tiempo o analepsis de la historia, pues el discurso del cuento comienza con una prolepsis o anticipación del clímax y regresa al punto de su la infancia del protagonista. El nivel de esta secuencia es el metadieгético o intradieгético, ya que el narrador cuenta hechos vividos por él pero en un pasado muy lejano.

1. El NP asiste por primera vez a los toros a los seis años de edad, acompañado por su padre.

2. El NP lastima a su hermano cuando juegan al toro y al lidiador.

3. La madre golpea al NP y decide alejarlo de los toros.

4. Ante la actitud de la madre, el NP se siente orgulloso de ser castigado pues se piensa a sí mismo como un matador corneado.

Catálasis. Retrospección de cuando surge su pasión por los toros.

Índice. Características de los personajes.

Tabla 1. Funciones de los elementos integrativos

Nudos

Funciones

2ª secuencia

Esta segunda parte se trata de una secuencia compleja, es decir, dos secuencias simples se entrelazan, la primera funciona como consecuencia inicial de la segunda. Los índices definen la personalidad del NP, Molina y Mónica; se establece el papel actante que realizara cada uno: primero Molina y el NP serán amigos, aliados pero, antes de cumplir por completo este rol, aparece Mónica y los vuelve rivales. El ambiente taurino se enfatiza. El nivel de esta secuencia también está dentro del metadiégetico, en un pasado más cercano del narrador.

5. Después de muchos años, el NP regresa a la plaza de toro como aficionado.

Índice. Características de los personajes.

6. Molina, también amante de la tauromaquia, se convierte en su compañero para asistir a los toros cada domingo a la plaza de toros y al bar Silverio Pérez.

Información. Ambiente

7. El NP establece una relación de hermandad con Molina

Índice. Características de los

8. El NP y Molina juran que su amistad nunca será dañada por el deseo hacia una mujer.

personajes.

9. El NP y Molina conocen a Mónica en el bar Silverio Pérez.

Tabla 1. Funciones de los elementos integrativos

Nudos	Funciones
10. El NP y Molina se enamoran de Mónica.	<i>Índice.</i> Características
11. Mónica se convierte en su nueva compañera en la plaza de toros y en su amante.	de los personajes.
12. Mónica les informa al NP y a Molina sobre su relación con cada uno.	
13. Ambos amigos inician una relación de rivalidad.	
14. Bajo un nuevo e implícito pacto de no estorbarse, el NP y Molina aceptan que Mónica mantenga una relación con ambos.	

3ª secuencia

La tercera secuencia también es compleja, por una parte, los roles de los personajes sufriran nuevamente un cambio drástico, si en la anterior cambiaron de amigos a rivales en ésta cambiaran de rivales a amantes. Y a esta secuencia simple se entrelaza una nueva, la historia de Josemaría Huete. La suerte de una concidirá con la otra en más de un aspecto, por ejemplo, el triunfo de Josemaría es la causa de la relación sexual entre los tres personajes. Por supuesto esta secuencia se realiza en un nivel metadiégetico, donde el narrador no sólo cuenta su propia historia sino la de otro personaje.

15. En las corridas domingueras —a las que asisten los tres amantes— llega un nuevo novillero, Josemaría Huete, El Hechicero.	<i>Información.</i> Ambiente
---	------------------------------

Tabla 1. Funciones de los elementos integrativos

Nudos	Funciones
16. Josemaría se convierte en el torero favorito de Mónica, Molina y el NP.	<i>Catálasis.</i> Duración; introducción de una nueva historia.
17. Josemaría provoca con sus actuaciones un nuevo tipo de pasión en el público: mayor pasión, mayor embriaguez...	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
18. Entre Molina y el NP crece la rivalidad a causa de las actuaciones de Josemaría y la indecisión de Mónica.	
19. Con sus faenas, Josemaría pone en evidencia a los malos toreros y a los ganaderos que entregan utreros por toros.	<i>Información.</i> Ambiente
20. Toreros y padrinos comienzan a odiar a Josemaría.	
21. Padrinos y novilleros realizan varios intentos por estropear su triunfo y evitar sus corridas.	
22. El día que recibe su alternativa Josemaría tiene un desempeño inigualable, lo que provoca un sentimiento de gran euforia en su público.	<i>Catálasis.</i> Tensión semántica.
23. A partir de ese día la prensa apoda a Josemaría como el Hechicero.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
24. El NP y Molina se reconcilian después de la gloriosa actuación de Josemaría.	
25. El NP apoda a Josemaría como el Redentor.	

Tabla 1. Funciones de los elementos integrativos

Nudos	Funciones
26. En Mónica también hay una reacción ante tal evento y propone al NP y Molina formar un trio sexual.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
27. El NP y Molina aceptan la propuesta de Mónica.	
28. Su relación se convierte en un juego sexual relacionado con la Fiesta brava.	<i>Catálasis.</i> Tensión semántica. <i>Información.</i> Ambiente.
29. El NP declara que la dicha de Molina y la de él es plena con las actuaciones de Josemaría y la presencia de Mónica.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.

4ª secuencia

Esta secuencia continúa en un nivel metadiégetico donde las dos historias siguen entrelazadas. Aumenta el simbolismo, sobre todo en los papeles que representa cada personaje. Se acentúa la unión entre Molina y el NP, la relación que establecen desde un inicio se hace más simbólica, pues se refleja la necesidad de estos dos personajes de coexistir unidos. Por otra parte, la historia de Josemaría sufre una clara degradación. Las catálasis son más frecuentes, en esta parte el tiempo ya no es tan fugaz como el resto de la historia, el ambiente es más nostálgico, hay más reflexiones, como un preambulo o pausa para el final.

Tabla 1. Funciones de los elementos integrativos

Nudos	Funciones
30. Después de cada faena de Josemaría, los tres amantes tienen un encuentro sexual.	<i>Catálasis.</i> Tensión semántica. <i>Información.</i> Ambiente.
31. El NP califica estos encuentros como un ritual de purificación, al igual que la muerte de los toros en manos de Josemaría.	<i>Catálasis.</i> Tensión semántica. <i>Índice.</i> Características de los personajes.
32. Josemaría sigue provocando comportamientos eufóricos en su público.	<i>Catálasis.</i> Expansión del discurso
33. Los toreros y padrinos comienzan a formar un complot en contra de Josemaría.	<i>Información.</i> Ambiente.
34. El NP y Mónica asisten solos a una de las corridas de Josemaría.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
35. Molina se siente traicionado por el NP y Mónica.	<i>Catálasis.</i> Tensión semántica.
36. Mónica y el NP, tras mantener una relación sexual, reconocen que su satisfacción sólo es plena cuando están los tres.	<i>Información.</i> Ambiente.
37. El público destroza la plaza de toros cuando los empresarios de ésta, no permiten que Josemaría toree.	
38. En el disturbio hieren a Molina y Mónica se pierde entre la multitud.	<i>Catálasis.</i> Tensión semántica.

Tabla 1. Funciones de los elementos integrativos

Nudos	Funciones
39. Mónica decide separarse del NP y Molina.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
40. Por días el NP y Molina se reúnen en el bar en espera de Mónica.	
41. En el bar, los seguidores de Josemaría hablan de él como si fuera un torero glorioso pero de tiempos lejanos.	<i>Catálasis.</i> Simbología. <i>Información.</i> Ambiente.
42. El NP y Molina también se separan.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.

5ª secuencia

Se trata de la única secuencia representada en la diegesis y realizada en tiempo real, donde las dos historias se encuentran fusionadas. El tiempo en esta parte es mucho más fugaz, aparece la muerte predecible desde el inicio del discurso, pero de una manera impensable.

43. Empresarios, ganaderos y toreros culpan a Josemaría por el disturbio y forman una campaña de desprestigio contra él.	<i>Información.</i> Ambiente.
--	-------------------------------

Tabla 1. Funciones de los elementos integrativos

Nudos	Funciones
44. Josemaría se defiende de las acusaciones realizando una huelga de hambre a modo de protesta.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
45. Después de 25 días de la huelga de hambre, una multitud amenaza con destruir la plaza de toros si Josemaría no torea.	<i>Información.</i> Ambiente.
46. Molina busca a Mónica y se reconcilian.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
47. El NP se encuentra con ellos en el lugar donde Josemaría realiza su huelga de hambre.	<i>Información.</i> Ambiente.
48. El NP advierte que Molina y Mónica han caído en una apatía conyugal.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
49. Anuncian el regreso del Huete.	<i>Información.</i> Ambiente
50. El NP se entusiasma con esta noticia pues ve en ella una posibilidad de regresar a su antigua relación con Molina y Mónica.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
51. El NP no recibe invitación de Mónica y Molina para asistir al regreso de Josemaría a la plaza de toros.	

Tabla 1. Funciones de los elementos integrativos

Nudos	Funciones
52. Llega el día del evento, el NP se presenta solo y lejos ve a Mónica. Se siente traicionado.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
53. Comienza el paseíllo. Matan al primer toro, el segundo es para Josemaría. El NP se lamenta por no disfrutar ese momento con Mónica.	<i>Información.</i> Ambiente. <i>Índice.</i> Características de los personajes.
54. El NP comienza a acercarse al lugar donde está Mónica.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
56. Torean el tercer y cuarto toros.	<i>Información.</i> Ambiente.
57. Molina advierte la presencia del NP, pero evita su mirada. Lo que intensifica el malestar del NP.	
58. Josemaría brinda el quinto toro al público, Lanza la montera al aire y la multitud supersticiosa grita feliz al verla caer boca abajo.	<i>Catálasis.</i> Simbología.
59. El NP roba una espada.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
60. Josemaría se prepara para matar.	<i>Información.</i> Ambiente.
61. La música pone nervioso al toro; Mónica advierte al NP.	<i>Información.</i> Ambiente.
62. Josemaría se perfila para el volapié; el NP cita a Mónica y le entierra la espada.	

Tabla 1. Funciones de los elementos integrativos

Nudos	Funciones
63. Molina roba una banderilla y con ella descabella al NP; el toro hiere a muerte a Josemaría.	<i>Índice.</i> Características de los personajes.
64. Molina termina solo: sin Mónica, ni Josemaría , ni el NP.	<i>Información.</i> Ambiente.

Este corte de acciones nos permite describir las siguientes características de la historia.

El cuento se maneja en tres niveles. El primero en el nivel diegético, donde —como nos dice Beristáin— se narra la acción del relato: un hombre asesina a una mujer en una corrida de toros, instantes después es herido de muerte por su adversario.

El segundo nivel, extradiégetico, nos narra la vida y suerte del torero Josemaría Huete, El Hechicero, quien debe enfrentar la corrupción de los ganaderos y de las autoridades taurinas.

En el tercer nivel, el metadieético, el relato nos lleva a un segundo grado de ficción donde la historia de los tres amantes es influida por la suerte del torero, es decir, las acciones de la historia principal son causadas por la pasión que despierta en ellos Josemaría Huete, El Hechicero.

2. Informaciones

Nos dice Beristáin que los lugares y objetos cumplen con una función cultural y añaden una significación determinada.⁸ Así, las informaciones del cuento cumplen con las siguientes funciones:

A. Describir un mundo sobre la tauromaquia con nombres de toreros, fechas y lugares para ubicar la historia en un tiempo y espacio verosímiles.

En la historia, por ejemplo, se mencionan obras relevantes que se han escrito sobre este espectáculo, como *La tauromaquia*, de Pepe-Hillo y la de Paquiro. Aparecen nombres que hacen referencias a toreros famosos reales:

⁸ Grupo M *apud* Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 46.

Lomelín, Domingo Ortega, Silverio Pérez, Armillita. Asimismo utiliza el nombre del toro *Barbudo*, que mató a José Delgado, Pepe-Hillo, torero sevillano del siglo XVIII y de quien toma también algunas características de su vida para el personaje de Josemaría, pues Pepe-Hillo triunfó como torero hasta que una misteriosa enfermedad detuvo su carrera por años; en el caso de Josemaría, recordemos que en la historia se aleja a causa del boicot que forman los empresarios contra él. Ambos toreros, el real y el ficticio no pierden fama gracias a que la prensa en todo momento está al pendiente de su recuperación. En el caso de Pepe-Hillo, él regresó a torear el 11 de mayo de 1801, fecha en que es corneado por un toro llamado *Barbudo*, comparte así su historia y hasta el nombre del toro asesino.⁹

Una cualidad más que el narrador le da a Josemaría es que se habla de él “como si se tratara de un espada antiguo, ya muerto o retirado. Los aficionados de más edad lo añoraban como si fuera de la época de Silverio [Pérez], de [Luis Castro] El Soldado, y [Fermín Espinosa] Armillita”.¹⁰ Curiosamente a Pepe-Hillo se le atribuye el primer manual sobre el arte de la tauromaquia, del que pudo ser autor gracias a su amigo José de la Tijera, quien se encargó de redactar y dar forma a dicho libro, pues Pepe no sabía leer ni escribir.

Mario González Suárez también retoma otro elemento para darle veracidad a su historia, incluye una fuerte crítica sobre las autoridades de las corridas de toros, pues describe lo que para muchos es obvio, la fiesta brava ha perdido importancia en México por el mal manejo de toreros, apadrinamiento de “galance-

⁹ Iñigo Montoto de Simón “Prólogo”, en Pepe- Ilo, *La tauromaquia*, Sevilla, Castillejo [s. f.]

¹⁰ Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, p. 70.

tes de telecomedia",¹¹ entre otras necedades que provoca el dinero y el poder.

El ambiente taurino era un asoladero de empresarios y ganaderos facinerosos. Con bombardeos de propaganda presentaban como matadores a las maletillas que apadriaban. [...] Configuraban un circo donde se trapeaban perrotos cornudos [...] gallináceos que torear a los bichos por teléfono y los matan a flechazos.¹²

B. Dar cuenta del tiempo real de la fábula y del tiempo de la intriga.

La historia se maneja en dos tiempos verbales, el presente que es la historia de la fábula que transcurre desde el inicio del último evento hasta el momento de la muerte. La intriga, en cambio, se maneja desde que el protagonista adquiere su gusto por los toros, los años que transcurren lejos del espectáculo, su encuentro con Molina y, posteriormente, con Mónica, etcétera.

Algunos de estos datos apoyarán también la velocidad del relato y la confusión del narrador en cuanto al tiempo, por ejemplo: Se anuncia el cartel que terminará en disturbio para el 26 de octubre (sin mencionar el año), pero la noticia se anuncia "junto con la lista de arrestados" el 21 de octubre. El tercer y cuarto toros de la última corrida sencillamente no existen "Es caso increíble pero no recuerdo qué pasó con el tercero y cuarto toros" —nos dice el propio narrador.

¹¹ *Ibidem*, p. 64.

¹² *Ibidem*, p. 63.

C. Relacionar la historia con algunos aspectos de los demás cuentos que forman parte de El libro de las pasiones.

Como antes mencioné, este cuento pertenece a una serie de trece,¹³ que comparten el tema de la pasión pero, además, Mario González se encarga de crear una atmósfera en común para todos ellos. Por ejemplo, las historias se realizan alrededor de una ciudad caótica con hipódromos, bares, plaza de toros y un muelle a tres horas. Entre estos elementos Josemaría quien planea realizar su huelga de hambre en la salida del Pasaje Savoy¹⁴ de la calle Juan Oronoz, mismo nombre del protagonista del cuento "El poeta" de *El libro de las pasiones*, un glorioso poeta que pierde la pasión por la vida cuando se siente abandonado por su musa.

En otra de las trece historias, un prófugo se entera sobre la destrucción de la plaza de toros durante su exilio. En una historia más, una viuda adinerada visita el hipódromo y deja ver entre líneas que puede ser una amiga de Molina. Así en cada uno de los cuentos podemos encontrar el juego del autor con su lector, cada una de estas trece historias tiene relación con las demás, ya sea por medio de personajes, temas, lugares o atmósferas.

¹³ A lo largo de la historia y en distintas culturas, se ha asociado este número con cuestiones de tipo sagrado, en algunos con una connotación fatídica

¹⁴ El Pasaje Savoy se ubica en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en una zona que, desde la época colonial, fue el núcleo comercial de la urbe, sobre todo de la industria del vestido. Su nombre lo debe al Cine Savoy. A principios del siglo XX esta misma calle fue conocida como el Barrio latino; era la zona roja de la ciudad, y su fama no ha cambiado mucho, pues actualmente está rodeado de establecimientos de artículos sexuales y se exhiben películas pornográficas heterosexuales y homosexuales.

Por ello, *El libro de las pasiones*, como ya se mencionó, puede calificar como una obra unitaria y sugerente, que ofrece más de lo que podrá obtenerse si se lee sólo alguno de los cuentos; pero, como en este caso, también permite el análisis individual de cada uno sin que se pierda o dificulte su coherencia. La obra es en sí la formación de una cosmogonía, lo que se interpreta por el significado de la palabra: *Kósmos* (estructura, mundo) y *Gignestai* (llegar a ser),¹⁵ en resumen, la creación de un mundo.

Este tipo de cuentos, que conforma una unidad estructural a través de un elemento también se ha catalogado como cuentos enlazados o moleculares:

Los textos que conforman una serie de cuentos integrados están escritos teniendo en mente su relación entre sí, de tal manera que en conjunto adquieren una clara unidad estructural. Por esta razón, algunos estudiosos han propuesto llamarlos también cuentos enlazados (Enrique Anderson Imbert) o cuentos moleculares (Slawomir Dölezel).¹⁶

En el caso de *El libro de las pasiones* los elementos de unión serán el tema de la pasión, la soberbia y la tendencia a la tragedia en cada una de las historias.

3. Catálasis

Las catálasis, junto con las informaciones, conforman el mundo taurino, pero de manera muy distinta a las informaciones, pues mientras éstas apoyan la verosimili-

¹⁵ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano hispánico*, Madrid, Gredos, 1991.

¹⁶ Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 270.

tud de la historia, las catálasis representan un ambiente simbólico entre la tauromaquia y el cuento.

La vida y las acciones de los tres personajes principales (Molina, Mónica y NP) están condicionadas por los acontecimientos de la fiesta brava; cada acción de la historia de los tres amantes tendrá una referencia y justificación en la tauromaquia. Así, al principio encontramos, en la historia del NP, un ambiente nostálgico, que incluye dolor, pero también el recuerdo del momento en que adquiere el gusto por la fiesta brava y la pasión por ella como parte esencial y activa de su vida:

Mientras me sobaba las piernas y los brazos me consolé mirando la sábana hinchada de sangre sobre el ruedo del patio. Por más que mi madre la fregó, en el tendadero luchaba con el viento aún con su mancha de guerra. Parecía citar al toro del aire.¹⁷

Con el tiempo esa pasión se mantiene dormida; el NP se vuelve un espectador trivial, este conformismo también se ve reflejado en el ambiente taurino, donde el mejor torero recurre siempre al descabello y muere mediocrementemente lejos de la gloria y los cornúpetas en un accidente automovilístico.¹⁸ "La turba morbosa asistía a emborracharse y aliviar su tedio urbano con sangre fácil. Nunca ha sido más exacto y honesto el término *gratis*. Gratis era la muerte de reses mansas que complacían a la canalla, de esos utreros lerdos que morían de un bajonazo".¹⁹

¹⁷ Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, p. 62.

¹⁸ Como muchos toreros famosos que han muerto en accidentes viales como Carlos Arruza, Manolo Dos Santos, César Girón.

¹⁹ *Idem*.

Asimismo esta mezquindad se observa en las actitudes de las autoridades taurinas. Al llegar un verdadero lidiador, cambia el ambiente de mediocridad por uno de envidia y corrupción pero, también, por pasión, felicidad, miedo y caos: "La turba ignorante —sin saber cómo— sintió que no presenciaba una función circense, saltó al ruedo a pasear en hombros a El Hechicero. Lo concedido esa tarde fue suficiente para reconciliar amantes vengativos y enemigos amorosos".

El tiempo también está marcado por las *catálasis* pues mientras el espacio temporal se vuelve lento y nostálgico, encontramos a los personajes inmersos en una cantina, pero cuando la acción se vuelve más dinámica, los observamos en el ruedo. Otra función de las *catálasis* es marcar la lógica del cuento: comienza *in extrema res*, esto es, en el desenlace de la historia, lo que se marca precisamente de la siguiente manera: "Éste es el principio de la muerte, los primeros momentos. El bicho de astas enhiestas se ha movido, embiste, ciego y negro...".

Asimismo las *catálasis* marcan la distancia y focalización del narrador. Las reflexiones y subjetividad del NP se reflejan en los monólogos catárticos o interiores donde reclama y critica la actuación de Molina y Mónica, o donde analiza y deja ver su admiración hacia Josemaría, e incluso, hace participes a los lectores en su historia: "¡Cuánta dicha nos diste! Todos ustedes se acuerdan, están condenados a no olvidarlo jamás. La corrida en que el Hechicero recibió la alternativa no fue una tarde de toros: fue una misa taurina, señores".

4. Indicios

En la historia se presentan un total de 77 funciones en 64 nudos, 13 de ellos con doble función: 15 catálasis, 27 informaciones y 35 indicios, esto es, 45% del total de las funciones de "Volapié" son indicios. ¿Qué significa esta tendencia en el cuento? ¿Cómo podemos relacionarla con la intención del autor?

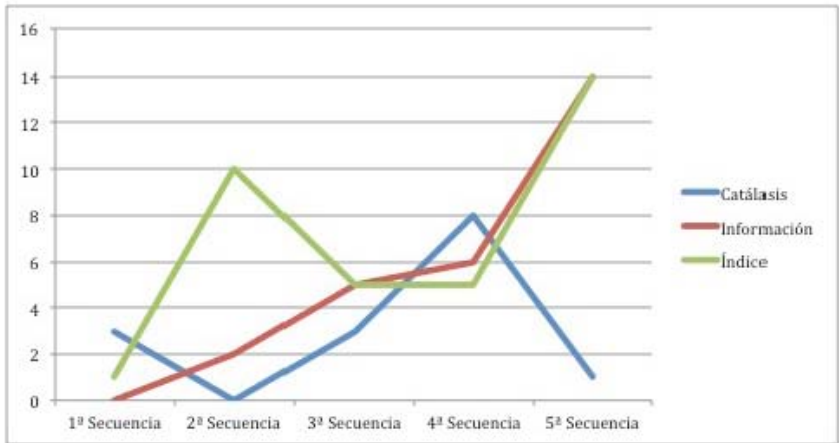
Las catálasis y las informaciones, como se puede interpretar de la información anterior, delinear el ambiente, la atmósfera, pausan el relato, forman distracciones o alargamiento en la historia, es decir, mantienen en todo momento una función fática: una relación entre el narrador y el lector. Los indicios, en tanto, determinan el papel actante de los personajes: el ser. Pero no lo lleva a cabo de una manera directa sino a través de informaciones relacionadas con su identidad, su comportamiento y reacciones, su físico, la atmósfera donde se desenvuelven, sus palabras, todo ello integra el *dramatis personae* de cada personaje y el lector tiene que descubrirlo.

Al ser un recurso frecuente en "Volapié", podemos atribuirle una característica esencial al cuento: el interés por dos cosas 1) enfatizar los conflictos psicológicos, espirituales o de personalidad de los personajes, como sucede con las novelas psicológicas, y 2) mantener en todo momento el misterio en ellos. De ahí que no conozcamos el nombre del protagonista, o si realmente Molina es su hermano.

En la siguiente gráfica se puede apreciar el comportamiento de las funciones de acuerdo con cada secuencia. Pero también se aprecia sus comportamientos en los momentos claves de la historia. Quizá por su característica de cuento o relato breve, las catálasis no tienen una presencia pasiva y en algunas secuencias, prácticamente ausente, la informaciones por su tarea de cumplir con

un ambiente y, con ello, crear una fantasía mantienen un juego de alternancia con los indicios, esta fantasía es muy cercana a la literatura que lleva ese nombre, más adelante explico la cercanía del cuento con esta literatura. Cerca del final, en la última secuencia y donde se lleva a cabo el desenlace esta alternancia se intensifica y refleja una necesidad de doble función en cada nudo, pero en ellas no se incluye las catálisis, al autor ya no le interesa sumergirnos en el ideal taurino ni en la belleza de una imagen, su interés es provocar la mayor tensión en las acciones y en el cumplimiento del papel de cada personaje, dudar de cada una de las acciones que se están narrando.

COMPORTAMIENTO DE LAS FUNCIONES EN LAS SECUENCIAS



II. Secuencias

Para conocer más sobre el *dramatis personae*, comenzaremos por definir qué son las secuencias y su relación con el tema de los actantes.

Las secuencias son segmentos conformados por nudos que guardan entre sí una relación de doble implicación, esto es, juntos constituyen: *a)* una situación inicial; *b)* una realización durante la cual la situación inicial se transforma, y *c)* el resultado de esta transformación. Cuando estas tres fases se relacionan o entretienen con otras se dice que se trata de secuencias complejas.

Las secuencias al conformar la estructura del texto nos permiten advertir la orientación lógica del proceso relatado que, a su vez, está condicionado por cumplir un propósito, una tarea ya sea de *mejoramiento* o *degradación*: "El proceso de mejoramiento hace pasar a los protagonistas (a partir de su perspectiva como sujetos) de una situación insatisfactoria a una satisfactoria. El de degradación, opera a la inversa".²⁰

De esta manera, cada acción estará ligada a una secuencia y ésta, a su vez a una función, ya sea un acontecimiento que se debe realizar o una conducta que debe seguirse.²¹ Nos dice Beristáin que las secuencias permiten encontrar el porqué de cada acción, la causa y consecuencia, por lo tanto, el sentido de la historia. También encontramos la fábula, a pesar de los saltos de tiempo que se puedan presentar; así, el análisis de las secuencias permite descubrir el propósito del autor para realizar estos cambios.

²⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 3.^a ed, México, Porrúa, 1992, p. 434.

²¹ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario: teoría y práctica*, p. 55.

1. Primera secuencia

Este primer proceso se trata de una secuencia elemental; inicia cuando el NP tiene seis años y su padre lo lleva a los toros, a partir de este hecho se apodera de él una pasión que establece una conducta obligada en el personaje: ser un torero. Sin embargo, el obstáculo para este propósito es la actitud de su madre, su disgusto natural por la fiesta brava y el castigo que impone al NP después de que éste obliga a su hermano a fingir como toro y sangra su nariz al lidiarlo. Al final de este proceso, no triunfa como torero pero, contento se reconoce a sí mismo como un matador corneado, pues todo buen torero debe aspirar a “morir orgullosamente en el ruedo”.²²

2. Segunda secuencia

En la segunda secuencia se restaura esa pasión; el NP regresa a los ruedos como espectador, después de muchos años. Aparece Molina con quien entabla una relación de hermandad y hace un juramento de lealtad: “El día de mi regreso a los ruedos fui con Molina [...] Llegamos a pelear por un torero, a juzgar diferente un pase; pero una mujer no iba a ser motivo de enemistad. Lo juramos, me acuerdo, una de las primeras veces que bebimos en el Silverio Pérez”.²³

Hasta aquí termina una secuencia elemental que puede considerarse de *mejoramiento*, sin embargo, aparece uno nuevo proceso inverso que impide al primero llegar a su término y lo redirige a la *degradación*.

El juramento se rompe al llegar Mónica. La secuencia cierra con un nuevo pacto, el de no estorbarse y marca en

²² Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, p. 62

²³ *Ibidem*, p. 63.

su resultado la clara *degradación* moral de esta secuencia. A este tipo de proceso Claude Bremond le llama *enclave*.²⁴

3. Tercera secuencia

La tercera secuencia comienza en el estado de *degradación*, crece el odio entre Molina y el NP, así como su pasión por Mónica. Sin embargo, un factor ajeno a los tres personajes cambia su situación. Se reconcilian. Dejan de ser rivales y se establece una nueva relación sexual en la que participan los tres. Esta secuencia, por supuesto, será de *mejoramiento*, pues se termina la rivalidad y la pasividad, eliminan la adversidad por medio de un pacto de seducción, esta acción se realiza como ritual de purificación. Asimismo, se restaura la función de la primera etapa pues se establecen los actantes que cumplirá cada uno de los personajes, incluyendo la conducta obligada que en un inicio se había frustrado. Es decir, cada uno tomará su papel simbólico: serán toro, lidiador y muerte, más adelante explico con mayor detenimiento estos roles.

Esta secuencia también es un enclave, pero el proceso es inverso al de la segunda: el proceso de degradación es interrumpido por un elemento de mejoramiento y se evita la degradación.

4. Cuarta secuencia

En la cuarta secuencia nace de nuevo el rencor cuando Molina se siente traicionado. Mónica y el NP asisten a

²⁴ Claude Bremond, "La lógica de los posibles narrativos" en vv. aa., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1996, pp. 99-121.

una corrida de toros sin él, pues por cuestiones de trabajo —factor ajeno y absurdo— no llega a la ciudad ese día. Por factores *inmotivados* y *desorganizados* se rompe una vez más el equilibrio y comienza una nueva degradación. Estos factores —nos dice Bremond—son circunstancias casuales:

Agentes responsables de iniciativas que constituyen agresiones. Los tipos de proceso de *degradación* están determinados por la naturaleza de los detalles que los conforman, como por ejemplo el hecho de que se desarrollen con o sin obstáculos deliberados o fortuitos, exitoso o malogrados, etcétera.²⁵

Por causa de este tipo de factores, en nuestra historia, se rompen los papeles simbólicos que deben cumplir los personajes. Es decir, en la primera secuencia la madre y el hermano se niegan a cumplir los roles que toda fiesta taurina debe tener: toro, lidiador y muerte, lo que frustra el propósito del NP de ser un torero; en esta última secuencia los roles nuevamente se rompen a causa de una supuesta traición y termina en un alejamiento de Molina, Mónica y el NP.

5. Quinta secuencia

En la quinta secuencia, los papeles nuevamente se rolan y ahora el traicionado es el NP, Molina busca a Mónica para reconciliarse. Tiempo después cuando el NP se encuentra con la pareja intenta mostrarse tolerante ante la nueva situación. En esta quinta y última secuencia aparecerá una posibilidad de *mejoramiento*, pero al no

²⁵ Claude Bremond *apud* Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario: teoría y práctica*, pp. 62-63.

cumplirse se marca el final del relato con una mayor *degradación*, la muerte anunciada: “Este es el principio de la muerte...”.²⁶

La estructura de “Volapié” estará condicionada por el propósito de llevar a cabo un papel que el propio protagonista se adjudica: el ser un torero; así como realizar o cumplir un acontecimiento inevitable: la muerte.

Como ya mencioné, la sucesión de las acciones nunca es arbitraria, ya que obedece a una cierta lógica; no obstante, la aparición de un proyecto implica la aparición de un obstáculo,²⁷ el peligro provoca una resistencia o una huida, de ahí la mediocridad que el NP vive antes de volver a aceptar su papel en las corridas de toros. El *mejoramiento* aparece como una condición para que los personajes cumplan su papel de toro, torero y muerte, pues sin ella no se completa el cuadro simbólico de la fiesta brava y la muerte no tendría justificación en esta historia.

Todorov dice al respecto que muchas acciones, personajes o descripciones se repiten y, según las características que adopte la repetición, conforman figuras retóricas tales como la antítesis, la gradación o los paralelismos. En este caso la pasión que gobierna a los personajes conforma una gradación en el estado de ánimo, en las acciones y en el cumplimiento de establecer su papel en la historia.

Un ejemplo claro de gradación son las corridas de toros que el autor narra —sin olvidar que cada una de ellas marca también el comportamiento de los tres amantes (Molina, Mónica y el NP)—. La historia comienza con un torero bueno en sus faenas pero malo para matar; el espectáculo se envilece ante el NP hasta el

²⁶ Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, p. 62.

²⁷ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario: teoría y práctica*, p.56.

punto que ya no espera una buena faena sino una buena corneada: "Para ser franco —¡lo confieso, Dios mío!—, ya sólo iba a las corridas con la negra ilusión de que cornearan a un torero".²⁸

Por otra parte, el proceso de las actuaciones de Josemaría es también una graduación pero de mejoramiento, pues lo vemos desde que comienza como novillero, hasta que se convierte en torero, hechicero, redentor y, finalmente, leyenda.

III. Caracterización de los personajes

Para el análisis de los personajes es necesario reanudar el tema de las unidades integrativas, es decir, los indicios. Helena Beristáin define tales elementos como "unidades semánticas que tienden a describir y remiten a una funcionalidad del ser a un carácter, un sentimiento, una atmosfera psicológica (temor, alegría, sospecha)".²⁹ Así, retomaremos las características de los protagonistas, las cuales conocemos únicamente por la voz subjetiva del narrador y actor principal de la historia.

Aquí es necesario hacer una pausa para retomar la idea de que la base de este cuento es la tauromaquia, pues bajo esta simbología analizamos a los tres actores de esta tradición. Como ya había apuntado, en una corrida taurina existen tres personajes principales y esenciales: el lidiador, el toro y la muerte. Ninguno sustituye a otro y, por tanto, no puede faltar ninguno.³⁰

²⁸ Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, p. 64.

²⁹ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario: teoría y práctica*, p. 70.

³⁰ Sin embargo, una de las mayores glorias en la fiesta brava es cuando se logra el indulto del toro. Por supuesto no es nada fácil, en la Plaza México, durante 64 años tan sólo se

Elizabeth Luna Traill realiza un estudio sobre el papel de estos personajes, en la poesía de tres poemas de autores de la Generación del 27: “Elegía a Joselito” de Gerardo Diego, “Verte y no verte” de Rafael Alberti y “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca. En el magnífico análisis se puede apreciar la visión ambigua que existe entre estos tres personajes, pues para Gerardo Diego el torero es el único responsable de su muerte o la del toro; en tanto que Rafael Alberti considera que el toro es el protagonista de la fiesta brava e identifica a la muerte y el toro; finalmente, en el poema de García Lorca, la figura del toro y del torero se identifican por la vacilación de la muerte al escoger a uno u otro.³¹ Sobre esta ambigüedad también habla Xavier Villaurrutia:

Claro que extraño las tardes de toros. El *rugby* es otra cosa, más unánimista sin duda, pero carece de misterio, de intimidad, de verdadero peligro de muerte y no se asiste a él como a un sacrificio humano en el que el toro es el hombre y el torero es la muerte que lo cita, que lo invita, que lo sucede hasta lograr su deseo. Lo maravilloso de los toros es que, a veces, la muerte (el torero) está en peligro de muerte y aun, excepcionalmente, muere.³²

le ha otorgado a 64 toros, pues los requisitos son diversos y poco frecuentes: primero que el reglamento de la plaza lo permita, que el torero o el público lo pida y, por supuesto, bravura y porte particularmente distintivos por parte del toro.

³¹ Cfr. Elizabeth Luna Traill, “Tres elegías taurinas. Tres miradas poéticas”, en *Acta poética*, núm. 25-2, México, UNAM, 2004, pp. 47-65.

³² Xavier Villaurrutia, “Carta de noviembre 18”, en *Cartas de Xavier Villaurrutia a Salvador Novo: 1935-1936*, México, INBA, 1966, p. 46.

Por otra parte, Michael Leiris también hace una interpretación alegórica de los tres papeles,³³ otorgándoles un significado mítico y trágico. Lo interpreta como un acto erótico, en el cual la plaza se convierte en el tálamo, el toro representa la feminidad y el lidiador lo masculino. La corrida o el acto erótico es percibido por Leiris como el lugar del combate, el espacio en donde se encierran para enfrentarse los adversarios: "El conjunto de la corrida se presenta como una especie de drama mítico cuyo argumento es el siguiente: la Bestia domada, y luego matada por el Héroe".³⁴

Sin embargo, no es únicamente el lugar de copulación de dos personas, sino al mismo tiempo el lugar del enfrentamiento, de la lucha, en el que por fuerza uno, que es el hombre, tiene que vencer y matar al adversario, la mujer, que a su vez le amenaza de muerte. Así, lo erótico surge del placer, la angustia, el goce y el terror.³⁵

1. Mónica

La primera vez que aparece Mónica en la historia es en el bar Silverio Pérez, recinto de *aprendizaje* —de acuerdo con lo que nos dice el narrador—, de nostalgia y reflexión por lo que nos dejan ver las catálisis de espera o tiempo suspendido como Helena Beristáin lo califica.

³³ Elena Real, "Michael Leiris, Alegorías del sentimiento trágico de la sexualidad", en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia, Universidad de Valencia, 2001, pp. 549-560 [en línea] <<http://goo.gl/cN4o4B>> [Fecha de consulta: 27 de febrero, 2015.]

³⁴ Michael Leiris *apud idem*.

³⁵ *Idem*.

Ella se presenta acompañada de un juez, esto es, con una autoridad y todo el peso simbólico que conlleva. Se le describe como “radiante y esbelta”, tal y como debe presentarse un torero frente a su público; en otras ocasiones se describe al personaje como un toro con trapío, es decir con presencia y como un sentimiento que vive en ambos: “En tu cuerpo estábamos los dos, y en nuestra carne tú eras el dolor”.³⁶

Estas descripciones dejan en claro que Mónica tendrá un actante específico, durante el trayecto de la historia ejecutará el papel de toro, aunque en algunas ocasiones pareciera que también realiza el papel de torero y muerte, esto es parte de la perplejidad de la que habla Xavier Villaurrutia. Mónica será, sobre todo, objeto de pasión; representa aquello que requiere y busca un torero: gloria, triunfo y muerte —ya sea del toro o de sí mismo—.

Su descripción es de acuerdo con su actante: es radiante, esbelta, con trapío, causa de miedo e incertidumbre y su muerte también será dentro de este papel: “Te cito Mónica igualas tu pecho el estoque lo atraviesa No te quejas sueltas un jadeo feliz”.³⁷

2. Molina

Molina no es un personaje autónomo, sus sentimientos y acciones se presentan como un reflejo de los mismos sentimientos que el narrador. No desempeña un papel único en la historia; tiene una relación más estrecha con el protagonista, es en realidad, su *par complementario*, es decir, su doble.

³⁶ Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, p. 64

³⁷ *Ibidem*, p. 75.

Víctor Herrera menciona que este tipo de personajes se da en tres modalidades: 1) por afinidad, 2) contraste y 3) rivalidad:

Por afinidad que suele representarse con una gran amistad trabada con empatía romántica [...] ya sea como una coincidencia de objetivos que iguala a sus protagonistas [...]

Por contraste, dos personajes se complementan por sus caracteres opuestos, lo que los une [...]

Por rivalidad, se trata de dos protagonistas que, sumergidos en un campo de tensión, en una pugna por algo o alguien, se prestan sentido el uno al otro, es decir, obtienen su identidad y su destino de la existencia del otro.³⁸

Molina y el NP entran en esta última modalidad, la relación de los dos personajes se representan en constantes antítesis de adjetivos o acciones: “Molina tan manolarga; yo tan hablador”; “Molina me pareció un bigotón pedante, de los que fuman habano para apanatallar y aplauden cuando nada hay que aplaudir. Y yo abucheaba hasta los infelices monosabios, maldecía a los ganaderos y a las reses, exagerando para que me miraras sólo a mí”.

Otra importante antítesis es la compleja relación de amor-odio que existe entre los dos. Se habla en varias ocasiones de traición entre ellos, culpas, reconciliación y necesidad mutua. Esta ambivalencia la explica Otto Rank de la siguiente manera:

Los protagonistas de estas historias padecen de un marcado narcisismo y su odio hacia el doble comporta un com-

³⁸ Víctor Herrera, *La sombra en el espejo*, México, Conaculta, 1997, p. 62.

ponente erótico que es más bien autoerótico y procede del narcisismo infantil. Estos héroes sólo son capaces de amarse a sí mismos [en el sentido sexual] pero este amor es secreto y culpable y, por ende, intenta disfrazarse en un odio asesino que se proyecta sobre otro “Yo” malvado que, en tanto que amenaza con la muerte, la merece [...] La pulsión de muerte. Al no poder el narcisista volverse contra sí mismo, sólo puede castigarse, suicidarse, proyectando otro Yo que una vez más, en tanto que lo amenaza y el debe protegerse, debe ser eliminado [...] Se trata en el desdoblamiento de un caso de narcisismo patológico que, como mecanismo de defensa, proyecta un doble para superar o castigar la culpabilidad originada por el autoerotismo infantil.³⁹

Pero, además, los siguientes diálogos dejan una posibilidad más sobre la mesa. “¡Ya me viste, Molina! Te sientes culpable. Se me enciman las imágenes y los recuerdos. ¡Cuántos años han pasado desde que te maté a palos en el patio de la casa!”. Al parecer son hermanos, lo cual agregaría a la historia una relación de incesto, que hace su relación y el amor que siente uno por otro más estrecho y problemático. Por supuesto, el lenguaje taurino también secunda esta idea: “me emborraché en un intento de comprender cómo podía sufrir tanto odio y deseo alalimón”. Este último término —nos explica Federico García Lorca en el diálogo que mantiene con Pablo Neruda— se trata de dos matadores que lidian un toro compartiendo la misma capa y sólo puede ser hecho por dos hermanos o por lo menos por dos parientes cercanos.⁴⁰

Molina no tiene un destino que cumplir, no es el adversario que quiere separar al héroe de su objetivo, sin embargo, cada acción realizada parece cumplir este

³⁹ Otto Rank *apud ibidem*, p. 118.

⁴⁰ Víctor Herrera, *op. cit.*, p. 62.

propósito y su soledad, a su vez, se convierte en el triunfo doloroso del protagonista. Su actante aunque no es preciso, deambula entre torero y muerte, acercándose, por supuesto más a esta última.

Por otra parte, el triunfo del NP está en el reconocimiento de sí mismo como más humano que Molina. ¿En que consiste esta parte? Julio Cortázar escribe una obra dramática, llamada *Los Reyes*, donde retoma la leyenda del minotauro desde otra perspectiva, misma que utilizaré para dar sentido a esta idea del triunfo del NP después de su muerte.

Para Cortázar, Teseo es parte de los hombres que aborrecen lo diferente, lo extraordinario. Como amigo del rey Minos, quien teme a la criatura pero la mantiene para satisfacer a sus ciudadanos y su posición de poder, Teseo emprende la aventura del laberinto por su sed de gloria. Por otra parte, el minotauro no es la criatura asesina y mucho menos cruel, al contrario, en esta historia, representa a un ser incomprendido, inocente, que vive con sus rehenes, quienes por cierto lo aman, conviven con él y se duelen de su desgracia. El siguiente es un fragmento del diálogo de Teseo con el Minotauro donde se reflejan estas cualidades:

Minotauro: —No hay malicia en tus ojos, joven rey. Tan claros que la realidad pasa por ellos y no deja más que apariencias, su arena en el cedazo. Aún no me has domado. Y no sabes que muerto seré distinto. Pesaré, Teseo, como una inmensa estatua. Cuernos de mármol se afilarán un día contra tu pecho.

Teseo: —Deja de hablar y decídetes.

Minotauro: —Muerto seré más yo. ¡Oh decisión, necesidad última! Pero tú te disminuirás, al conocerme serás menos, te irás cayendo en ti mismo como se van desmoronando los acantilados y los muertos.

Teseo: —Al menos estarás callado [...]

Minotauro: —Ariana, en tu profundidad inviolada iré surgiendo como un delfín azulísimo. Como la ráfaga libre que soñabas vanamente. ¡Yo soy tu esperanza! ¡Tú volverás a mí porque estaré instaurado, incitante y urgido, en tu desconcertada doncellez de sueño!

Teseo: ¡Inclínate más!

Minotauro: ¡Ah, qué torpemente heriste!

Al comparar esta perspectiva con nuestro cuento, podemos relacionar a Molina con Teseo, tan ciego, torpe para matar, escuchar y perdonar, su castigo es la soledad y la reflexión sobre las últimas palabras del NP para él. Ariana, igual que Mónica, es deseada pero lejana, inalcanzable y condenada a un trágico final. El Minotauro se convierte en el poeta que ha decidido morir por amor, porque ya no reconoce en el mundo la belleza que le permitía vivir.

3. Narrador

El protagonista de “Volapié” es el narrador, la historia se escribe en primera persona, lo que lo convierte en un narrador autodiégetico, esto es, de su propia historia y metadiegetico pues tiene a cargo el relatarnos la historia de Josemaría. El NP se encarga de anunciar la presencia de la muerte y las causas de ella. Como protagonista es el único que desde un inicio establece su papel y su destino: ser torero y estar relacionado en todo momento con la muerte como un acto de orgullo.

Recordemos que ni Mónica ni Molina tienen definido su actante, por lo que el NP tampoco puede tenerlo; no obstante, sí hay un actante más presente en

cada uno: Mónica, con el toro, Molina muerte y el NP torero siempre relacionado con la muerte, bien sea por orgullo, soberbia o, como ya se mencionó, por pasión.

IV. Papeles desempeñados en cada secuencia

Cada personaje puede ocupar en el relato, el lugar de un agente o actante, estos es, de acuerdo con Greimas, un lugar definido por sus acciones y perspectivas de cada actor. El personaje realiza acciones conforme a su deseo de obtener o comunicar algo o luchar por ello. De estos propósitos surgen los actantes: sujeto-objeto que representan una relación de deseo; destinador-destinatario: comunicación, o adyuvante-oponente: participación en lucha. Pueden funcionar de la siguiente manera:

El *sujeto* se vincula con el *objeto* a través del eje del deseo, pues el objeto lo es de su deseo. El donador o *destinador* se vincula con el *destinatario* a través del eje de la comunicación; el *objeto* lo es de su comunicación y los unifica. El *adyuvante* (auxiliante positivo) y el *oponente* (auxiliante negativo) son proyecciones de la voluntad del propio sujeto, se vincula a él como dos fuerzas de signo opuesto que favorecen u obstaculizan, respectivamente, su voluntad, es decir, su deseo [...] Greimas ha visto en él [oponente] un anti-donador cuya función esencial consiste en instaurar la carencia mediante la cual se desencadena el movimiento del relato.⁴¹

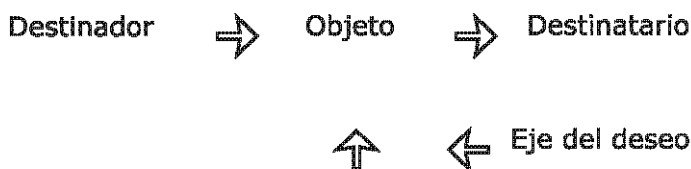
La siguiente gráfica sirve de apoyo para hacer el análisis de la participación de los personajes en cada secuencia. En la historia que analizamos, una parte importante que reflejan los *indicios* de cada personaje

⁴¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 19.

es que éstos no se establecen en un solo actante, es decir, el rol de los actantes varía en cada secuencia. Por lo que es necesario aclarar el papel desempeñado en cada una.

En la primera secuencia de “Volapié”, el *objeto* de-

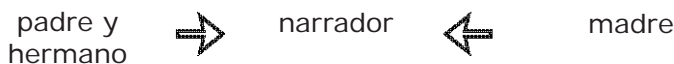
Esquema de greimas



seado es una condición, el sujeto (NP) anhela ser un torero, su madre será la *oponente* de este deseo, los *adyuvantes* su hermano —a quien más tarde relaciona con Molina— y su padre, quien lo lleva por primera vez a este espectáculo; el padre y la madre del NP cumplen con el papel de *destinador*, por su puesto cada uno con un mensaje diferente, el primero a favor de la fiesta brava y la segunda en contra; el *destinatario* será el NP como albacea de las acciones de aquellos.

En la segunda secuencia existe como *objeto* la pasión,

1ª secuencia

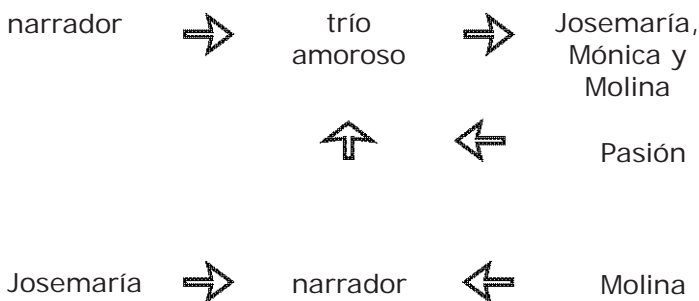


queríamos, Molina? ¿Y podía Mónica decidir si nos deseaba a los dos? Te pedí que no incubáramos malos sentimientos, mi hermano”.

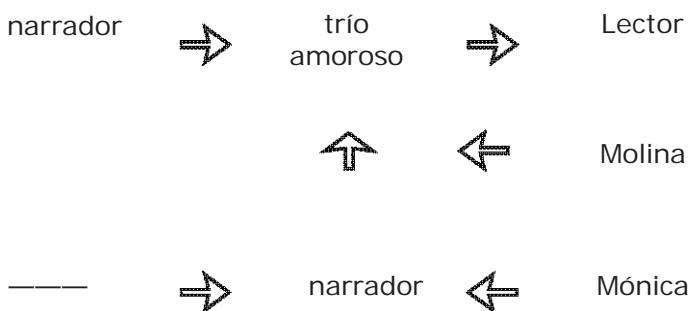
La tercera secuencia marca el cambio más radical del relato, es el momento en el cual los tres personajes (Mónica, Molina y el NP) encuentran su rol en la historia: Mónica será el *objeto* de deseo, Molina el *oponente*, Josemaría el *adyuvante* y el *destinario* del mensaje serán Mónica, Molina y el Hechicero, pues a ellos están dirigidos los diálogos del NP, a la primera como un modo de reclamo: “¿qué extraña pasión nos trajiste? ¿Por qué no tomabas una decisión? ¿Por qué nos cegabas y nos perdías hasta donde no podíamos encontrarnos Molina y yo? El mensaje para Molina será de reconciliación: “¡Cuántas cosas nos fueron dadas en tan poco tiempo! Y nosotros asaz profanos, Molina, después no supimos qué hacer. ¿Para qué tanto disgusto y odio fútiles? Y, al Hechicero, como elogio: “José, Josemaría hace falta un pasodoble en tu honor. Sé cuánto revives tu última novillada [...] ¡Cuánta dicha nos diste! Todos ustedes se acuerdan, están condenados a no olvidarlo jamás”.

La cuarta secuencia comienza con un estado de

3ª secuencia



4ª secuencia



bienestar y equilibrio que puede figurar como final, pero inevitable por “factores inmotivados y desorganizados”⁴² comienza el proceso de *degradación*.⁴³ En esta parte Mónica se convierte en la antagonista (*oponente*) del amor o amistad de los dos amigos, el dolor del NP no sólo es consecuencia de la ausencia de Mónica sino de Molina, pues reconoce la necesidad de su amistad, la aficción que causa su desapego y su angustia porque su amigo no sea dichoso: “Yo no me hallaba dispuesto a pelear con Molina, bebía con él porque me afligía su desconsuelo”. El *destinatario* de los monólogos del NP, será el lector. En esta secuencia no existe *adywante* pues los factores que mantenían la relación entre Mónica, Molina y el NP ya no existen.

En la quinta y última secuencia el NP intenta restaurar su relación con Molina y Mónica pero, en este caso, sus dos amantes se convierten en su *oponente*, la muerte será su aliada (*adywante*) para cumplir su venganza; los *destinatarios* serán nuevamente Mónica y, principalmen-

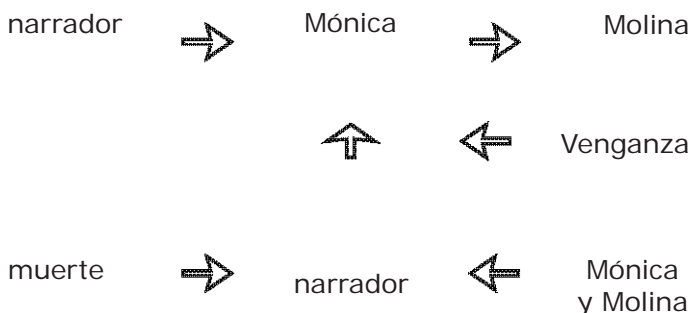
⁴² Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario: teoría y práctica*, pp. 61-62. De esta manera califica H. Beristáin a las causas fortuitas que desencadena el proceso de degradación.

⁴³ Bremont *apud ibidem*, p. 61.

te, Molina, a quien dedica sus últimas palabras.

En las cinco secuencias el NP actúa como *destinador* y

5ª secuencia



sujeto de la historia por tratarse de una autodiégesis, en sus manos queda la comunicación de la historia con el lector, quien, supuestamente, es el principal *destinatario*, pero el autor convierte al lector en un actor más de su historia y coloca en esta misma categoría a sus otros personajes: Molina, Mónica y Josemaría. En esta parte se puede ver además el papel activo de Mónica, no sólo como *sujeto* o *destinatario* sino como *oponente*.

Finalmente, aunque la muerte no aparece como un actante, será el suceso que desencadena estas cinco secuencias, el acontecimiento que es posible prever.⁴⁴ La participación de la muerte es más cercana al *dramatis personae* del NP, Molina y Mónica pues es parte de ellos cuando su papel simboliza el toro o los cuernos del toro. La diferencia entre los actantes de la secuencia y los *dramatis personae* será que estos últimos incluyen además de las acciones, sus atributos y circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y actos de habla, entre otros.⁴⁵

⁴⁴ Cesare Segre *apud ibidem*, p. 57.

⁴⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 28.

CAPÍTULO TERCERO
**Análisis del discurso
de “Volapié”**

La pasión, como la borrachera, es pasajera.

En el tercer nivel de análisis se estudia el discurso utilizado en el relato. Como primer paso, aclararemos qué se considera por *discurso*. Para ello, presento algunas de las definiciones de este término:

- a) Texto constituido por una oración o por una secuencia de oraciones relacionadas que forman un conjunto coherente entre ellas. Puede contar una historia, describir una escena, dar instrucciones, etcétera. En ocasiones se emplea el término para referirse a la realización concreta de la lengua: el habla.¹
- b) Proceso de la enunciación o nivel de la narración o narratividad.²
- c) Conjunto de palabras superiores a las oraciones, [se reconocen] tres grandes tipos: “1) discurso metonímico, característico del relato; 2) discurso metafórico, característico de la poesía lírica y de las obras de tenor sentencioso, y 3) discurso entimemático, que es el discurso

¹ Elizabeth Luna Traill, Alejandra Viguera Ávila y Gloria Estela Baez Pinal, *Diccionario básico de lingüística*, México, UNAM, 2005, p. 82.

² Michael Roland Barthes *apud* Helena Beristáin, *Análisis del relato literario: teoría y práctica*, p. 89.

intelectual, silogístico, constituido por antecedentes y consecuentes”.³

d) Práctica social que crea y es parte de la vida social.⁴

Si unimos estas características tenemos que *discurso* es una macro estructura de oraciones, que conforman una idea, esto es, un texto (hablado o escrito) que tiene un propósito pragmático social, un contexto y una forma (lenguaje) y que, por lo tanto, se debe analizar como una unidad.

El discurso utilizado en “Volapié” es altamente simbólico y cimentado en el lenguaje taurino. La utilización del léxico de la tauromaquia es un recurso frecuente en las metáforas de la literatura, del mismo modo las figuras retóricas lo son en las crónicas de la fiesta brava. Por una parte, el lenguaje literario le otorga a la tauromaquia la habilidad de transmitir el ritmo, la candencia, el énfasis de momentos exclusivos que en ella se vive, mientras que, la literatura encuentra en el lenguaje taurino el misterio, la intimidad, lo religioso, elementos necesarios para otorgarle estas características a una obra literaria. Sobre este fenómeno nos dice José Antonio Luna:

El tono de los vestidos de torear es poesía pura, en el toreo todo es monumental, hiperbólico. Pero puede también que la cercanía entre la literatura y los toros se deba a esa necesidad de relatar con detalle un mundo apasionante y lleno de contrastes, en el que las creencias, y sobre todo los sentimientos, juegan un papel definitivo y

³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p.152.

⁴ Teun Van Dick *apud* Adriana Bolívar, “Introducción a los estudios del discurso: qué, cómo y para qué”, en *Curso de introducción a los estudios del discurso*, seminario, México, IIF, UNAM, 2015 [en línea] <<https://goo.gl/ZFD8Lz>> [Fecha de consulta: 19 de mayo, 2015.]

que el acontecer siempre se desarrolla a la sombra de una muerte muy cercana.⁵

El análisis del discurso permite, de acuerdo con Helena Beristáin contestar las siguientes interrogantes:

- ¿Qué fórmulas se utiliza para iniciarlo, proseguirlo y clausurarlo?
- ¿Qué recursos para proporcionarle visos de verosimilitud o ilusión de realidad?
- ¿Cómo se combina el uso del estilo directo con el indirecto?
- ¿Conforme a qué procedimientos participan el autor y el narrador?
- ¿Cómo se manejan los distintos aspectos o las diferentes perspectivas, es decir, los puntos de vista que va adoptando el narrador?
- ¿Cómo se manifiestan y se interrelacionan las distintas temporalidades: la de los personajes en la historia en el relato (proceso de la escritura) y la que corresponde al acto de leer?

Continuemos con el desglose de algunos elementos para poder contestar estas interrogantes.

1. Espacialidad

La espacialidad de un relato son los escenarios que el autor nos describe, su propósito no es sólo proponer una escena donde se realicen las acciones, sino transmitirnos algo más allá, ya sean efectos estéticos, sentimientos o

⁵ José Antonio Luna, "La literatura y los toros", en *De purísima y oro*, 2 de enero, 1997 [en línea] <<http://goo.gl/XYkF35>> [Fecha de consulta: 3 de mayo, 2016.]

verosimilitud; lo que nos apoya para contestar la interrogante: ¿qué recursos proporciona Mario González para obtener verosimilitud o ilusión de realidad en “Volapié”? En primer lugar, es necesario considerar la relación dicotómica del autor/lector; el autor se apoya en elementos del mundo real para crear un mundo propio, mientras el lector utiliza su conocimiento para reconocer o sentir este mundo literario como real. Sin embargo, es necesario tener presente que “la literatura se crea a partir de la literatura y no a partir de la realidad, sea esta material o psíquica; toda obra literaria es convencional”.⁶ Por lo tanto, cualquier elemento en ella tendrá un significado, nada se deberá al azar.

Mario González Suárez crea un espacio, a través de todo *El libro de las pasiones*, donde se desbordan la pasión y la soberbia, lugares anecdóticos donde deambulan los personajes de las trece historias, sin relacionarse ni conocerse pero son parte de una misma atmósfera simbólica, asfixiante, sensual, prohibida.

En “Volapié” existen cuatro escenarios principales, el patio de la casa del NP, el bar Silverio Pérez, la plaza de toros y el Pasaje Savoy.

1) *EL PATIO*, se refiere a la casa donde el NP vive su infancia, por lo que se describe a través de un recuerdo de su niñez:

Mientras me sobaba las piernas y los brazos me consolé mirando la sábana hinchada de sangre sobre el ruedo del patio. Por más que mi madre la fregó, en el tendedero luchaba con el viento aún con su mancha de guerra. Parecía citar al toro del aire. Yo era un matador corneado...

⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 2^a ed., México, Premia, 1981, p. 8.

Se trata de una escena nostálgica, efímera y dolorosa, como la niñez del NP, quien debe renunciar o separarse de aquello que ha aceptado como pasión. La escena incluye la imagen de un toro blanco formado por la sabana manchada de sangre y el viento, el viento que es efímero como un recuerdo y la niñez, y el toro blanco mencionado en la literatura como un símbolo de cambio o metamorfosis, baste recordar el relato de Zeus y Europa, donde el dios se transforma en un toro blanco para lograr el rapto de Europa. En nuestro cuento, el NP cambia su deseo de ser torero, por un torero corneado y, finalmente, un espectador más de la fiesta brava.

2) *EL BAR SILVERIO PÉREZ*, descrito por el NP de la siguiente manera:

En el Silverio Pérez aprendí a entender el mundo: nada nos justifica, no hay explicaciones, sólo pasión [...] Al salir de la Monumental nos esperaban unos tragos en el Silverio, bar de mi vida.⁷

Podemos interpretar por estas descripciones que es un lugar de meditación y por las acciones de la historia de encuentros y espera. Es el lugar donde Molina y el NP esperan el regreso de Mónica, donde a pesar de sus malestares intentan encontrarse y entenderse, un lugar seguro, familiar y de reflexiones: "Nunca me habían sabido mal los tragos del Silverio; me emborraché en un intento de comprender cómo podía sufrir tanto odio y deseo al alimón".⁸

En el contexto de este lugar también se vive la ausencia: "En el ambiente taurino se comenzó a experimentar una extraña nostalgia; hablábamos de El

⁷ Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, p. 66.

⁸ *Ibidem*, p. 64.

Hechicero como si se tratara de un espada antiguo, ya muerto o retirado. Los aficionados de más edad lo añoraban como si fuera de la época de Silverio, del Soldado y Armillita”.⁹

3) *LA PLAZA DE TOROS*. Pensemos en la estructura de una plaza de toros. El interior un círculo de tierra rodeado por una muralla que impide, a cualquier pasante, ver o escuchar lo que sucede en su interior, a su vez, al que está dentro de ella, lo aísla de lo que sucede en la ciudad. En “Volapié”, la plaza se convierte en el lecho de los tres amantes, un lugar donde a nosotros se nos permite entrar bajo la mirada del narrador:

En tálamo se convirtió el ruedo, los trastos de matar en carne transida de deleite, muletas y capotes en sábanas, la sangre en fluidos. Muerte, matador y bicho eran los papeles que rotábamos. Aquello no era fornicio sino comunión.¹⁰

La plaza de toros sufre cambios conforme avanza la historia. Es sensible y no parece una fortaleza inmóvil que sobrevive desafiando la estructura cuadrangular de la ciudad y obliga a su público a que olvide todo lo que hay fuera de ella; por el contrario es frágil ante la reacción de un público. Es vulnerable, víctima de la turba que puede destrozarla si no se le da gusto; en ella se vive la euforia, la embriaguez, el caos, es el lugar más vivo y de acción en la historia. El lugar de la traición y, finalmente, el lugar de muerte.

Asimismo, en la plaza de toros se reflejan las acciones de la historia, si el protagonista siente pasión, la plaza se convierte en una cueva de embriaguez y si

⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰ *Ibidem*, p. 66.

siente nostalgia, se describe una plaza con poco público, desolada.

El lugar en la plaza de toros donde se encuentra el NP marca dos etapas en la vida del protagonista como aficionado, en su niñez, describe la plaza desde de la siguiente manera: "La primera vez que fuimos a una corrida nos acomodamos en lo más alto de la plaza; la mancha roja que crecía sobre el lomo de toro me pareció una amiba enorme queriendo comérselo".¹¹ Y el día de su muerte se entiende que está desde el primer tendido, es decir en la parte más baja o cerca del ruedo:

Te busco y te encuentro desde el primer tendido [...] Te pierdo de vista cuando la gente se pone de pie [...] Comienzo a moverme entre las gradas para alcanzarte. No me has visto y antes de seguir bajando distingo a Molina[...] Me empino al callejón y llamo al mozo de estoches de Josemaría le robo una espada La gente embebida me ignora Ya te vi Mónica me has reconocido y finges lo contrario¹²

4) *EL PASAJE SAVOY*, del que ya he mencionado algunas de sus características: como que se encuentra en el centro de la Ciudad de México y se reconoce como lugar de decadencia. Por una parte, el lugar escogido refleja el cambio de la ciudad, pues provoca un recuerdo nostálgico de años de prosperidad y comercio pero, ahora, se ve como un pasaje de prostitución.¹³ Pero por qué escoger un lugar así: pues porque de esta manera se muestra lo erróneo y poco coherente que resulta que un torero se manifieste por ser demasiado bueno en lo que hace:

¹¹ *Ibidem*, p. 75.

¹² *Ibidem*, p. 74.

¹³ *Vid.* Nota 14, capítulo segundo, p.42.

“Recurrió a una opción patética pero honesta: la huelga de hambre”.

II. Temporalidad

La temporalidad se describe y vive desde tres perspectivas: 1) El tiempo de las acciones que se llevan a cabo en el relato; 2) el tiempo del discurso que influye en el primer tiempo, es decir, expande o disminuye el tiempo del relato, y 3) el tiempo que transcurre en su lectura:

El narrador es un intermediario entre la historia y el lector, [el narrador] comunica los sucesos pasados mientras él mismo organiza los elementos de la historia y los cuenta posteriormente a su ocurrencia en un *presente* contingente que es el presente en el que se efectúa el acto de narrar y a partir del cual se delimita el pretérito de la historia.¹⁴

Para conocer cómo se comporta la temporalidad en “Volapié” comenzaré por describir cómo se comporta el tiempo en cada secuencia y los recursos que utiliza Mario González Suárez para marcar la temporalidad. Por supuesto los principales objetos de análisis serán los verbos.

Antes de iniciar la primera secuencia el cuento se abre con una prolepsis, es decir, se anuncia la muerte con la que también finalizará el drama: “Este es el principio de la muerte, los primeros momentos. El bicho de astas enhiestas se ha movido, embiste, ciego y negro...”¹⁵ Esta prolepsis queda enmarcada con puntos suspensivos para continuar inmediatamente con

¹⁴ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario: teoría y práctica*, pp. 96-97.

¹⁵ Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, p. 64.

la primera secuencia, la infancia del NP. La primera vez que aparecen los puntos suspensivos abren una incógnita que sabemos se responderá en el transcurso de la historia.

[La prolepsis o anticipación] constituye una figura retórica que no resulta sólo del manejo de los elementos de la lengua sino del manejo de los elementos estructurales del relato. Consiste —nos dice Helena Beristáin— en adelantar *razonamientos espinosos* con el fin de conmover y convencerlo con el desarrollo posterior del discurso.¹⁶

El tiempo de la prolepsis, en "Volapié", se maneja en un presente indicativo inmediato, que posee la cualidad de expresar la realización de la acción al mismo tiempo que se realiza el acto de la palabra; nos indica que las acciones se llevan a cabo en tiempo real.

En la primera secuencia, los verbos se conjugan en un pretérito indicativo; la utilización de este tiempo y de la primera persona del singular nos indica que se trata de un recuerdo, además de presentarnos características esenciales del NP (obligué, sangré, consolé, sobaba, era) nos muestran rasgos de este personaje como su agresividad, energía, soledad. La secuencia termina también con puntos suspensivos pero, esta vez, no para dejar una incógnita abierta sino para que el lector llene los espacios vacíos, lo que podemos calificar como una elipsis de tiempo.

En la segunda secuencia se maneja un pretérito indicativo más cercano. Pero en ésta, la conjugación verbal nos da una propiedad más relevante que el tiempo, con el empleo de la primera persona del plural, la fusión de las personalidades de Molina y el NP (hicimos, dejamos, alegábamos, juramos, bebimos, conocimos). En la tercera secuencia, por supuesto, los verbos también mar-

¹⁶ Helena Beristáin, *Diccionario básico de lingüística*, p. 65

caran la separación de Molina y el NP (se comportó, me violenté). Y la cuarta secuencia se realiza también en un pretérito de indicativo.

El tiempo de estas tres frecuencias es continuamente interrumpido por los monólogos catárticos —ya antes mencionados— que se manejan en presente y dan cuenta, al igual que la prolepsis, del tiempo real en que se narra la historia. Este tiempo, en el que transcurren los recuerdos y hechos de todo el cuento, en realidad se trata de un instante: la agonía del NP, que abarca la prolepsis, los monólogos y la quinta secuencia.

Como un recurso visual para marcar el tiempo, el autor coloca toda la historia en un solo párrafo, sin espacios abiertos o de espera, donde se deja claro el correr del tiempo en presente. Pero, además, se juega con dos tipos de presente indicativo, el primero como ya dijimos permite que se realicen las acciones al momento de su indicación, y con el otro se evita la colocación de *punto y seguido* para acelerar el proceso y dar la sensación del tiempo efímero.¹⁷

Otro recurso de temporalidad, utilizado por Mario González Suárez es el juego de fechas, donde cambia el orden de los hechos y le da mayor fuerza a la intriga, pues mientras anuncia un hecho en un día específico, más adelante altera la fecha del mismo; con ello separa, radicalmente, el tiempo del discurso y el de la historia:

Se anunció el cartel del 26 de octubre en principal término figuraba El Hechicero; alternaban con él Antonio Martínez y Felguérez [...] El 21 de octubre, entre la lista de arrestados y heridos, la prensa informó indolentemente que el culpable de lo sucedido había sido El Hechicero por no presentarse.

¹⁷ *Ibidem*, p. 69.

III. Perspectiva del narrador

Sobre el papel del narrador, Helena Beristáin nos dice lo siguiente:

En la narración literaria, el papel del narrador es necesariamente ficcional [...] el autor se oculta detrás del narrador que es un personaje *sui generis* que asume la tarea de construir el relato y es capaz de permanecer tanto dentro como fuera de la narración.¹⁸

La perspectiva del narrador está estrechamente vinculada con el grado de verosimilitud de la historia, el narrador organiza el discurso y sus comentarios pueden ser un vínculo de manipulación, explicaciones o justificaciones con el lector. Nos dice Helena Beristáin que su perspectiva "depende de las relaciones que el narrador mantiene con lo que cuenta y con su lector, pues en él se combinan dos protagonistas: el que ve u observa y el que habla o narra".¹⁹ Entre las principales características de un narrador se encuentran las siguientes:

- Nunca es el autor siempre es un personaje de ficción.
- Comunica la historia al virtual lector, destinatario o *narratio*.
- Organiza el discurso narrativo.
- Puede aparecer como personaje o como testigo.
- Puede manipular al lector con sus comentarios, explicaciones, justificaciones o con otras manifestaciones —voluntarias o no— de su criterio (admiración, enojo).

¹⁸ *Ibidem*, p. 358.

¹⁹ *Idem*.

- Puede señalar también distancia entre él y sus personajes.
- Puede ceder la palabra a otros personajes.

En el caso de “Volapié” tenemos un narrador protagonista (NP), cuyo nombre jamás se menciona en la historia, lo cual nos indica que nunca cede la palabra a otros personajes. Su destinatario principal es él mismo, pues todo el relato es una reflexión causada por la agonia de su pronta muerte.

Entre otras características del narrador está la posibilidad de transmitir, al virtual lector, un conjunto de valores. Por ejemplo, las ocasiones en que no puede menos que manifestarse la voz del autor serían:

- a) Aquella en que el narrador habla directamente al lector: “Hechizaste al bicho con el capote; las crónicas del día siguiente te llamaron El Hechicero. ¡Cuánta dicha nos diste! *Todos ustedes se acuerdan*, están condenados a no olvidarlo jamás”.²⁰ En este caso como un modo de complicidad.
- b) Cuando reflexiona sobre los personajes. A través de monólogos catárticos, el NP reconoce a Mónica, Molina y Josemaría como el origen de su confusión, pasión, muerte, dolor, etcétera.

Eso se llama trapío, Mónica. Te juro que me diste miedo; Molina no lograba créelo. El verdadero matador puede con cualquier toro, la hembra de verdad con cualquier hombre, dijiste bien.²¹

¡Cuántas cosas nos fueron dadas en tan poco tiempo! Y nosotros asaz profanos, Molina, después no supimos qué

²⁰ Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, p. 66.

²¹ *Idem*.

hacer. ¿Para qué tanto disgusto y odio fútiles? Con Mónica y Josemaría Huete el mundo estaba completo. Quizá sobraba todo lo que no fuera ellos.²²

José, Josemaría hace falta un pasodoble en tu honor. Sé cuánto revives tu última novillada.²³

- c) Cuando la perspectiva sufre una alteración en el interior del relato. Nuestro ejemplo más claro es cuando él mismo se confiesa confundido por el coraje que siente, confunde a su hermano con Molina y como un toro se arremete contra su oponente:

Comienzo a moverme entre las gradas para alcanzarte. No me has visto y antes de seguir bajando distingo a Molina. ¿Por qué, Molina, hoy que vuelve Josemaría? Me estoy mareando y no veo bien. Es caso increíble pero no recuerdo qué pasó con el tercero y cuarto toros. Oí que un hombre decía: "No hay quinto malo". Salió Barbudo de los chiqueros. Un animal nigérrimo y corniblanco. Bravo pero resabiado. El Hechicero no tarda en descubrirle una querencia por el lado izquierdo. Clava el primer par de banderillas por el derecho. El segundo por el siniestro y el tercero igual que el primero. ¡Ya me viste, Molina! Te sientes culpable. Se me enciman las imágenes y los recuerdos. ¡Cuántos años han pasado desde que te maté a palos en el patio de la casa!

- d) Cuando advertimos cualquiera de los artificios organizadores del relato (resúmenes temporales, retrospecciones, el hecho de que cierta información se posponga. Los saltos de tiempo son muy marcados en este cuento desde fechas que se saltan, hasta elipsis de tiempo donde el narrador no sabe

²² *Ibidem*, p. 67.

²³ *Ibidem*, p. 74.

con exactitud qué pasó en ese intervalo de tiempo, como cuando nos da a conocer que no sabe lo que sucedió con el tercero y cuarto toro, por supuesto esto con un fin simbólico.

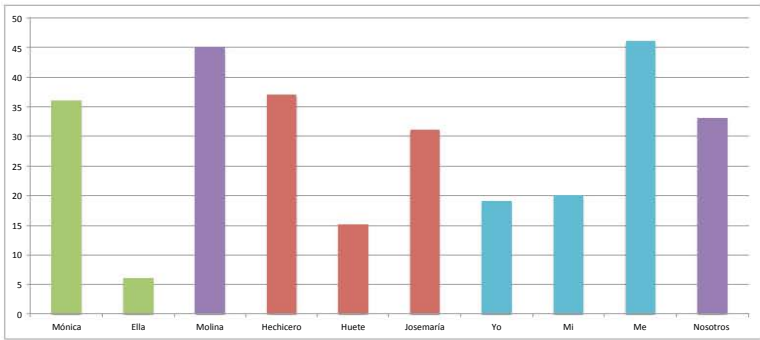
Como se puede observar, por la perspectiva que el autor ha otorgado al NP, la información de nuestra historia es completamente subjetiva, si el narrador no sabe o conoce las causas, nosotros tampoco, por ejemplo no comprende la causa del enojo de su amigo o su propio coraje, ni el motivo por el que se aleja Mónica. Pero sí deja esas interrogantes al aire, pues a Mario González le interesa que se tomen en cuenta, no como un motivo de moral o reflexión psicológica, todo apunta a un motivo simbólico: la pasión y la muerte no tienen lógica, sólo suceden.

Los enunciadores marcan la distancia entre el narrador y lo enunciado (nombres y pronombres anafóricos, deícticos, adverbios y demostrativos). Los modalizadores manifiestan la función cognitiva y la emotiva; también, permiten conocer otros aspectos de su perspectiva y su criterio (adverbios de duda, afirmación negación). Los siguientes son los tipos de personajes, de acuerdo con su desplazamiento:

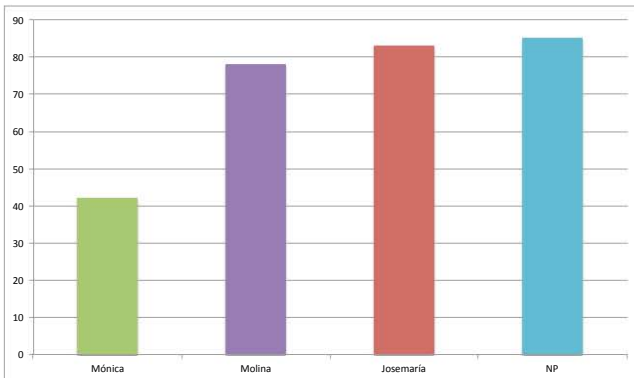
- Narrador omnisciente (3ra. Persona)
- Narrador externo (1ra. Persona, pretérito)
- Narrador personaje de la historia presente (narración en segundo grado, esto es, cuando los personajes pertenecen al discurso y al relato.
- Narrador héroe (1ra. persona, presente), autodiégesis segundo grado.

En las siguientes gráficas se muestra el número de enunciaciones de los personajes principales lo que nos permite observar la relevancia y relación de cada uno con el narrador. Se puede observar una identificación entre el NP y el torero. Molina se acerca a estos dos por ser parte del *alter ego* del NP, mientras Mónica se observa como un elemento consecuente, no se relaciona ni está cerca de los tres anteriores.

FRECUENCIA DE NOMBRES Y PRONOMBRES
RELACIONADOS CON LOS PERSONAJES PRINCIPALES



FRECUENCIA DE PERSONAJES



En el personaje narrador hay una mezcla entre estos dos papeles su situación es ambigua pues participa en el hecho discursivo y aporta un criterio, lo que permite mayor intimidad con los personajes, pero una visión en el relato completamente subjetiva. El narrador de “Volapié” habla en primera persona, por lo que se convierte en el agente que realiza el proceso discursivo y, al mismo tiempo, el protagonista de los hechos relatados. Se trata —nos dice Helena Beristáin— de una narrador *sui generis* que “se mueve en un plano distinto al de los demás protagonistas”.²⁴ El NP preexiste como un narrador autodiégesis, esto es, que narra su propia historia y al mismo tiempo intradiegético pues a su cargo está la narración de la historia de Josemaría: “Intradiegético. El que posee doble estatuto de narrador- personaje y tiene a su cargo la narración en segundo grado o relato metadiegético; autodiegético el narrador personaje principal o narrador héroe que cuenta su propia historia”.²⁵

Por ser un narrador con estas características su mirada será subjetiva, limitada y el discurso estará condicionado por sus sentimientos, pensamientos, baste con recordar los monólogos, donde deja que en claro qué él mismo no comprende el cambio de circunstancias y de humor de sus amantes; así mismo, da la impresión que él mismo actúa en más de una ocasión como receptor que como un agente.

El punto de vista subjetivo suele hallarse en las novelas epistolares, los diarios, los monólogos interiores, en fin, en muchos ejemplos del discurso en *lô*, y ofrecer la característica de impedirle al narrador ofrecer una explicación

²⁴ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario: teoría y práctica*, p. 113.

²⁵ *Ibidem*, pp. 123.

de los hechos anticipándose al personaje [...] Puede aparecer como producido desde la conciencia o la subconsciencia de uno de los personajes.²⁶

IV. Estrategias de la presentación del discurso

El discurso se presenta de la siguiente manera:

La historia de la diégesis se narra en estilo directo, bajo la función de monólogos catárticos interiores; por su parte, el tiempo de discurso se encuentra en pretérito, estilo indirecto, en él encontraremos: la simbología, la intriga.

Para manejar la fluidez del tiempo y lo efímero de la historia, Mario González Suárez juega con la sintaxis del mismo relato. Es decir, todo el cuento se incluye en un solo párrafo, las divisiones de ideas las logra con puntos suspensivos, mientras que, para acelerar el tiempo tanto de lectura como de ocurrencia de las acciones elimina todos los puntos y comas de los últimos instantes del relato.

Alguien grita que paren la música el toro está nervioso
Me adviertes le arrebatas su banderilla-fetiche a un aficionado
El Hechicero se perfila para el volapié Yo también
Te cito Mónica igualas tu pecho el estoque lo atraviesa
No te quejas sueltas un jadeo feliz Molina traídos tu punta
me descabella comienzo a ser daltónico como los toros
En blanco y negro veo al cornúpeta aturdido por la música
no acomete al engaño y prende a El Hechicero Y Huete se eleva
como un muñeco de oro No puedo recordar más.

²⁶ *Ibidem*, pp. 120.

Un elemento más es la utilización de verbos, sustantivos y adjetivos del lenguaje taurino fuera de su contexto para describir el mundo donde se realiza la historia. A partir de este léxico surgen metáforas de la vida cotidiana en diversos ámbitos:

- “Sin José y sin Mónica lo indicado era encajonarse en el Silverio”: se refiere a refugiarse en una cantina;
- “Se llenó la taleguilla de billetes”: se enriqueció;
- “Toros y mujeres: que siempre embisten, empitonan y deleitan”: significa que las mujeres enamoran y lastiman.
- “Hembras bravas con que lidiábamos el tedio de nuestra vida”: mujeres con las que convivíamos.
- “Molina la citaba, [...] Y aquel también se enteraba de mis pases con ella”: se usa en la tauromaquia para llamar al toro.
- “Nadie decía `estos cuernos son míos´ ”: nadie admite su error.
- “Eso se llama trapío”: se utiliza para calificar la presencia de una persona.

La siguiente es una lista de los vocablos de la fiesta brava, más frecuentes del relato, las veces que aparece cada una en el cuento y su significado en la tauromaquia. Para ello nos hemos apoyado en distintos diccionarios mencionados en la bibliografía de este trabajo.

AFICIONADO. Persona que tiene afición o gusto por alguna actividad o por un espectáculo al que asiste con frecuencia. (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, DRAE)

ANIMAL. Ser orgánico que vive, siente y se mueve por propio impulso. (DRAE)

ALALIMÓN. Dicho de torear: Asiendo dos lidiadores un solo capote, cada uno por un extremo, para citar al toro y burlarlo, pasándole aquel por encima de la cabeza. También se dice de los hombres cuando en el ámbito amoroso, toman la iniciativa del acercamiento o esperan a la mujer: "ligan a volapié o ligan recibiendo". (DRAE y LT)

ARENA. Ruedo de la plaza de toros. (DRAE)

ALTERNATIVA. Ceremonia de iniciación de un torero, antes de ella se le considera novillero.

BANDERILLA. Palo delgado de 70 a 80 cm de largo, armado de una lengüeta de hierro en uno de sus extremos, y que, revestido de papel picado y adornado a veces con una banderita, usan los toreros para clavarlo en el cerviguillo de los toros. (*Diccionario Tauro Arte*, DTA)

BARBUDO. Nombre que se le dió al toro que asesinó a José Delgado, Pepe-Hillo.

BARRERA. Antepecho de madera con que se cierra alrededor el redondel en las principales plazas de toros.

BICHO. Toro de lidia. (DRAE)

CARNE. Parte muscular del cuerpo humano o animal. En este caso es otra manera de referirse al toro. (DRAE)

CORNÚPETA. Animal dotado de cuernos y, por antonomasia, el toro de lidia. (DRAE)

CORRIDA. Fiesta que consiste en lidiar cierto número de toros en una plaza cerrada. (DRAE)

CUADRILLA. Conjunto formado por un matador con sus banderilleros y picadores.

CUERNOS. Sinécdoque del toro.

ESPADA. Sinécdoque del torero.

ESTOQUE. En la lidia, espada para matar los toros. (TA)

FAENA. Recibe este nombre la parte de la lidia que realiza el torero con la muleta y que es anterior a la estocada. También se denomina de esta forma a las

distintas tareas realizadas en el campo en relación con el ganado de lidia. (TA)

GANADERO. Dueño de los toros.

LENTEJUELAS. Sinécdoque del traje de torero.

LIDIA. Acción de lidiar. (DRAE)

LIDIADOR. Persona que lidia.

LUCES. Vestirse de luces. Realizar una acción de manera brillante o verse muy dadivoso. (TA)

MATADOR. Torero que mata con la espada. (DRAE)

MONOSABIO. Es la persona encargada de dar los trastos o herramientas al torero. Los acompaña en todo momento mientras éstos realizan su labor. (Lenguaje taurino, LT).

MONUMENTAL. Nombre de la plaza de toros de la Ciudad de México.

MONTERA. Boina de que lleva el torero como parte del traje de luces. La superstición de mundo taurino dice que si la montera cae boca arriba augura la muerte del toro.

MULETA. Instrumento fundamental en la lidia de a pie que utiliza el matador, consistente en un palillo, con un pincho en uno de sus extremos, del que prende la capa encarnada que utiliza el espada para realizar la faena. Para Cossío,²⁷ “El primitivo lienzo era blanco y fabricado, como su nombre denota en lino, cáñamo o algodón. Después fue de franela o tejido semejante de lana, varió asimismo de color. Se usaba de distintos (rojo, amarillo y azul) y solían los diestros cambiar el color de la muleta cuando el toro no acudía o acudía mal a la que estaban empleando”. (TA)

²⁷ José María Cossío (ed.), *Los Toros. Tratado técnico e histórico*, tomo uno, Madrid, Espasa-Calpe, 1943 *apud Diccionario Tauro Arte* [en línea] <<http://goo.gl/vr0ob0>> [Fecha de consulta: 30 de agosto, 2015.]

- MULETAZO.** Cada una de las veces que el torero, después de haber llamado o citado al toro con la muleta, lo deja pasar, sin intentar clavarle la espada. (DRAE)
- NATURALES.** Torear con la mano izquierda. (LT)
- Novillero.** Nombre que se le da al torero antes de recibir su alternativa.
- NOVILLADA.** Lidia o corrida de toros de tres años o menos.
- NOVILLO.** Toros de edad corta que aún no complementan su desarrollo.
- PADRINO.** Dícese del matador que cede el toro de la alternativa al espada novel, intercambiando con él los "trastos" de torear. (TA)
- PASE.** Remate final a una serie de muletazos. (TA)
- PASEÍLLO.** Desfile que realizan las cuadrillas al inicio de la corrida, atravesando el ruedo hasta llegar a saludar a la Presidencia. Es un acto de enorme colorido y belleza. Los alguacilillos a caballo, solicitan previamente a la presidencia el permiso para iniciar el paseílo. En primer lugar desfilan los tres diestros, según el orden de actuación en la lidia (que se establece en base a los años de alternativa, de más antiguo a menos). Así, de cara a la presidencia, se sitúa al lado izquierdo el matador que abre plaza, al derecho el que actúa en segundo lugar, y en el centro el tercer diestro. (Irán desmontados los diestros que actúen por primera vez en la plaza). A continuación desfilan los banderilleros de cada cuadrilla, por orden, seguidos de los picadores con sus monturas, los monosabios, areneros y las mulillas. (DRAE)
- PASODOBLE.** Nombre de la música taurina, a cargo de los músicos colocados en el lugar más distante posible de los chiqueros. En algunas ocasiones actúan en los intermedios de la lidia o durante ella, según la costumbre de la plaza. (TA)

PICADOR. Persona encargada de picar con vara a los toros y prepararlos para la faena de muleta. Cada cuadrilla consta de dos picadores. Mientras uno de ellos “pica” al toro, el otro permanece colocado en el lado opuesto, “guardando la puerta”. Su función es descongestionar al toro y dejarlo a punto para el resto de su lidia. (TA)

PLAZA. Circo donde lidian toros. (DRAE)

RESES. Nombramiento del toro de lidia.

RUEDO. Construcción generalmente circular y con graderías, destinada a la lidia de toros.

SÁBANA O CAPOTE. Pieza rectangular de tela para torear.

SUERTE. Movimiento del torero. Hay dos tipo de suerte: la contraria donde el toro pasa entre las tablas y el torero, y la natural, donde el matador sale entre las tablas y el toro. (TA)

TAURINO (A). Aficionado a los toros.

TAUROMAQUÍA. Arte de lidiar toros. (DRAE)

TEMPLE. Acción y efecto de templar, esto es, ajustar el movimiento de la capa o la muleta a la embestida del toro, para moderarla o alargarla.

TERCIO. Durante cada toro la lidia del mismo se divide en tres partes llamadas tercios. En el primero, el torero saluda con el capote y se pica al toro; en el segundo los subalternos colocan las banderillas; en el tercero, el torero realiza la faena de muleta y da muerte al toro. (LT)

TOREAR. Esquivar o engañar a alguien. (LT)

TORERILLOS. Forma despectiva de nombrar a los toreros.

TORERO. Encabezan el paseíllo. Se colocan de acuerdo con su antigüedad como toreros —fecha de su alternativa—. El primero en alternativa se coloca a la derecha; el segundo, a la izquierda, y el más joven, al centro. Después de los matadores desfilan las cuadrillas. (DTA)

- TORO.** El toro de lidia, también denominado toro bravo, designa a los especímenes macho de una población bovina desarrollada, seleccionada y criada para su empleo en festejos taurinos. Se caracteriza por unos instintos atávicos de defensa y temperamentales, que se sintetizan en la llamada bravura así como atributos físicos tales como unos cuernos grandes hacia adelante y un potente aparato locomotor. (TA)
- TRAPIÓ.** Se refiere a la armonía física del toro, hace referencia a su belleza o porte. (LT)
- TRASTOS.** Se denomina así a la muleta y el estoque, instrumentos utilizados por el diestro en el último tercio de la lidia.
- UTRERO.** Novillo de tres años.
- VARA.** Es el instrumento con el que se pincha y detiene al toro. Es utilizada por los picadores. Compuesta por una punta aguda de acero con forma de pirámide y un palo cuyas medidas aproximadas son 2.60 metros, un encordelado, una cruceta y un tope, además de un regatón. En las plazas de toros debe haber tres varas de detener por cada toro anunciado. Esta vara ha quedado actualmente como imitación de la lanza de los caballeros en plaza. (TA)
- VERÓNICAS.** Pase que se realiza con el capote sujeto con ambas manos, en donde el torero cita al toro adelantando el capote y al momento de pasar carga la suerte hacia derecha o izquierda adelantando una pierna para preparar la siguiente verónica. Es el lance que se utiliza más frecuentemente para recibir al toro y suele rematarse con media verónica, en donde el torero recoge un poco el capote para que el toro gire en vez de salir frontal. (TA)
- VOLAPIÉ.** Es el nombre de una faena inventada por Joaquín Rodríguez Costilleros. Consiste en dar muerte al animal citándolo con la muleta y una vez que éste

se humilla y descubre, el torero corre hacia él y salta para meter la espada por detrás de la cabeza, entre las vértebras cervicales y pasando a un lado de la columna, para llegar al corazón y lograr una muerte inmediata. (TA)

En la siguiente tabla se presenta la frecuencia de los vocablos utilizada en el cuento de acuerdo con su semema.

Tabla 2. Vocablos de acuerdo con su semema

Semema	Vocablo	Núm. de aparición	Total
Actores	Toro	43	
	Bicho	10	
	Cornúpeta	4	
	Reses	4	
	Animal	3	
	Utreros	2	
	Matador	11	
	Torero	7	
	Lidiador	6	
	Torerillos	2	
	Monosabio	4	
	Picador	3	33
Herramientas	Muleta	8	
	Banderilla	5	
	Estoque	5	
	Sábana	4	
	Trastos	2	
		Lentejuelas	2

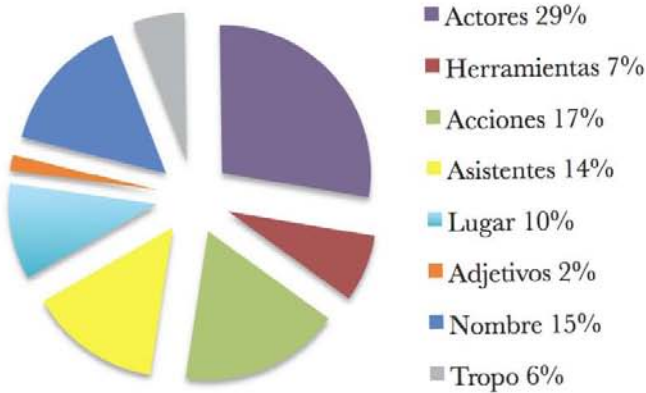
Tabla 2. Vocablos de acuerdo con su semema

Semema	Vocablo	Núm. de aparición	Total
Tropo	Dios	6	
	Carne	5	
	Pasión	5	
	Sangre	4	20
Adjetivos	Tedio	2	
	temple	2	
	trapío	2	6
Acciones	Paseillo	4	
	Taurino	4	
	Tercio	4	
	Barrera	4	
	Cuadrilla	4	
	Luces	4	
	Suerte	3	
	Varas	3	
	Espada	3	
	Cuernos	2	
	Muletazo	2	
	Taurina	2	
	Pase	8	
	Pasodoble	5	
	Naturales	3	
	Verónicas	2	
	Volapié	2	62

Tabla 2. Vocablos de acuerdo con su semema

Semema	Vocablo	Núm. de aparición	Total
Asistentes	Empresarios	6	
	Ganaderos	4	
	Prensa	3	
	Padrino	3	
	Aficionado	8	
	Gente	8	
	Multitud	6	
	Turba	6	
	Público	5	
	Ovación	2	51
Lugar	Monumental	11	
	Plaza	11	
	Ruedo	8	
	Arena	7	37
Nombre	Corrida	19	
	Faena	8	
	Novillada	5	
	Lidia	4	
	Torear	16	
	Tauromaquia	2	54

PORCENTAJE TOTAL DE VOCABLOS



Como puede notarse las palabras que mantienen cierta ambigüedad con los personajes: toro, muerte, torero se encuentran entre los más nombrados, sin embargo, el término *volapié* que da título al cuento se menciona únicamente dos veces, en el desenlace de la historia; así, si bien es cierto que durante el relato, la muerte está presente, se mantiene oculta la manera en que se ejecutará; la sorpresa se mantiene ocultando una palabra y con la repetición constante de otras, como una manera de mantener la fantasía entre lo real y lo que no es.

CAPÍTULO CUARTO

Análisis semántico

El arte siempre es algo más
que aquello que nos muestra.
Juan García Ponce

Conocemos la intriga de “Volapié”: un asesinato entre amantes y rivales. Sin embargo no podemos juzgar la historia sólo con ello, pues su simbolismo es mayor gracias a su contexto. Cabe, entonces, hablar de la relación entre el relato, la fiesta brava, la pasión y la muerte.

La fiesta brava es el último acto de sacrificio que se da en nuestros días y en nuestra sociedad. Para la filosofía, este evento se realiza —o se realizaba— como un acto de sumisión y de comunicación con un dios. El hombre a través del sacrificio intenta lograr el favor y beneficio de un ser omnipotente que, a su vez, necesita de la sangre para fortalecerse, manteniendo un equilibrio cósmico.

Sin embargo, el sacrificio del toro, en la fiesta brava, no cumple con ningún fin teológico. Entonces, ¿qué persigue este acto, cuál es el fin o propósito de matar al toro? ¿Si no responde a un acto de comunicación con un dios a qué lo hace?

Responde a un acto de irrupción a lo sagrado, a lo *otro*, a lo desconocido pero inevitable como la muerte. De acuerdo con Roger Caillois todo ser humano es capaz de establecer un valor de sacralidad a cualquier objeto mediante su conciencia:

Es sagrado el ser, la cosa o la noción por la cual el hombre interrumpe toda su conducta, lo que no consiente en discutir, ni permite que sea objeto de burlas ni bromas, lo que no renegaría ni traicionaría a ningún precio: para el apasionado, es la mujer a quien ama; para el artista o el sabio, la obra que persiguen.¹

Georges Bataille explica la tauromaquia como un acto soberano, sin utilidad alguna, pero que permite al hombre vivir por un momento más cerca de la muerte:

Así, el acto sacrificial apareciera como una especie de subterfugio sin finalidad: en el sacrificio el hombre entraría en contacto con la muerte prometida pero imposible, entraría en contacto con la negatividad. El hombre encontraría en el sacrificio la imposible posibilidad de vivir la muerte [...] En la fiesta brava, el sacrificador no sólo genera la muerte de la víctima sino que, al mismo tiempo genera, para sí mismo, el riesgo absoluto de la muerte.²

I. La muerte

La muerte es un tema bastante recurrente en la literatura, por lo que no podemos englobarla como una sola o con un mismo significado; la muerte debe ser examinada desde sus circunstancias.

En “Volapié” es el tema principal de este cuento, marcado desde un inicio con una prolepsis en tiempo

¹ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, trad. de Juan José Doménchina, México, FCE, 1996, p. 142.

² Natalia Radetich Filinich, *Filosofía y sacrificio: una exploración en torno al sacrificio taurómico*, tesis, México, FFL, UNAM, Colegio de Filosofía, 2009.

presente, en cada una de las causas y consecuencias de la historia, en la narraciones y en los calificativos de los hechos.

La importancia del sacrificio del toro se marca con simples comparaciones, por ejemplo, un lidiador, aunque toree bien, es un fraude si no sabe matar o no mata con gallardía. También si muere lejos del ruedo, lo hará sin gloria como el caso del Negro Barberena:

Bello, su porte hacía temblar a las reses. Excelente con la muleta, torpe para matar. Después del primer intento, invariablemente recurría al descabello. [...] Ya les dije, El Negro Barberena no era un buen matador. Se llenó la taleguilla de billetes, adquirió un auto deportivo y se mató a gran velocidad, lejos de los cornúpetas, distante de lo heroico.³

Así mientras más cerca esté algún personaje de la muerte más relevancia significativa tendrá, pues implicará que vive con mayor intensidad y orgullo. En la caracterización de los personajes la muerte será un actante representado en cierto momento por cada uno de ellos.

La muerte se esconde siempre en la tenebrosa embes-tida del toro, la lleva en sus astas amenazadoras. También el oficiante lleva la muerte con él. Esta dualidad opo-sitorra es común en la tauromaquia: luminosidad-oscuridad, serenidad-ímpetu, danza-combate, quietud-movimiento, hombre-animal, sacrificador-víctima. Recordemos la dualidad de Molina con el NP, unidos por una fuerza sobrehumana, el bienestar de uno afecta al otro, son rivales pero necesitan estar juntos. Cada personaje en cierto mometo intenta dañar al otro, pero al mismo tiempo procura estar a su lado.

³ Mario González Suárez, *El libro de las pasiones*, p. 74.

II. Torero y toro

El torero está constantemente amenazado, su lugar se encuentra en medio de la gloria y la muerte, y en la dicotomía de ser víctima o sacrificador. Sin embargo, el torero tiene que disimular. Y vivir —lo que George Bataille llama— “el feliz desprecio de aquel que baila con el tiempo que lo mata”.⁴ El oficiante debe cumplir con dos cualidades serenidad y valor.

Sobre el toro nos dice Natalia Radetich:

La víctima sacrificial de la tauromaquia es una víctima peculiar, una víctima que se defiende y que pelea. No se trata, en todo caso, de una víctima que se entrega con mansedumbre a su fatal destino, sino que, por el contrario, se trata de una víctima sacrificial que lucha, a través de su bravura y de la eficacia de su acometida, por su propia conservación. Vemos entonces que una de las características de la víctima taurica es su indocilidad intrínseca, su indocilidad astada.⁵

El toro es temido, reverenciado pero, al mismo tiempo, produce cierta fascinación. La feminidad está representada por el toro. En nuestra historia, Mónica refleja este deseo pero, también, la discordia.

III. La pasión

Por supuesto si la pasión es el motivo principal en la obra de Mario González, no puede faltar un cuento dedicado a la tauromaquia, que es catalogada por

⁴ Georges Bataille *apud* Natalia Radetich Filinich, *op. cit.*, p. 78.

⁵ *Ibidem*, p. 53.

varios autores como un fenómeno de alto contenido sexual. Sobre la pasión, recordemos lo que nos dice Leiris sobre ello, se trata de un acto erótico.

El toro no es una figura unívoca: al mismo tiempo que aparece como emblema de la muerte, el toro se presenta como figura de la vida, como símbolo de un cierto exceso vital. Entre los aficionados a la tauromaquia el toro encarna las potencias de una sexualidad desbordada. Su fuerza reproductiva de bóvido no castrado lo convierte en un ser especialmente dotado de gran poder sexual de una profusa energía engendradora.⁶

Por su parte, Carlos Fuentes hace la siguiente referencia:

¿Dónde, sino en la plaza de toros, puede el hombre adoptar poses tan sexualmente provocativas? La desfachatez llamativa del traje de luces, las taleguillas apretadas, el alarde de los tributos sexuales, las nalgas paradas, los testículos apretados bajo la tela, el andar obviamente seductor y autoapreciativo; la lujuria de la sensación y la sangre. La corrida autorizada esta increíble arrogancia y exhibicionismo sexuales.⁷

La pasión, entonces, se encontrará tanto en la forma de la tauromaquia: el vestir, el moverse, las luces, la música, lo solemne; así como en la intensidad de vivir cerca de la muerte, y en la dicotomía de amar y sacrificar al ser amado.

El mismo autor de “Volapié” explica la pasión como una necesidad de seres superiores, quienes necesitan de los hombres para explorarla:

⁶ *Idem.*

⁷ Carlos Fuentes, “La virgen y el toro” en *El espejo enterrado*, Reflexiones sobre España y América, Alfaguara, México, 2010, p. 23.

La pasión es una posesión donde los dioses poseen a los hombres para vivir la pasión a través de la carne mortal.⁸

IV. Ubicación literaria de “Volapié”

Encontrar el género literario en el que se encuentra la obra de Mario González Suárez es una tarea compleja y, quizá, inconclusa, pues su literatura continúa, hasta la fecha, innovándose.

Mario González ha declarado que su obra es cercana a la literatura de Francisco Tairo y la de éste, a su vez, a la fantástica. Al nombrar este tipo de literatura se refiere a una que rompe con lo habitual, con la coherencia del mundo del personaje que, a su vez, es familiar para el lector.

De acuerdo con Tzvetan Todorov, el género fantástico cumple con tres características:

- 1) Debe existir una indeterminación entre una explicación natural y una explicación sobrenatural.
- 2) El lector se identificará con un personaje. Es necesario que el texto transmita al lector el mundo de los personajes como un mundo de personas reales.
- 3) El lector adopta una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética.

En el caso del cuento “Volapié”, la historia tiene un final predecible, marcado desde el inicio. Sin embargo, la ambigüedad, mencionada en el primer punto, la encontramos en el doble asesinato, en el triunfo que manifiesta el NP sobre la muerte y, sobre todo, en la caracte-

⁸ Mario González Suárez *apud* Mauricio Carrera, “Mario González Suárez: Llevar a los lectores al terror” en *El minotauro y la sirena*, México, Lectorum, 2001, p. 193.

rización de los tres personajes principales, que se alejan por mucho de nuestra lógica cotidiana.

Sobre el segundo punto, existe una conexión con el protagonista, de lo cual nos dice Todorov es la manera más directa de penetrar en el mundo fantástico. Así, si el protagonista duda el lector lo hará también, la información estará condicionada por la perspectiva del narrador:

A la literatura fantástica no le interesa un narrador omnisciente, el que lo ve todo y lo sabe todo, que se desprende de la narración para verla desde una perspectiva exterior. Pero un narrador heterodiegético también permite focalizaciones, concentrándose en un personaje durante todo el relato. Con este tipo de narrador, las experiencias sobrenaturales pueden tener el mismo efecto en el lector que utilizando un narrador homodiegético, ya que ha sido guiado en la narración desde el punto de vista de un solo personaje.⁹

De esta manera, por ejemplo, en nuestra historia, nunca se da una explicación sobre el llanto de Mónica, no conocemos el porqué de las reacciones de Molina, la confusión y los sentimientos del NP son nuestra ventana al mundo de los demás personajes.

Finalmente, lo fantástico nace en una situación particular de lectura, se necesita la aceptación del lector para entrar al juego que propone el narrador. De acuerdo con Flora Botton son cuatro tipos de juegos los que un autor de literatura fantástica puede ofrecer:¹⁰

⁹ Enrique Ajuria Ibarra, *Teoría de la literatura fantástica* (tesis) Universidad de las Américas Puebla, 2005, p. 5 [en línea] <<http://goo.gl/SUyZrG>> [Fecha de consulta: 2 de diciembre, 2015.]

¹⁰ Flora Botton *apud ibidem*, p. 17.

- 1) Juegos con la materia que incluye alteraciones del tiempo.
- 2) Juegos con el espacio: invasión del espacio o la superposición de varios espacios al mismo tiempo.
- 3) Juegos con la personalidad. Desdoblamiento, intercambios de juego.
- 4) Juegos con la materia. Exploran los límites entre lo material y lo espiritual.

Nuestro cuento cumple con cada uno de estos puntos: existe la alternancia de los tiempos, simultáneamente se vive el presente donde el NP está a punto de morir y el tiempo de su memoria.

Recordemos los escenarios principales de la historia: el patio de su casa, el bar Silverio Pérez, la plaza de toros convertida en lecho de amor y el Pasaje Savoy, cada uno de estos lugares con un alto contenido simbólico. El intercambio de actantes entre los tres personajes principales y, finalmente, el uso del ambiente psicológico para crear una atmósfera de mística.

Por todo lo anterior podemos clasificar a “Volapié” dentro de la literatura fantástica. Pero dentro de esta literatura encontramos otros subgéneros, ¿a cuál pertenece la de Mario González Suárez?

Uno de los principales propósitos de Mario González Suárez es establecer una comunicación personal y simbólica con sus lectores. A través de este tipo de comunicación, el autor crea la fantasía, lo fantástico, lo no verdadero, la percepción de dos universos enfrentados el real y el de la creación literaria.¹¹

Para mí ese es el mundo. Lo veo misterioso y empieza el misterio desde uno mismo, desde ese irse disolviendo

¹¹ Mario González Suárez *apud* Mauricio Carrera, “Mario González Suárez: Llevar a los lectores al terror”, p. 195.

en el tiempo. El tiempo que tarda uno en disolverse es el tiempo de las pasiones; la angustia viene cuando se percibe, aunque sea inconcientemente, que uno es fugaz, y la pasión es una forma de darle eternidad a esta fugacidad. Creo que es un libro neurótico porque todos los personajes están inconformes consigo mismos. Tienen terribles contradicciones, las padecen y actúan en consecuencia.

Su literatura se trata de una fantasía que encamina al miedo a lo desconocido y a la inevitable muerte. Ante ella, nuestro sentido de supervivencia, nos hace temer. Paco Trejo¹² lo explica que esta literatura se encuentra en una zona de horror metafísico, el miedo surge a partir de la posibilidad de que todo es posible, sobre todo lo amenazante, lo que desequilibra cualquier indicio de seguridad y conduce, por eso, al miedo. El mismo Mario González Suárez lo explica de la siguiente manera:

Miedo es el nombre de un gigantesco molusco gelatinoso y negro que nos come sin destrozarnos: nos traga enteros ara que con el tiempo olvidemos que estamos en la panza del monstruo y sea nuestro hábitat completo y el sobresalto apenas existirá en cada prolapso de la bestia.¹³

El autor ha creado un mundo fantástico y de horror, reflejado en lo más vulnerable, lo más sórdido y lo más doloroso del ser humano: muerte, desconcierto y la destrucción de sí mismo, ya que los personajes toman sus decisiones, a partir del impulso de la soberbia y la pasión y no, de la razón.

¹² *Ibidem*, p. 188.

¹³ *Idem*.

Conclusiones

Mario González Suárez es un autor inevitablemente marcado por su tiempo, quien comparte cualidades esenciales con la generación de los enterradores, como la época, decadente, corrupta y lastimosa, pero sin mayor influencia como para condicionar su narrativa, esto es, el autor ve, goza y vive en una ciudad caótica y con las cualidades de ella, crea atmosferas urbanas, nostálgicas, trágicas pero, también, mágicas y seductoras, sin otro fin —juzgar a la sociedad o reflejar opiniones moralistas, políticas etcétera— que hacer literatura.

Es un autor ambivalente, pues muestra historias con un lenguaje sencillo, familiar de fácil lectura; sin embargo, al mismo tiempo es un autor que busca un lector cómplice, a quien le exige un esfuerzo en su interpretación, que con sus narraciones con alto contenido simbólico, religioso y erótico intenta hacerlo “tocar fondo”, sacarlo de la apatía y el confort.

“Volapié” es un relato que se maneja en dos planos la *relata metonímica* donde nos muestra una historia interesante pero con una intriga ya bastante conocida: la disputa entre dos hombres por una mujer, y la *relata metafórica*, en donde crea el simbolismo necesario para otorgarle a la historia los elementos para crear una narración enigmática y profunda, donde la intriga de rivalidad se convierte en una de amor secreto, culpable e incestuoso.

Sobre el estilo del relato el lenguaje taurómico es el elemento principal para realizar metáforas, anátesis, prolepsis, gradaciones. El autor evita el exceso de recursos y adjetivos superfluos, pero compensa esto con su agilidad narrativa para crear atmósferas donde se vive un ambiente alucinante y estremecedor. Posee un manejo excepcional de la sintaxis, manipula el texto tanto en su forma como con su semántica, juega constantemente con el tiempo y el espacio.

Su lenguaje es claro, culto y solemne, sin llegar a lo engréido. Es, también, su principal herramienta para proporcionar verosimilitud y extraer del mundo exterior la ilusión de realidad en símbolos, por ejemplo, retoma elementos de costumbres de su ciudad natal, la Ciudad de México, personajes famosos, hace referencias de libros y utiliza la jerga taurina.

Utiliza catálasis reflexivas y psicológicas en estilo directo para manejar tiempo, sentimientos y circunstancias. Se adentra en los pensamientos profundos, las indecisiones y deseos del narrador protagonista y las hace propias del lector, quien dudará lo que duda el personaje y conocerá lo que sólo conoce el narrador.

En cuanto al narrador, el autor se oculta totalmente detrás del primero, jamás emite un juicio o una opinión que se aleje de la situación del protagonista narrador, así cumple su promesa de compromiso únicamente con su obra y se aleja de ser un autor predicador.

Para concluir este análisis retomaremos dos preguntas que se plantearon al inicio del capítulo tercero: ¿cómo se manejan los distintos aspectos o las diferentes perspectivas, es decir, los puntos de vista que va adoptando el narrador? y ¿cómo se manifiestan y se interrelacionan las distintas temporalidades?

“Volapié” maneja un protagonista en primera persona lo cual permite, por ejemplo, entrar al tálamo de los amantes por la única razón que vamos de la mano del protagonista, sino se rompe la magia de lo íntimo y sagrado que le da la tauromaquia. Por otra parte la enunciación constantes que hace de cada personaje permite observar la importancia de cada uno, refleja la cercanía que tiene con ellos el protagonista y marca su lugar simbólico.

La temporalidad es ampliamente ambigua, pero lógica. Mario González se permite jugar con ella con gran habilidad utilizando cambio de fechas, recursos sintácticos, referencias históricas. En cuanto a las características estructurales del cuento podemos resumir:

- El cuento se maneja en tres niveles. El nivel diegético donde se narra la acción del relato. El nivel extradiégetico donde se presenta una historia alterna. Y el tercer nivel, el metadiegético que nos lleva a un segundo grado de ficción donde se congregan los elementos de los dos niveles anteriores.
- Presenta cinco secuencias una elemental y cuatro complejas. Las cuales clarifican los elementos fantasía o factores inmotivados que cambian el rumbo de los personajes y ayudan a crear la intriga.
- Los elementos distribucionales e integrativos se encargan de describir un mundo sobre la tauromaquia, ubicar la historia en un tiempo y espacio verosímiles; dar cuenta del tiempo real de la fábula y del tiempo de la intriga; relacionar la historia con algunos aspectos de los demás cuentos que forman parte de *El libro de las pasiones*; apoyar la verosimilitud de la historia, las catálasis representan un ambiente simbólico entre la tauromaquia y el cuento.

Para concluir basta con decir que Mario González Suárez es sin duda una promesa para la literatura de nuestra época y nuestro país; un autor que posee un discurso estético, psicológico, filosófico, teológico y místico pero, aún más importante, una gran predilección por la literatura.

Bibliografía

- AJURIA IBARRA, Enrique. *Teoría de la literatura fantástica* (tesis) Universidad de las Américas Puebla, 2005, p. 5 [en línea] <<http://goo.gl/SUyZrG>> [Fecha de consulta: 2 de diciembre, 2015.]
- BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en vv.AA., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1996.
- BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario: teoría y práctica*, 2.^a ed, México, UNAM, IIF, 1984.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 3.^a ed., México, Porrúa, 1992.
- BOLÍVAR, Adriana. “Introducción a los estudios del discurso: qué, cómo y para qué”, en *Curso de introducción a los estudios del discurso*, seminario, 23 de febrero 2015, IIF [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=1NhDyQwBtkg>> [Fecha de consulta: 19 de mayo, 2015.]
- CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1996.
- CARRERA, Mauricio. “Mario Gonzalez Suárez: Llevar a los lectores al terror” en *El minotauro y la sirena*, México, Lectorum, 2001.

- CARRERA, Mauricio. “Una literatura del desamparo y el desencanto”, en Alfredo PAVÓN (comp.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, t. II, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2013.
- CASTILLO PÉREZ, Alberto, “El crack y su manifiesto”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 31, 2006 [en línea] <<http://goo.gl/xZeFBF>> [Fecha de consulta: 12 de junio, 2015.]
- COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano hispánico*, Madrid, Gredos, 1991.
- COSSÍO, José María (ed.). *Los Toros. Tratado técnico e histórico*, tomo uno, Madrid, Espasa-Calpe, 1943 *apud* Diccionario Tauro Arte [en línea] <<http://goo.gl/vr0ob0>> [Fecha de consulta: 30 de agosto, 2015.]
- DOMÍNGUEZ CUEVAS, Martha. *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, México Aldus/Cabos sueltos, 1999.
- ESCUELA MEXICANA DE ESCRITORES. *Maestros*, Mario González Suárez [en línea] <<http://goo.gl/noufSa>> [Fecha de consulta: 29 de marzo, 2015.]
- FUENTES, Carlos. “La virgen y el toro” en *El espejo enterrado, Reflexiones sobre España y América*, Alfaguara, México, 2010.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario. “Cuatro reflexiones para dejar de ser un joven escritor”, en *Casa del Tiempo*, México, UAM, diciembre 1995-enero 1996, pp.16-19.

- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario. *El libro de las pasiones*, México, Tusquets, 1999.
- HERRERA, Víctor. *La sombra en el espejo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano hispánico*, Madrid, Gredos, 1991.
- JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN. *Centro etnográfico y bibliográfico virtual del toro de lidia* [en línea] <<http://goo.gl/r4sw5l>> [Fecha de consulta: 2 de diciembre, 2015.]
- LUNA, José Antonio. “La literatura y los toros”, en *De purísima y oro*, 2 de enero, 1997 [en línea] <<http://goo.gl/XYkF35>> [Fecha de consulta: 3 de mayo, 2016.]
- LUNA TRAILL, Elizabeth. *Diccionario básico de lingüística*, México, UNAM, 2005.
- LUNA TRAILL, Elizabeth. “Tres elegías taurinas. Tres miradas poéticas”, en *Acta poética*, núm. 25-2, México, IIF- UNAM, 2004, pp. 47-65.
- MONTES DE OCA SICILIA, Fernando Antonio. “El lenguaje taurino”, en *Algarabía*, núm. 127, abril, 2015, pp. 92-105.
- MONTOTO DE SIMÓN, Iñigo. “Prólogo”, en Pepe- Illo, *La tauromaquia*, Sevilla, Castillejo [s. f.]
- PAVÓN, Alfredo. “El novísimo cuento mexicano”, en Alfredo Pavón (comp.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, t. II, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2013.

PAZ, Octavio. *Obras completas, Generaciones y semblanzas*. vol.4, México, FCE/ Círculo de lectores, 1994.

RADETICH FILINICH, Natalia. *Filosofía y sacrificio: una exploración en torno al sacrificio taurómico*, tesis, México, UNAM, FFL, Colegio de Filosofía, 2009.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 2016 [en línea] <<http://www.rae.es/>> [Fecha de consulta: 11 de mayo, 2016.]

REAL, Elena. *Michael Leiris, Alegorías del sentimiento trágico de la sexualidad* [en línea] <<http://goo.gl/cN4o4B>> [Fecha de consulta: 27 de febrero, 2015.]

SC. "Umberto Eco: Redes sociales son la invasión de los necios" en *El Universal*, Cultura, 5 de enero, 2016 [en línea] <<http://goo.gl/l2Otv>> [Fecha de consulta: 15 de abril, 2015.]

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, 2ª edición, México, Premio, 1981.

TAURO ARTE, *Glosario Taurino Ilustrado* [en línea], <<http://www.tauroarte.com/49.html>> [Fecha de consulta: 29 de febrero, 2015.]

ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

Dibujo de portada: *Vòlapié*, de Enrique Martín.
<<http://enriquemartinpinturacreativa.com/enrique-martin/>>