

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**FUNCION DEL TIEMPO Y EL ESPACIO  
EN LA NARRATIVA DE  
JOSE EMILIO PACHECO**

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE  
*MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS*  
P R E S E N T A

EDITH DEL ROSARIO NEGRIN MUÑOZ

MEXICO, D. F.

1978



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 Don Oscar Muñoz Mesa**

**In memoriam .**

**Reconocimiento:**

**Agradezco a Ivette Jiménez  
de Báez y a Diana Morán su  
paciente colaboración en este  
trabajo.**



FUNCION DEL TIEMPO Y EL ESPACIO EN LA NARRATIVA DE  
JOSE EMILIO PACHECO

I N D I C E

	Pag.
INTRODUCCION.....	1
I. COMENTARIOS METODOLOGICOS SOBRE EL TIEMPO Y EL ESPACIO.....	10
II. ANALISIS DE LOS TEXTOS (explicación de la selección).....	20
A. <u>La sangre de Medusa</u>	
1. "La noche del inmortal".....	22
B. <u>El viento distante</u>	
1. "El viento distante".....	33
2. "Tarde de agosto".....	43
3. "Parque de diversiones".....	54
4. "La luna decapitada".....	68
5. "Civilización y barbarie".....	85
6. "El castillo en la aguja".....	104
7. "Jericó".....	113

<b>C. <u>El principio del placer</u></b>	
1. "El principio del placer".....	118
2. "La fiesta brava".....	127
3. "Langerhaus".....	149
<b>D. <u>Morirás lejos</u></b> .....	158
<b>CONCLUSIONES</b> .....	239
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	247

## Introducción

El estudio de las relaciones entre el arte, en este caso la literatura, y la sociedad, ha sido realizado, a la luz de diferentes concepciones, en formas diferentes, inclusive opuestas entre sí.

Sin entrar a un problema tan vasto, es indispensable reconocer que han sido los enfoques marxistas los que en mayor medida han contribuido al esclarecimiento de tales relaciones.

Es ya un lugar común que ni Marx ni Engels escribieron obras dedicadas sistemática y específicamente a la literatura; que sólo contamos con anotaciones breves, aisladas y dispersas al respecto<sup>(1)</sup>; pero que sin embargo, pese a su carácter desordenado, este material, situado dentro del conjunto de la teoría social de estos autores, ha sido el punto de partida de una investigación estética que ha venido profundizándose posteriormente.

Entre los enfoques de alguna manera relacionados con el marxismo se registran posiciones diversas, surgidas como respuestas a distintas coyunturas históricas, pero todas parten de algunos fundamentales presupuestos comunes: la precisa ubicación del arte, dentro de la totalidad social, en la esfera

(1) Carlos Marx y Federico Engels, Textos sobre la producción artística.

de la superestructura --su condicionamiento en última instancia por la estructura económica<sup>(2)</sup>-- y la aceptación de que lo social se hace presente en el arte a través de la ideología<sup>(3)</sup>.

Hasta el momento actual, los intentos concretos de análisis, hechos por las distintas corrientes que se inscriben en la llamada Sociología de la Literatura, pueden resumirse, como lo hace Umberto Eco<sup>(4)</sup>, en dos grandes tendencias: la que ve en la literatura un simple documento que puede aportar información sobre un período histórico determinado y la que, a la inversa, concibe el elemento social como explicativo de la solución estética. El teórico italiano piensa que la respuesta a estas tendencias debe ser una actitud dialéctica entre ambas; es decir, aceptar que el elemento social determina las opciones estéticas pero que, a la vez, el estudio de la obra literaria y sus características estructurales permite comprender mejor la situación de una sociedad.

Puede afirmarse que es actualmente, con la aportación de disciplinas como, por ejemplo, la Semiología a la Sociología de la Literatura, que se están llevando a cabo trabajos

(2) Carlos Marx, Prólogo a la Contribución a la crítica de la economía política.

(3) Adolfo Sánchez Vázquez, "Arte, ideología y sociedad", pp.256-7

(4) Umberto Eco, "Retórica e ideología en Los misterios de Paris de Eugene Sue", p.101

sobre el enlace literatura-sociedad sin desatender lo específico de la primera, la peculiaridad de sus signos.

Hemos mencionado ya la importancia que para estos estudios tiene el elemento ideológico, puente entre la sociedad y la obra artística. El concepto de ideología es bastante complejo; en un sentido amplio podemos identificarlo como visión de mundo. Despojando a este concepto de la connotación de falsa conciencia que se le ha atribuido, Adolfo Sánchez Vázquez lo define como:

a) un conjunto de ideas acerca del mundo y la sociedad que b) responde a intereses, aspiraciones o ideales de una clase social en un conjunto social dado y que c) guía y justifica un comportamiento práctico de los hombres acorde con estos intereses, aspiraciones o ideales. (5)

Así pues, la ideología es un fenómeno colectivo, no individual (6), del que los individuos son portadores y los escritores portadores privilegiados en el sentido en que lo expresa Lucien Goldmann (7); los que mejor pueden sintetizar la visión del mundo de una clase ó grupo social, visión que los

(5) Adolfo Sánchez Vázquez, "La ideología de la neutralidad ideológica en las ciencias sociales", p.293

(6) Arnaldo Córdova, "Política e ideología dominante", p.33

(7) Lucien Goldmann, "Creación literaria, visión del mundo y vida social", pp.284-286

demás hombres perciben de manera fragmentaria e incoherente.

Sin embargo, es preciso tener en cuenta que entre el escritor y el grupo social existen complejas mediaciones que derivan en una relativa autonomía de la obra literaria y la hacen irreductible al sociologismo vulgar. Algunos críticos seguidores de Goldmann, como Jacques Leenhardt, consideran que un aspecto fundamental y urgente, complementario de la Sociología de la Literatura, es el estudio de las mediaciones concretas entre los grupos y los individuos creadores; así como el estudio microsociológico de grupos en los que se constituye una visión del mundo<sup>(8)</sup>.

Del problema de la ideología en general, hay que pasar al de la ideología en las producciones literarias. La ideología en los textos no es necesariamente la que se encuentra explicitamente; más bien se concretiza en todos los niveles estructurales; como ha afirmado Pierre Barberis:

Lo que una obra contiene de explícito... cuenta menos que lo que se dice, en parte sin querer, en un movimiento no de análisis, sino de escritura y creación... a través de máscaras, ardidés, inhibiciones, elección de temas, efectos estilísticos, constitución de mitos, me+áforas obsesivas, etc.<sup>(9)</sup>

(8) Jacques Leenhardt, Lectura política de la novela, p.66

(9) Pierre Barberis, "Elementos para una lectura marxista del hecho literario: lecturas, legibilidades sucesivas y significación", pp. 21-22

De ahí es posible deducir que, tomando como marco de referencias todo lo anteriormente expuesto, diversas aproximaciones analíticas a un texto producirán resultados similares en lo que al terreno ideológico se refiere. De ahí también infiero que el análisis debe tener como punto de partida el texto mismo. Lucien Goldmann dice al respecto:

antes de investigar las relaciones entre una obra literaria y la época en que fue escrita, hay que entender la obra misma en su significación propia y juzgarla en el plano estético, como universo de seres y de cosas creado por un escritor que nos habla a través de ella <sup>(10)</sup>.

[la comprensión de una obra] es un problema de coherencia interna del texto; supone atenerse literalmente a éste --a todo el texto y nada más que al texto-- y buscar en su interior una estructura significativa global <sup>(11)</sup>.

De acuerdo a este teórico, un segundo paso, la inserción de la obra en estructuras significativas mayores, como podría ser la visión del mundo de una clase social, sería el procedimiento llamado de explicación. Me interesa destacar que estos dos pasos analíticos --la comprensión y la explicación-- son fundamentales en la sociología literaria y que, de hecho, han sido asumidos por muchos estudiosos de esta disciplina, si bien con una terminología diferente y con procedimientos me-

(10) Lucien Goldmann. "Creación literaria...", p.286.

(11) id. "La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método", p.18

todológicos diversos.

De acuerdo a los lineamientos expuestos, el análisis de una obra -- o de varias; de uno o más autores-- implica, además de un minucioso desglose "literario", textual, la caracterización del contexto en términos de las clases sociales. Este trabajo difícilmente puede ser individual; dice Barberis:

Una crítica marxista que no sea meramente inmediata y polémica supone, pues, además del trabajo personal, la constitución de equipos de investigación (si es posible multidisciplinarios) que organicen y planifiquen su trabajo, la apertura de nuevas zonas de investigación, la puesta en marcha de exámenes exhaustivos, la compilación de una documentación accesible a todos y rápidamente utilizable<sup>(12)</sup>.

La presente tesis es parte de un trabajo mayor, realizado colectivamente<sup>(13)</sup> que se propone analizar la obra narrativa de José Emilio Pacheco. A su vez, la monografía sobre este autor es parte de un proyecto que se plantea, a mediano plazo<sup>(14)</sup>, una revisión crítica de la narrativa mexicana contemporánea en relación con su contexto social.

(12) ibid. ,p.24

(13) con Diana Morán e Ivette Jiménez de Báez, bajo la coordinación de este última, en el Seminario de Literatura Mexicana, CELL, Colegio de México.

(14) con un equipo mayor.



Después de una etapa de lecturas y discusiones teóricas, este primer análisis tiene aún un carácter experimental. Nos ha interesado partir de un análisis de textos, con categorías literarias para, posteriormente, derivar tendencias ideológicas e inscribir al autor en su contexto socio-cultural.

Las categorías de análisis que hemos elegido no pretenden ser exclusivas, pero sí son las que mejor responden a nuestra intención de probar la relación interna, estructural, entre texto y contexto. Son las siguientes: tiempo-espacio, red actancial e intertextualidad. (15)

Dado que en el próximo capítulo me referiré al tiempo y al espacio --cuyo análisis en la narrativa de José Emilio Pacheco constituye mi objeto de estudio-- creo pertinente aludir, de manera brevísima, a las otras dos categorías.

La red actancial se refiere a las interrelaciones entre los actantes y el narrador. Estas interrelaciones constituyen las funciones que ponen en juego un modo polivalente de narrar; modo que se manifiesta también en el juego con el tiempo y el espacio. En este cruce de funciones y planos se establece una dinámica que permite hacer presente un modo peculiar de significación. Entendemos el término actante no en el sentido en que lo utiliza A.J. Greimas cuando distingue entre actante y actor, sino más bien en el que lo use Julia Kristeva al referirse a

(15) La síntesis sobre las categorías de análisis está tomada de la Propuesta metodológica elaborada por la Dra. Ivette Jiménez de Báez, trabajo de próxima publicación.

los actores o personajes de un texto literario determinado, considerando a éste como un corpus.

La intertextualidad es una categoría que tiene como premisas la concepción de que la Historia --la sociedad-- incide en el texto y el texto en la Historia. De ahí la ambivalencia del texto literario. Como procedimiento de análisis, implica reconocer la presencia operante en el texto de los códigos --"textos"-- que proceden del exterior y la nueva ordenación que adquieren al entrar en una organización específica.

El análisis se plantea en este orden: tiempo-espacio, red actancial, intertextualidad. Posteriormente se precisa el ideologema de cada texto y su explicitación ideológica relacionada con el contexto de las clases sociales. Por ideologema entendemos la manifestación de la ideología operante en el texto; el eje estructurante que se concretiza en todos los niveles textuales. Es el límite entre el texto y el contexto.

Así pues, el objeto de esta tesis es únicamente el primer paso del análisis: el funcionamiento de la categoría tiempo-espacio. Es por ello que se ha prestado mayor atención a la minuciosa descripción textual que a las conclusiones. Estas, que muestran las tendencias ideológicas que pueden deducirse a partir de una sola categoría, deberán confirmarse por el análisis hecho en base a las categorías restantes.

Quisiera decir que para mí este trabajo representa un paso en un camino que apenas inicio, el del estudio sistemático, materialista, objetivo, de la literatura en su relación con la sociedad; terreno poco explorado en el caso de la literatura mexicana. Lo presento con objeto de que se discuta y toda crítica será bienvenida.

Solamente me resta agregar que el equipo con el que he compartido esta primera experiencia de análisis, no es en absoluto responsable de sus limitaciones y que le reitero mi agradecimiento.

## I. Comentarios metodológicos sobre el tiempo y el espacio.

El tiempo y el espacio son inseparables entre sí e inherentes a toda actividad humana. Pueden considerarse categorías fundamentales a toda ciencia; en el caso que nos interesa, son categorías válidas tanto para el discurso literario como para el sociológico<sup>(1)</sup>.

Es un hecho establecido por la sociología de la cultura<sup>(2)</sup> que las divisiones del tiempo y el espacio tienen siempre una connotación cualitativa, cultural; que varían de acuerdo a la visión del mundo sostenida por cada civilización. Que cada representación colectiva del tiempo, a los grandes marcos genera

(1) En el caso del discurso sociológico, uno de los trabajos más sugerentes al respecto es el de Sergio Begú : Tiempo, realidad social y conocimiento. En él se sustenta que una categoría esencial para la sociología es la del tiempo social, definido como "el de los seres humanos organizados en sociedades"(p.104). Este existir de los hombres en lo social se da simultáneamente en tres dimensiones temporales: el transcurso (el tiempo organizado como secuencia); el espacio (el tiempo organizado como radio de operaciones) y la intensidad (el tiempo organizado como rapidez de cambios, como riqueza de combinaciones),p.106.

(2) Armand Cuvillier, Sociología de la cultura, cf. capítulos sobre el tiempo y el espacio.

les, proporcionados por los fenómenos de la naturaleza, superpone otros marcos, que guardan relación con los hábitos y condiciones de los grupos humanos concretos.

De lo anterior es fácilmente deducible que la concepción del mundo se relaciona de manera privilegiada con la forma de percibir el tiempo y, consecuentemente, el espacio. Aún haciendo una arbitraria separación de estos elementos, son evidentes sus implicaciones ideológicas. Por lo que respecta al tiempo, una revisión de las polémicas que sostienen los historiadores contemporáneos<sup>(3)</sup> deja claro que la percepción del tiempo determina una forma de entender la historia social. Concebir la historia como circular o evolutiva; elegir un método que privilegie la sincronía o la diacronía, son actitudes cognoscitivas emanadas, conscientemente o no, de una posición ideológica.

En cuanto al espacio, Iouri Lotman<sup>(4)</sup> ha apuntado acertadamente que:

Los modelos del mundo social, religiosos, políticos, morales, los más generales, con la ayuda de los cuales el hombre, en las diferentes etapas de su historia espiritual, da sentido a la vida que lo rodea, se encuentran invariablemente provistos de características especiales,

(3) Por ejemplo, la recopilación de Ciro F. S. Cardoso y Hector Brignoli: Perspectivas de la historiografía contemporánea, T. III.

(4) Iouri Lotman, La structure du texte artistique, p.311 .

ya sea bajo la forma de la oposición "cielo-tierra", o bien "tierra-reino subterráneo"... ya sea bajo la forma de una cierta jerarquía política social con una oposición marcada de los "altos" a los "bajos", ya sea bajo la forma de una marca moral de oposición "derecha-izquierda"... Las ideas sobre los pensamientos, ocupaciones, profesiones "humillantes" y "elevadas", la identificación de los "próximo" con lo comprensible, lo suyo, lo familiar y de lo "lejano" con lo incomprensible y lo extranjero --to do se ordena el modelos del mundo, dotados de tratos netamente espaciales.

Pero el terreno que nos interesa es el del texto literario, en este caso narrativo<sup>(5)</sup>, terreno por excelencia socio-histórico:

Detenerse en las formas de la novela se hace tanto más necesario cuanto que la novela misma se vincula con una realidad informe por excelencia: la de la historia, de la cual cada relato propone una interpretación. En la novela se hallan en discusión nuestra historicidad y su sentido. La mayor parte de los grandes novelistas son los teóricos de su arte porque la novelística se ve forzada a resolver el menos soluble de los problemas de interpretación: ¿qué sentido, y en consecuencia qué forma, ha de darse al incesante transcurrir del tiempo humano? <sup>(6)</sup>

(5) Creemos que estas consideraciones son aplicables a todo texto narrativo, sin diferenciar entre novela y cuento.

(6) Michel Zérafra, Novela y sociedad, p.16.

El estudio de las categorías que nos ocupan puede ser --y ha sido-- abordado de innumerables modos. Nuestro análisis textual está regido por dos ideas centrales: que las categorías tiempo y espacio son estructurantes de los textos narrativos y que dicha estructuración deriva, en última instancia, a través del proceso nada simple de la producción textual, de la visión de mundo del autor. Aún cuando no se explicita, en nuestro análisis subyace el presupuesto de que tal visión del mundo, a su vez, está condicionada por el contexto histórico: época, clase social, etc., en juego con las condiciones individuales del autor.

Lo que Zéreffa llama "formas" en la novela se aproxima a lo que llamamos estructura en este trabajo. Como una definición sobre todo operativa de "estructura", acepto la que recoge Mariano Baquero Goyanes: "la manera en que aparecen organizados los elementos que integran una novela"<sup>(7)</sup>. Pero más aún que en la definición, es en el análisis concreto donde Baquero, sintetizando las opiniones de muchos críticos, aproxima la estructuración narrativa al uso del tiempo y el espacio:

en lo que suele entenderse por "estructura novelesca" hay que contar con una interrelación entre un todo y unas partes; determinante de una configuración narrativa que unas veces es fundamentalmente diseño, forma,

(7) Mariano Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual, p.18.

ordenación espacial; y otras, sucesión, ritmo, ordenación temporal. Y que otras es, a la vez, ambas cosas <sup>(8)</sup>.

En cierto modo, las novelas de forma inacabada, de estructura abierta, acentúan lo que el género tiene de proceso [predominio temporal]...; en tanto que las de estructura cerrada pueden provocar a veces --pero no siempre, sino más bien en ciertos casos límite o excepcionales-- una sensación predominantemente espacial, sobre todo en aquellos casos en que la marcha del relato camine hacia atrás, o la organización del mismo adopta una forma inequívocamente circular <sup>(9)</sup>.

Nosotros partimos de la interrelación entre el espacio y el tiempo, si bien en determinados análisis la separación de estos elementos es más funcional metodológicamente.

Toda noción espacial implica una temporalización. De acuerdo a las concreciones particulares de cada texto, la interrelación entre tiempo y espacio se matiza, entre otras posibilidades, en términos de la oposición temporal estatismo/dinamismo. En términos generales puede decirse que la tendencia más marcada hacia la especialización conlleva cierto grado de estatismo textual; en tanto que la tendencia contraria supone una dinamización innegable del texto. Estas fluctuaciones, que se manifiestan en marcas temporales específicas, tienen im-

(8) Ibidem, p.19.

(9) Ibidem, p.204.



plicaciones ideológicas ya que remiten a la temporalidad asumida, en última instancia, por el narrador en el acto de la enunciación<sup>(10)</sup>. Todo juego temporal en un texto literario, desde el más elemental hasta el más complejo, se establece a partir del acto de enunciación asumido por el narrador; acto que impone un orden específico al material cronológico-lineal y produce el enunciado, el texto propiamente dicho.

En la aplicación del análisis, pensamos que es indispensable cierta flexibilidad en los procedimientos, de manera que se responda a las necesidades de cada texto. Sin embargo de un rastreo empírico de los mecanismos de estas categorías, existen algunas marcas de espacio y tiempo que tenemos presentes de manera constante, ya sea explícita o implícitamente:

Con respecto al tiempo distinguimos, en primer lugar, el tiempo presente de la enunciación, que determina la linealidad y causalidad del relato. En interacción con ese presente continuo, se marca la temporalidad del enunciado, del texto.

Relacionado con lo anterior, se estudia, cuando es perti-

(10) Para Emile Benveniste la temporalidad "es producida en la enunciación y por ella. De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo. El presente es propiamente la fuente del tiempo". Problemas de lingüística general, t.I, p.86

nente, la relación entre el tiempo subjetivo, interno, de los actantes y el tiempo externo. En términos actanciales, se pueden plantear también otras relaciones temporales (p.e. antes/ ahora).

Se marcan las oscilaciones temporales que pueden darse en la escritura mediante formas lingüísticas tales como: modos de narrar (narración, descripción, diálogo) y formas verbales; o mediante el ritmo del todo y las partes.

Con respecto al espacio. Se dijo ya que toda noción espacial implica una temporalización y viceversa. Así, los espacios se ordenan conforme a los hilos temporales dominantes en el texto: simultaneidad, alternancia, contrapunto, progresión lineal, circular, etc.

En relación a los actantes, es posible distinguir -- al igual que en el tiempo-- un espacio interior, subjetivo, de uno exterior. Esta distinción y los nexos entre ambos espacios presentan una serie de variantes múltiples que se manifiestan muchas veces como juego de oposiciones (cerrado/abierto; adentro/afuera; propio/ajeno, etc.) y que remiten al sustrato ideológico del texto.

También asociado a la red actancial, nos interesa la especialización que corresponde al "escenario donde ésta opera". En este caso, el espacio funciona enmarcando a

los actantes; establece relaciones de oposición o de identificación con ellos. Abarca tanto lo geográfico como todos los espacios habitables: casa, escuela, oficina, etc. La relación que se establece entre cada actante y su entorno, implica el análisis del sistema de objetos<sup>(11)</sup>. El mundo de los objetos --indicadores de época, país, clase social, etc.-- va unido a lo que se ha llamado espacio perceptivo<sup>(12)</sup>, es decir, modos de experiencia sensible: óptica, táctil, acústica, kinestésica en general. El espacio perceptivo es importante para conformar la ambientación.

El espacio se caracteriza también con marcas socio-culturales que le son propias. Por ejemplo: espacio de la cotidianidad, del carnaval y la fiesta, del mito, etc.

Es pertinente insistir en que todas estas especificaciones textuales del tiempo y el espacio se consignan no en su estatismo, sino dentro de un proceso de transformaciones e interrelaciones. Su análisis en función de la red actancial prepara el terreno para estudiar esta red, paso consecutivo en la ordenación del análisis total.

Si concebimos el texto como un espacio total, podemos hablar, una vez analizados el tiempo y el espacio en

(11) Cf. Jean Baudrillard, El sistema de los objetos.

(12) Cf. Ricardo Gullón, Espacios novelescos, pp.248-249.

su funcionamiento integrador, de la configuración de su estructura global. Esta configuración es particularmente significativa para el sentido de la historia que se manifiesta en el texto, del que hablábamos al principio. Por ejemplo, con frecuencia en los análisis se habla de una estructura temporal lineal, que corresponde a una visión lineal de la historia humana. Cuando se habla de linealidad no se quiere decir que la trayectoria histórica sea simple y directa --puede existir plurilinealidad, varias líneas de desarrollo; puede darse una trayectoria accidentada-- ni se excluye la existencia de ciclos de diferentes duraciones en las respectivas esferas estructurales o superestructurales; al hablar de linealidad se quiere significar, en última instancia, progresión. Otro caso sería el de la estructura textual circular, <sup>(13)</sup> que suele asociarse a una concepción circular de

- (13) Uno de los procedimientos más fáciles y usuales de la estructura circular es enlazar el final con el principio mediante una repetición de éste. Mariano Baquero Goyanes (ibid. pp.204-210) ofrece ejemplos de las diversas formas en que puede efectuarse la mencionada repetición. Esta puede ser temática con alguna variante (caso de Les Goumes); puede ser verbal, mediante la repetición de alguna frase [novelas de Raymond Queneau] o mediante el enlace de la que aparecía truncada en la primera línea con la que aparece en la última, completadora de su sentido y reanudadora, pues del movimiento circular (caso de Finnegan's Wake), p.208

la historia; o inclusive a una visión mítica<sup>(14)</sup>.

Insistimos, no obstante, en la imposibilidad de generalizar de manera definitiva sobre estas configuraciones; insistimos en la necesidad de describir y analizar la concreción específica de cada texto.

(14) La estructura mítica "produce la sustitución del tiempo lineal y sucesivo por un concepto diferente de tiempo: un tiempo circular, sin principio ni fin, autosuficiente y superior a toda contingencia o dependencia de hechos exteriores. El tiempo cíclico sustituye al secuencial" Ludolfo Paramio, Mito e ideología, p.39.

## II. Análisis de los textos, explicación de la selección.

El escritor mexicano José Emilio Pacheco publica en 1958 La sangre de Medusa, cuadernillo constituido por dos relatos.

En 1963 publica El viento distante, colección que agrupa seis relatos. En 1969 aparece la 2a. edición de este libro, con el agregado al título original de y otros relatos. Este nuevo libro no sólo incluye ocho relatos más, sino que ha sido reescrito y encontramos en él, además de lo que podría considerarse afinación estilística, nuevas preocupaciones e inquietudes respecto de la 1a. edición. Es esta 2a. edición la que se utilizó para el análisis.

En 1967 sale la 1a. edición de la novela Morirás lejos, hasta el momento la única de Pacheco. En la segunda edición de esta novela --1977-- se aprecia una reescritura total. Si bien esta segunda versión no varía esencialmente el primer texto, sí lo enriquece, particularmente en lo que se refiere a la posición ideológica explícita. De ahí que, en este caso, sea también la segunda edición la que se emplea.

En 1972 aparece El principio del placer, que contiene seis relatos.

El análisis exhaustivo del funcionamiento del espacio y el tiempo se realizó en todos los textos. El minucioso des

glose descriptivo permitió detectar mecanismos constantes, por lo que el análisis incurre necesariamente en reiteraciones. Tomando en cuenta esta situación, decidí no presentar el análisis en detalle de todos los textos sino un muestreo representativo: de Le sangre de Medusa, un relato; de El viento distante, siete y de El principio del placer, tres. De los restantes relatos incluyo un comentario breve que permite, no obstante, apreciar su funcionamiento espacio-temporal. Los comentarios están situados a continuación de los relatos-analizados exhaustivamente-a cuya estructura se aproximan, señalando, cuando es necesario, sus diferencias.

En primer lugar se exponen los análisis de los relatos y a continuación el de la novela.

Consideramos que los textos cuyo análisis en detalle se presenta, contienen todos los procedimientos relacionados con el tiempo y el espacio en la producción narrativa de José Emilio Pacheco.

A . L A S A N G R E D E M E D U S A

1 9 5 8

1. " La noche del inmortal "

Descripción preliminar:

En éste que es uno de los primeros relatos de José Emilio Pacheco, se advierten ya algunas características que serán constantes en su posterior producción narrativa.

Una de estas características es la atención al espacio gráfico, textual. "La noche del inmortal" está dividido en cuatro partes, bloques narrativos separados entre sí por un espacio en blanco y que se inician con sangría ( esta división es similar en el otro relato de este librito, "La sangre de Medusa". En los relatos posteriores de JEP, contenidos en El viento distante y El prin-



cipio del placer, se conservará la separación de las partes mediante espacios en blanco, pero las partes se iniciarán sin sangría). Otra característica gráfica en este relato, es el uso de letra cursiva para señalar un texto menor dentro de la narración total.

Las partes forman dos microrrelatos <sup>(1)</sup>, con la siguiente distribución:

r1 (partes I, II y III): la historia de Eróstrato.

r2 (partes II y IV): la historia de Gavriilo Princip.

Como es evidente, en la parte II se cruzan los microrrelatos.

Microrrelato 1 (I,II y III): la historia de Eróstrato:

Este microrrelato constituye un tiempo pasado, con respecto al presente en que ocurrirá r2, como se verá.

r1 está relatado por un narrador en 3ª. persona, probablemente Gavriilo Princip, actante principal de r2. En la parte I, basándose en el noveno tomo de la Geografía de Estrabón, el narrador hace una síntesis de dos vidas: la de Alejandro (Magno) y la de otro hombre que en la parte III se identificará como Eróstrato. Se afirma que

(1) Las partes se indicarán con números romanos. La letra r se usa para indicar microrrelato.

ambos nacen el mismo día <sup>(2)</sup> --en el mes de julio del año 356 a. C.)-- pero en diferentes lugares: el primero en Macedonia, el segundo en Efeso. El narrador hace un recuento de la biografía de Alejandro, noble, rico, triunfante, que recorre y conquista un gran número de países, contraponiéndola a la existencia del otro hombre, pobre, fracasado, habitante siempre del mismo país. Pero en su destino final, la contraposición se resuelve en igualdad <sup>(3)</sup>

Sin embargo, sus caminos de tan dispares fueron semejantes: al final de su vida por causas opuestas, ambos lograron la inmortalidad (p.1)

La parte II se inicia con una escena en que Eróstrato es decapitado por su delito; un soldado le recoge un manuscrito y lo guarda. A través de la trayectoria seguida por el documento se señala el paso del tiempo, en una se-

(2) Lo cierto es que no nacen el mismo día. Alejandro sí nace en julio del 356, pero no Eróstrato. La coincidencia histórica estaría en que ese mismo año, Eróstrato comete su célebre delito, el incendio del templo de Diana en Efeso. En cuanto a la Geografía de Estrabón, si bien se menciona ahí constantemente a Alejandro, su nacimiento no se encuentra en el tomo citado. Estrabón no menciona a Eróstrato.

(3) El motivo de que la vejez o la muerte iguallen vidas diferentes se repite en el relato "La zarpa de El principio del placer.

cuencia lineal que va desde el siglo IV a.C. , en que trans-  
curre r1, hasta el siglo XX, en que se ubicará r2:

"Uno de estos soldados encontró el  
papiro bajo la túnica del muerto y  
fielmente lo guardó durante muchos  
años.

Siglo IV a.C.

Siglos después, un mercader cretense  
lo vendió en Roma al noble Claudio  
Lépido, quien, por su ignorancia del  
dialecto jónico, no pudo trasladarlo  
a su pomposo idioma.

Sé que cuando los vándalos asolaron  
Italia, un monje eremético, prófugo  
de las hachas visigodas, llevó el  
pergamino a un monasterio dalmata  
donde fue estudiado con suma curio-  
sidad, traducido al latín de aque-  
llos años, y sobre la redacción ori-  
ginal --ya muy deteriorada por los  
siglos-- se escribió un nuevo texto.

...Branko me enteró de la existencia  
de este manuscrito antiquísimo que  
el hombre nacido en julio del 356  
escribió mientras contemplaba la ca-  
tástrofe que él mismo provocara"

Siglo XX

(pp.2,3)

En la última parte de este cita queda explícita la relación

entre r1 y r2 que se mencionó al principio. El narrador que interviene en primera persona señala un presente de enunciación (siglo XX) que caracteriza a r2 y respecto del cual la historia de Eróstrato (r1) constituye un pasado lejano. Queda claro también que la historia de r1, contenida en el manuscrito, es un relato menor dentro del relato de r2 (la construcción de relato dentro del relato es una constante en la narrativa de JEP).

La parte III está constituida por el texto de Eróstrato --tantas veces reescrito y traducido-- en la traducción del narrador a su idioma (algún dialecto serbio o croata, supuestamente, si bien nosotros lo leemos evidentemente en español) y un comentario final al mismo. La traducción está fechada el 28 de junio de 1914 (p.4). En el texto, transcrito con letra cursiva, Eróstrato había relatado su experiencia en el momento del incendio del templo de Diana. Se hace una detallada descripción del entorno --en el resto del relato, con excepción de las menciones de lugares, las indicaciones espaciales están casi ausentes-- relacionado con el espacio subjetivo del actante:

El cielo es un gran vientre que devoran llamas. Es una nave inmensa que se agita sobre un mar incendiado. Cerca de mí la sombra se sofoca, los astros pier

den brillo, todo es agua sumisa; es una lluvia lenta, ennegrecida que cae sobre mi júbilo, sobre esta ansiada posesión del triunfo... Pero el resplandor --crepúsculo impelido que invadiera la sombra-- me hace sentir fuerte, respetado (pp. 4,5).

Esta es indudablemente una imagen de momentos climáticos. La semejanza con el crepúsculo (límite entre el día y la noche) se complementa con la mención del alba --"...terminará el festín un alba de cenizas"(id.) -- (límite entre la noche y el nuevo día); y ambos límites coinciden con la idea de que las horas de esta noche son el límite entre la vida y la muerte del actante, pues él no ignora que será ejecutado. Sin embargo, está cierto de su inmortalidad: "Yo soy aquel que ha vencido a los dioses: yo, el escarnecido, el despreciado, el último habitante de Efeso, he vencido a mi tiempo, a mi destino; derrotando a los hombres, me grabaré en la historia"(p.5).

Pronunciar el nombre de Eróstrato, fue prohibido; aunque su hazaña fue rescatada gracias a un simbólico viento: "Pero algún viento se llevó su eco y aquel bufón de Efeso logró alzar su memoria sobre el duro silencio; contra el tiempo y los hombres pudo ser inmortal"(id.).

#### Microrrelato 2 (IIyIV): la historia de Gavriilo Princip:

En la parte II, además de las características ya men-

cionadas, vemos que el narrador ubica, como un hecho central en su vida, la guerra de los Balcanes:

Mas cuando Turquía solicitó el armisticio, emprendimos la lucha con Bulgaria, hasta que el tratado de Bucarest terminó la guerra Balcánica, y Branko y yo ingresamos al soterrado movimiento que lucha el panservismo y la total independencia de nuestro país (p.3).

En la parte IV, la noche que Princip pasa traduciendo el palimpsesto es paralela a la noche en que Eróstrato se immortaliza. Es una noche límite en su vida; al amanecer sale, abandonando su espacio propio:

Sin palabras, Gavrilo dijo adios a esos muros, al papel, a la mesa, a ese bosque de objetos que miraron gesterse la alucinante espera. Todo era irreparable: estaba solo frente al umbral del término, en la víspera muerta, ante el cantil del tiempo (p.6).

En la calle, la naturaleza también ofrece endicios de lo excepcional de ese día:

La mañana era gris, tal vez temible. Un aire hostil le cruzaba la cara. Gavrilo sintió pánico pero todo era inútil: iba hacia la victoria y la derrota, ál instante supremo largamente acechado (id.).

La concepción de que un instante está más cargado de significación que horas, días o años es un motivo constante en

la narrativa de José Emilio Pacheco. En este caso, previo a ese instante "Gavrilo sintió el último golpe de su miedo" (id.) --en forma paralela a Eróstrato que fue "un hombre que trascendió su miedo"(id.) -- y a continuación:

Súbitamente se desprendió de entre las vallas y vació su pistola contra el heredero de la Corona Austriaca. El real visitante cayó sobre la puerta delantera manchando con su sangre todo el carro. Los husares de la escolta tomaron prisionero al magnicida. Sarajevo fue entonces un hormiguero que agitara el incendio. El 28 de julio, Austria declaró la guerra a Serbia; al día siguiente bombardeó Belgrado (pp.6,7).

Así en este relato, el "instante supremo largamente acechado" del octante Princip es el detonador de la primera guerra mundial.

En "La noche del inmortal" se establece un paralelismo entre dos momentos históricos en los cuales dos hombres "trascienden su miedo". Este paralelismo que equipara la acción de Eróstrato, históricamente considerada como un arquetipo de exhibicionismo; con la de Gavrilo Princip, de claros móviles nacionalistas, en un primer nivel, tiende a desvirtuar la acción de este último. Sin embargo, se esboza en el relato, sin desarrollarla, una problemática que se observará en las futuras obras de Pacheco: la lucha por

el espacio. En última instancia, Eróstrato busca un espacio en la historia porque en la vida le fue negado todo espacio de realización individual; en tanto que la lucha de Princip tiene como fundamento la búsqueda de un espacio nacional.

La homologación de distintas etapas históricas, el paralelismo, la estructura de "relato dentro del relato" son --reitero-- motivos asimismo constantes en la narrativa de este escritor y serpan llevados a su máxima decantación y a su máximo desarrollo en Morirás lejos.

Temporalmente, domina en los dos microrrelatos de "La noche del inmortal" una trayectoria lineal que, después de un momento límite --o simultáneamente a él-- culmina con la destrucción (incendio en un caso, guerra en el otro). Este desenlace será también frecuente en los siguientes relatos de José Emilio Pacheco.

-----

#### Comentario a "La sangre de Medusa"

En "La sangre de Medusa", diez partes integran dos microrrelatos: uno, que podríamos calificar "de la ficción" cuyo protagonista es Perseo, en su vejez, y otro que sería "de la realidad", cuyo actante principal es un hombre llamado Fermín Morales. El primer microrrelato se basa, en to-



sus detalles, en la mitología griega; el segundo se ubica en la ciudad de México, en la época contemporánea. Ambos se integran en un montaje alternativo; ambos se desarrollan en una secuencia lineal que dura algunas horas, a la luz del día. Y en ambos, si bien la acción dura unas horas, por medio de recuerdos se presenta su pasado, entreverado con su cotidianidad presente, que es lo dominante. En el microrrelato de Perseo predomina el uso del tiempo presente en una sugerencia de inmortalidad y en el de Fermín Morales el pretérito, tiempo histórico por excelencia.

r1 abarca las partes I, III, V y VI; y r2, las partes II, IV, VI y VII. Hasta esta parte, cada microrrelato conserva sus características bien delimitadas, si bien ya se proporcionan indicios de actos comunes tanto al semidios triunfante como al hombre mediocre y fracasado: los dos envejecen; los dos terminan encerrados --Perseo en un palacio cercado por murallas de piedra; Morales en una celda, tal vez de un manicomio, después de haber asesinado a su mujer, una especie de contemporánea Medusa.

En la parte IX se sintetiza la vida de ambos actantes; se cruzan los dos microrrelatos:

Al centro de su tumba el rey y el loco son un mismo hombre; sus historias, contrarias, una misma vida; su tiempo, separado por siglos, por edades cum

plidas, es un tiempo que vuelve y se arrepiente ,  
que se repite y huye; laberinto infinito, abismo  
sin memoria (p.13).

En la parte X, ambos microrrelatos se fusionan. Lo que se dice lo mismo puede aplicarse a Perseo o a Morales. Pero domina el tiempo presente, la intemporelidad.

En "La sangre de Medusa", como en el relato anterior, encontramos el paralelismo, la alternancia y la homologación de dos tiempos; en este caso dos realidades --mito y "realidad" histórica-- con el sentido final de la pérdida de los límites entre éstas.

En este relato hay una estructura lineal, pero finaliza en el encierro, en el laberinto sin salida, en la atemporalidad tanto para los dioses, como para los hombres.

**B. EL VIENTO DISTANTE****Y OTROS RELATOS**

1 9 6 3

1 9 6 9

**1. "El viento distante"****Descripción preliminar:**

Este relato está dividido en tres partes (I, II y III) que integran dos microrrelatos (r1 y r2) de la siguiente manera:

r1 ( I y III) el hombre que trabaja en una feria exhibiendo una tortuga. (Ir1 y IIIr1).

r2 (II) la pareja joven que una tarde dominical va a la feria (IIr2).

Cada parte está iniciada sin sangría y dividida internamente en párrafos. Entre la primera parte y la segunda existe un espacio en blanco que los separa e indica cambio de microrrelato, cambio de narrador y de temporalidad. Hay también un espacio en blanco, separador, entre la parte segunda y la tercera; pero además hay entre ambas, al final de Ir2 un nexó gramatical (dos puntos) que crea una ambivalencia, a la vez existe relación y separación entre estas partes.

Microrrelato 1 (I y III): el hombre que trabaja en una feria exhibiendo una tortuga.

Ir1:

Esta parte está presentada como una escena, a través de un narrador en 3ª. persona, cuya voluntad de objetividad dota a lo relatado de una calidad visual, convirtiendo al lector en espectador de los acontecimientos. De ahí el uso del presente de indicativo. El espacio de esta escena está marcado por los pasos del hombre de un extremo a otro de la barraca, su espacio vital. Posteriormente, en las partes II y III, veremos que la barraca se ubica en una feria y ésta, a su vez, en la plaza de una aldea.

Los acontecimientos son escasos y van señalando un ritmo en cuyo desarrollo localizamos tres momentos, correspondientes a los tres párrafos que constituyen esta

parte. En el primer momento:

En un extremo de la barraca el hombre fuma, mira su rostro en el espejo, el humo al fondo del cristal. La luz se apaga y él ya no siente el humo y en la tiniebla nada se refleja (p.26).

Después del acto intrascendente y cotidiano de fumar, el mirarse en el espejo y el apagarse de la luz van preparando la entrada a otra dimensión y a un cambio efectivo. El segundo momento puede considerarse intermedio entre ambas dimensiones :

El hombre está cubierto de sudor. La noche es densa y árida. El aire se ha detenido en la barraca. Sólo hay silencio en la feria ambulante (id.).

Este momento, cargado de tensión, se caracteriza por su estatismo; el tiempo --como el aire-- se detiene; la oscuridad y el silencio subrayan esta impresión.

En el tercer párrafo se rompe la inmovilidad para pasar al tercer momento:

[ el hombre ] Camina hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira lo que yace bajo el agua (id.).

Una nueva luz, la del fósforo, indica la entrada en una nueva dimensión de espacio y tiempo. Al choque con una especialidad más cerrada y aislante que la de la barraca,

el hombre deja de vivir su presente para ir hacia su pasado; olvida su entorno para abrirse a su propio interior:

Entonces piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los se para y divide como esa noche los apartan el agua y el dolor, la lenta oscuridad (id.).

El hombre piensa en días distintos ("otros días"), tal vez más felices; en una noche particularizada porque en ella ocurrió algo trascendental, doblemente subrayada en su lejanía al decir "otra noche que se llevó un viento distante", siendo ésta la única vez que se usa esta frase que da título al relato y al libro. El viento adquiere un carácter simbólico; se equipara al tiempo en tanto agentes que separan al hombre de alguien con quien estuvo en otra época. De la misma manera que ahora el espacio (acuario, agua) lo separa de su compañía actual.

La duración de esta escena es muy breve. El último párrafo, el momento más cargado de efectividad, dura lo que el cerillo dilata en orden.

### III Iri:

Esta parte está situada al final del relato. Aún cuando entre ella y Iri no exista una estricta continuidad cronológica --en el sentido de que una sea inmediatamente posterior a la otra-- sí son legibles juntas, son intercambiables

en el orden de la lectura. Independientemente de IIR2, tienen cierta autonomía significativa. Poseen el mismo narrador, la misma ubicación espacial y una temporalidad complementaria.

En IIIr1 hay más movimiento que en Ir1; la tristeza y soledad que el hombre siente y piensa en la parte inicial, aquí se concretiza en acciones. El párrafo único que constituye IIIr1 se inicia con la acción del hombre que saca a la tortuga del acuario, intenta integrarla a su propio ambiente y después la devuelve al agua. La escena es breve.

Si la lectura de Ir1 podría sugerir que los acontecimientos están narrados en un presente de la enunciación -- donde enunciado y enunciación coinciden-- la lectura del final de IIIr1 demuestra que no es así:

[el hombre] Vuelve a depositarla sobre el limo, oculta los sollozos y vende otros boletos. Se ilumina el acuario. Ascienden las burbujas. La tortuga comienza su relato (p.29).

Es decir, los acontecimientos ocurren de manera reiterada, periódica. Suelen ocurrir cualquier día, entre una y otra función. Así pues, el presente de r1 es habitual, descriptivo y de tanto repetirse desemboca en la intemporalidad. Es por eso que los pasos del hombre son seguros aún en la oscuridad, indicando que se mueve en un terreno bien conocido; es por eso que la forma mecánica, ritual, de sus movi

mientos presente una rutina establecida, en la que cotidianamente alternan dos formas de vida : la exterior, que es un espectáculo público (relación ficticia entre él y la tortuga) y la interior, localizada en el espacio al que el público no tiene acceso, donde despliega su intimidad. La primera se alumbra con las luces de la feria, contrariamente a la segunda, donde prevalecen las sombras y se revela su verdadera relación con la tortuga.

El tiempo del hombre no registre días de ocio y de trabajo, sino horas de función y de descanso. El hombre carece de futuro porque su presente está marcado por su pasado; su presente parece parodiar lo que su pasado fue. La alternancia de las dos vidas del hombre crea un efecto de circularidad intemporal.

Esta circularidad está reforzada por varios elementos: del presente habitual de él, el hombre va hacia un tiempo pasado. En los espacios en donde ocurren los acontecimientos, hay un juego de unos dentro de otros que recuerda las cajas chinas --y una especie de laberinto--: dentro de la aldea está la plaza; dentro de la plaza la feria; en la feria la barraca y, dentro de ésta, dos espacios, el del acuario y el del interior del hombre. Existe un predominio de los espacios cerrados: la vida del hombre transcurre en la barraca, en el centro de un laberinto cuya salida no le



interese descubrir, pues prefiere volcarse a su interior. A su vez, la tortuga vive su encierro en el acuario.

Microrelato 2 (II): la pareja joven que una tarde dominical va a la feria.

Este está narrado en 1a. persona por uno de los actantes. Dado que los acontecimientos ocurrieron un domingo, anterior en mucho tiempo al momento de la enunciación, el narrador asume los tiempos del pasado: indefinido e imperfecto.

En contraste con la seguridad de los pasos del hombre en su barraca, los actantes de r2 vagan sin objetivo preciso --con el solo propósito de evadirse-- por las calles de la aldea, que les parecen desiertas porque el resto de la gente no existe para ellos; su problemática de incomunicación los aisla de los demás. Los actantes de este microrelato hacen un recorrido de lo abierto a lo cerrado, de lo exterior a lo interior, de lo impreciso a lo ubicado; de las calles de la aldea a la feria situada en una plaza y posteriormente, a la barraca de r1. Como si la barraca, situada en el centro si no de la feria --pues se encuentra en los límites-- sí de la significación, los atrajere a través del laberinto con una fuerza centrípeta, de la que no se dan cuenta. El vagar lento y sin sentido de estos actantes, a

partir de su entrada en la feria se convierte en un movimiento acelerado y aturdidor, como los aparatos mecánicos de la misma. El ritmo de la narración se vuelve vertiginoso: a base de frases cortas y verbos en indefinido se presentan acciones que se realizaron una sola vez ("aún tuve puntería para abatir con diecisiete perdigones once oscilantes figuritas de plomo...enlacé objetos de barro...resistí toques eléctricos", p.27).

El actante narrador y su compañera Adriana, actantes centrales de r2, explicitan su deseo de evadirse de sí mismos, de sus circunstancias. Quieren volver a la infancia, hastiados de su presente; para ellos la feria es "un sitio primitivo que concedía el olvido y la inocencia". La feria, inestable, ambulante, es como una parodia de la temporalidad, sobre todo del futuro; es un sitio donde un canario rojo devela el porvenir (p.27).

En el 5o párrafo de r2 hay un primer contacto de los actantes de este microrrelato con los de r1: Adriana y el narrador miran el espectáculo del hombre y la tortuga, lo que éstos ofrecen al mundo exterior. Contacto superficial, fenoménico; realizado bajo las luces de la feria que en este relato son sinónimo de falsedad. La pareja se retira, comentando el espectáculo y él la invita a conocer "el verdadero juego". Es en el párrafo final, que se inicia dicién-

do "Regresamos..." (p.28), que se vuelven a integrar los dos microrrelatos. Ahora los actantes de r2 contemplarán a los de r1 en su espacio oculto, dentro de la barrea. Son testigos de lo que se relata en IIIr1 y que constituye "lo esencial" del relato: el desgarramiento del hombre, su soledad, su "verdadera" relación con la tortuga. Todo visto a través de una "hendidura entre las tablas". Todo ocurre en un minuto, mucho más cargado de significación que todo el resto de r2 (una tarde, las horas abarcadas por el paso de la luz a la oscuridad), y en donde la cantidad de acciones realizadas es mayor también pero que sin embargo, se caracteriza por su vaciedad.

Después de que el narrador de r2 dice "Adriana me pidió que la apartara", hay un guión que señala una pausa en la cual ocurre lo que será objeto de IIIr1. A continuación del guión se afirma: "y nunca hemos hablado del domingo en la feria" (p.28). Es decir, después del guión se pasa a otro tiempo, ahora sí al presente de la enunciación del narrador de r2, ubicado mucho tiempo después -- no se precisa cuánto -- del domingo en la feria. Quien informa al lector de los ocurrido en la pausa abierta por el guión es el mismo narrador de Ir1, y constituye IIIr1. La integración de r1 y r2 se indica, además del guión, porque en el último párrafo de IIR2 finaliza con dos puntos (:), como se dijo en la descripción preliminar del relato.

r2 es principalmente narrativo; tiene una secuencia cronológica lineal y una ubicación precisa, la barraca de una aldea y la tarde de un domingo, día por excelencia de descanso y que remite a la problemática de la utilización del tiempo libre en nuestra cultura contemporánea bajo el sistema capitalista. El que los acontecimientos ocurran una tarde, en las horas crepusculares --que en nuestra tradición literaria se asocian a la interiorización y reflexión--, intensifica el efecto que sobre el narrador y Adriana (r2) ejerce la visión de la intimidad del hombre y la tortuga (r1).

Vimos que r1 es un microrrelato circular y r2 lineal. La organización estructural del relato concuerda con esto: r1 (cronología circular) es interrumpido por r2. IIr2 está enmarcado por Ir1 y IIIr1 que abren y cierran el relato. Pero en la relación entre ambos microrrelatos, ambos potencialmente autónomos, el dominante es r1, con su tiempo circular y su espacio cerrado. En el nivel actancial, también predomina r1: en tanto que el hombre de la barraca no le afecta la visita de los jóvenes, la vida de ellos sí queda afectada por lo que miraron. La afirmación "y nunca hemos hablado del domingo en la feria" (p.28) indica que los actantes de r2 viven un presente marcado por lo que vieron un domingo. En conclusión, la linealidad de r2 interrumpe, sin llegar a romper, la circularidad de r1, que es la que se impone en el relato.

## 2. "Tarde de agosto"

### Descripción preliminar

Este relato está constituido por un bloque narrativo continuo iniciado sin sangría; los restantes párrafos sí la tienen. Le corresponde un narrador en 2ª. persona.

Todo el relato está enmercado dentro de un presente de la enunciación que es el tiempo del diálogo ficticio; presente implícito porque alude a un futuro y a un pasado que se objetivarán en anécdota. Dentro del relato destacan dos sintagmas, el primero y el último, con una connotación temporal diferente del resto de la narración.

El primer sintagma del relato es:

"Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto" (p.20).

En su primera parte, el sintagma remite a un enunciado futuro que va más allá del relato. La forma perifrástica expresa, de manera segura e imperativa, una aseveración sobre el porvenir del destinatario de la frase que no admite respuesta ni objeciones. Porvenir irremediablemente mercado por algo que ocurrió en el pasado, la tarde de agosto a que se alude en la segunda mitad y que se relata a continuación del sintagma.

El sintagma final, gráficamente señalado con sen--

gría y escrito como poesía es:

y no olvidaste nunca esa tarde de agosto,  
 esa tarde,  
 la última  
 en que tú viste a Julia (p.25).

Este sintagma parece estar ligado al primero por medio de la conjunción y. Ambos son casi iguales, lo que cambia es el tiempo gramatical, que en el último sintagma remite al pasado. Si el "nunca" del primer sintagma indica un futuro predestinado, el "nunca" del final indica un tiempo pasado, posterior a la tarde de agosto, pero anterior al momento de la enunciación; es la comprobación de un hecho que refuerza lo que se dice al principio: "nunca vas a olvidar" como hasta ahora "nunca olvidaste".

Estos sintagmas, que abren y cierran el relato, formando en su integración una unidad de sentido, pueden intercambiarse entre sí sin que se altere en absoluto su significado. Al complementarse de esta manera crean una circularidad en la estructura del relato; circularidad que, en otro nivel, se observa también en la vida del destinatario de la frase: su futuro volverá siempre sobre su pasado. La circularidad estructural del relato deviene en una atemporalidad reforzada por la desubicación espacial; no se menciona ningún espacio porque el espacio carece de importancia; el imperativo del principio acompañará al oyente en

cualquier sitio donde se encuentre.

Desde el presente de la enunciación de los sintagmas mencionados, y enmarcado por ellos, el resto del relato será el recuento del pasado, las razones que hacen inolvidable la tarde de agosto. Este recuento del pasado tiene dos movimientos temporales: uno, en el que se presenta la vida del destinatario del relato por la época cercana a la tarde de agosto; tiene un sentido de habitualidad y en él predomina el imperfecto de indicativo. Dentro de la habitualidad destaca la tarde de agosto, cuya narración constituye el segundo movimiento temporal.

El primer movimiento se inicia con "Tenías catorce años.."(p.20); hasta "Pedro que te consideraba un testigo, un estorbo, quizá nunca un rival"(p.21). Se proporcionan informaciones generales sobre el actante, su edad, su estructura familiar, sus costumbres. Estas están presentadas en tres momentos del día, los de las comidas: el desayuno y la cena en la casa de su madre y la comida, en la de su tío. Su vida transcurre entre la escuela y los espacios domésticos.

La noche se asocia a los espacios interiores: dentro de su casa, su habitación y, dentro de ésta, el espacio de su propia subjetividad, sus pensamientos, sus sueños. Estos espacios implican cierta felicidad que el

niño obtiene a solas leyendo, escuchando el radio, soñando, etc. La lectura de historietas abre su mente a los espacios ficticios de las aventuras, en los tiempos (2ª. guerra mundial) en que aún era posible cierta épica:

Por la noche, cuando volvía tu madre de la agencia, cenaban sin hablarse y luego te encerrabas en tu cuarto a estudiar, a oír radio, a leer las novelas de la colección Bazooka, esos relatos de la segunda guerra mundial que te permitían llegar a una edad heroica en que imaginabas mudas batallas sin derrotas (p.20).

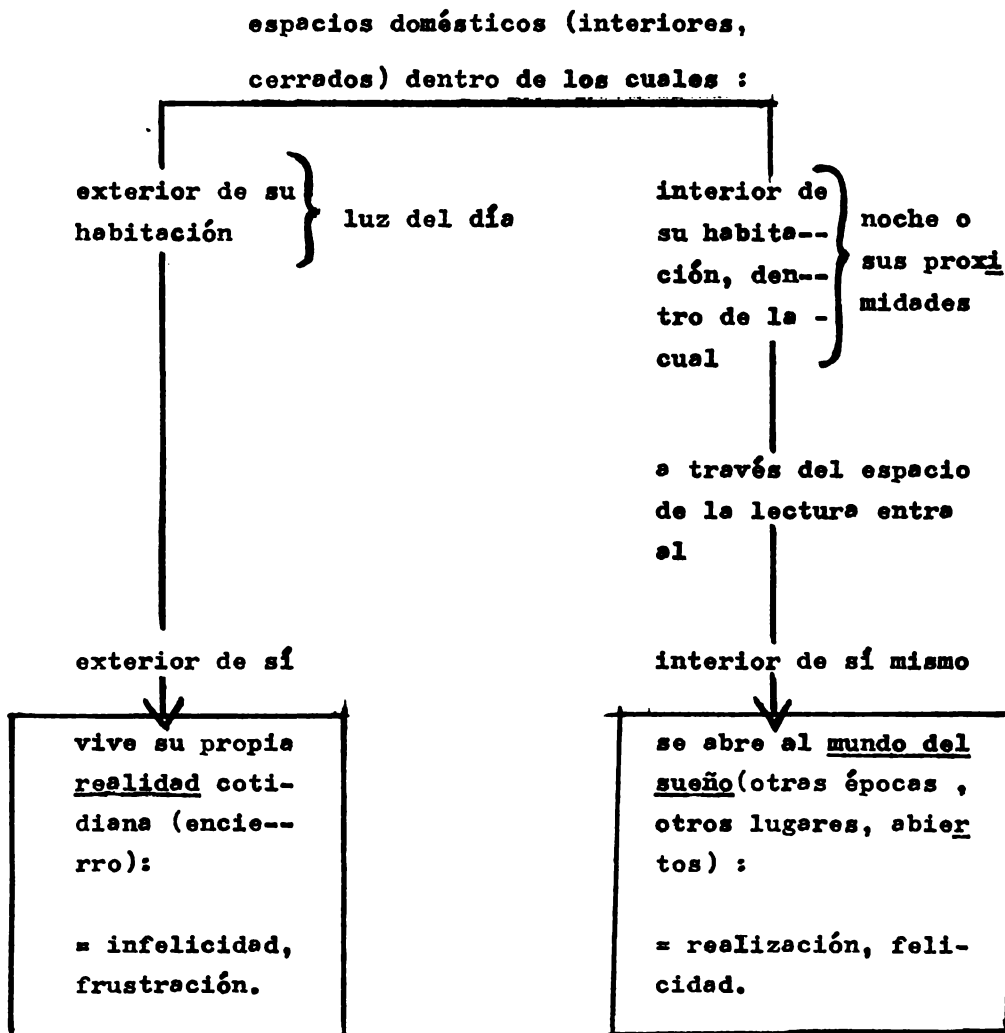
Por el contrario, la luz del día se relaciona con los espacios exteriores a su habitación, donde le es forzoso al actante vivir su propia cotidianidad, caracterizada como frustrante y anodina. El avance de cada día se asocia con el crecimiento y ambos implican sufrimientos:

Ella [su madre] te despertaba al dar las siete. Quedaba atrás un sueño de combates a la orilla del mar, desembarcos en islas enemigas, ataques a los bastiones de la selva. Y entrabas nuevamente en el día que era necesario vivir, desayunar, ir a la escuela, crecer, dolorosamente crecer, abandonar la infancia. (id.).

En síntesis, la oposición espaciotemporal que rige la



vide del actante implica una oposición realidad sueño,  
de la siguiente forma:



A partir de la frase "Y sin embargo todo lo compensó la presencia de Julia"(p.21), los verbos en imperfecto empiezan a alternar con los verbos en indefinido, preparando el segundo movimiento temporal que se inicia con "Julia cumplió veinte años esa tarde de agosto" (pp.21-22) en donde predominará este último tiempo gramatical, con su función de expresar acontecimientos ocurridos una sola vez. Se deja de expresar habitualidad y el relato se vuelve más dinámico para referir lo acontecido la mencionada tarde.

En agosto, mes que marca el límite final del verano, el actante tiene una experiencia que marca el límite de una etapa de su vida. Esa tarde se rompe su rutina cotidiana, es un día especial, el cumpleaños de su prima Julia. Los acontecimientos se inician al final de la comida y duran lo que la tarde misma. Principian en el espacio cerrado de la casa del tío y finalizan en el de su propia casa, es decir, los sitios habituales del actante. En el transcurso de la tarde, entre ambos espacios domésticos hay un juego de ámbitos abiertos y cerrados que son inhabituales al actante, que se relacionan estrechamente con su situación afectiva y que enmarcan su experiencia. El desarrollo de los hechos se narra se manera lineal , consecutiva, de acuerdo al siguiente desplazamiento espa-



tada a través de cómo los percibe el actante; así, el paseo en automóvil -- [2] y [3] -- que es el nexo entre la ciudad y el campo, está teñido de la frustración que siente al ver amarse a Julia y a Pedro, quienes ignoran su existencia; la música vibrante y el sol (calor y luz del verano) aumentan su opresión:

la música trepidaba en la radio, la tarde se quemaba en la ciudad de piedra y polvo... [ya en el campo] Entonces (Julia besaba a Pedro y se dejaba acariciar; tú no existías cegado por el sol), cipreses, oyomeles, altos pinos que la luz del verano desgarraba llegaron a tus ojos, te impidieron llorar (p.22).

Ya fuera del auto [4] pasean por las ruinas del convento "oculto en la desolación de la montaña"; se describe detalladamente este escenario: "galerías desiertas, corredores llenos de ecos sin memoria". Las ruinas, vestigios de civilización, son como un intermedio entre la ciudad y la selva que a continuación visitan los actantes. Durante el paseo por las ruinas persiste la frustración:

y se asomaron a la escalinata de un subterráneo oscuro y se hablaron y escucharon (ellos, no tú) en las paredes de una capilla acústica, y mientras Julia y Pedro paseaban por los jardines del convento, tú que no tienes nombre y no eres nadie grabaste el nombre de ella y la fecha en los muros (pp.22,23)

Después de las ruinas entran en -- [5] -- "la selva húmeda y las vegetaciones de montaña". Este momento importa porque es el único en el que el actante se siente feliz; el aire y la naturaleza, el espacio abierto, le dan la sensación de libertad y lo introducen en un espacio y un tiempo a los que sólo había tenido acceso por sus lecturas; ha trocado sus circunstancias reales por las de sus ensañaciones antes mencionadas:

El aire agudo y libre llegó hasta tí y revivió tus sueños. Tocaste la libertad de la naturaleza y te creíste el héroe, los héroes todos de la pasada guerra, los vencedores o los caídos de Tobruk, Narvik, Dunkerke... (p.23).

Sin embargo la felicidad del adolescente dura poco; al no poder cumplir los deseos de Julia, tres diez minutos de temor (p.24) y un humillante desenlace, el parque se auto -- niega como espacio libre y abierto; pasa a ser asfixiante.

El regreso a su casa en el automóvil -- (7), (8) -- y después caminando -- (9) --, así como la conversación con su madre -- (10) --, son mucho más frustrantes que el resto del paseo. El conflicto sueño-realidad que a diario vivía el niño se agudiza esa tarde de agosto. El "triunfo" de la realidad, la clausura de una etapa, se señala con el acto de quemar las historietas, su fantasía, su realización. Pero el pasado deja su huella en el futuro; el

destino del actante es circular porque nunca se libera del pasado, del recuerdo de la tarde de agosto.

A diferencia del ritmo de la habitualidad, en la tarde de agosto hay un ritmo acelerado que se logra, o bien principiando un párrafo con sangría y minúsculas (estableciendo una continuidad con el párrafo anterior); o bien iniciando un párrafo con Y, unas veces mayúscula y otras minúscula. En este último caso, el ritmo se acelera más aún y se emplea en los momentos de mayor intensidad efectiva, por ejemplo: "y sin embargo viéndote y sin embargo Pedro nada dijo de tí al guardabosque"(p.24).

Al final del relato se usa también esta conjunción copulativa; el último párrafo es:

Y quemaste en el boiler la colección Bazooka

<p>y no olvidaste nunca esa tarde de agosto  esa tarde,  la última  en que tú viste a Julia (p.25)</p>
--

Como se dijo al iniciar el análisis, esta última parte -- que hemos enmarcado-- forma un todo, una unidad de sentido con la primera frase del relato ("Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto"), frase que podemos considerar gene-

redora del relato. El hecho de que ambos sintagmas sean intercambiables, de que el final remite al inicial y viceversa, crean una circularidad estructural que no logra ser rota por la linealidad narrativa del resto del relato, comprendido entre ambos sintagmas. La circularidad estructural del relato se corresponde con la circularidad del destino del actante, ya explicada con anterioridad.

-----

Comentario a "La cautiva".

En este relato se narra una experiencia infantil inolvidable: un niño-adolescente, después de un temblor, en las ruinas de un convento, encuentra un cadáver que se desmorona cuando él lo toca. Aquí los espacios rutinarios (casa-escuela) se identifican con protección, en tanto que los espacios exteriores (ruinas del convento) son a la vez lugar de aventuras y de peligros.

Como el actante de "tarde de agosto", el de "La cautiva" queda afectado por una experiencia; pero mientras en el primero la experiencia es totalizadora y envuelve la vida del actante en sus posibilidades de comunicación, en este relato la experiencia es menos trascendente --toca sólo un aspecto de la vida del niño-- y se narra mediante una estructura lineal.

### 3. "Parque de diversiones".

Este relato está constituido por ocho partes iniciadas sin sangría y formadas por un solo párrafo. Las partes están divididas entre sí por un espacio en blanco y encabezadas por un número romano. A cada parte le corresponde un microrrelato, con excepción de la I y la VIII, que se refieren al mismo. Al final de la parte VIII (y del relato) se repiten textualmente las palabras que inician la parte I (y el relato). Así se impone una circularidad estructural que modifica la linealidad que se había seguido en la lectura de la parte I a la VII. Al llegar a la parte VIII, se hace evidente que el microrrelato 1 abarca y comprende a los demás. De ahí que en "El parque de diversiones" el comentario se lleve a cabo siguiendo las partes:

Ir1 : el parto de la elefante.

IIr2 : la lección de botánica.

IIIr3 : el monólogo del tigre.

IVr4 : el sacrificio de los caballos.

Vr5 : la estación del ferrocarril.

VIr6 : el día de campo.

VIIr7 : la isla de los monos.

VIIIr8: el artículo del arquitecto y el parto de la elefante.



Los siete microrrelatos corresponden a una mirada que describe lo que acontece en siete escenarios, en siete lugares del parque de diversiones. La especialización tipográfica es correlativa de la especialización en donde ocurren los hechos. Estos son simultáneos; lo que importa no es tanto la concreción de cada anécdota particular sino el tipo de acción que habitualmente ocurre. Un enfoque visual permitiría ver a la vez lo que sucede en los siete espacios. Pero la escritura obliga a hacer el recorrido de manera consecutiva y ello hace necesario detenerse en cada relato, lo que permite la existencia de juegos temporales dentro de la misma convención de simultaneidad.

Para realizar el recorrido por los siete sitios del parque, el narrador, en 3a. persona casi siempre --menos en r3 que es un monólogo-- asume preferentemente el tiempo presente de indicativo. No obstante, este mismo presente, en el enunciado asume diversas funciones que nos permiten clasificar los microrrelatos en la forma siguiente:

(a)- Microrrelatos en los que se da un juego entre el presente de la enunciación y el habitual: r1 (el parto de la elefanta) y r2 (la lección de botánica).

(b)-Microrrelatos que pertenecen exclusivamente al presente

te de la enunciación: r6 (el día de campo)

(c)- Microrrelatos en los que domina el presente habitual. Acciones que a fuerza de repetirse de manera recurrente se vuelven casi atemporales. La anécdota carece de importancia. Lo que importa es el contenido simbólico que expresan sobre la vida humana. Son: r3 (monólogo del tigre), r4 (el sacrificio de los caballos), r5 (la estación del ferrocarril) y r7 (la isla de los monos).

El recorrido por el parque --y por el relato-- se realiza en el orden siguiente:

Iri: el parto de la elefanta. Desde este primer microrrelato se plantea una de las ideas generadoras del relato total: el espectáculo (símbolo de la vida). Como se dijo, en r1 se juega con el presente habitual y el de la enunciación: toda la descripción del parto de la elefanta parece pertenecer al presente de la enunciación, con una duración de dos horas. Pero la dinámica misma del espectáculo sugiere que este acto se ha repetido muchas veces, con formas y rituales establecidos convencionalmente entre público y actores, por ejemplo: "Hay una nueva salva de aplausos. El hombre los agradece con honda reverencia" (p.31).

El espectáculo ocurre en "el sitio que ocupan los

elefantes" (id.), alrededor del cual se congrega el público entre los árboles.

Del cuerpo de la elefanta brota "una bestia monstruosa, llena de sangre y pelo, que se asemeja a un elefante" (id.); de cuyo interior, a su vez, "brota un hombre vestido de juglar que cuando salta y de meromas agita dos filas de cascabeles" (id.). Así, en una perfecta analogía con un juego de cajas chinas, encontramos a la multitud reunida en círculo; dentro de éste, la elefanta; dentro de ella, la "bestia..." y dentro de la bestia un hombre.

El hombre, vestido de juglar surge del sitio donde supuestamente había un elefante, sugiriendo la confusión entre espectadores y espectáculo contemplado.

Iir2: la lección de botánica. El tratamiento temporal de este microrrelato es similar al anterior; los acontecimientos se presentan como simultáneos a la enunciación, pero a la vez se sugiere que se repiten habitualmente. En este caso, la sugerencia de habitualidad reside en el aburrimiento de la maestra y la indiferencia de los alumnos, es un día normal de clases.

r2 ocurre en un sitio abierto:

Al otro extremo de este parque se halla el jardín botánico. Pasados los invernaderos, más allá del

noveno lago, surge tras un recodo la espesura ficticia (p.31).

Vemos de nuevo el espectáculo: la espesura ficticia es como un escenario teatral, donde unos niños serán objeto del espectáculo (devorados por la planta) y el resto serán espectadores, toda una función.

No hay indicios de la duración de esta anécdota, aunque es válido aventurar que dura como una hora, lo que suele durar una clase. Sólo se dice que empiece a las diez de la mañana.

IIIr3: monólogo del tigre. Aquí la anécdota es mínima; lo que hay son las reflexiones del tigre dentro de un espacio cerrado, su jaula. El tigre lleva a cabo su papel de espectador de los visitantes del parque, quienes a su vez pasan a ser objeto del espectáculo.: actores. Este es el único de los siete microrrelatos que no principie con la ubicación espacial. Es también el único en el que el narrador asume la primera persona gramatical. Ambas condiciones responden a la intención de invertir lo normal (que los visitantes miren al tigre). Aquí visitantes y tigre, en mutua contemplación, son a la vez espectáculo y espectadores; simultaneidad de papeles que, en el final del relato se explicará como característica de todo el parque.

Desplegando su espacio interior, el tigre se expresa en un presente habitual, tan repetitivo que se vuelve casi atemporal, inmutable:

A mí me encantan los domingos del parque hay tantos animalitos que creo estar soñando o volverme loco de tanto gusto y de la alegría de ver siempre cosas tan distintas y fieras que juegan o hacen el amor o están siempre a punto de asesinarse...por eso me da tanta lástima que estén allí siempre su vida debe ser muy dura haciendo siempre las mismas cosas (p.33).

IVr4: el sacrificio de los caballos. En este micro-relato, como en r3, predomina el presente habitual, por lo que no se implica duración sino una repetición periódica de los mismos actos. Aquí lo central es la metáfora de la muerte humana expresada a través de la muerte de los caballos. El futuro inexorable de los caballos (ser devorados por los carnívoros o --en forma de hamburguesas -- por los visitantes del parque) se compara explícitamente con el de los hombres:

Entre visitantes y operarios del parque nadie menciona el tema de los caballos quizá por el miedo inconsciente de unir, relacionar y darse cuenta de que es una metáfora, apenas agravada, de su propio destino(p.35).

r<sup>4</sup> se ubica en "La sección que llaman por eufemismo 'la cocina' o 'los talleres' del parque" y que "está vedada a los espectadores" (p.34). Es decir, la parte oculta del parque, donde no hay espectáculo y la realidad se exhibe sin disfraces. Están aquí ausentes los elementos decorativos del escenario que se encuentran en los otros microrrelatos ("espesura ficticia", "selva fingida", "lago artificial"). El mundo exterior (del parque) se considera falso y artificioso, en tanto que lo interior, lo oculto, se identifica con lo verdadero. A este espacio cerrado, opresivo --en definitiva mortal, corresponde una temporalidad que, en tanto reiteración de las mismas acciones, se convierte en atemporal.

Vr5: la estación del ferrocarril. Como en r<sup>3</sup> y r<sup>4</sup>, en este microrrelato predomina el presente habitual. La anécdota casi desaparece. Lo significativo es la asociación metafórica tren-vida (destino). Se ubica la acción en un espacio cerrado, la estación del ferrocarril, y continúa, dentro del tren --asimismo cerrado--, en un recorrido por el ficticio escenario de la naturaleza ("la maleza, los bosques, el lago artificial", p.35).

Ejemplificando con el paseo en el tren, se implica que el crecimiento trae aparejada la infelicidad; el des

tino de los niños viajeros está clausurado: el tren no vuelve y si lo hace trae consigo la frustración. Los niños suben al ferrocarril "con entusiasmo" pero:

Lo único singular en este tren es que nunca regresa --y cuando lo hace, los niños que viajaban en él son ya hombres que, como tales, están llenos de miedo y resentimiento(id.).

Vir6: el día de campo. Este es el único microrrelato en el que predomina exclusivamente el presente de la enunciación:

Una familia --el padre, la madre, dos niños-- llega a la arboleda del parque y tiende su mantel sobre la hierba. El esperado día de campo ocurre por fin este domingo (p.36).

Este es uno de los microrrelatos más anecdóticos, más narrativos. La duración de los acontecimientos es breve. Desde que la familia llega al parque hasta que es destruida por las hormigas, el tiempo transcurrido es equivalente a lo que tarda el niño en ir a comprar un globo. Aparte hay algunos indicios:

Al poco tiempo se ven rodeados por setenta perros y más o menos un billón de hormigas ...En tanto los tres ya están cubiertos de hormigas que voraz vertiginosamente comienzan a descarnarlos (p.36).

Existe aquí también el espectáculo, el niño observa cómo su familia es exterminada (p.37).

Pero pese a ser anecdótico, el día de campo tiene también un peso metafórico; temporalmente, se desmitifica el domingo ("el esperado día de campo"), convencionalmente aceptado como día de descanso y felicidad, y se le presenta como frustrante. Especialmente se desmitifica el lugar, el parque de diversiones, un sitio abierto y en contacto con la naturaleza que no proporciona --sin embargo-- ni descanso ni diversión. Esta imagen del parque puede hacerse extensiva a todos los microrrelatos.

VIIr7: la isla de los monos. Como en el caso del tigre (r3), de los caballos (r4) y de la estación del ferrocarril (r5), la isla de los monos posee, básicamente un contenido metafórico. La vida de los monos es una parodia de la de los hombres:

A la sombra de los aparatos mecánicos se yergue la isla de los monos. Un foso y una alambrada los incomunican de quienes con ironía y piedad los miran vivir (p.37).

Se menciona desde el principio la situación de espectáculo y se describe el sistema de vida de estos animales.

El espacio vital de estos monos es una prisión en una isla; un sitio cercado por una alambrada y un foso.



Se le caracteriza explícitamente como un lugar opresivo, se habla de sobrepoblación, tensión, agresividad, estruendo letal, falta de aire puro y de espacio (p.37), amenaza de asfixia entre su propia mierda y basura (p.38).

A este espacio, destructor y clausurado, corresponde un tiempo casi estático; se menciona el pasado de los monos (libres en la selva), pero su presente, es inmutable en su habitualidad. Su destino es inexorable, como el de los actantes de los microrrelatos 3, 4 y 5:

los monos se destrozan unos a otros y muchos acaban por engañarse y creer que los horrores de la isla son el orden natural de este mundo, las cosas fueron y seguirán siendo así y el círculo de piedra y la alambrada son irremontables (pp.38-39).

Sin embargo, el final del microrrelato se introduce una idea que relativiza lo anterior:

Pero acaso un solo brote de insumisión bastaría para que todo fuera diferente (p.39).

VIIIr1: el artículo del arquitecto y el parto de la elefanta. En esta parte se dan las claves para comprender el funcionamiento del relato en su totalidad. Se introduce un narrador que subordina a los otros dos que habían aparecido antes. Este narrador presenta a los sie-

te microrrelatos anteriores como componentes de un artículo periodístico, escrito por el arquitecto constructor del parque y publicado en Life en español. De esta manera, el relato total contendría a la narración del arquitecto, desarrollada en las partes I a VII y final de la VIII y ubicada en un espacio periodístico, cargado de connotaciones ideológicas. Tras una breve presentación, el narrador del relato total cede la palabra al arquitecto, quien, en su artículo, explica el funcionamiento del parque, análogo al funcionamiento estructural del relato:

En apariencia el parque es como todos: acuden a él personas deseosas de contemplar los tres reinos de la naturaleza; pero este parque se halla dotado de otro parque, el cual (invirtiendo el proceso de ciertas botellas que pueden vaciarse pero no ser llenadas nuevamente) permite la entrada --si bien clausura para siempre toda posibilidad de salida (esto es, a menos que los visitantes se arriesguen a desmantelar todo un sistema que aplica a la arquitectura monumental la teoría de algunas cajas chinas), ya que este segundo parque está dentro de otro parque en que los asistentes contemplan a los que contemplan. Y este dentro de otro parque contenido en otro parque dentro de otro parque dentro de otro parque --mínimo eslabón en una cadena sin fin de parques donde nadie ve a nadie sin que al mismo tiempo sea juzgado y condenado (p.40).

Cuando el arquitecto comienza su recorrido para ejemplificar cómo es su parque, principia con el parto de la elefante: las últimas palabras de VIII y las primeras de I (y del relato) son idénticas. De esta manera --como se dijo al iniciar el análisis-- por un lado se refuerza la impresión de simultaneidad de los acontecimientos y, por otro, se crea un efecto de circularidad en la estructura: el fin del recorrido conduce al principio en una construcción de final engañoso. Este último efecto ha sido descrito por Christian Metz quien explica que aún cuando el relato forzosamente termina, su contenido semántico parece no terminar, pues se vuelve a empezar cada vez que se llega al fin. Metz llama a esta construcción: de "vis-sans-fin"<sup>(1)</sup>.

La mencionada circularidad del relato se complejiza por medio de los siguientes elementos:

a). La idea de cajas chinas mencionada por el arquitecto. Esta idea se concretiza desde el nivel más sencillo

(1) "...tornillo sin fin, en el que puede repetir siempre un mismo movimiento que, teóricamente, nunca sería obstruido como en el tornillo común" Christian Metz, Ensayos sobre la significación en el cine, pp.36-37.

hasta el más profundo. En el primero encontramos las imágenes visuales, por ejemplo las que se explicaron en rí (parto de la elefanta). En el nivel más complejo, estructural, encontramos que hay un relato total y, dentro de él, un relato menor, a su vez constituido por siete micro rrelatos. De ahí deriva un juego de tiempo dentro de tiempo y espacio dentro de espacio:

--tiempo: las temporalidades particulares de cada micro rrelato quedan subsumidas dentro del presente descriptivo que rige la voz del arquitecto. Y la narración de éste está subordinada a la temporalidad del narrador total, en tiempos del pasado (indefinido sobre todo). La ubicación histórica a que remite esta temporalidad sitúa la anécdota del relato del arquitecto en un país capitalista dependiente (esto es claro a partir de la mención de Life en español);

--espacio: los diversos espacios mencionados en los siete microrrelatos, abiertos y cerrados, quedan subordinados al gran espacio del que forman parte, el del parque de diversiones. A este espacio puede entrarse, pero no se puede salir de él.

b) Muy ligada a la idea de cajas chinas se encuentra la

del laberinto. Se homologa la estructura laberíntica al parque en tanto a la imposibilidad casi segura de hallar la salida <sup>(2)</sup> y en tanto al dualismo especular de papeles de los actantes: todos son actores y espectadores en el espectáculo constante y abarcador que es el parque, que es la vida. La asociación laberinto-vida está mencionada ya desde el epígrafe del relato:

Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort  
Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho.

Henri Michaux (p.30).

c). Los actantes carecen de futuro (tren) o tienen un futuro inexorable (caballos-monos), hundidos en la intemporalidad de la repetición vital, cotidiana y circular. En otros casos, los actantes son exterminados (la lección de botánica, el día de campo).

Si el título del relato nos remite a un referente espacial codificado, que se asocia con tiempo libre, diversión, contacto con la naturaleza, etc.<sup>5</sup>, el relato desmitifica esta concepción al presentar el parque de diversiones como un sitio de prisión, asfixiante y destructivo.

(2) Laberinto: lugar artificiosamente formado de calles, en crucijadas y plazuelas, pero que, confundiéndose el que está dentro, no pueda acertar con la salida..."(DRAE, s.v.).

#### 4. "La luna decapitada"

##### Descripción preliminar:

Este relato está formado por tres partes que a su vez se subdividen en partes menores y constituyen dos microrrelatos.

Para facilitar la exposición del análisis, damos a las partes menores el nombre de segmentos (s). Son segmentos en tanto que agrupados integran mayores unidades de significación en este relato; pero cada uno posee cierta autonomía significativa. Los segmentos están iniciados sin sangría y divididos entre sí por espacios en blanco.

Las partes I y III pertenecen al primer microrrelato (r1): Florencio Ortega en su dimensión mítica como dominante; y les corresponden los siguientes segmentos:

Ir1: s1 al 9 (pp.70-75)

IIIr1: s10 y 11 (pp.80-81)

La parte II no tiene segmentos, es una unidad continua y constituye el segundo microrrelato (r2): Florencio Ortega en su dimensión histórica, como dominante (pp.76-80).

Ambos microrrelatos están muy bien delimitados, tanto por el enfoque de sus narradores como por el eje tempo-

especial sobre el que se desenvuelven.

ri (I y III): Florencio Ortega en su dimensión mítica  
como dominante

Parte I

el segmento 1 inicia una escena que finalizará en el segmento 4. Aún cuando en ambos hay un predominio de tiempos del pasado (imperfecto e indefinido), es un pasado que sólo indica distanciamiento entre el narrador y los acontecimientos<sup>(3)</sup>, pues de hecho funciona como presente. Un presente a partir del cual se desarrollará la narración en una progresión cronológica hacia el futuro en los segmentos del 5 al 9. En los segmentos 2 y 3, mediante un movimiento de retroceso, se presentan escenas anteriores a la del s1.

En s1 se muestra al revolucionario carrancista Florencio Ortega preparando a su tropa para iniciar el ataque a Aureliano Blenquet:

Florencio Ortega se dispuso al combate. Repartió en dos columnas a sus hombres que avanzaron despacio y en tinieblas por ambos lados de la cañada. Iban a encerrar en un movimiento de pinzas a Aureliano Blenquet y los últimos restos de su tropa (p.70).

(3) Cf. Jean Pouillon, Tiempo y novela, pp. 127-128.

La perífrasis "iban a encerrar" deja la acción abierta hacia el futuro; el movimiento de pinzas que se abre se cerrará en el s<sup>4</sup>. De manera análoga, la narración se interrumpe, se abre hacia el pasado, al introducirse los segmentos 2 y 3, y retorna al presente en el 4. Pero antes del s<sup>2</sup>, al final del 1, se introduce un elemento que será central en el relato: "La medialuna ardió un momento en el cielo color de sangre" (p.70).

Esta mención se sale del marco estrictamente "realista" en que se desenvolvía el relato; la luna arde sólo por un momento, el cielo es color de sangre; ambos hechos son indicios del mito, como se verá más adelante. Además, esta indicación remite al título del relato (luna decapitada-medialuna).

El segmento 4 es, como se dijo, continuación inmediata del 1 y se ubica en el mismo escenario, la cañada; el elemento luz sirve de enlace entre ambos segmentos. Si el 1 finalizaba con la luna ardiente, el 4 principia con: "Entre la maleza brillaba la hoguera de Blanquet... Florencio dió la orden de fuego" (p.71). Blanquet trata de escapar pero:

Apenas iniciaba el descenso cuando la tierra cedió bajo sus pies y Blanquet fue a hundirse en el lodo cincuenta metros más abajo (id.).



El descenso a las profundidades terrestres es asimismo signo de espacio mítico.

Como se indicó, los segmentos 2 y 3 introducen planos regresivos --inmediatos y mediatos-- a la escena mencionada. Inmediatos, un mes antes:

Cuando en marzo de 1919 Blanquet desembarcó en Palma Sola a fin de unirse con Felix Díaz, jefe supremo del ejército reorganizador nacional, Venustiano Carranza ordenó a Florencio impedir la reunión de los vestigios del ejército porfiriano que, cinco años después de su derrota<sup>(4)</sup>, buscaban una imposible venganza (p.70).

La orden de Carranza, transmitida mediante un telegrama, hace que Florencio evoque momentos importantes de su vida, introduciendo la mención de momentos de un pasado histórico más lejano; planos mediatos:

"Al escuchar el telegrama leído por su ayudante en el cuartel de Vera--cruz, Florencio sintió que vencer a Blanquet era acabar de hundir a la casta que lo envió a consumirse en las tinajas de San Juan de Ulúa, →

fecha implí-  
cita: 1906  
(huelga de Ca-  
nanes).

(4) En 1914, el ejército constitucionalista de V. Carranza derrota a los huertistas.

cuando los rangers cruzaron la frontera para reprimir la huelga en la Green Consolidated Cooper" (p.70).

"...era terminar con el hombre que asesinó a Madero, mientras Florencio se desengraba en Tlatelolco , único sobreviviente de los rurales que lanzaron una carga suicida contra la ciudadela" (p.71).

fecha implícita:  
1913 (decena trágica; alusión a 1968).

La mención de Tlatelolco es ambivalente; además de los sucesos explícitos recuerda la época prehispánica, cuando era lugar de sacrificios sangrientos. Recuerda también el 2 de octubre de 1968.

El segmento 3 es continuación del 2; remite a las horas posteriores al ataque a la ciudadela. Florencio, que a lo largo de todo el relato es el nexo para presentar diversos momentos históricos, en el hospital recuerda la leyenda de Blanquet y menciona otros momentos históricos; pero éstos no llegan a constituir planos temporales que entren en la estructura del relato. Así, recuerda que de Blanquet " se decía que formó parte del pelotón que fusiló a Maximiliano y que en la campaña de Quintana Roo desollaba a los mayas y lentamente los dejaba morir en la tierra quemada" (p.71).

Hasta aquí, una constante especial ha sido la idea de cerco. En el ataque a la ciudadela --1913-- se rodea, por sorpresa, un espacio cerrado y se aniquila a los que están dentro (s 2 y 3). En el ataque a Blanquet (s1 y 4) ocurre lo mismo, aunque con una inversión de los actantes.

Ya se indicó que en los segmentos del 5 al 9, las escenas se presentan en una progresión temporal lineal. El segmento 5 y el 6 suceden el mismo día que el 4, con algunas horas de diferencia. El segmento 7 se ubica al día siguiente. El s8, días después --no se especifique cuántos-- y el 9, a su vez, días después que el 8.

Especialmente estos segmentos se ubican en diferentes lugares. s5 ocurre en el andén de la estación del ferrocarril de Veracruz: Florencio informa a su superior militar del éxito de la campaña en Huatusco y Chevaxtla y le relata su descenso al fondo de la barranca y la decapitación de Blanquet (pp.72-73).

s6 muestra a Florencio en el café "La parroquia" y el hotel "Diligencias" en Veracruz. En s7 no se describe el espacio; se habla de Florencio posando para ser fotografiado junto a la cabeza de Blanquet.

El segmento 8 se sitúa en el muelle. Florencio conversa con su superior y le explica las claves de su con-

ducta, que él mismo no comprende en su significado total:

--Pero dígame ¿Qué perseguía el mutiler a Blanquet?

--Verá usted: cuando bajé al fondo de la barranca andaba un poco tomado y de repente me acordé de lo que decían en mi pueblo: hay noches en que la luna no tiene cabeza. Su hermano se la corta porque la luna quiere matar a su madre.

--Coyolxauhqui, el astro muerto, la luna decapitada por Huitzilopochtli. En la prepatoria supe algo de eso. Mejor dicho, lo leí después en un libro.

--Yo no se nada de nada. Cuando quise aprender vino la huelga y a todos los mineros nos refundieron allí enfrente, en San Juan de Ulúa (p.74).

En este segmento, a la vez que Florencio es manejado por un pasado cuya dimensión mítica ignora, parece que todos los actantes son recurrentes en su conducta. El uso del tiempo futuro con que se finaliza, sugiere esta fetal recurrencia:

Florencio y el jefe de la zona conversarán en el muelle hasta que un soldado llegue con el telegrama de Carranza. Entonces volverán al cuartel a preparar la ofensiva nueva (pp.74-75).

En el s2, la llegada de un telegrama de Carranza abría un ciclo relacionado con la decapitación de Blanquet, ahora, otro telegrama parece reiniciar el ciclo.

En el segmento 9 se plantea la dicotomía entre la

conducta de Florencio y el curso de la Historia. Florencio vuelve al cuartel --de regreso del ciclo abierto en s8-- con una nueva cabeza y es reprendido por ello. A continuación:

Florencio arrojó entre los rieles la cabeza que había mostrado al general, volvió a montar y se alejó al trote corto. En el andén los soldados se aglomeran para curar a los heridos. El general entró en la desmantelada oficina, sacó punta a su lapiz y empezó a escribir en un cuaderno roto (p.75).

El protagonista empieza a fallar dentro de la Historia; su conducta recurrente, circular, no tiene sentido en un contexto que ha cambiado (las decapitaciones acarrearán represalias de los enemigos). Pareciera ser que hay un enfrentamiento absoluto entre la linealidad de la Historia y la circularidad conductual de Florencio. Pero el enfrentamiento está relativizado porque también el espacio de la historia muestra evidentes señales de deterioro: desmantelada oficina, cuaderno roto, lápiz sin punta.

### Parte III

Aquí es retomada la narración por el mismo narrador de I y se establece una continuidad entre los acontecimientos de ambas partes. El segmento 10 principia con la

siguiente descripción:

Montado en un caballo agonizante Florencio advierte un muro que reverbera al sol de las cuatro de la tarde (p.80).

Al final de s9 (Ir1), Florencio se alejaba "al trote corto". Su alejamiento significa que sale del escenario de la Historia y vuelve a aparecer en el segmento 10, en un caballo agonizante que simboliza la transición entre la historia y el mito. Esto ocurre a las cuatro de la tarde, hora de transición entre el día y la noche

Si en los segmentos de la parte I --correspondientes al ámbito de la Historia-- hay una deliberada insistencia en ubicar con toda precisión lugares específicos, localizables en el contexto mexicano ( Cananea, la Ciudadela, Tlatelolco, Café "La parroquia", etc. ) , así como fechas que van marcando el progresivo transcurrir del tiempo, en el segmento 11 de la parte III ya no hay fechas ni lugares del contexto. En III, los acontecimientos se sitúan en la dimensión atemporal del mito, en otra realidad. Como un segmento de transición entre los dos ámbitos, en el 10 no se alude a sitios o fechas localizables expresamente, pero sí se proporciona un indicio relacionable, implícitamente con la realidad histórica: las haciendas despojadas por la revolución de 1910:

[Florencio] Se acerca, ve las paredes calcinadas que fueron de una hacienda tlachiquera, Magueyes secos, hiedras muertas devoren las ruinas. Suelta al caballo que da unos pasos y se desploma. Sube al primer piso por las escaleras llenas de cardos y lagartijas. En el corredor ahuyenta a las ratas, se arroja al suelo y un minuto después se queda dormido (p.80).

En esta descripción, puente hacia el mito, se detalla el deterioro del espacio histórico (paredes calcinadas, magueyes secos, hiedras muertas); la ausencia de vida humana --sólo hay lagartijas y ratas--. Florencio tarda sólo un minuto en dormirse y su sueño es la entrada a una realidad diferente, la del mito.

El segmento 11 presenta el tiempo y el espacio íntimamente ligados a las reacciones del actante Florencio. En un primer momento, el despertar del actante se rodea de un ambiente misterioso:

En la noche se oye el viento lúgubre y el grito de los buhos. Florencio se levanta, tiembla, baja las escaleras y sale al páramo en que antes crecieron los magueyales (*id.*).

Hasta aquí la descripción se mantiene dentro de los parámetros "realistas"; sólo hay presagios de lo que ocurrirá después: el viento lúgubre y los buhos. El descenso de

Florencio por las escaleras implica una aproximación a la tierra, al espacio mítico. Pero no es sino hasta que hace su aparición la medialuna, símbolo mítico constante en el relato, que Florencio comprende sus circunstancias y la narración entra de lleno en la "realidad" del mito prehispánico, ubicada en el Mictlán<sup>(5)</sup>:

Se incorpora y comprende que ha despertado en las nueve llanuras del Mictlán entre el viento cargado

(5) [ En la cultura mexicana, de México-Tenochtitán ] "Los muertos iban a diferentes moradas según las circunstancias de la muerte. Cada una de estas moradas estaba conectada con dioses propios y la manera en que mueren los distintos individuos se puede entender como el medio con que estos dioses los incorporaban a su séquito. Los hombres que sufrían una muerte normal, a consecuencia de la vejez o de enfermedades ordinarias, iban al Mictlán o al infierno, literalmente el "lugar de los muertos, regido por los dioses Mictlánteuctli, y su mujer Mictecacihuatl. El infierno se asociaba por un lado con el norte --Mictlán es uno de los nombres del norte-- y por otro se le consideraba como una serie de inframundos dispuestos en nueve niveles, en el más bajo de los cuales residían los dioses del infierno y los muertos" Pedro Cerrasco, "La sociedad mexicana ante la conquista" en Historia General de México, T.I, p.249.



FILOSOFIA  
Y LETRAS

de navajas que hieren a los muertos. Y sabe que en la noche sin tiempo, bajo la luna azteca decapitada por Huitzilopochtli, ha de buscar la barranca donde su cuerpo se pudrió en el lodo, hasta caer en aquel sitio del infierno en que los mil fantasmas tendrán que derrotarlo, descender al abismo y arrancar su cabeza (p.81).

Lo que al principio del segmento era "la noche", es ahora "la noche sin tiempo. El mito prehispánico de la decapitación de Coyolxauhqui rige de manera inexorable el destino del actante principal. El espacio del mito, que enmarca los actos de decapitación --sugerido en los segmentos 1 y 4 y explicitado en el 11--, se caracteriza por la cercanía con las profundidades terrestres (barranca, infierno); por alumbrarse con la luz de la luna y por la mención de la sangre, como constantes generales.

Así, las partes I y III quedan claramente integradas en un mismo microrrelato (r1) cuya especificidad es el dominio de la tempo-especialidad mítica.

r2 (Parte II): Florencio Ortega en su dimensión histórica, como dominante

Este microrrelato está constituido en su totalidad por un diálogo que se desarrolla entre dos revolucionarios que hablan de Florencio. Ir2 tiene sentido relativamente

autónomo. El diálogo se desenvuelve en presente, pero uno de los interlocutores --que asume principalmente la narración-- relata acontecimientos pasados.

Si en r1 el eje temporal histórico--antes de entrar en el mito-- es el año de 1919 como presente, en r2 el presente del diálogo se sitúa en 1944 : 25 años después de la última escena de Ir1. El pasado que se relata a propósito de Florencio explica, mediante una secuencia cronológica lineal, los acontecimientos de esos últimos 25 años, en un recorrido por algunos gobiernos de la revolución mexicana.

Bajo el gobierno de Alvaro Obregón, Florencio se establece en la ciudad de México (espacio urbano) después de meses de pelear en el campo (espacio rural):

Me acuerdo de tu casa en la Reforma, una que acababan de tumbiar para hacer otra agencia Ford y dicen que fue de un hijo natural de don Porfirio. Yo no más la veía por fuera. No entraba por miedo de ensuciar las alfombras. A veces me ponían de guardia y me quedaba en la puerta oyendo el escándalo que hacía Florencio emborrachándose con el champán (que nunca le gustó) y persiguiendo a las coristas del Lírico o el Teatro Ideal (p.76).

La biografía de Florencio es pretexto para comentar la evolución histórica del país, determinada por la revolución de 1910. Esta evolución se materializa en diferentes ni-

veles, uno de ellos es la fisonomía de la ciudad. En el ejemplo, el cambio histórico se observa a través del espacio de una casa: propiedad de un hijo de don Porfirio, luego de un nuevo rico surgido del movimiento armado, termina siendo destruida por el avance capitalista, sustituida por "otra" agencia Ford.

Obregón envía a Florencio a combatir a Adolfo de la Huerta cuando éste se subleva (fines de 1923-24). Florencio se alía con de la Huerta. En el relato, la derrota de este movimiento se debe, en parte a la ineptitud del actante Florencio: "La capital se lo comió. Estaba gordo y hasta el caballo lo hacía sentirse incómodo después de andar en puro Citroen y Rolls Royce" (p.78).

La capital está presentada como una fuerza corruptora que acaba con la fuerza y habilidad que Ortega había demostrado en sus años de lucha.

Después del enriquecimiento del delahuertismo, Florencio se retira de la vida pública. Refiriéndose a la lucha de Adolfo de la Huerta, dice uno de los actantes: "era una lucha inútil, una revolución descabezada" (p.79). A la vez, la frase contiene en sí la posibilidad de abarcar una gran parte del movimiento revolucionario iniciado en 1910, de cuyo fracaso se han ido dando indicios en el relato. Florencio se retira víctima de una "revolución descabeza-

da", como en sus años de lucha --y en el desenlace final -- había sido víctima de la luna decapitada. Así, estructuralmente se establece un paralelismo entre r1 y r2, entre el mito y la Historia.

Desde el año de 1924 en que Florencio se retira, hasta el de 1944 en que se efectúa la plática de r2, se ignora todo lo relativo a Florencio. Se aventuran posibilidades sobre lo que puede haberle ocurrido, pero no se sabe nada de cierto. Se habla de él como de una leyenda. 1924 señala el momento en que Florencio Ortega ha dejado de existir en el tiempo histórico y sólo reaparecerá (en IIIr1) en el tiempo --atemporal-- del mito:

Pues no se supo nada. Dicen que lo han visto en este año de 1944 vendiendo agujetas en los portales de Puebla. Otros cuentan que se les aparece en reuniones espiritistas. Yo por mi parte creo que ya murió (p.79).

La visión de la revolución mexicana que se presenta en r2, no está limitada al destino de Florencio. Si bien él es el más representativo, se muestra también, en contrapunto, lo que ocurre a otros actantes, que no desaparecen en el tiempo histórico sino que se instalan en él:

--...Ya ve, con este régimen todos engancharon, a nadie se le guardó rencor por nada.

-- Todos menos nosotros, compañero.

-- Ya se nos hará, a ver si con el próximo sexenio... Bueno, le agradezco mucho sus datos, general (pp.79-80).

En conclusión, "La luna decapitada" se conforma en base a la oposición generadora: historia(r2)/ mito (r1). Como se demostró, en r1 predomina la atemporalidad circular y el espacio del mito prehispánico mexicano. En r2, en cambio, domina el tiempo histórico, la linealidad progresiva y el espacio ubicado geográficamente en México. La definición de ambos microrrelatos está ligada al destino de Florencio Ortega. La mención --ya antes citada-- de fechas y lugares precisos <sup>(6)</sup>, es un elemento importante para determinar la tempoespecialidad prevalectante en

(6) "la novela [en este sentido homóloga al relato] puede tomar --y de hecho toma-- como material de su sistema el acontecer histórico o real. Así tenemos novelas cuyas acciones y personajes son situados en un tiempo y lugar determinados que existen o existieron realmente fuera del texto... Ahora bien, esta relación a la realidad explicitada en estas novelas no es indiferente y no puede ser pasada por alto. Las referencias a una realidad histórico-geográfica en el texto novelesco juegan un papel importante en el mecanismo de veredicción de ciertas novelas y tienen que ser analizadas en cuanto tales; una más de las razones que obliga a abandonar el principio de la inmanencia exclusivista" Renato Prada Orepeza, "Aproximación a una teoría de la novela", p.33.

cada microrrelato. Tal mención existe en la parte I de r1 y en la III desaparece por completo; en tanto que en IIR2 está siempre presente.

En la dinámica surgida de la relación entre ambos microrrelatos, r1 subordina estructuralmente a r2. La li nealidad de r2 no puede romper el cerco con que la rodea r1. r1 impone el sentido integrador al relato: la única salida para los hombres de la revolución mexicana es re fugiarse en el mito prehispánico (Florencio) o permane- cer en una historia degradante.

La estructura de "La luna decapitada" es similar a la de "El viento distante", pese a tratarse de una ané- dota distinta, con actantes de otra época.

-----

Comentario a "Virgen de los veranos"

Este relato, junto con el anterior, son los únicos que en "El viento distante" entroncan expresamente con una problemática nacional. Pero "Virgen..." es mucho menos am- bicioso anecdóticamente; se refiere a una especie de campe sino aventurero que "inventa" un milagro.

El desarrollo de esta narración se asemeja al de r2 en "La luna...": un diálogo, cuyo presente se ubica en 1944, en el cual el actante central relata sus aventuras, remon-

tándose hasta 1929 --a finales del movimiento cristero. Como el microrrelato 2 de "La luna decapitada", la estructura de "Virgen de los veranos es lineal, aunque con indicios de recurrencia en la conducta del actante central, quien desea, al terminar el relato, "inventar" otro milagro.

##### 5. "Civilización y barbarie"

###### Descripción preliminar:

"Civilización y barbarie está formado por siete partes integradoras de tres microrrelatos, en los que se reproduce la dualidad antagónica que le da título.

r1: es la lucha --televisada-- entre apaches y soldados norteamericanos, en la época de la colonización de los Estados Unidos.

r2: está constituido, casi en su totalidad, por la carta-testimonio de un soldado norteamericano en la lucha invasora contra Viet-Nam.

r3: tiene como actante principal a un norteamericano-

no "promedio", de edad avanzada, Mr. Waugh, y a un grupo de hombres negros que se manifiestan en la calle. Esto ocurre en la época contemporánea, en una ciudad que, por sus características, podría ser Nueva York.

Las siete partes están iniciadas sin sangría. De la parte I a la IV constituyen la mitad del relato y la parte VII el resto. Las partes I, II y III corresponden a los microrrelatos 1, 2 y 3, respectivamente; las partes IV, V y VI, a r1, r2 y r3, en ese orden (cf. Esquema (a)). Hasta aquí, cada parte se refiere solo a un microrrelato y aunque se implica la relación entre éstos, cada uno conserva su propio tiempo y espacio, pueden leerse como relativamente independientes. Los espacios en blanco que dividen las partes, señalan el paso de un microrrelato a otro. Pero al llegar a la parte VII, el entrecruzamiento gráfico de los microrrelatos y la desaparición de los espacios en blanco funcionan acelerando el ritmo de la narración y presentando una simultaneidad de los acontecimientos que se integran en un mismo espacio, el de r3, que subordina a r1 y r2. r3 es el microrrelato nuclear en función de su actante principal, Mr. Waugh, que es el enlace con los otros dos microrrelatos: lee la carta en-



viada por su hijo desde Viet-Nam (r2) y mira en un programa televisado la lucha de los apaches y los colonizadores (r1).

Si bien en toda la parte VII el tiempo-espacio integradores, dominantes, son los de r3, en el desenlace hay cambios que se verán en el análisis. Como puede verse en el siguiente esquema, en la parte VII se mantiene un orden constante de los microrrelatos (r2-r1-r3) que se altera al final para retomar el orden de las 6 primeras partes del relato (r1-r2-r3):

Esquema (a)

Ir1----TE1	VIIr2--TE2	r2--TE2
	r1--TE1	r1--TE1
IIr2----TE2	r3--TE3	r3--TE3
	r2--TE2	r2--TE2
IIIr3--TE3	r1--TE1	r1--TE1
IVr1 --TE1	r3--TE3	r3--TE3
Vr2----TE2	r2--TE2	r2--TE2----- (cambio de narrador)
	r1--TE1	r1--TE1
VIr3---TE3	r3--TE3	r3--TE3
	r2--TE2	r1--TE1
	r1--TE1	r2--TE2
	r3--TE3	r3 y r1--TE3 y 1-- (cambio de narrador).
	r2--TE2	
	r1--TE1	
	r3--TE3	

r1: la lucha televisada entre apaches y soldados norteamericanos, en la época de la colonización de los E.U. partes I, IV, VII)

Al confrontar este microrrelato con el r3, se infiere, durante el desarrollo de ambos, que se trata de un programa televisado; pero no es sino hasta el final que se explicita. La acción de r1 se ubica en la época de la colonización de E.U; consiste en el ataque de los apaches a un fuerte custodiado por colonizadores que invaden su territorio. El principio de r1 es una imagen espacial:

El fuerte era un punto a mitad de la pradera cubierta por la sombra de los acantilados amarillos (p.110)

Así, desde el principio se plantea, a través del espacio, la oposición civilización (fuerte)/ barbarie(pradera).

La escritura de este microrrelato pretende ser una transcripción, fiel e impersonal, del discurso televisivo y muestra lo ideologizado que este se encuentra. De acuerdo a la concepción oficial de la historia norteamericana, los muchos apaches, que poseen un espacio inconmensurable, cuya geografía conocen perfectamente ("Bajaban de los montes, surgían de las cañadas y los desfiladeros, vadeaban arroyos crecidos!.. p.110), se enfrentan a unos

pocos colonizadores que poseen un espacio pequeñísimo, "un punto". Lo que está en juego en la lucha por el fuerte, es la lucha por el espacio vital: los ganadores del fuerte poseerán el país. El ataque de los apaches se lleva a cabo mediante el movimiento de rodear el fuerte, cercarlo: "Dieron vueltas en torno a la empalizada lanzando flechas incendiarias"(p.113)

A su vez, la defensa de los "uniformados" consiste en clausurar las entradas: "Cerraron las puertas, tomaron los fusiles"(p.114).

Los apaches van marcando su avance a medida que van venciendo los obstáculos que protegen el fuerte: "treparon por la empalizada...abrieron el porton del fuerte [en tanto que] los defensores se replegaron al edificio central" (p.115).

Parece seguro el avance y triunfo de la "barbarie", pero en el penúltimo párrafo correspondiente a r1 hay un cambio; inesperadamente "se escuchó el clarín de la caballería: los apaches se dieron a la fuga"(p.116). Esto es lo último que acontece dentro de la pantalla, pues los acontecimientos finales de r1 suceden en otro ámbito.

Las partes correspondientes a r1 están en tiempos del pasado con un uso convencional; imperfecto para las

descripciones, indefinido para las acciones; pero ambos con una función casi igual a la del presente de enunciación; es decir, generando la impresión de que los hechos van narrándose a medida que suceden. Los acontecimientos tienen una secuencia lineal cuya duración no se especifica, pero cuyo desenlace se ligará, al final del relato, con el de r3.

r2: la carta-testimonio de un soldado norteamericano en la lucha invasora contra Viet-Nam (partes II, V, VII).

Casi en su totalidad, este microrrelato está constituido por el texto de una carta, escrita por el hijo de Mr. Waugh a éste.

En la carta el hijo de Waugh, soldado norteamericano representante de la "civilización", relate sus experiencias en la selva vietnamita, símbolo de la "barbarie".

En r2 predominan los tiempos verbales presente y pretérito. Presente sincrónico al momento de escribir la carta y porque, convencionalmente, presupone la comunicación inmediata con el destinatario: "Te pido disculpas por haber tardado tanto en contestarte" (p.110). En relación a ese presente, el destinador se refiere a un pasado y a un futuro, mediante el uso de los cuales se autocaracteriza: "Me porté muy bien en mi bautismo de fuego y me acordé

mucho de lo que me contabas cuando estuviste en Guadalupe canal"(p.111). "Sin embargo estoy plenamente seguro de que para enero de 1966 tendremos el control absoluto"(p.112)<sup>(7)</sup>

De manera similar a la planteada en r1, en r2 los representantes de la barbarie, los vietnamitas, son poseedores del territorio, del espacio amplísimo de la selva que perfectamente conocen; dominan sus terrenos, no sólo en la superficie sino en el nivel subterráneo, como se menciona más de una vez. Simbólicamente, se sugiere que por ser primitivos ("habitantes de la edad de piedra",p.113) estén más próximos a la tierra:

Estemos limpiendo toda la zona. Los congs la han llenado de galerías subterráneas: el terreno que pisamos es un inmenso agujero de topas. No sé de donde salen tantos: mates cincuenta y al otro día ya los reemplazan doscientos (p.112).

Los norteamericanos desde un espacio pequeño, un campamento, pretenden apoderarse del territorio vietnamita. Pero en r2, el enfrentamiento se decide a favor de

<sup>(7)</sup>En la época en que este relato se publica (1969), la guerra de Viet-Nam continuaba (finaliza en 1975).

la supuesta barbarie y, es precisamente a través de la tierra, de la naturaleza, que los vietnamitas toman ven ganza del invasor. Entonces se da el mencionado cambio de narrador (ver esquema (a)) de 1a. a 3a. persona:

[el hijo de Waugh] Atravesó el campamento en diagonal, rumbo a la enfermería (p.115).

De pronto la hojarasca cedió bajo sus pies, y él se hundió con un grito en las afiladas, en las primitivas puntas de bambú de la trampa (p.116).

Esta noticia es la última que se sabe del autor de la carta y está situada en el relato justo antes del desenlace donde se fusionan r1 y r3.

La carta está escrita en una sola sesión. La duración de los acontecimientos no se especifica; podría ser aproximadamente de una semana, pero en el espacio no narrado que se crea entre el último párrafo en 3a. persona de r2 y el siguiente en 1a., es probable que hayan pasado más días, pues la muerte del hijo es simultánea a la lectura de la carta.

r3: tiene como actante principal a un norteamericano "promedio", de edad madura, Mr. Waugh y a unos negros que se manifiestan en la calle. Ocurre en una ciudad que, por sus características, podría ser Nueva York (Partes III, VI, VII).

Como se dijo en la descripción preliminar, este es el relato nuclear en función de su protagonista, Mr. Waugh. El se encuentra en un departamento ubicado en un rascacielos de una gran ciudad norteamericana. El juego de espacios dentro de espacios (la carta o la T.V. dentro del departamento; éste dentro del rascacielos; este en el centro de la ciudad) que recuerde las cajas chinas) es frecuente en la estructuración de los relatos de José Emilio Pacheco.

La primera imagen que se presenta de Mr. Waugh, símbolo de la "civilización", es su acción de cerrar las puertas (como los colonizadores de r1) para protegerse del peligro exterior, de la "barbarie" representada por los negros manifestantes que están en la calle:

Primero convencerse de que trancas y cerrojos funcionan. Sí, estas puertas de hierro los detendrán. Los negros necesitarían cañones para derribarlas (p.111).

La relación entre el actante y su departamento es armoniosa, de identificación: "Le gustaba tanto su casa. Había enhechado durante mucho tiempo la soledad segura que encontraba en ella"(p.112). Waugh, norteamericano que podríamos llamar "promedio", vive a una altura "media":

Mr. Waugh se aproximó al ventanal: desde el piso

número diecinueve se observa una ciudad que no ven quienes la miran desde los rascacielos más altos. Allí se tiene la ventaja de poseer todas las ventajas de la altura y todos los beneficios de la cercanía (p.111).

Seguro de la inviolabilidad de su refugio, el actante disfruta de ese ambiente enajenadamente confortable, impuesto por el desarrollo industrial. Los objetos que conforman ese espacio sustituyen, en la efectividad del actante a los seres humanos; los objetos, en cierta medida, se humanizan:

Se reclinó y experimentó un leve placer al sentir que su cuerpo se hundía en el sillón de hulespuma forrado de terciopelo. Encendió el motor y las partes del mueble se dislocaron para darle un masaje estimulante que aceleró la circulación en to to su cuerpo (p.112).

Con respecto a la importancia cultural de los asientos, Jean Baudrillard ha escrito:

Toda la ideología de esta civilización, a la vez lejana e inminente en los modelos, se encuentra en estas imágenes de una modernidad tan idílica como las "poltronas" antiguas, en las que el habitante contempla su ambiente desde el fondo suave de su asiento. Habiendo resuelto sus pasiones, sus funciones, sus contradicciones, y no teniendo



más que relaciones, un sistema de relaciones cuya estructura encuentra en un sistema de objetos, ha habiendo hecho nacer el espacio en torno a él y "crea"do las múltiples posibilidades de integración de los elementos al conjunto de la habitación, así como de él mismo al conjunto social, y habiendo reconstituido de tal manera, un mundo exento de las pulsiones y de las funciones primarias, pero gravido de connotaciones sociales de cálculo y de prestigio, nuestro habitante moderno, fatigado al cabo de este esfuerzo, mecerá su hastío en la cuna de un asiento que abrazará las formas de su cuerpo <sup>(8)</sup>.

El sillón, la lata de coca-cola, el refrigerador, son índices en que se concretiza la sociedad de consumo que atrapa al actante; paradójicamente su departamento es al mismo tiempo refugio protector contra una exterioridad amenazante y entorno opresivo donde él mismo se ha enclaustrado.

Correlativamente a la tendencia a la humanización que sufren los objetos, el actante presenta una tendencia a la cosificación dentro de una vida rutinaria. Su cotidianidad está totalmente programada:

(8) Cf. Baudrillard, Op. cit., p.49

Envejeció en los años transcurridos desde su divorcio y fue perdiendo el interés en lo que ahora designaba como sus aventuras. Ahora cada viernes llamaba por teléfono a una muchacha distinta. No hacía falta más. Tan sencillo como arreglarse con otra mujer para que fuera tres veces por semana a hacer la limpieza (p.113).

Retirado de sus viejas luchas (Guadalcanal, p.111), a Waugh parece quedarle sólo el papel de espectador. Mediante esta función contemplativa enlaza los tres microrelatos y neutraliza los tres enfrentamientos al integrar a sus propias circunstancias diferentes momentos histórico-geográficas. Así:

Esquema (b)

Waugh mira como  
un espectáculo:

<u>X</u>	<u>a través del espacio de la</u>	<u>el enfrentamiento entre civilización y barbarie</u>	<u>tiempo</u>	<u>espacio</u>
r1	televisión	colonizadores/ apaches	pasado remoto	mismo terri torio
r2	carta	norteamericanos/ vietnamitas	presen te	esp. dis- tante
r3	ventana	manifestantes/ policías	presen te	mismo terri torio

Para Waugh la lucha entre apaches y colonizadores representa el pasado remoto en su propio espacio geográfico. Esta lucha queda neutralizada tanto por la distancia temporal como por el vehículo comunicativo que la introduce en la habitación del norteamericano: la inmenidad de la llanura se reduce a las márgenes del aparato televisor. Así r1 se subordina a r3, aún cuando en el desenlace los actantes de r3 destruyen a Mr. Waugh.

La lucha entre norteamericanos y vietnamitas (r2) recuerda al actante su pasado inmediato como soldado norteamericano. Pero en el momento de la lectura de la carta, la lucha se neutraliza por la distancia espacial, aún cuando se refiera a acontecimientos simultáneos al presente de Waugh. La peligrosa selva vietnamita está limitada dentro del texto de la carta, de la que el actante puede liberarse fácilmente, levantando la vista.

Pero en su propia época y en su propia calle --en su "aquí y ahora"--, Mr. Waugh mira la lucha entre los negros manifestantes (la barbarie) y la policía que los reprime (la civilización). De este enfrentamiento no lo protege ni la distancia temporal ni la espacial. Además, las luchas de r1 y r2 son, para el actante, reproducciones de la realidad, en tanto que la lucha entre manifes

tes y policías está en la propia realidad del norteamericano.

En los tres microrrelatos, los espacios interiores, cerrados y pequeños se asocian a los actantes representativos de la "civilización: estos espacios [fuerte (r1), campamento-enfermería (r2) y departamento de Waugh (r3)] han sido construidos por el hombre civilizado y le sirven de refugio. A su vez, los espacios exteriores, abiertos y grandes se asocian con la "barbarie": la pradera (r1), la selva (r2), la calle (r3). En los tres casos los hombres civilizados pretenden apoderarse, por medio de la violencia conquistadora, de un espacio territorial que no les pertenece.

Asimismo en los tres microrrelatos la vida de los hombres civilizados se ve amenazada por el exterior: en r2, el hijo de Waugh muere a campo abierto, cuando se dirigía al espacio seguro de la enfermería. En r1 y r3 la situación es parecida: los actantes son cercados desde fuera y se protegen encerrándose; su seguridad peligra cuando las puertas permiten que el exterior penetre:

r1: Los apaches abrieron el portón del fuerte...

r2: [Waugh] Escuchó el ruido del elevador que se detenía en el piso número diecinueve. Oyó pisadas. Tocarón a la puerta (p.115)

La apertura o clausura de la puerta implica posesión del espacio disputado, posibilidad de dominio vital, triunfo y poder por parte de uno de los bandos contendientes.

Los microrrelatos, al entreverse, se desarrollan sincrónicamente (ver esquema (a)), conservando no obstante su propia circunstancia espacio-temporal, aún dentro de casi toda la parte VII. Pero al llegar a la penúltima serie (r2-r1-r3) se registra --como ya se observó-- un cambio de narrador en r2: se pasa del narrador-actante en 1a. persona, el hijo de Waugh, al mismo narrador en 3a. persona de r1 y r3. Esto implica que las dos últimas menciones de r2 están fuera del espacio de la carta; que ahora se trata de un mismo narrador, omnisciente, que observa y presenta a la vez los tres planos espacio-temporales. La utilización de tiempos del pasado no indica tanto posterioridad de la narración respecto de los acontecimientos sino distanciamiento de los mismos. Se confirma la simultaneidad que se sugería desde el principio de la parte VII.

La última serie de párrafos aclara quienes son los vencedores en los tres enfrentamientos:

r1: Se escuchó el clarín de la caballería: los apaches se dieron a la fuga

r2: De pronto la hojarasca cedió bajo sus pies, y él se hundió con un grito en las afiladas, en las primitivas puntas de bambú de la trampa.

r3 y r1: Antes de salir a ver que había ocurrido, Mr. Waugh quiso apagar el televisor. Era tarde: los jinetes lo arrasaban todo a su paso. Mr. Waugh dejó caer el arma y sintió que lo destrozaban los primeros cascos sin herradura (p.116).

En r2 vence la "barbarie" vietnamita, protagonizada por el propio espacio de la selva. r2 se desliga anecdóticamente del escenario central del relato (r3).

En r1 los apaches, justo a punto de ganar el fuerte, huyen dentro de la pantalla del televisor para reaparecer en el espacio y tiempo de r3 y acabar con Waugh.

Así el sagrado recinto protector del norteamericano no es invadido, no por quienes temía sino por aquéllos de quienes menos lo hubiera esperado. Paradójicamente, de la televisión, símbolo de la tecnología norteamericana y propagadora de su ideología, salen los actantes, en un movimiento hacia afuera, rompiendo el ámbito cerrado de la pantalla. Así, r1 y r3 se fusionan y se instaure un nuevo ámbito tempo-espacial.

En el cruce de r1 u r3 se enfrenta al civilizador del presente con los bárbaros del pasado. Pero la irrup-

ción de los apaches en la época de Waugh --2a. mitad del siglo XX-- no implica tanto la instauración de un pasado o su "triunfo" sobre el presente, sino el de los oprimidos frente a los opresores. Al salir los apaches del televisor, el relato sale de los márgenes "realistas" en que se había desarrollado para entrar en un nivel simbólico, donde la oposición pasado-presente queda subordinada a la oposición opresores-oprimidos. En el desenlace del relato se realiza la venganza histórica de los que han sido oprimidos en diferentes momentos del desarrollo capitalista: r1, fundación del imperio; r2, fase expansionista; r3, presente de opresión dentro de su propio territorio.

A diferencia de lo que ocurre en los cuatro relatos modelo anteriormente analizados, donde predomina la intemporalidad y una especialidad clausurada que encierra vitalmente a los actantes, en "Civilización y barbarie" se rompe el encierro, reducto de los opresores. Con la simbólica derrota del capitalismo se implica el "triunfo" de la Historia. Así pues, "Civilización y barbarie" es modelo de una tendencia espacio-temporal que no se había visto antes en los análisis y que podríamos calificar de "lineal" y "abierto", en última instancia.

Comentario a otros relatos:

"No entenderías"

Este relato se agrupa con el anterior en primer lugar porque su anécdota se ubica también en una sociedad desarrollada, la norteamericana implícitamente. En segundo lugar porque subyace en el relato la asociación de la supuesta civilización de esta sociedad con una gran capacidad de barbarie.

"No entenderías" relata lo acaecido un domingo, en la hora de transición entre el día y la noche: dos actantes, un adulto --que es también narrador-- y su hija pequeña presencian una escena de violencia racial infantil en un parque.

Al principio del relato se contrasta la hostilidad de las calles urbanas con la apacible --en apariencia-- atmósfera del parque, próximo a la naturaleza. Pero después de la escena mencionada, y la certeza de que a diario ocurren incidentes similares, se evidencia que el parque es un espacio tan hostil y violento como el resto de la ciudad; se le asocia con la selva.

El parque es una metáfora de la sociedad y la crueldad que hay en él supera a la de la ficción tele-



visada que asustaba a la niña. La comparación entre ficción y realidad, apuntada en este relato, se desarrolla también en otros relatos de JEP y es llevada al máximo límite en Morirás lejos.

La estructura temporal de "No entenderías" es lineal, pero remite a una sociedad carente de espacios abiertos y felices. La desmitificación de las connotaciones felices que en la cultura occidental tienen el día domingo y el espacio parque es una constante en la narrativa del autor que estudiamos.

#### "Algo en la oscuridad"

Como en los dos relatos precedentes, en éste la anécdota se ubica tácitamente en los Estados Unidos y en la época contemporánea. También aquí se presenta una concreción del conflicto civilización-barbarie. La primera protagonizada por los vecinos establecidos en un barrio de alto nivel social --cuya confortable atmósfera se describe minuciosamente-- y la segunda, por una pareja recién llegada al barrio.

Desde una perspectiva bidimensional --los respectivos puntos de vista de los "civilizados" y los "bárbaros", a través de un actante representativo-- se narran los acontecimientos mediante escenas no siempre consec-

tivas pero que en última instancia corresponden a una progresión lineal. En la escena final, ocurrida un domingo, los representantes de la "civilización" descuartizan a los advenedizos y destrozan su casa.

La estructura temporal de este microrrelato se parece a la de "Civilización y barbarie", pero el desenlace es aparentemente opuesto, en tanto que triunfan los "civilizados". Sin embargo, no hay tanta oposición. Si bien los recién llegados son acusados de primitivismo, no son verdaderamente antagonistas de los ya residentes puesto que no los atacan sino tratan de integrarse a ellos. Respecto de esto último, el sentido del relato se aproxima al de "La fiesta breve" de El principio del placer.

## 6. "El castillo en la aguja"

### Descripción preliminar:

Este relato consta de 6 partes: las tres primeras funcionan como un marco informativo de la vida del actan

te principal, Pablo; en la IV se inicia linealmente el desarrollo de la anécdota central, que continúa en la V y la VI. Esta última parte es la más extensa, comprende una crisis en la vida y costumbres del actante adolescente que señala el fin de una etapa de crecimiento.

En la parte I el actante es presentado, por un narrador en 3a. persona, actuando en su vida cotidiana. Mediante la descripción (en imperfecto de indicativo, principalmente) de determinadas escenas significativas --introducidas por ubicaciones temporales "otras noches" "al comenzar la tarde", etc.-- se reconstruye la habi-tualidad de Pablo, que se desenvuelve entre el internado escolar y su casa. Del internado se habla poco, se le identifica como un espacio opresivo y hostil:

Las ventanas del corredor daban al mar. Cuando la última clase terminaba y los internos iban al doxmitorio a disponerse para la cena, Pablo se demoraba ante el cristal y observaba el tormento del mar, el oscuro roerse, la inquietud (p.46).

Frente a una sola escena del internado, se presentan varias de la casa, que funciona como contrapunto afectivo del primero:

Otras noches, antes de quedarse dormido, escucha-

ba el galope del viento sobre el campo de espigas ...desde el muro que los aislaba de la noche y el campo miraba la carretera y se divertía contando los vehículos que transitaban en una u otra dirección (id.).

Ambas escenas ocurren por la noche; en ambas el actante, desde dentro observa hacia el exterior, pero mientras en el internado la mirada comunica al paisaje marino sus sentimientos angustiosos, la mirada desde su casa es divertida. Una constante en este relato es la presencia de la naturaleza, a la que el actante transfiere su estado anímico. La casa a través de las costumbres de Pablo a diversas horas --el desayuno, la cena, etc.-- se muestra como un espacio de refugio<sup>(9)</sup>, donde vive las temporadas de vacaciones: "Así pasaban las semanas que para el niño tenían alguna semejanza con la felicidad. (p.47).

La parte II es una escena a la vez particularizada y habitual. Está narrada en indefinido e imperfecto principalmente y , en menor medida, en condicional. Pablo,

(9) "Puede la casa sentirse como réplica, prolongación o antagonista del personaje, como algo que lo explica y se explica por su relación con él", Ricardo Gullón, "Espacios novelescos", p.12.

en un autobus, llega a su casa a pasar las vacaciones; al aproximarse a su casa, el paisaje se embellece ("Pronto desaparecerían las ciénegas, surgirían en la llanura el campo de espigas y la casa..."). La descripción de la casa, desde el interior del actante, "deslumbrado por el sol que reverberaba en la planicie", es el sintagma generador del relato:

Allí estaba otra vez su casa, la casa ajena, el castillo en la aguja (id.)

En la posesión o desposesión de la casa radica la posibilidad del actante de tener o no identidad. Entre la contradicción "su casa"/"la casa ajena", la casa queda en un equilibrio tan precario como si se cimentara sobre una aguja. Es "castillo" en parte porque está construida como tal y en parte porque se asocia con "castillo en el aire", si bien está algo más asida a la tierra, en la aguja.

En la parte III se aclara la ambivalencia entre "su casa" y "la casa ajena" al informar --mediante el uso predominante del imperfecto-- sobre el pasado de Pablo: su origen ilegítimo y su actual posición como hijo de una sirvienta que custodiaba la casa de campo de un matrimonio rico.

En la parte IV se inicia la anécdota central, ubicada en un domingo (como en "Tarde de agosto", las partes I,II y III, sirven para enmarcar un día de una experiencia crucial que abarca el resto del relato) :"Pablo conoció a Yolanda el primer domingo en que Gilberto se atrevió a invitarlo a su casa"(p.48).

Aunque en esta parte el tiempo gramatical dominante es el indefinido, constituye, con respecto a lo que sigue en el relato, un presente en que se dará principio a los acontecimientos, que se desarrollarán de manera lineal, consecutiva, en V y VI.

En V Pablo come con la familia de Gilberto, su amigo, en una "casa de latón y madera" situada en el "pueblo a orillas de la laguna". Los lugares están íntimamente imbricados con una significación social; en esta escena, el padre de Yolanda no quiere que ella baile allí porque "el lugar resultaba inadecuado, había gente que no era de su clase"(pp.48-49). En este contexto, Pablo invita a la familia de Gilberto a conocer "su casa".

VI muestra el trayecto, en automóvil, hacia la casa de Pablo. A medida que avanzan en el camino, progresa la relación afectiva entre Pablo y Yolanda; al lle-

gar a la casa "Sus manos se enlazaron por un segundo". La descripción de la casa, asociada a la felicidad de Pablo, se hace con minuciosa delectación:

Construida a imitación de un castillo del Rin al centro de las vegetaciones pantanosas del trópico, oculta a medias por los árboles de la huerta, la veleta y el pararrayos, la casa sobresalía con el fulgor del sol en los cristales y en las paredes encaladas (pp.49-50)

La contemplación de la casa y la incipiente comunicación de Pablo con Yolanda crean un clima afectivo que se rompe bruscamente con el desenlace: los verdaderos poseedores de la casa están allí y Pablo es relegado a su posición, como hijo de una sirvienta. La "desposesión" (10) de la casa es para el adolescente un choque con la "realidad" que deviene una crisis de su identidad:

Se alejó a la carrera. Cuando llegó a la veleta rompió a llorar. Se asomó al pozo y no halló su

(10) Gastón Bachelard relaciona la protección que puedan brindar determinados espacios a la posesión de los mismos, cuando aspira a "determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra las fuerzas adversarias, de los espacios amados", cf. La poética del espacio, p.29.

cara en la superficie concéntrica y remota  
(pp. 50-51).

Hacia el final del relato se describe "un instante" de concentrada intensidad; hay una ruptura con lo que ha sido la vida de Pablo, pero se ignora lo que ocurrirá después:

En ese instante

el viento del norte empieza a correr sobre el campo y dobla y quiebra las espigas. Levanta de la orilla del mar arenas que vibran entre las hojas de los cocoteros. Deja un surco en el agua de las acequias y hace caer flores moradas al pentano. Las ventanas se abren y el viento y la arena entran en la casa y se adueñan de todo y lo destruyen (p.51).

El viento que al principio del relato galopaba sobre las espigas (p.46) asociándose a la felicidad de Pablo, ahora, convertido en sujeto destructor, las quiebra y las dobla. El espacio gráfico en blanco que se observa en la cita equivale a un momento sin palabras. Ese momento precede a la descripción de un entorno especial, la naturaleza, totalmente subjetivizado: al abrirse las ventanas y dejar que penetren los elementos, todo en la casa-refugio es destruido, como lo es el interior del adolescente.



Una vez más encontramos el día domingo y el espacio naturaleza asociados con la frustración.

En síntesis, "El castillo en la aguja" es un relato lineal, que finaliza con la descripción de un momento límite en la vida de un adolescente.

-----

Comentario a otros relatos.

"El parque hondo".

Este relato se asemeja bastante al anterior. También se refiere a una crisis en la vida de un niño, cuyas circunstancias --origen ilegítimo, etc.-- son análogas a las del actante Pablo. En "El parque hondo" el espacio de la familia es tan opresivo como el de la escuela, y a ellos se opone el del parque, espacio abierto y feliz, símbolo de la naturaleza en la ciudad. Pero el parque, ante una experiencia negativa del actante, se vuelve angustioso y opresivo. Este relato tiene un desarrollo temporal lineal progresivo y finaliza con la descripción de un momento límite : se cierra una etapa en la vida del niño y se desconoce lo que sucede posteriormente.

"La reina"

Aquí también se relata la experiencia frustrante de una adolescente, Adelina, Ocorre, como "El castillo ...", en una ciudad de provincia --Veracruz-- y el espacio de la casa familiar se caracteriza a la vez como frustrante y protector. A este espacio se opone el exterior, la calle, como sitio que ofrece al mismo tiempo aventuras inusitadas y peligros. Se desmitifica el carnaval --fecha "feliz" opuesta a la rutina-- como lugar de alegría, pues la actante sólo encuentra en él humillaciones. Después de una experiencia negativa en el carnaval, Adelina vuelve a su hogar, que también ha dejado de ser sitio de refugio cuando ella describe que su hermano y amigos han leído su diario.

En este relato el narrador se distancia irónicamente de la actante; de ahí que la percepción dominante del tiempo no sea la de ella, como en otros relatos de adolescentes. Aquí el transcurrir del tiempo genera una estructura lineal de la que Adelina parece estar marginada, pues no asume la experiencia.

"La reina"finaliza con una crisis (Adelina rompiendo su diario y llorando) pero ésta tiene menos fuerza afectiva que la de los actantes de "El castillo en la aguja",

"El parque hondo" o "Tarde de agosto" (si bien este último tiene un desenlace diferente).

### "Aqueronte"

En este relato los dos actantes centrales --"la muchacha" y "el joven"-- son algo mayores que los actantes citados en este grupo de relatos. Los jóvenes se encuentran en un café la tarde de un domingo; no se conocen pero están dispuestos a entablar comunicación. Este proceso se interrumpe a causa del mesero ("Aqueronte") y "la muchacha" se va. De nuevo el domingo queda desvirtuado como día feliz.

Al igual que "El castillo en la aguja", "Aqueronte" se desarrolle linealmente en cuanto a la sucesión temporal y finaliza con una situación límite --"el joven" tratando de encontrar a "la muchacha" por la ciudad. Pero como en "La reina", la crisis tiene escasa fuerza efectiva.

### 7. "Jericó"

#### Descripción preliminar:

"Jericó" está integrado por un bloque narrativo con-

tínuo iniciado sin sangría. El narrador, en 3a. persona, relate dos momentos de una misma destrucción.

La descripción inicial es la del tiempo y el espacio que rodean al actante central:

Al caminar por un sendero del otoño H pisa hojas que se rompen sobre el polvo. Brilla la luz del mediodía entre los árboles (p.137).

El actante está en una estación que precede al invierno, final del año; se rompen las hojas que entonces desaparecerán; el sol en su punto más alto presagia el calor del fuego que llevará a cabo la destrucción final. H se detiene "a mitad del bosque"; parece tratarse de un apacible paseo normal, pero se proporcionan indicios de algo extraordinario: "Las nubes hacen y deshacen formas heráldicas"; además hay una sequía que va avanzando:

A mitad del bosque H encuentra un sitio no alcanzado por la sequía. Tendido en ese manto de frescura mira el cielo, prende un cigarro, fuma, escucha el silencio del bosque. Nada interrumpe la serenidad. El orden se ha adueñado del mundo (id.).

La insistencia en ese momento de estatismo subraya su carácter premonitorio; el actante se encuentra en un sitio fresco y en un ambiente sereno, haciendo una pausa

antes de destruir un hormiguero.

H tiene un carácter simbólico : el Hombre, la bomba H. Las hormigas (cuyo nombre también se inicia con H) lo tienen asimismo, se les compara con los hombres: "H admira la unidad del esfuerzo, la disciplina de mando, la energía solidaria" (id.). Pero, a diferencia de los hombres, las hormigas no tienen historias:

Pueden llevar horas o siglos en la tarea de abagacer el hormiguero. Quizá el viaje comenzó en un tiempo del que ya no hay memoria (id.).

Las hormigas tienen una "ciudad subterránea" (id.) que es un espacio menor dentro del espacio mayor que es la ciudad de los hombres.

Como anticipando la ruptura del orden que parece haberse instaurado en su propio mundo, H produce en el de las hormigas "el pánico y el desorden" (p.138); principia a destruir la caravana de hormigas "con la brasa del cigarro", con el fuego; después procede a una minuciosa aniquilación:

Calcina a las que tratan de ocultarse o buscan la oscuridad del hormiguero. Y cuando ningún insecto vivo quede en la superficie, aparta los témues muros de arena y excava en busca de las galerías secretas, las salas y depósitos en que un pueblo en-

tero sucumbe bajo el frenesí de la destrucción... Antes de retirarse H junta la hierba seca y prende fuego a las ruinas. El aire se impregna de olor fómico, arrastra cuerpos, fragmentos, cenizas (p.138).

Existe un paralelismo entre las hormigas y los hombres; las primeras son destruidas bajo una fuerza superior (H); a los segundos les ocurre lo mismo (bajo el "hongo de humo", id.). Los "pasadizos" de los insectos son tan inútiles como los refugios subterráneos construidos por los hombres. Si el aniquilamiento de las hormigas dura "una hora y media", el humano durará "un segundo" (id.). Tras acabar con las hormigas, H "desde las montañas que dominan la ciudad", observa la inminente destrucción de su mundo:

Antes que la corriente negra lo devore, en un segundo, de pie sobre el acantilado puede ver la confusión, las llamas que todo lo destruyen, los muros incendiados, el fuego que baja del cielo, el hongo de humo y escombros que se levanta hacia el sol fijo en el espacio (id.).

En este relato los acontecimientos se suceden de manera lineal y el transcurso del tiempo es breve y progresivo. Sin embargo, pese a este carácter lineal y

a la existencia de espacios abiertos, este es un relato cuyo simbolismo niega toda posibilidad de salida a los actantes; nadie sobrevivirá. La oposición entre espacios abiertos y cerrados, entre superficie y subterráneo, aquí queda subordinada a la destrucción absoluta.

"Jericó" lleva a su límite máximo los relatos que en El viento distante tienen una estructura lineal. No finaliza en una crisis irresuelta, en un estatismo ambivalente (como "El castillo en la guja" y los relatos similares); ni en la destrucción vindicatoria de una fuerza por otra (como en "Civilización y barbarie" o en "Algo en la oscuridad") sino en una aniquilación total ante la que los hombres son tan impotentes como lo fueron los habitantes de la ciudad bíblica que le da título. Por llegar a un límite "Jericó" es el relato que cierra El viento distante.

**C. EL PRINCIPIO DEL PLACER**

1 9 7 2

**1. "El principio del placer"****Descripción preliminar:**

Este relato consta de 67 partes separadas entre sí por un espacio en blanco y un asterisco.

Desde el principio se explica que se trata del diario personal de un adolescente, Jorge. El narrador, en 1a. persona, relata acontecimientos que señalan el fin de una etapa de crecimiento.

La extensión de las partes oscila entre seis líneas y poco más de una página, pero hay algunas partes más extensas que corresponden a los sucesos principales: I ----- (2 págs. y media); autopresentación del narrador y de las circunstancias en que escribe el diario.



- XX ---- (2 págs.) : primera entrevista con Ana Luisa.
- XXVI -- (3 págs.): intercambio de cartas entre Jorge y Ana Luisa.
- XXXV -- (casi seis págs.): salida a la playa con Ana L.
- XLVII - (2 págs.) Jorge recibe un anónimo dirigido a su padre.
- LXVI -- (casi 3 págs.): Jorge asiste al espectáculo de lucha libre.
- LXVII - (más de 4 págs.): Jorge descubre la infidelidad de Ana Luisa y asimismo la falsedad del espectáculo y de la vida.

Dentro del texto constituido por el diario, el narrador intercala transcripciones de diálogos y otros textos menores como son las cartas de Ana Luisa y sus respectivas respuestas (pp.19, 20, 24, 25, 26, 29, 45, 46, 47 y 49) y el anónimo enviado a su padre (pp.42-43). En estos "textos dentro del texto" se hace evidente una deliberada intención, por parte del narrador, de reproducirlos con fidelidad: gráficamente, las cartas de Ana Luisa y las de Jorge están impresas con una letra que se semeja la manuscrita y, en las primeras, se respetan las faltas de ortografía. El anónimo está transcrito con mayúsculas totalmente debido a que, como explica el narrador, el original estaba formado con letras recortadas de un periódico.

El espacio escritural, generado por el carácter mismo del diario, permite que el actante, al consignar sus acciones, pensamientos, dudas, etc., los racionalice; es decir, que sea objetivado su propio espacio interior y pueda analizarlo:

un diario enseña a pensar claramente porque redactando ordenamos las cosas y con el tiempo se vuelve muy interesante ver cómo era uno, qué hacía, qué opinaba, cuánto ha cambiado (p.12).

Los hechos se van escribiendo a medida que ocurren; así, la cronología del diario es lineal pero con interrupciones a las que corresponden los espacios en blanco. Cada parte corresponde a un rato de escritura y entre una y otra parte transcurren intervalos. De acuerdo a la codificación del género, la periodicidad con que se escribe no es regular; depende del estado de ánimo del narrador. Este a su vez está condicionado por los acontecimientos:

Dejé de escribir varios meses aquí. De ahora en adelante trataré de hacerlo todos los días o cuando menos una vez por semana. El silencio se debió a que nos cambiamos a Veracruz (p.13).

No he escrito porque no pasa nada importante. Ana Luisa todavía no regresa (p.16).

Desde hace tiempo no escribo nada pero ahora me voy a desquitar por todos los días que dejé en blanco. Acaba de pasarme algo terrible (p.59).

El presente de enunciación del narrador corresponde a su adolescencia y ocasionalmente utiliza este tiempo verbal; pero lo más frecuente es el uso de tiempos del pasado porque escribe a continuación de los hechos. Alguna vez alude a su infancia pero sólo para confrontarla con su pasado inmediato o con su presente, que es lo que realmente le interesa. La preocupación por el futuro, incierto es constante ("De aquí a un año ¿en dónde estaré, qué habrá pasado? ¿Y dentro de diez?" p.27).

La ubicación temporal de los acontecimientos está casi siempre explícita y con frecuencia situada al principio de cada parte:

Hoy conocí a Ana Luisa (p.14).

A cambio de ayer hoy fue un día espantoso (p.36).

El diario abarca toda la etapa de transición del actante, desde la parte I ("Se supone que nadie va a leer este diario. Me lo regalaron para Navidad y no había querido escribir nada en él", p.11), hasta la LXVII ("Escribo por última vez en este cuaderno", p.62). La duración no puede precisarse a partir de los indicios

temporales, pero puede inferirse que abarca varios meses, que transcurren dentro de un mismo ciclo escolar.

En cuanto al tiempo, hay en "El principio del placer" un tratamiento parecido al de otros relatos de JEP ("El castillo en la aguja", "El parque hondo"...): se presenta un lapso amplio para enmarcar un día --o una hora o un momento-- significativo. Lo que ocurre ese día significativo es, en este relato, la confrontación entre la idea preconcebida que el actante tenía de la "realidad" y ésta. La confrontación se va preparando a lo largo del relato; el actante se preocupa por la diferencia entre "lo real" y sus reproducciones. De ahí la fidelidad con que transcribe los textos citados en su diagno y anécdotas como la de la parte XIII: "vi por primera vez a un muerto. Claro, conocía las fotos que salen en La Tarde pero no es lo mismo, qué va" (p.17).

Aunque de manera menos central que en otros relatos, la oposición (no excluyente sino complementaria) vida/ espectáculo está planteada en "El principio..." en relación a la experiencia del actante. Cuando participa como actor de los acontecimientos --noviazgo con Ana Luisa, pelée en la "luche libre"-- percibe "la realidad" de manera equivocada. Cuando es sólo espectador de los he-

chos -- la visión de Ana Luisa con el chofer y la de los luchadores que odiándose en escena eran grandes amigos-- comprende: "Nadie tiene la culpa de que yo ignorara que todo es una farsa y un teatrillo" (pp.64-65).

La experiencia significativa es, pues, el enfrentamiento con la realidad. El relato finaliza con este momento:

Me vine a pie hasta la casa, con ganas de llorar pero aguantándome, con ganas de mandarlo todo a la chingada, y dispuesto a escribirlo para después, a ver si un día me llega a parecer cómico lo que ahora es tan trágico...Pero quién sabe. Si, en opinión de mi mamá, esta que vivo es "la etapa más feliz de la vida", cómo estarán las otras, carejo"(p.66).

Los espacios en los que se desarrolla la acción son los de la cotidianidad del actante, la escuela y la casa, sobre todo esta última, alternando con los sitios de recreación de la ciudad provinciana: el cine, el zócalo, la playa, etc. La casa y la escuela, los espacios institucionalizados, se presentan como sitios de refugio y seguridad. En oposición a ellos está el exterior (la calle, la playa) que ofrece la libertad y la aventura, nuevas experiencias, aunque más dolorosas. Antes del enfrentamiento final con la realidad, pero después de su

ruptura con Ana Luisa, el actante vuelve a los espacios seguros:

Pienso que más tarde o más temprano lo de Ana Luisa tenía que acabarse pues con los años que tengo no me iba a casar con ella ni nada por el estilo. Además desde que no nos vemos todo parece en calma. En la escuela ya me hablan, en la casa me tratan bien (p.53).

La casa además es, como siempre, signo de la posición social:

La casa que alquilamos no es muy grande pero está en el Malecón y tiene un jardín en el que leo y estudio cuando no hace mucho sol (p.13).

El actante vive en la provincia pero antes vivió en la ciudad; de esta última sólo tiene recuerdos (parte I) o sueños (LVI). Sin que se presente claramente un antagonismo entre estos dos espacios geográficos, sí se implica que es en la provincia donde puede prevalecer aún el espacio institucional de la casa, resguardo de la familia, como ocurre en este relato.

En cuanto a la ubicación histórica, el narrador ofrece algunos indicios. Por lo que se refiere al tiempo, los indicios son poco precisos: menciona que en su infancia llegó a México, por 1a. vez, la televisión (p.11) --(1950)-- ; que su padre (General) estuvo en la Revolu-

ción (p.23);y que el padre de un amigo "se hizo millonario en el régimen que está por acabar"(p.24). A la vez que indicios temporales, estos ejemplos implican una concepción de la historia nacional coincidente con la que se presenta en "La luna decapitada": el padre ejemplifica el ascenso de los revolucionarios de 1910 y en la clase gobernante se generaliza la corrupción; como al padre de su amigo "A muchos que conocemos les pasó lo mismo" (p.55).

Los indicios espaciales son muchos. En el D.F. : "Regalos Nieto...en la esquina de Juárez y San Juan (p. 11); la nevería "La bella Italia"(p.51); las calles Amsterdam, Alvaro Obregón, Mazatlán (p.51). En Veracruz: Xalapa (p.23); cine Díaz Mirón (p.14); Villa del mar (p. 62); Mocambo, Boca del Rpio (p.23); Independencia (p.15), entre otros. Esta deliberada presencia de la realidad histórico- geográfica en el texto, ya vista en algunos relatos de El viento distante, será una constante en El principio del placer.

En síntesis, en "El principio del placer" encontramos una estructura lineal a través de la que se presenta una etapa crítica en la vida de un adolescente. Edad límite en que determinadas experiencias efectivas cobran

una importancia desmedida; experiencia fallida que marca el peso de una fase vital a otra. Si bien este relato, como otros de JEP, finaliza con una crisis, aquí el actante no parece quedar traumatizado por la experiencia --tal vez por que es capaz de escribirla. El actante se integra al tiempo de la cotidianidad y al espacio familiar, sabe que superará la crisis: "Lo más triste de todo es que ya me estoy resignando" (p.53).

-----

#### Comentario a "La zarpa"

Este relato consta de dos movimientos temporales complementarios e integrados en un bloque narrativo continuo, correspondiente a la narración de un actante --Zenobia-- que relata su historia.

El primer movimiento temporal es el presente del diálogo y el segundo un recuento del pasado de ella: una secuencia cronológico-lineal que abarca desde el nacimiento de Zenobia hasta el día anterior al diálogo, ya en su vejez.

La oposición generadora del relato: fealdad (Zenobia)/ belleza (Rosselba, su amiga) se traduce en términos espaciales y temporales. Zenobia se asocia con el esta-



tismo vive siempre en el mismo barrio y encerrada dentro de sus propios sentimientos de envidia. Rosalba personifica una cierta movilidad social; un ascenso evolutivo, significado por el cambio a colonias cada vez mejores.

El paso del tiempo, sin embargo, significa para la actante principal una superación de su problema: la vejez, el deterioro físico, equipara a ambas mujeres.

Paralelamente al envejecimiento de las actantes, se describe el de la ciudad (D.F.) , también con su inevitable deterioro físico.

En este relato domina la temporalidad lineal, pero el paso del tiempo sólo conlleva destrucción.

Al igual que en "El principio del placer", la ubicación histórica del relato está indicada; el presente se sitúa en años posteriores a 1940 y se mencionan lugares localizables en el contexto.

## 2. "La fiesta brava"

### Descripción preliminar:

Este relato consta de tres partes (I, II y III),

de las cuales la II y la III se subdividen en segmentos. Las tres partes integran dos microrrelatos, a la vez in dependientes (relativamente) y complementarios:

r1 (partes I y III): la narración de la desaparición de Andrés Quintana, escritor mexicano.

r2 (parte II): la narración --escrita por Andrés Quintana-- sobre un turista norteamericano que desaparece en México.

En ambos microrrelatos es de gran importancia el funcionamiento de los recursos gráficos en el espacio textual. En r1, la parte I está constituida en su totalidad por un anuncio (sobre la desaparición de Andrés Quintana) colocado dentro de un marco y que ocupa la par te superior de la página; el resto de la misma está en blanco. En IIIr1, los recursos gráficos son:

--uso de espacios en blanco para señalar los principales cortes de espacio y tiempo. Esto determina la divi sión de III en 4 segmentos, iniciados sin sangría;

--uso de espacios en blanco y margen mayor para enmarcar la introducción de otros textos que el actante Andrés Quintana lee, escribe o escucha;

--uso de espacios en blanco para introducir el espacio interior de Quintana: monólogos, recuerdos, etc.

r2 (parte II) está impreso con un tipo de letra diferente de r1, similar a la mecanográfica. Consta de 24 segmentos divididos por espacios en blanco e iniciados sin sangría. Todos los segmentos, a excepción del primero, se inician con minúsculas. Todos, menos el último, finalizan con comas (,) ya sea que el segmento inmediato pase a una acción consecutiva o muy posterior. Lo dominante es la continuidad de las acciones.

La parte III, posterior en la escritura, en la cronología de los acontecimientos es anterior a la parte I. I establece un presente de enunciación y III es un pasado que explica ese presente. El relato principia por el fin de los hechos: III remite a I, generándose así una estructura circular. r1 está narrado en 3ª persona, por un narrador externo a la acción. En medio de I y III se encuentra II (r2), narración de temporalidad lineal. Además de estar situado en el centro de la escritura, r2 es un microrrelato menor dentro del relato principal, abarcador (r1) ya que es un cuento escrito por el actante de r1, Andrés Quintana.

Microrrelato 1 (partes I y III): la narración de la desaparición de Andrés Quintana, escritor mexicano

Ir1:

Como se indicó, esta parte está constituida por un anuncio, probablemente publicado en algún periódico, sobre la desaparición de Andrés Quintana: "estrayado - el martes 5, en el trayecto de la Avenida Juárez e las calles de Tonalá en la Colonia Roma, hacia las 23.30 horas"(p.78).

La fecha y la hora, ubicación temporal, funcionan para establecer la relación con la parte III y seguir - la cronología de los acontecimientos. Esta ubicación, - junto con la espacial --el lugar citado-- identificable en el contexto social, indican un nivel de "realidad", - la histórica, de la que el actante ha desaparecido. Este nivel entra en juego con el de "ficción" el que pertenece r2.

### IIIr1:

Esta parte remite a 24 horas aproximadamente antes de la desaparición del actante. La narración sigue una cronología lineal, de presente a futuro, con interrupciones señaladas por los espacios en blanco. A excepción de los diálogos, en presente, en la narración - predominan el imperfecto y el indefinido.

Como se dijo en la descripción preliminar, de -- acuerdo a los principales cortes espacio-temporales, -

III r1 está dividida en 4 segmentos:

Segmento primero (pp.91-96).

Este segmento dura unas horas, desde las cuatro de la tarde (p.91) hasta la noche del lunes.

Se presenta al actante Andrés Quintana en su cotidianidad: temporal (realizando su habitual trabajo de traductor) y espacial (en su departamento).

El departamento guarda una relación de identificación con el actante; simboliza el espacio vital de Quintana: reducido, insatisfactorio y frustrante. El departamento carece de vista al exterior; su ventana se abre sobre "un lúgubre patio interior"(id.). Se proporcionen varios elementos que caracterizan la ambientación de la vivienda como impregnada de colonialismo: --los objetos: por ejemplo, la máquina de escribir Smith Corona(id.).

--los "textos" que Andrés escucha, procedentes del exterior. Uno, de la T.V. del departamento contiguo ("Ej, - Bi, Ai: arriba las manos, no se mueva ", id.). Otro, del departamento de enfrente, una canción de rock interpretada por unos vecinos jóvenes ("Where's your momma gone", id.). Estas "voces" no sólo revelan el modesto status de la vivienda de Andrés, carente de toda posibili-

dad de aislamiento, sino señalan que el exterior, el espacio nacional, está invadido por la penetración ideológica norteamericana.

--la traducción que hace Andrés del libro The Population Bomb, publicación relacionada con la Alianza para el Progreso. El fragmento transcrito, una vez en inglés y otra en una tentativa traducción al español(p.92) , trata de un posible derrocamiento del gobierno mexicano por una junta militar pro-china, en 1979. De una clara orientación anticomunista, este texto ofrece al actante la apertura de un posible espacio de reflexión , pero Quintana, preocupado sólo por la sintaxis y el vocabulario, no penetra en él.

La cotidianidad del actante es interrumpida por una llamada telefónica. Su antiguo amigo, Ricardo Arbeláez, lo invita a escribir un cuento para una revista nueva, con patrocinio norteamericano:

Vamos a sacar una revista como no hay otra en México (p.93).

Se trata de hacer una especie de Esquire norteamericano. Mejor dicho, una mezcla de Esquire, Playboy, Penthouse, The New Yorker, pero con una proyección latina (p.94).

Los títulos de estas bien conocidas publicaciones, al-

gunas "adaptadas al medio latino", configuran con más nitidez aún el universo del colonialismo cultural que invade el espacio nacional; un nivel al que Quintana no ha tenido acceso. Acceder a ese nivel --publicar en la revista-- significa para el actante salir del estrecho espacio de sus actividades rutinarias y penetrar a un espacio de realización personal, recuperando su frustrada vocación de escritor.

Después de la llamada, Andrés lee en un periódico el siguiente texto: "Hay que fortalecer el sitio privilegiado que México tiene dentro del turismo mundial" (p.95). Se asocia la posibilidad que tiene el actante de ser, con la del país: ser fortaleciéndose dentro del turismo, aún cuando este fortalecimiento atente contra su autonomía.

Segmento segundo (pp.96-100)

Es consecutivo del anterior. Abarca toda la noche, desde que Andrés se sienta a escribir su cuento "La fiesta breve", hasta que lo termina a las cinco de la mañana (p.100). Sin embargo, apenas se alude a esta escena. Más bien se abre el espacio interior de Andrés, cuyos recuerdos van hacia su niñez y se detienen en una etapa definitiva de su pasado, la universitaria (su decisión de escribir, su matrimonio). El pasado de Quintana se

asocia con espacios de realización: colaborar con Arbeláez en una publicación antiimperialista, Trinchera -- (p.97); publicar su único libro, Fabulaciones (p.98) ; casarse (p.97). Como contrapunto, su presente se asocia con espacios frustrantes. Su decadencia familiar y profesional se señala por el paso de una colonia a otra de nivel social inferior:

salieron de la casita de Coyoacán para alquilar un sombrío departamento interior de las calles de Tonalá (p.98).

La entreveración de los sucesos del pasado del -- actante con la Historia, aparenta ser casual; como si -- se tratara de un marco no directamente vinculado a su -- vida;

Andrés no olvidaría nunca esa tarde del 28 de marzo de 1959 en que Hilda aceptó su oferta de matrimonio, Demetrio Vallejo fue aprehendido y el ejército y la policía iniciaron la ocupación de los -- locales ferrocarrileros (p.97).

Segmento tercero (pp.100-101).

La acción de este segmento es inmediata a la del segundo. Dura 12 horas aproximadamente. Principia el martes desde que Andrés se levanta, a las once y cuarto de la mañana (p.100); trabaja todo el día en la corrección



de su cuento y a las cinco de la tarde inicia la versión final a máquina. A las ocho treinta se dirige a la oficina de Arbeláez; entrega el relato a las nueve (p.101); espera más de dos horas (p.106) y, al enterarse del rechazo de "La fiesta brava", platica brevemente con su amigo y se despide.

Cuando se dirige a la oficina de Arbeláez y en el lapso de espera, continúa la corriente de recuerdos desencadenada por la llamada telefónica, el despliegue del espacio interior del actante. Ahora es posible precisar la fecha del presente de Quintana : 1971 ("Habían transcurrido más de 12 años desde el 28 de marzo de 1959, p. 101).

En esas últimas horas, Andrés Quintana ha modificado sus actividades habituales y, especialmente, ir a la oficina de su amigo también implica un recorrido inhabitual: "a las ocho y media Andrés subió el metro en la estación Insurgentes. Tráshbordó en Balderas y descendió en Juárez" (id.).

Estos indicios, además de subrayar la presencia constante de la ciudad, establecen un paralelismo entre el desplazamiento de Quintana --que ocurre en el espacio de "su realidad", rí--y el de Keller, personaje pro-

tagonista de "La fiesta brava", el relato de Andrés --que sucede en el espacio de la "ficción" literaria, r2.

En este segmento se plantea de nuevo la relación entre los actantes y su espacio. Si antes se había asociado a Quintana con un departamento sombrío, cuya perspectiva visual era un lúgubre patio interior, ahora se afirma que Ricardo Arbeláez pertenece a su "despacho excesivamente iluminado" (p.101), cuyas ventanas, de vista panorámica, dominan la ciudad (p.102). El despacho de Arbeláez es como un reducto cultural norteamericano en México. En ese ámbito, confortable y elegante, la penetración cultural no sólo está ahí, como en el caso de la habitación de Quintana, sino que de ahí irradia. Es natural encontrar allí el anuncio en inglés de un hotel en Acapulco que Andrés lee en una revista. Del

hotel se dice que reúne las más modernas comodidades a una construcción que semeja las ruinas aztecas y mayas ("like an Aztec pyramid"... "Mayan sculpture", pp. 103-104). Este anuncio establece una secuencia progresiva con el del fortalecimiento del turismo en México antes citado. El entorno de Quintana y el de Arbeláez están ambos colonizados, pero hay una diferencia de grado que se vuelve cualitativa.

Quintana en la oficina de su amigo mira la ciudad, alternativamente en unas litografías antiguas que están colgadas, y a través de las ventanas:

Andrés volvió a sentirse fuera de lugar en aquel sitio (ventanas sobre la Alameda, paredes cubiertas de fotomurales que amplificaban viejas litografías de la ciudad) (p.102).

Esta visión, enlazada al espacio interior del actante --el recuento de su fracasada existencia-- le sugiere distintos sentimientos. Ante la ciudad del pasado siente nostalgia:

contempló las litografías amplificadas. Sintió una imposible nostalgia por aquel México muerto décadas antes de que él naciera (p.104).

Pero ante la ciudad "real", del presente, lo que siente es incomprensión: "miró la honda ciudad, sus luces indescifrables" (id.).

La nostalgia del pasado y la imposibilidad de comprender el presente, son indicios de una concepción de la historia nacional que rige al actante. Su fracaso vital es, para él, causado por el país, cuya presencia concreta es la ciudad:

¿tan terrible es el país, tan terrible es el mundo, que en él todas las cosas son corruptas o corruptoras y nadie puede salvarse? (p.105).

Segmento cuarto (pp.111-113)

La acción de este segmento continúa la del anterior. Dura alrededor de una hora y media, desde que Andrés sale de la oficina de Arbeláez, alrededor de las 11, hasta las 12 de la noche, cuando pasa el último vagón del metro y finaliza el día.

Para salir del mundo norteamericanizado y lleno de luz de Arbeláez e ir a su medio habitual, Quintana inicia un movimiento de descenso: desde un piso alto va, por el elevador ("jaula ofensivamente luminosa", p.111), a la calle ("Andrés regresó a la noche de México", id.); y posteriormente a un nivel subterráneo ("caminó hasta la estación Juárez y descendió hasta el andén desierto" id.).

El andén vacío, el calor, la acción realizada por Quintana de romper las hojas de su relato --clausurando definitivamente su espacio realizador-- son elementos que van creando una atmósfera especial que prepara el desenlace.

Posteriormente el actante sube al metro. Cambia de vagón en el cruce de Balderas (p.112) y baja en "Insurgentes cuando los megavoces anunciaban que era la última corrida y las puertas de la estación iban a cerrarse" (id.).

En ese momento límite, Andrés lee un letrero, raspado sobre un anuncio de cigarros Raleigh en la pared del metro: "ASESINOS, NO OLVIDAMOS / TLATELOLCO Y SAN COSME" (p.113).

Este texto, en que la denuncia de la represión se ha impuesto sobre un anuncio de cigarros norteamericanos, caracteriza la relación entre el actante y la Historia. Si 1959 le recuerda el principio de su decadencia, el letrero del metro le sugiere solamente un comentario sobre el uso de las conjunciones; parece estar por completo marginado de su historia presente. Las fechas implícitas en el letrero (1968-1971) se complementan con la antes citada, 1959. Las tres aluden a tres de los más graves momentos de represión del México posrevolucionario.

Después de haber leído el anuncio, Andrés descubre en el vagón que arranca hacia Zaragoza, a un hombre idéntico a su personaje, Keller:

Andrés gritó palabras que el capitán Keller ya no llegó a escuchar y se perdieron en el túnel. Se apresuró a subir las escaleras anhelando el aire libre de la plaza. Con su única mano hábil empujó la puerta giratoria. No pudo ni siquiera abrir la boca cuando lo capturaron los tres hombres que estaban al acecho (id.).

Desde el arribo de Quintana a la estación Insurgentes se produce el cruce entre r1 y r2; la "ficción" literaria irrumpe en la realidad de Andrés al repetirse para él las mismas circunstancias de la desaparición de su personaje: martes por la noche, último vagón del metro, hora de cerrar las puertas. Además está la presencia de Keller. El posterior secuestro y la desaparición de Andrés (r1) indican que le ocurrirá lo mismo que a su personaje.

Microrrelato 2 (parte II): la narración --escrita por Andrés Quintana-- sobre un turista norteamericano que desaparece en México.

r2 lleva el subtítulo de "La fiesta brava", al igual que el relato todo --es un "relato dentro del relato--", y está escrito por Quintana. De ahí que esté en un plano de ficción literaria respecto de la "realidad" de r1. La diferencia de niveles de "realidad" se subraya con los tiempos verbales: en contraposición con el predominio del pretérito indefinido --el tiempo histórico por excelencia<sup>(1)</sup> -- que existe en r1 y que se caracteriza por transmitir una impresión de "objetividad", en

(1) Cf. Roland Bourneuf y Réal Ouellet, La novela, pp . 108-109.

r2 prevalecen el presente y el futuro. Este último, sumado al uso de la 2ª. persona, comunica a la narración un aire oracular, profético, fatal, acorde con su carácter mítico.

En la descripción preliminar se afirmó que los espacios en blanco que dividen los 24 segmentos de r2 no corresponden necesariamente a cortes de tiempo o espacio. Dentro de la continuidad sólo hay una interrupción entre los dos primeros segmentos y los demás. Los dos primeros se sitúan en una aldea vietnamita, bombardeada por el actante Keller. Los restantes se ubican en México, tiempo después; no se especifica cuánto, sólo se dice: "qué lejos se halla ahora de todo eso, capitán Keller" (p.180).

El "ahora" es en la sala Maya del Museo de Antropología (s3, p.80). Así desde los segmentos iniciales se establece como generadora de r2 --y de todo el relato-- la contradicción dominadores / dominados en base a la cual es posible homologar distintos momentos históricos: los dominados del pasado, los pueblos prehispánicos mexicanos, son paralelos a otros dominados del presente, los vietnamitas, y adquieren un valor simbólico de todos los dominados. Frente a ellos encontramos implícitos a los

dominadores del pasado, los colonizadores españoles, - homólogos a los del presente, los representantes --como Keller-- del imperialismo norteamericano. Estos simbolizan a todos los dominadores.

Desde el segmento 3 hasta el último, la acción es consecutiva y dura una semana.

Keller es un norteamericano jubilado. Instalado en su confortable habitación del Holiday Inn (p.89) sale a diario para conocer el México turístico: Xochimilco, Puebla, Teotihuacán (pp.82-83). Entre los sitios que visita hay dos particularmente significativos: el Museo de Antropología que congela las civilizaciones prehispanicas --para Keller la "barbarie" del pasado-- donde el turista queda fascinado por la Coatlicue, y la "excursión Fiesta brava", que da título al cuento, --la "barbarie" del presente-- de la que el visitante se retira horrorizado. (s3 al 9).

La asistencia a la corrida es un domingo. Keller sale antes de que termine el espectáculo y vuelve al museo, que está a punto de ser cerrado. A la salida --del museo (s10, 11 y 12), un vendedor de helados, en la orilla del lago de Chapultepec, cita a Keller para el siguiente martes, en el "último metro", estación In surgentes:" el tren se parará entre Isabel la Católica



y Pino Suárez, baje usted y camine por el túnel hacia el oriente hasta encontrar una luz verde" (p.84). El vendedor de helados promete al turista "algo que no olvidará nunca" (id.).

El martes, Keller sigue las instrucciones del hombre. El metro es el enlace entre la ciudad visible y su parte subterránea; entre el presente y el pasado prehispánico. El norteamericano baja del vagón en la parte - indicada, "a mitad del túnel"; avanza por una "galería de piedra" y siente "el olor a cieno del lago muerto - sobre el cual se levanta la ciudad" (p,85). Si la "civilización norteamericana está significada en el relato por la luz eléctrica del hotel, el nivel subterráneo, recinto de pasadas civilizaciones de pueblos dominados, se ilumina con hachones de ocote (p.87). Allí el turista encuentra "ruinas, fragmentos de adoratorios y moradas aztecas que se emplearon hace cuatro siglos como - base y relleno de la nueva capital española" (id.); penetra después en una cámara de piedra y se duerme en una estera. (s13 a 21).

En los segmentos del 22 al 24, Keller pierde la noción de lo que lo rodea. Cuando cree estar en su habitación del hotel "irrumpan en la celda los hombres

que lo llevarán a la gran piedra acanalada en uno de los templos gemelos" y lo sacrificarán como alimento al sol que "ya brilla, ya renace en México-Tenochtitlán, eterno, invicto entre los dos volcanes" (p.90).

En el presente --2a. mitad del siglo XX-- de Keller irrumpe el mundo prehispánico mexicano. En la "realidad --dentro de la "ficción" de r2-- del norteamericano se instaure un ámbito mítico, subterráneo y eterno. Así en "La fiesta brava", r2, la temporalidad lineal que se desarrolla a lo largo de la narración queda rota por la irrupción del pasado en el presente; se entra en un nivel de ficción (dentro de la ficción) - donde ya no importa tanto la cronología sino el carácter simbólico de la situación: el opresor muere a manos de los oprimidos.

Al darse el "cruce" entre r1 y r2, la "ficción" literaria de r2 irrumpe en la "realidad" de r1 --la de Andrés Quintana, situada en México D.F., en el año de 1971-- y condena a este actante a sufrir la misma suerte que su personaje Keller.

Aparentemente el ámbito espacio-temporal que instaure la irrupción de r2 es el que se había impuesto

en el desenlace de éste: la espacialidad subterránea y el tiempo del pasado prehispánico que deviene una atemporalidad mítica. El mito domina la historia porque la historia --nacional al menos-- es una realidad decepcionante, "corruptora" (p.105)<sup>(2)</sup>, para estos agentes. A este predominio de la espacialidad subterránea corresponde la circularidad estructural de r1 en tanto que el final remite al principio.

Sin embargo, hay un nivel que subsume los anteriores. Las oposiciones superficie/subterráneo, presente/pasado, mito/historia están subordinadas a una más importante: dominadores/dominados. El mito, el pasado, lo subterráneo, no importan en cuanto tales sino en tanto su carácter simbólico de oprimidos, coloniza-

(2) De los años 1958-1968 Carlos Monsiváis ha escrito: "La corrupción deviene lazo institucional con un final efecto desmoralizador: todos son corruptos porque las reglas del juego sólo autorizan esa salida. El contexto: represión del movimiento normalista: 1958-1968, represión del movimiento ferrocarrilero: 1959. Prisión de Siqueiros y el periodista Filomeno Mata: 1960, etc!" Cf. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en Historia General de México.

dos, dominados. Lo que se impone es el espacio nacional, lo no invadido por la colonización.

En el sentido último del relato, el pasado prehispánico --históricamente vencido-- toma venganza no sólo del norteamericano opresor sino del mexicano que colabore a su propia opresión. Para este mexicano, los que en la superficie, en el presente, se oponen a la dominación, están reducidos a una mención en un espacio diminuto: el del letrero que alude a "Tlatelolco y San Cosme".

Así, en "La fiesta brava", al margen de los acontecimientos, se trasluce el curso de la Historia.

-----

#### Comentario a "Tenga para que se entretenga"

Este relato guarda algunas similitudes con el anterior. "Tenga para que se entretenga" está constituido por el informe, objetivo y fundamentado, de un detective sobre la desaparición de un niño en el bosque de Chapultepec.

El informe marca un presente de enunciación respecto del cual el día de la desaparición del niño y las semanas inmediatas constituyen un pasado, que se

remonta hasta el 9 de agosto de 1943. El tiempo transcurrido desde ese día hasta el presente no se precisa, sólo se indica que quienes entonces eran adultos, "ahora" son ya ancianos.

El día citado, el niño jugaba en el bosque --en una zona de ahuehuetes sembrados en el siglo XX por el archiduque Maximiliano-- cuando un hombre surgido de un oscuro pasadizo subterráneo, lo invitó a conocerlo. El hombre (muy similar, como se pensó después, al propio Maximiliano) pidió permiso a la madre del niño y le entregó una rosa negra con un alfiler de oro ("para que se la prenda") y un periódico ("para que se entretenga"). El niño no regresa y nunca puede ser encontrado. Tres semanas después del 9 de agosto, el detective examina el periódico y descubre que se trata de La Gaceta del Imperio, del 2 de octubre de 1866.

Como en el caso de Andrés Quintana, de la profundidad terrestre surge un habitante del pasado y se lleva a un habitante del presente. Sin embargo, en "Tenga...", tal vez por tratarse de un niño, no entra en juego la problemática de responsabilidad histórica que funciona en "La fiesta brava". Aquí, en cuanto a las motivaciones del suceso, prevalece un aura de ambigüedad,

de misterio, elemento poco frecuente en la narrativa de Pacheco.

Pero a contrapelo de lo misterioso, de lo inexplicable, la acción se ubica con indicaciones precisas (fechas) en una etapa bien localizada de la historia de México: el gobierno de Manuel Avila Camacho, la posguerra. Como en casi todos los relatos de El principio del placer, en éste se mencionan detalles que conforman una caracterización de algunos detalles del sistema social mexicano a partir de la etapa mencionada. La corrupción (los comentarios sobre Maximino Avila Camacho), la represión (en este caso contra los aprendices de toteros) están presentes, como en los demás relatos de este libro. El papel político de la prensa (los periódicos son siempre significativos en la narrativa de JEP) se explica aquí con nitidez.

En "Tenga para que se entretenga" se relaciona la etapa del gobierno de Maximiliano, una intervención extranjera, con la del gobierno de Avila Camacho cuando, un siglo después, se consolida el capitalismo dependiente mexicano, la intervención extranjera estructural.

### 3. "Langerhaus"

#### Descripción preliminar:

En "Langerhaus" siete partes integran el relato, narrado por un actante en 1ª. persona.

El presente de enunciación del relato se sitúa - en la parte VII. Las partes I, III, IV, V y VI tienen un eje temporal discontinuo, que principia un jueves y finaliza el viernes de la semana siguiente. VII ocurre en las últimas horas del viernes. Así, las primeras - seis partes, con excepción de la II, constituyen un pasado inmediato con respecto al presente constituido - por la parte VII. Además, en las partes I y II se in--tercalan planos de un pasado remoto, cuyo punto más lejano es la infancia del narrador-actante.

I se sitúa el jueves mencionado, ocho días antes del presente de la parte VII. Se inicia con un comentario en presente habitual ("Cada mañana lo primero que hago es leer el periódico", p.117), para enmarcar un hecho inhabitual que rompe la rutina del actante y constituye la anécdota generadora del relato:

[ el periódico ] El jueves tardó más que nunca.  
Desesperado fui a comprarlo a la esquina y empe-

cé a leerlo, según mi costumbre, de atrás para adelante. Al dar vuelta a una página hallé la información de que había muerto Pedro Langerhaus al volcar su coche en la curva llamada "La Pera de la autopista a Cuernavaca (id.)".

El espacio del periódico (la foto y la noticia) abren el espacio interior del actante quien, por medio del recuerdo, se remonta a un pasado más lejano, el de sus años infantiles, etapa gloriosa de su amigo Langerhaus:

[la foto publicada] correspondía a los tiempos en que Langerhaus y yo fuimos compañeros de escuela; la época de sus triunfos en Bellas Artes (p.120).

II principia con un comentario consecutivo, dentro de ese pasado remoto: "Poco después [Langerhaus] fue a perfeccionarse en un conservatorio europeo". Posteriormente hay, tanto en la relación entre Langerhaus y el narrador, como en la narración, un hiato que dura varios años:

No me escribió ni volví a verlo hasta que en julio de 1968, durante la Olimpiada Cultural, regresó a México y dio un nuevo concierto (p.119).

II explica la decadencia profesional de Langerhaus a



partir de ese concierto; acaba dedicándose a vender - terrenos en Cuernavaca (p.120). De manera correlativa al fracaso de este actante, se comenta la situación del país. Dice el narrador:

[terminada la función] quería alejarme del centro: estaba lleno de granaderos y en el entreaque to morales me dijo que la situación había empeorado: era probable que mandaran tanques y paracaidistas a fin de reprimir a los estudiantes - (pp.119-120).

Las partes III, IV, V, VI y VII son continuación temporal de I;

III se ubica el viernes inmediato en que el narrador - asiste al entierro de su amigo;

IV, el lunes siguiente: el narrador es invitado a comer con sus antiguos compañeros de escuela.

V, VI y VII, el día de la cena, viernes, una semana y un día después de la fecha en que se ubica I. Se refiere a la cena y las horas posteriores.

La cena a la que asiste el narrador era en honor de un amigo, Morales, por haber sido "nombrado subsecretario en el nuevo gabinete" (p.121). Ahí destaca la insatisfacción del narrador hacia sus compañeros de generación, que en última instancia, es insatisfacción respecto de su vida presente:

La cena fue deprimente. Como si nos hubiéramos -  
 puesto de acuerdo todos adulemos a Morales, quien  
 se dejó hacer, mirándonos con sus ojillos iróni -  
 cos de siempre, acaso tratando de ajustar nuestra  
 declinante imagen al rostro que tuvimos de niños  
 (p.122).

A partir de la parte IV, en la llamada telefóni -  
 ca por medio de la que el narrador es invitado a la ce -  
 na, se inicia el cuestionamiento de la veracidad de su  
 relato. Su interlocutor telefónico no recuerda en abso -  
 luto la existencia de Langerhaus.

En la parte V ocurre algo similar: ninguno de los  
 asistentes a la cena recuerda al músico.

En VI, después de la cena, el narrador-actante va  
 a la casa de uno de sus amigos, con quien ha hecho una  
 apuesta, prometiendo probar lo que ha dicho. Pero todas  
 las pruebas fallan, Langerhaus no aparece ni en los vie -  
 jos anuarios escolares, ni en los periódicos. En la fu -  
 neraria a donde se dirigen a continuación, tampoco hay  
 huellas del entierro.

Hasta aquí aparentemente hay dos niveles de la  
 "realidad" en el relato: el que es percibido sólo por  
 el narrador (el recuerdo de Langerhaus, su muerte recien -  
 te) que constituye las partes I, II y III, y el que per -  
 ciben los demás (Langerhaus no ha existido nunca) que es

tá en IV, V y VI. Sin embargo, la parte VII esclarece lo que ocurre: el narrador es Lengerhaus y se ha desdoblado imaginándolo como otro hombre. De ello se dan algunos indicios: un amigo del narrador le dice "El único músico eras tú porque medio-tocabas la guitarra" (p.122); en la parte VI, al revisar los anuarios, entre el narrador y su amigo se desarrolla el siguiente diálogo:

---...Me acuerdo perfectamente de este anuario. Mira la foto del grupo. Te lo digo sin necesidad de verlo: está en primera fila, entre Arana y Ortega, si no me equivoco.

---No: entre Arana y Ortega estás tú...(p.126).

Además, el nombre del narrador, Gerardo, recuerda el de Lengerhaus.

El narrador posee su pasado remoto; lo interpreta como puede. En su pasado inmediato comienza a haber dudas, la interpretación de sus amigos choca con la suya. Pero no es sino en su presente de enunciación, parte VII, que se hace tangible el desdoblamiento de su personalidad. VII tiene un sentido de presente en el que se van describiendo los hechos a medida que van ocurriendo. No obstante, con excepción de la última frase, en toda es-

ta parte se utiliza el futuro de indicativo porque se implica algo imperativo, fatal:

...Federico me llevará hasta el estacionamiento de varios niveles en que dejé mi coche, nos de pediremos, manejaré hasta mi casa en San Angel Inn, entraré en mi cuarto, antes de acostarme to maré un somnífero, luego dormiré una hora o dos, la música me despertará, pensaré: dejé prendida la radio del auto y sin embargo la música llegará desde la sala, la inconfundible música del clavecín de mi infancia, la sonata de Bach cada vez más próxima ahora que bajo las escaleras temblando (pp.129-130).

En lo que se refiere al espacio, en este relato hay menciones de lugares conocidos en el D.F. y sus alrededores: la autopista a Cuernavaca (p.117); el panteón Jardín, el Ajusco (p.121); el Pedregal (p.124); el viaducto Miguel Alemán, la Estación Buenavista, la Agencia Gayosso (p.128); las calles Durango y Frontera (p.129), etc. Pero no hay casi descripción de las habitaciones en que ocurren los acontecimientos. Del único sitio que se hace un comentario es del panteón Jardín:

Desde el Panteón Jardín se advierte el cerco de montañas que hace tan opresiva a esta ciudad. El Ajusco se ve particularmente próximo y sombrío (p.121).

Es decir, todos los otros espacios quedan subordinados a la ciudad, ese gran contorno que se define - por ser asfixiante. La ciudad está siempre presente, se insiste en su aspecto cambiante, si bien los cambios - suelen ser negativos:

La casa de Federico era idéntica a la que yo recordaba entre brumas. Sobrevivía entre nuevos -- edificios horribles y lotes de estacionamiento - (p.125).

En conclusión, en "Langerhaus" encontramos una estructura lineal, correspondiente a una temporalidad progresiva, histórica. Sin embargo, la historia nacional que sirve de marco a los actantes, se caracteriza - por la represión, la corrupción, el deterioro. Aún el espacio geográfico, la ciudad, siempre es opresiva.

El deterioro de la ciudad es sintomático del deterioro del sistema social y éste se traduce en los actantes: Langerhaus deja la música para vender terrenos. De la misma manera que Florencio, actante de "La luna decapitada" , al encontrarse en franco desajuste con - la Historia, se refugia en el mito prehispánico, Gerardo-Langerhaus se refugia en la locura.

La contraposición de la percepción subjetiva del

tiempo --y de los acontecimientos-- que tiene Langerhaus con la percepción de los demás actantes, confiere al relato la posibilidad de una lectura donde entre en juego el elemento de lo fantástico; pero pensamos que el desenlace (VII) fundamenta nuestra lectura.

-----

Comentario a "Cuando salí de la Habana, válgame Dios"

Este relato es la narración, en primera persona, de un representante de una empresa norteamericana que se ve obligado a interrumpir un viaje de negocios en la Habana, y a salir precipitadamente a causa de una rebelión de los negros en el oriente de la isla.

El narrador, español o tal vez latinoamericano, en el barco Churruca, en el que va hacia México, se enamora de una joven española, cuyo padre dirige una fábrica de tejidos en Puebla.

Se establece, al principio del relato, un presente de enunciación a partir del cual el tiempo avanza - en progresión lineal, de manera paralela al viaje. Pero al momento del desembarco, sin que hubiera en la narración ningún indicio previo, el narrador se entera de que el viaje que supuestamente había durado tres o

cuatro días (partieron el 20 de junio de 1912), en realidad había durado 70 años (estaban en 1982); y que la gente los miraba, desde la tierra, como a un barco fantasma.

Aún cuando en este relato se proporcionan escasos elementos de análisis, es claro que lleva a sus consecuencias, simbólicamente, la dicotomía entre algunos hombres y su historia que se ha planteado en varios relatos de José Emilio Pacheco. De ahí que cierre el volumen de El principio del placer.

D. MORIRÁS LEJOS

1 9 6 7

1 9 7 7

1. Descripción preliminar:

El tratamiento del espacio y el tiempo que definen la estructura de esta novela, sólo puede entenderse en su dinamismo: Morirás lejos se desarrolla mediante un continuo deshacerse y rehacerse, explicitando su propio proceso de producción. En una especie de "modelo para armar", el autor, a partir de una serie limitada de materiales, abre la novela a la participación activa del lector.

La novela está dividida en tres grandes partes (I, II, III), que corresponden a dos microrrelatos:

ri:"de la ficción". Corresponde al presente de los actantes de la historia relatada: un nazi, veinte años después de la 2a. guerra mundial, refugiado en México D.F., es vigilado constantemente por otro hombre. La especifi-










cidad de r1 es que problematiza el argumento fusionándolo con el proceso de producción de la novela.

r2: "de la ficción". Corresponde, respecto de r1, al pasado de los actantes. r2 presenta, de acuerdo a una secuencia temporal progresiva, lineal en última instancia, algunos momentos históricos de la persecución del pueblo judío.

Toda novela es ficción y se relaciona inevitablemente con la Historia, pero la peculiaridad de Morirás lejos es que hace intervenir, de manera deliberada en su desarrollo, el discurso de la historia y que devela el proceso productivo de la ficción literaria. Historia y Ficción están presentes en la totalidad de la novela, pero los títulos convencionales asignados a los microrrelatos derivan de la clara diferenciación que éstos tienen en el texto --si bien acaban por fusionarse -- así como de la especificidad de su funcionamiento, que será desarrollada en el análisis.

Las partes agrupan siete segmentos, cada uno de los cuales se identifica mediante un ideograma y un subtítulo: Salónica, Diáspora, Grossaktion, Totenbuch, Götterdämmerung, Desenlace y Apéndice. Como puede apreciarse en el siguiente esquema, la división formal de esta novela es similar

a la de algunos relatos de José Emilio Pacheco<sup>(1)</sup>. Así:

Parte I (r1)	S 1: <u>Salónica</u>		r1: Salónica
	S 2: <u>Diáspora</u>		r2: Diáspora r1: Salónica
Parte II (r2,r1)	S 3: <u>Grossaktion</u>		r2: Grossaktion r1: Salónica
	S 4: <u>Totenbuch</u>		r2: Totenbuch r1: Salónica
	S 5: <u>Götterdämmerung</u>		r2: Götterdämmerung r1: Salónica
Parte III (r1)	S 6: <u>Desenlace</u>		r1: Salónica (implícitamente)
	S 7: <u>Apéndice</u>		

(1) Esto en cuanto a la división en tres partes exclusivamente; p.e. "El viento distante", "La luna decapitada", etc.

Como se ve en el esquema, la parte I y la III se refieren al microrrelato "de la ficción", en I bajo el nombre de Salónica y en III bajo los de Desenlace y Apéndice.

La parte II, en sus cuatro segmentos, entrelaza fragmentos de la narración correspondiente al microrrelato "de la Historia" (r2) con fragmentos de la correspondiente al "de la ficción" (r1). Cada fragmento de r2 lleva el subtítulo del segmento a que pertenece (Diáspora, Grossaktion, Totenbuch y Götterdämmerung); los fragmentos de r1 llevan el título constante de Salónica. Si bien en esta parte II se conserva la separación formal --mediante los subtítulos mencionados y espacios en blanco-- y la alternancia de r1 y r2, a medida que r2 avanza en la progresión temporal histórica y se aproxima al presente de r1, ambos microrrelatos se van fusionando. La convergencia es evidente a partir de Totenbuch que por esta razón, además del lugar en que está colocado (es el centro de los siete segmentos), puede ser considerado nuclear en Morirás lejos.

Así r1, "de la ficción", abre (I) y cierra (III) la novela. Permanece siempre como un eje horizontal que se cruza con el eje vertical de la Historia (r2).

En esta novela tiene una gran importancia el fun-

cionamiento de los recursos tipográficos en el espacio textual. Los principales son los siguientes:

(a). Uso de números y letras de diversos tipos para subdividir aún más la ya complicada división en partes, segmentos y fragmentos. Así, por lo que respecta a r1 encontramos que: en el segmento 1 (Salónica) de la parte I, se inicia, con el inciso [a], una enumeración sobre la identidad posible del actante Alguien. <sup>14</sup> Esta enumeración continúa en la parte II, en los fragmentos correspondientes a r1, a través de los segmentos Diáspora -- de la [b] a la [q]-- y Grossaktion --de la [r] a la [z]. Por lo general, cada letra corresponde a un fragmento, salvo la e y la f, que se encuentran en uno solo, y la x y la y, que se encuentran igual. A partir de Totenbuch dejan de estar numerados los fragmentos de r1, para volver a estarlo en el segmento Apéndice (parte III) donde se utilizan números arábigos para titular los seis posibles desenlaces.

A su vez r2 (parte II) está subdividido: en el segmento Diáspora, en 16 fragmentos están repartidos números romanos, del I al L, para relatar la guerra entre judíos y romanos en el año 70. En Grossaktion, sobre la destrucción del gueto de Varsovia, en seis fragmentos se encuentran repartidos cinco testimonios, numerados con arábigos y con un subtítulo que indica su procedencia. En Totenbuch,

en 18 fragmentos hay una subdivisión que responde a las hipótesis sobre la identidad del actante eme, numeradas en alemán, del 1 al 12; hay también, dentro del primer número (eins), una subdivisión más, del uno al diez en latín, para enumerar los experimentos científico-alquímicos de eme.

(b). Cambios en el tipo de letra<sup>a</sup> cursiva. Tienen la función de introducir citas de otros textos en la narración.

(c). Espacios en blanco (en forma de margen a la derecha o a la izquierda; u horizontales) con la función de dividir y de introducir diálogos con supuestos lectores.

(d). Puntuación. Ausencia de ella o usos distintos del convencional; uso de diversos paréntesis y guiones (--//). La función principal es modificar el ritmo de la prosa.

La combinación de estos recursos contribuye a producir en Morirás lejos diferentes tipos de especialización escritural (narrativa, poética, dramática, cinematográfica, etc), como se verá en el análisis.

Una clave en la estructuración de esta novela es la duplicación interior, recurso generador que determina los procedimientos narrativos principales.

La expresión más literal de la duplicación interior

es la historia dentro de la historia <sup>(2)</sup>, a la que se ha dado también el nombre de puesta en abismo. Esta estructuración que concretize en un texto la idea de "cajas chinas" --con frecuencia asociada a la imagen de laberinto-- es, como hemos visto al analizar los relatos, muy característica de la narrativa de José Emilio Pacheco.

(2) Leon Livingstone la denomina "trama dentro de la trama" y cita como ejemplos representativos Los monederos falsos de André Gide y Contrapunto de Aldous Huxley. Define la duplicación interior como una "combinación simultánea de creación y reflexión sobre el origen y la manera de crear", en su ensayo "Duplicación interior y el problema de la forma en la novela".

También Enrique Anderson Imbert ha estudiado esta forma y la llama "desdoblamiento interior". Afirma: "Así como hay cuadros de interiores en los que un espejo refleja al pintor en el acto de pintar otro cuadro significativamente relacionado con el que est**á**bamos mirando, y de este modo el espacio se nos abre como un abismo en el que se multiplican las imágenes, hay también novelas dentro de novelas, situaciones dentro de situaciones, personajes dentro de personajes" (Cf. "Formas en la novela contemporánea").

Un acertado planteamiento acerca de este recurso se encuentra asimismo en el libro de Jacques Leenhardt: Lectura política de la novela.

En Morirés lejos hay dos "puestas en abismo" significativas: la obra de teatro, escrita por un actante --"el dramaturgo frustrado" (p.56) titulada "Salónica" y la posible obra que aspira a escribir otro actante, "el escritor aficionado"(p.63). A través de estos dos "relatos dentro del relato" se explicita el proceso de la producción literaria de la novela, así como su problemática ideológica.

El procedimiento de "relato dentro del relato" es llevado en esta novela a su máximo desarrollo. Además de los microrrelatos principales --"de la ficción" y "de la Historia"--, además de los dos casos arriba mencionados, cada uno de los segmentos de la parte II, en los fragmentos correspondientes a r2, posee cierta autonomía significativa; por ejemplo, el relato de la guerra entre judíos y romanos en Diáspora; el del gueto de Varsovia en Grossaktion, etc. Dentro de estos segmentos, a veces se localizan también relatos menores, como algunos de los que corresponden a las hipótesis sobre la identidad del actante Alguien. Dos de estas hipótesis están bien desarrolladas y adquieren particular importancia, son los casos mencionados del narrador y el dramaturgo. Las restantes hipótesis, de diversos tipos, constituyen narraciones apenas

sugeridas, virtuales<sup>(3)</sup>.

Relacionado con la duplicación interior, encontramos en Morirás lejos el recurso del paralelismo. El escritor aficionado habla de escribir:

un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes --una olvidada, la otra a punto de olvidarse--... (p.66)

De manera similar, en Morirás lejos se "enfrentan" r1 y r2. El paralelismo es puesto en movimiento en esta novela por medio de la alternancia, recurso que consiste en:

contar las dos historias simultáneamente, interrumpiendo ahora una, después la otra y prosiguiéndolas después de cada interrupción, lo que en el cine equivaldría al "montaje paralelo"<sup>(4)</sup>.

En el análisis, veremos que Morirás... es una novela más "especializada" que "temporalizada" y ello se debe preci-

(3) "No hay ninguna historia... en la que no afloren otras historias. Un paréntesis de algunas líneas sobre el destino de un personaje secundario, una narración explicativa constituyen ya una narración dentro de la narración, presente en las obras narrativas más antiguas..." Roland Bourneuf y Réal Guillet, La novela, p.85.

(4) Ibidem, p.85.



samente a la semejanza de su estructura con el montaje paralelo cinematográfico, uno de cuyos efectos es espacializar el tiempo<sup>(5)</sup>.

Además de estar presente en la estructura de la novela, el paralelismo, ya no necesariamente dinamizado

(5) "La real espacialización del tiempo en el cine no ocurre, sin embargo, hasta que no se pone en ejecución la simultaneidad de tramas paralelas... Es la simultaneidad y cercanía de las cosas --su mutua cercanía en el tiempo y su mutuo alejamiento en el espacio-- lo que constituye el elemento espacio-temporal, la bidimensionalidad del tiempo, que es el medio real del cine y la categoría básica de su imagen de mundo" Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte (T.III, p.292). Este autor sostiene también que las categorías temporales del arte moderno tienen su origen en los métodos técnicos del cine: " la técnica artística del tratamiento intermitente de una doble trama y el montaje alternativo de cada una de las fases de tal trama...se fue desarrollando poco a poco" (Ibidem).

Christian Metz dice que el montaje paralelo "en el código cinematográfico se define por el acercamiento directamente connotativo de acontecimientos alejados en el tiempo y/espacio de la literalidad ficcional", cf. Lenguaje y cine, p.144. Esta descripción de Metz, más abarcadora, se ajusta perfectamente al caso de Morirás lejos.

por la alternancia, se encuentra en situaciones, espacios, actantes, etc.

Como último comentario sobre la duplicación interior cito a Livingstone quien afirma que este procedimiento no es nunca un simple recurso, tiene connotaciones ideológicas puesto que implica una concepción que en su más amplio sentido cuestiona "los límites entre la realidad y la idealidad"<sup>(6)</sup>.

## 2, Microrrelato "de la ficción" (partes I, II y III)

Como se indicó, r1 es un eje que atraviesa el espacio textual de Morirás lejos: abre y cierra la novela (I y III) y, en el centro, alterna con r2 (II).

El enlace entre ambos microrrelatos son los actantes, principalmente eme: r1 fusiona un argumento narrativo que corresponde al presente del actante eme (en r2 se presenta, entre otros elementos, su pasado) con el proceso de producción de la novela. En el funcionamiento de r1, el tiempo y el espacio que corresponden a los actantes --al presente de eme como nazi refugiado en México-- quedan subordinados al tiempo y el espacio del proceso de

(6) Livingstone, op. cit., p. 164.

la producción literaria explícita: un presente de enunciación que aparenta ser intemporal --en tanto se afirma y niega el paso del tiempo, dando una impresión de estatismo-- pero que de hecho va avanzando paulatinamente y un espacio intangible en el que se cruzan las voces de posibles narradores y supuestos lectores afirmando, cuestionando, negando los acontecimientos, por cierto escasos, de la historia de eme.

En la dinámica de r1 ambas dimensiones tempoespaciales (de los actantes y de la generación de la novela) son inseparables; sin embargo, a los fines del análisis, se hará abstracción del t/e de los actantes, para partir de allí al de los procedimientos productivos.

### 2.1. espacio

El espacio de los actantes en todo el microrrelato "de la ficción" es siempre el mismo: un parque y sus alrededores, particularmente la casa donde habita eme. Desde el primer fragmento de r1 (segmento Salónica) que es también el primero de la novela, se describen los elementos del parque a través de la mirada de eme quien no sólo está limitado en su capacidad de desplazamiento, encerrado en su cuarto, sino en su capacidad de visión, enmarcada por la apertura de dos hojas de la persiana: "Con los dedos anular e índice entreabre la persiana metálica" (p.11)

y mire:

en el parque donde hay un pozo cubierto por una to  
rrede mempostería, el mismo hombre de ayer está sen  
tado en la misma banca, leyendo la misma sección de  
"El aviso oportuno" del mismo periódico: El Universal.  
Juegan futbol algunos niños. El cuidador del parque  
habla con un barrendero. Todo huele a vinagre (id.).

Algunos de los sitios que rodean el parque (la ferretería,  
la cocina económica, el salón de belleza) sugieren un ba-  
rrio sobre el que descansa la cotidianidad de los sectores  
medios.

Desde este primer fragmento se plantea en el escena  
rio, la situación que será central en la novela (si bien  
con variantes): un hombre --eme--, encerrado en su cuarto  
(espacio interior) es vigilado y cercado por otro desde  
el exterior, un parque:

Pero acaso eme intenta resolver otro problema: el  
hombre sentado en la banca del parque es un perse  
guidor? Si no lo fuera eme quedaría absuelto. ¿Se-  
rá víctima entonces de una paranoia que exacerba el  
encierro apenas quebrantado en ocasión de ciertos  
viajes interrumpidos --hay que decirlo-- en los pri  
meros meses de 1960 (p.12).

En r1, la habitación de eme, su espacio vital, está signa  
do por la idea de encierro, reiterada con frecuencia (se  
dice cárcel, cubil, etc.) y también por la de extrañamien-

to: eme vive en un país que no es el suyo, en una casa que no le pertenece,

en el segundo piso de la cada propiedad de su hermana (fecha de construcción: 1939. Patio interior sin plantas de ninguna especie. Escalera de caracol. Azotea prensada entre los nuevos edificios. Cuarto que debió ser de criados (p.11).

Del interior propiamente dicho apenas se dan detalles: los periódicos viejos apilados (p.14); las paredes deterioradas ("manchas de humedad, grietas, salitre", p.121); el baño con un botiquín (p.144); el escritorio donde eme guarda su pistola Luger (p.150); el piso de parquet (p.153). Un elemento significativo es la reproducción del cuadro La torre de Babel de Pieter Bruegel que se analizará posteriormente.

Más que en lo que se encuentra dentro del cuarto, se insiste en los lugares que son nexos entre éste y el exterior: la ventana y la semiterraza. La ventana --con las persianas semiabiertas, a veces cerradas totalmente-- es un elemento constante en r1; de hecho, eme vive junto a la ventana. En la pared vecina a la ventana, eme ha dejado la impronta de su ansiedad vigilante: "uñas que traen incisiones en el yeso de la pared"(p.83); "el repetir gestos como el de grabar signos extraños (jaulas

o rejas muy estilizadas) en el yeso de la pared, muestra el carácter obsesivo de sus ideas"(pp.94-95). De la "semiterraza de losetas rectangulares" se dice que es el sitio "donde caen las hojas de los pinos y en ciertos meses aquellos gusanos torturables que los niños llaman "azotadores" y que eme, nostálgico, primero vivisecciona con una hoja de afeitar luego aplasta, o bien arroja al boiler. En él los gusanos evocan, coruscantes y a punto de precipitarse por la rejilla, entre la ceniza aún moteada de fuego, la imaginería católica del infierno"(p.15).

La oposición interior, representada por eme, exterior, representada por el perseguidor, queda subsumida bajo un espacio mayor, que engloba a ambos: la ciudad, cercada por montañas. En esta novela se lleva a cabo una caracterización de la ciudad que se ha apuntado también en los relatos de JEP. Una propiedad de esta ciudad --el Distrito Federal-- es la transformación constante de su fisonomía:

En alguna casa de la fila que eme podría ver entre las persianas hay una fábrica de vinagre. No es la vecindad de apartamentos simétricos ni la quinta de ladrillos blancos edificada sesenta años atrás, cuando el terreno en que están el pozo en forma de torre, el hombre que lee sentado en una banca y quien lo vigila tras la persiana entreabierto, era

el barrio de un pueblo que la ciudad asimiló.

Tempoco puede ser el edificio levantado hacia 1950 que agrupa a la tienda, la ferretería, el sa lón de belleza, la cocina económica (p.11).

El crecimiento de la ciudad no es en absoluto beneficioso, su apariencia se va deteriorando cada vez más; esto se sin tetiza en el parque:

La banca de cemento en que trataron de imitarse v~~e~~tas y nudos de madera tiene el respaldo roto y deja ver en su interior ladrillos y una armazón metálica oxidada. Hay en cada arriate varias flores deshechas. Surcan el sendero de tierra guijeros que generacio~~n~~es de pasos han ido limando. Filas disperes de los tes con la inscripción DDF se alzan en el prado casi amarillo. Tres gorriones picotean los claros que de~~j~~a la hierba. Y enfrente

la acera. Fue reconstruida no hace mucho y ya han vuelto a desnivelarla el hundimiento de la ciudad y los temblores (p.76).

Entre las montañas que cercan la ciudad, calificadas de "t~~u~~nebrosas" destaca el Ajusco, constantemente mencionado en la novela. Debido al cerco, la ciudad es un espacio de encierro y debido al aire tóxico que este cerco guarda, re sulta un espacio opresivo:

Lejanía también, por momentos la barrera de smog y polvo salitroso de los lagos ya muertos permite ver

... las escarpaciones y contrafuertes del Ajusco. Radiante a veces, pocas veces, y por lo general sombrío, tan lúgubre que con sólo mirarlo se expli  
carían:

el pesimismo de quienes habitan la ciudad;  
su irritación en carne viva tras la corteza que-  
bradiza;

el escozor en la región bronquial, la certeza de que las montañas impedirán la salida o la fuga (p.19).

El aire envenenado corroe y desgasta todo. Las sus-  
tancias tóxicas flotan sobre la ciudad. Las monta-  
ñas impiden su salida. Los bosques fueron talados. Ya no hay en la cuenca ponzoñosa vegetación que pue-  
da destruir el anhídrido carbónico. Y ahora la semi  
neblina, la entepenumbra, el humo y los desechos in-  
dustriales, el veneno que excretan camiones, autobu-  
ses, automóviles, motocicletas, el polvo salitroso  
del lego muerto, han velado las escarpaciones y con  
trafuertes del Ajusco (p.81).

En el ámbito de los actantes hay un juego de espacios den-  
tro de espacios: dentro del cerco de montañas está la ciu  
dad; dentro de esta el parque, y en él, la casa de eme.  
Dentro del parque está también el actante Alguien; y den-  
tro de su casa, eme; y cada uno de ellos, a su vez, está  
encerrado en su propio espacio subjetivo, que conlleva la  
huella de su vida pasada. Pero de todo este juego especial  
destacan dos sitios, la ciudad y el parque, entre los que



se establecen paralelismos, como si este fuera una síntesis de aquella:

--como puede observarse en los ejemplos, ambos espacios están en transformación continua al pasar el tiempo; y dicho cambio no es positivo sino desfavorable, deteriorante, destructivo;

--el aire de la ciudad está envenenado por el smog, en tanto que el del parque lo está por el ácido olor a vinagre;

--se insiste en la aridez, casi esterilidad, de ambos sitios;

--la ciudad está rodeada de montañas opresivas que impiden la salida; el parque está cercado por edificios y los actantes no salen de él, salvo al final; se encuentran retenidos ahí por su problemática personal;

--en el mundo de los insectos del parque, que se inicia en la superficie de la tierra y termina bajo la misma, se reproducen características similares a las de las montañas que rodean la ciudad (estas características coincidentes obedecen al paralelismo entre hombres e insectos, en cuanto a acciones como el secuestro, la tortura, etc; esta similitud está también en otros textos de Pacheco, p.e. "Jerico"). Así, vemos que en el mundo de los insectos:

[en el parque] las hormigas acosan a un gorgojo, la huida es imposible: está solo, sitiado entre las hierbas altísimas --escarpaciones, contrafuertes--; las hormigas lo llevarán al centro de la tierra por galerías interminables, lo arrearán a sus depósitos o sales de tortura... (p.54).

En tanto que en el mundo de los hombres, como vimos, Alguien acosa a eme; y a veces, la barrera de smog y polvo permiten ver "las escarpaciones y contrafuertes del Ajusto" (p.19).

Se indicó que el espacio de los actantes, que acabamos de ver, está subordinado al de la producción literaria.

A los elementos mencionados en la primera descripción (p.11) --parque, pozo en forma de torre, hombre leyendo el periódico, banca, niños, cuidador, barrendero, olor a vinagre, casa, cuarto, ventana, persianas, hombre que observe tras ellas-- se agregan el "chopo shito de inscripciones a unos catorce o quince metros del pozo" (p. 14), las construcciones alrededor del pozo (variables) y la semiterreza del cuarto de eme. La torre y el olor a vinagre poseen un carácter simbólico. En el transcurso del microrrelato "de la ficción" algunos de estos elementos desaparecen, a veces se omiten, otras se niega explícita

mente su existencia. Así, el escenario, dentro de un marco más o menos fijo --el parque-- adquiere un carácter mutante. El detonador de estas mutaciones es la idea de enigma o adivinanza: eme se pregunta sobre la identidad del hombre del parque y para responder, abre una serie de hipótesis correspondientes a las letras del abecedario. Las hipótesis abarcan casi la mitad de la novela. Principian, como se vio en la descripción preliminar en la parte I, segmento Salónica, con la letra a; continúan y finalizan en la parte II, segmentos Diáspora y Grossaktion, con la z --en esta parte alternan con los segmentos correspondientes a r2.

Las proposiciones de la a a la z son de tres tipos: las que dan lugar a posibles microrrelatos; las que cuestionan la existencia de alguno de los elementos del escenario y las que se refieren explícitamente a la estructura de la novela.

Las que dan lugar a posibles microrrelatos, basándose en la búsqueda de la identidad del hombre del parque están en los siguientes incisos: a, b, c, d, e, f, g, h, i, v. Por ejemplo: a, el hombre es un obrero sin trabajo, lo busca en el periódico...etc. En todas estas hipótesis, iniciadas en presente sincrónico (es) se acepta la exis-

tencia del hombre del parque; en ellas es constante la presencia del periódico El Universal, sección "El aviso oportuno", que a veces sirve de parapeto al hombre de la banca y a veces abre un espacio que comunica a este hombre con su ciudad, proporcionando indicios de la época:

[el hombre] lee uno tras otro sin omitir palabra los anuncios clasificados que nutren ocho páginas de El Universal, incluso aquellas que evocan lejanías nunca a su alcance: residencias en Acapulco, casas de una manzana entera en Las Lomas, condominios en Insurgentes (p.19).

De estas hipótesis, hay dos muy importantes, a través de las cuales se proporcionan las claves de la estructuración de la novela, la u (el hombre del parque es un dramaturgo frustrado) y la y (...un escritor aficionado). Ambas hipótesis presentan nuevos relatos dentro de r1, como el juego de cajas chinas; y se sitúan en un nivel de "ficción" respecto de la "realidad" del presente de eme. El dramaturgo frustrado y el escritor aficionado son producto de la imaginación de un actante y el proceso de producción de sus respectivas obras es totalmente aplicable no sólo a r1 sino a toda Morirás lejos. Se establece así un paralelismo entre las producciones menores y la mayor.

El dramaturgo frustrado "piensa en una obra en un

acto, no muy ambiciosa ni original, que podría llamarse por el lugar en donde se desarrolla "Salónica" (p.57).

El protagonista de la obra es un judío llamado Isaac Bar Simón o Pedro Farías de Villalobos. Este hombre se convierte al catolicismo cuando, el 31 de marzo de 1492, los reyes católicos decretan que los judíos debían optar por el bautizo o el exilio. Pese a su conversión, el protagonista cae en manos de la Inquisición y sufre torturas, cárcel y finalmente destierro. Tras muchos avatares, "el 24 de junio de 1498 Isaac Bar Simón desembarcó, igual que otros tantos sefardíes, en Salónica" (p.60).

De ahí el título de r1, Salónica, lugar de mucha significación en la novela. Este sitio simboliza el "morir lejos", con lo que establece un paralelismo entre el destino de Bar Simón y los de eme y Alguien. En la obra de teatro, Salónica tiene que ver con la expulsión de los judíos de España, a fines del siglo XV. Así, en la secuencia histórica que se presenta en r2, la obra de teatro -- situada en r1-- funcionaría como un eslabón temporal; como un nexo entre la expulsión de los judíos por los romanos en el año 70 y su expulsión por los nazis en el siglo XX. En Salónica, en la 2ª. Guerra mundial, hubo un campo de concentración y exterminio de los judíos. Salónica fue también, en la Antigüedad, uno de los centros de la cába-

la y la alquimia. Esta última connotación se conecta con lo que llamaremos "espacio alquímico".

Otro paralelismo importante entre la obra de teatro Salónica y el "microrrelato de la ficción" --y la novela toda-- es la dinámica perseguidor-perseguido, cercador-cercado que se plantea.

Pero el paralelismo principal se refiere a la estructura. Como Morirás lejos, la obra Salónica se deshace y rehace en la representación misma; se confunde el ensayo con la escenificación; se diluyen los límites entre la escena y la "realidad":

La obra comienza, se supone, una tarde hacia 1617 ... [Isaac Ben Simón reconoce en un compañero de exilio a su propio torturador.] Isaac esperó durante años. No tenía la certeza de que su amigo fuera el torturador. Sin embargo decidió aventurarse y acercarlo hasta que admitiese la verdad. Y lo lleva a rastros hacia otra habitación cuando alguien más sube a escena: el director.

El director hace algunos comentarios y pide que repitan el ensayo. La obra recommienza idéntica. La consternación del monje va en aumento. El director vuelve al escenario y ayudado por Isaac incrimina al farsante. Se trata en realidad de quien sospechan. La escenificación fue una trampa, la obra una celada. Los actores que representaban al director y al judío de Toledo llevan al monje hacia otros cuar

tos, adonde nadie sabe qué pasará con él... Teatro dentro del teatro (pp.60-61).

Si el dramaturgo frustrado quiere escribir una obra "no muy ambiciosa ni original", el escritor aficionado (v) quiere escribir:

Sobre un tema único que le atañe y le afecta como si él fuera culpable de haber sobrevivido a una guerra lejana que sin embargo extendía su pavor a través de letras negreantes en el periódico, fotos, voces en la radio y sobre todo imágenes cinematográficas miradas con aparente impunidad pero cuya violencia dejó en nosotros invisibles señales, holladuras, eg tismas (p.64).

La idea de escribir una obra no muy original se complementa con la voluntad, implícita en la cita del escritor aficionado, de incluir en el texto muchas de las fuentes consultadas. En Morirás lejos hay evidencias de lecturas periodísticas, además de la simbólica presencia constante del periódico; descripción de fotografías; transcripción de voces y un lenguaje que intenta traducir el cinematográfico, hasta donde esto es posible en prosa escrita. Estas fuentes sumadas a otras, de la tradición literaria, bíblicas, míticas o de las ciencias sociales, presentadas en una especie de montaje, dan a esta novela su peculiaridad textual: la fragmentación, la división en partes y seg

mentos, las diferentes dimensiones espaciales, que se tratarán posteriormente.

La problemática ideológica que se le plantea al escritor aficionado para presentar, por medio de dos momentos históricos no contemporáneos a él, los problemas de su situación contemporánea, de su presente --el estado social de México, las simpatías mexicanas hacia el nazismo, aún en la década de los sesentas-- es perfectamente aplicable al narrador (es) de Morirás lejog. De la intención de utilizar dos momentos históricos deriva la necesidad del paralelismo como recurso común a la obra del escritor aficionado y a Morirás...

Para el escritor aficionado trabajar con la historia de Flavio Josefo y con la segunda guerra mundial tiene un sentido porque en su presente:

las matanzas se repiten, bacterias y gases emponzoñados hacen su efecto, bombas arrasan hospitales y leproarios (p.67).

porque el odio es igual, el desprecio es el mismo, la ambición es idéntica, el sueño de conquista planetaria sigue invariable (p.68).

Reitero pues, que las hipótesis u y v constituyen relatos dentro del relato, forma de duplicación interior que, en este caso, proporciona las claves generadoras de la novela y siempre cuestiona los límites entre ficción y realidad.



En el segundo grupo de proposiciones se encuentran las que cuestionan, omiten o niegan expresamente la existencia de algunos elementos del escenario, confiriéndole su carácter mutante. Corresponden a las letras: f, h, i, j, k, l, n, o, x. Algunos ejemplos:

[f] Es una alucinación: no hay nadie en el parque (p.28).

[k] El pozo no existe, el parque no existe, la ciudad no existe (p.36).

[l] Las hipótesis anteriores son falsas. El olor a vinagre flota en el parque. El pozo en forma de torre, el chopo shito de inscripciones, poblado de gusanos, existen: cualquiera puede verlos (p.37).

Robbe Grillet afirma<sup>(7)</sup> que la función de la descripción en la novela tradicional era hacer ver las cosas (reproducir una realidad existente) en tanto que la nueva novela, mediante la descripción parece querer destruir las cosas:

como si su empeño en discurrir sobre ellas no tuviera otro objeto que embarullar sus líneas, hacerlas

(7) Alain Robbe-Grillet, "Tiempo y descripción en el relato de hoy" en Por una novela nueva.

incomprensibles, hacerlas desaparecer totalmente (p.165).

cuando la descripción acaba se da uno cuenta de que no ha dejado tras de sí nada en pie: se ha realizado un doble movimiento de creación y aglutinamiento, que encontramos por otra parte en el libro a todos los niveles y en particular en su estructura global: de ahí la decepción inherente a las obras de hoy (p.166).

Así, la construcción y desrealización del espacio básico en r1, que ejemplifican las hipótesis de este grupo, son expresión --al igual que las del primer grupo-- de una puesta en tela de juicio de la "realidad". Esto se ratifica aún con la exagerada precisión de los elementos (por ejemplo, el chopo " a unos catorce o quince metros del pozo", p.14); continúa Robbe Grillet:

El afán de precisión rayano a veces en el delirio (esas nociones tan poco visuales de "derecha" e "izquierda", esos recuentos, esas medidas, esas referencias geométricas) no consigue impedir al mundo ser movedido hasta en sus más materiales aspectos, incluso en el seno de su aparente inmovilidad. No se trata ya del tiempo que transcurre ya que, paradójicamente, los gestos sólo vienen dados fijos en el instante. La materia misma es a la vez sólida e inestable, a la vez presente y soñada, extraña al hombre e inventándose sin cesar en la mente del hombre (p.166).

El tercer grupo de proposiciones son las que se refieren a la estructura de la novela. Corresponden a las letras m, n, p, r, t, y, z. Por medio de ellas, la novela "autoexplica" sus claves generativas:

[n] Lo que aquí se consigna es verdadero: no se ha alterado ningún hecho (p.40).

[r] Los incisos comprendidos entre la m y la p son un disparate, una chocarrería, mero pró-riso de complicar lo que es tan evidente... Y eme, como se dijo, preferiría continuar indefinidamente jugando con las posibilidades de un hecho muy simple: A vigila sentado en la banca del parque, B lo observa tras las persianas (pp.48-49).

[t] La situación inicial se restablece. Tras las digresiones --que no vienen al caso excepto como una forma de rehuir momentánea e inútilmente el justo final de una subhistoria que pertenece a otra mucho más vasta y lamentable, tanto que mejor sería no hubiese ocurrido para que las cosas no llegaran al presente extremo y por añadidura ni siquiera se formularan estas escotaciones conjeturales --la situación inicial se restablece: (pp.53-54).

La enumeración de la a a la z parece derivar de una voluntad de codificar estrictamente la "ficción" como se codifica la Historia; pero, al llegar a la z, se reconoce la

imposibilidad de tal empresa y se renuncia a ella: "Terminación de las conjeturas posibles en este momento: las hipótesis pueden no tener fin. El alfabeto no da para más" (p.72).

Así, el tratamiento del espacio literario que se ha detallado de la a a la z que abarca la parte I y los dos primeros segmentos de la parte II (Diáspora y Grossaktion) continúa en toda esta parte con las mismas características pero ya sin enumeración: haciendo hipótesis sobre la identidad de los actantes --ahora de eme--; variaciones sobre los elementos espaciales y comentarios sobre la elaboración novelística. La parte III, en la que están situados los desenlaces, se comentará posteriormente.

Hemos mencionado las dos dimensiones espaciales entre las que se da la dinámica de r1: la dimensión del espacio de los actantes, ubicado explícitamente en la Historia contextual --México, D.F.; alrededor de 1965-- y que constituye el futuro de la anécdota de r2; y la dimensión del espacio de la producción literaria, que opera sobre el primer espacio, transmitiéndole la calidad de mutante que se ejemplifica en las hipótesis. Pero la producción literaria, además de esta operación realizadora y desrealizadora del espacio actancial, lo profundiza y hace complejo, le confiere un carácter simbólico mediante determina-

dos símiles o metáforas que instauren en él dimensiones: poéticas, dramáticas, cinematográficas, pictóricas, alquímicas y míticas.

Aún cuando por razones del análisis se hará abstracción de cada una ellas, en la novela, a veces se presentan mezcladas; por ejemplo, la poética, incide sobre las restantes dimensiones.

Estas especializaciones se instauran en el texto en ocasiones mediante formas específicas, codificadas, de escritura (el espacio poético o el dramático); en otras, a través de la referencia explícita o implícita a textos culturales (el espacio mítico o el alquímico); en algunos casos por medio de ambos recursos (espacio cinematográfico), etc.

Todos: estos tipos de especialización pertenecen al microrrelato de la ficción (r1), por tratarse de transformaciones correspondientes a la producción literaria. Sin embargo, será inevitable hacer, en esta parte del análisis, algunas referencias a r2 ya que, como se dijo en la descripción preliminar, a partir del segmento Totenbuch (tercero de la parte II) empiezan los cruces entre r1 y r2. Es decir que aún cuando se conserva la separación formal, alternando fragmentos de cada microrrelato, éstos

se van fusionando argumentalmente, debido a que al avanzar r2 en la progresión temporal histórica, se aproxima al presente de los actantes de r1. La pérdida de los límites argumentales implica que los tipos de especialización citados se instauran, en los segmentos Totenbuch y Götterdämmerung, indistintamente en los fragmentos correspondientes a r1 y a r2. Esto no ocurre en Diáspora y Grosaktion donde, casi sin excepción, los juegos espaciales se ubican en r1.

Encontramos así las dimensiones espaciales siguientes:

#### espacio poético

El espacio textual asume formas tanto de poesía concreta como de prosa poética en ocasiones de gran intensidad afectiva, asociadas o bien con situaciones de encierro o bien con momentos relacionados con la muerte. A veces ambas cosas, pues el encierro en general, en esta novela, tiene una connotación negativa, frecuentemente cercana a la muerte. Ejemplos:

[en las cámaras de gas] Conforme al instructivo sobre el empleo de gases letales, me contemplo el espectáculo desde arriba, tras la hermética ventana o portilla color verde, y filma algunas escenas en dieciseis milímetros.

Luego da la orden. Se apaga la luz en el interior de la cámara. Los cristales de ácido prúsico descienden por las columnas. El Zyklon B emana por las hendiduras del piso y las paredes.

Entonces la confusión el azoro el terror la búsqueda de aire y los gritos

sobre todo los gritos

la inútil pugna por alejarse de los sitios en que brota el gas venenoso (p.91).

Antes del segmento Totenbuch, el espacio poético se sitúa siempre en los fragmentos correspondientes a ri, salvo una excepción sobre el fin de la Grossaktion (destrucción del gueto de Varsovia) y que constituye el último fragmento del segmento del mismo nombre:

La Grossaktion terminó el 16 de mayo de 1953...Entonces Jurgen Stroop pudo informar a Himmler:

el  
 antiguo  
 barrio  
 judío  
 de  
 Varsovia  
 dejó  
 de  
 existir  
 El  
 número  
 de  
 judíos  
 ejecutados  
 o  
 detenidos  
 asciende a 56 065 (pp.69-70).

espacio dramático

Se expresa en diferentes formas. En r1, segmento Grossaktion se encuentra la obra de teatro "Salónica", que escribiría el escritor frustrado. En este caso la obra no se escenifica: se describen el argumento y uno de los ensayos y se deja ver su proceso productivo:

Insatisfecho con el esquema, el dramaturgo repasa los detalles, enriquece los diálogos, mitiga las referencias, sustituye términos actuales por hebraismos que suenan mejor en boca de sus personajes (p.61).

En el segmento Totenbuch, en uno de los fragmentos de r2 sí se presenta el texto de una escenificación, es decir, el diálogo y las acotaciones, de un supuesto juicio a eme en la posguerra (sobre las actividades de eme deportando a los judíos de Salónica, con lo que se establece un nexo con la obra del anterior ejemplo):

FISCAL.-...Díganos ahora qué procedimiento siguió usted para la deportación de los concentrados en Salónica. Nombre asimismo su destino final.

EME.- Diariamente, a partir de febrero, enviaba ya un tren con dos mil o dos mil quinientos infelices a bordo. A mediados de abril todo había concluido y ya no quedaban judíos en la Grecia continental ni en las islas griegas.

FISCAL.- ¿Y entonces?



EME.- Entonces como recompensa a mi eficacia me hicieron comandante del campo y me trasladé a Polonia en el último convoy... (Pausa, eme se levanta un poco del asiento, mira en torno suyo y sonríe)... en un vagón aparte, por supuesto (p.113).

Otro caso es cuando, al final del segmento Götterdämmerung, la novela misma asume forma de teatro (Cf."").

Estos son los ejemplos más significativos, pero encontramos también vestigios teatrales en los diálogos entre narrador(es) y lector(es) que se ubican en el espacio intangible de la producción literaria.

En Morirás lejos la presencia del espacio dramático es central: existe el juego de teatro dentro del teatro que, como se ha reiterado, apunta a cuestionar los límites entre realidad y ficción y existe también una metáfora totalizadora de la obra literaria como teatro, - entendiendo por éste el lugar de la máscara y la transformación.

#### espacio cinematográfico

Morirás lejos está estructurada mediante una técnica cinematográfica, el montaje paralelo, como se explicó en la descripción preliminar; de ahí la simultaneidad de

tiempos y espacios diferentes. No considero necesario insistir sobre esto, pero sí hacer notar que además de esta especialización cinematográfica estructurante, la presencia del cine se introduce en el espacio textual de varias formas:

--haciendo que la escritura misma asuma una semejanza con la cinematográfica y produzca imágenes visuales:

antes de que eme/ pueda saber qué pasa/ aproximarse al escritorio/ sacar la Luger/ defenderse/ cerradura volada/ golpe embrutecedor/ descenso con eme en peso/ subida al automóvil (p.150)

--subrayando la importancia del material cinematográfico en la construcción de Morirás lejos, a través de la obra del escritor aficionado:

[el escritor aficionado quiere escribir] Sobre un tema único que le atañe y le afecta como si fuera culpable de haber sobrevivido a una guerra lejana que sin embargo extendía su pavor a través de letras negreantes en el periódico, fotos, voces en la radio y sobre todo imágenes cinematográficas (p.64).

--citando el título de alguna película muy cercana a la novela, por ejemplo: "M, el vampiro de Düsseldorf" (p.132).

espacio pictórico

He llamado así al símil que se presenta del cuadro de Pieter Bruegel, La torre de Babel con el espacio del parque, en primera instancia, y con la novela toda, en última. La torre que cubre el pozo es uno de los -- elementos constantes en el parque y se explicita su carácter simbólico:

La torre, parodia (¿involuntaria?) de Bruegel, no tiene aspecto de obra pública... O esa torre es un símbolo, una referencia tan inmediata que se vuelve indescifrable, un augurio, una recordación, una amenaza, un amparo. La torre amarilla sobre el pozo que nadie ha visto nunca --puertas condenadas, cerrojos--, extraña y diáfana en su persistencia,

como por otra parte el olor a vinagre (p.27).

La torre amarilla, junto con el olor a vinagre y la insistencia en la aridez del parque, las hojas "trasmínadas de ácido acético" (p.158), sugieren una visión del parque en tonalidades ocre-amarillentas; en el último desenlace se dirá que a la hora crepuscular el aire parece de cobre.

Dentro del escenario del parque con su torre, parodia del cuadro de Bruegel, se encuentra la casa y la habitación de eme; y dentro de ésta, una reproducción

del cuadro de Bruegel --espacios dentro de espacios--; una reproducción barata, desprendida de una revista, en la que se acentúa el parecido con el parque porque "empieza a amarillear pues, cuando están abiertas las persianas, el sol baña el muro entre once de la mañana y dos de la tarde" (p.119).

Un fragmento completo se dedica --mediante un diálogo-- a explicar las posibilidades simbólicas del cuadro (r1, s Totenbuch); así que es posible esclarecerlas utilizando citas textuales. Estas posibilidades simbólicas abren nuevas dimensiones espaciales.

Se establece un símil entre la torre y los campos de concentración, tanto en lo relativo a la multiplicidad de lenguajes como en cuanto a que sus pobladores fueron expulsados y esparcidos sobre la tierra; es decir, en cuanto a una "diáspora" del siglo XX que se asocia con la primera expulsión del pueblo judío (Cf. s Diáspora; r2) y remite al título de la novela:

[ para eme, la reproducción de Bruegel ] Tal vez sea una forma inconsciente de recordar los campos. En ellos se hablaron todas las lenguas y sus habitantes mayoritarios fueron esparcidos sobre la tierra (p.119).

Pero la torre es también un símbolo del Tercer Reich; el

narrador la menciona lo mismo en relación a las intenciones de sus constructores ("la torre de un imperio milenario") que a la imagen del Reichstag en el momento de la derrota (1945):

O es quizá una metáfora para significar que el Tercer Reich pretendió erigir en todo el planeta la torre de un imperio milenario, como aquéllos sobrevivientes del Diluvio llegados a la vega de Shinar. Pero en vez de ladrillo a cambio de piedra y betún en lugar de mezcla emplearon la sangre y el terror (p.119).

En la espiral de la torre babilónica, en el zigurat que anacrónicamente descansa sobre arcos romanos, en la incierta impresión --voluntaria sin duda para el artista-- de que laboriosamente se construye una ruina para ser ruina y su propia locura condena tanta ambición a la derrota y al fracaso ¿no hay una reminiscencia, aunque sea vaga, del aspecto que presentaba el Reichstag el 30 de abril de 1945 cuando los soviéticos ondearon sobre él su bandera? (p.120).

En las tres citas mencionadas observamos que el espacio funciona dualmente, simbolizando tanto los campos, espacio de los oprimidos, como el poder de los opresores. Esta ambivalencia es una traducción al espacio de una oposición generadora básica en la novela: perseguidor/perseguido (opresor/oprimido); cualquier hombre, todos los

hombres, pueden jugar ambos papeles; todos son responsables.

Hay dos aspectos principales en los que el cuadro de Bruegel simboliza a la novela toda. Uno es la intención política:

muchos cuadros de Bruegel son pintura política: testimonios, protestas contra la Inquisición en Flandes (p.120).

Es decir, testimonio contra la Inquisición o contra las modernas inquisiciones.

El otro aspecto es el juego mismo de ficción (irrealidad)/realidad, tantas veces citado como fundamental en Morirás... : " Así en el cuadro como fuera del cuadro prevalece la irrealidad"(p.119). En el último desenlace de la novela se habla de "atardecer irreal" (p.157)

#### espacio alquímico

La alquimia es la transformación de la realidad; de ahí su carácter simbólico con respecto al microrrelato "de la ficción"; ambas, alquimia y ficción, se proponen transmutar lo real. En el microrrelato "de la ficción" hay un elemento espacial que asume funciones alquímicas, es decir, integradoras y transformadoras; es el olor a vinagre. Este olor está casi siempre presente en r1 y cuando no

está el espacio de desrealiza y los acontecimientos mi  
mos se ponen el cuestión:

no hay olor a vinagre en este momento. La escena anterior no ha ocurrido pero sucederá dentro de quince minutos, una hora, dos horas, seguramente con numerosas variantes al texto que se esbozó con anterioridad.

Lo innegable es el hecho de las persianas entre abiertas, los diálogos interiores, las contestaciones, réplicas, hipótesis, historias. Todo lo que recuerdo o imagino mientras, sentado en un árido parque con olor a vinagre...(pp.150-151).

Porque al desaparecer el olor a vinagre pierdo la referencia, extravía mi identidad ignoro quién soy entre todos los personajes que he representado (p. 153).

Si consideramos a la novela toda como un espacio de transformación, el narrador total sería un alquimista. Simbólicamente al actante eme se le compara con un alquimista:

acaso el doctor eme aspiraba a formar con sus notas en prosa latina un tratado clásico de la vivi sección humana y la metamorfosis de hombre y mujeres en simples organismos de dolor una obra equiparable por su autoridad a lo que fue la Tabula - Smaradigna para los alquimistas y en cuyas pági--

páginas eme explicaría los principios básicos y alquímicos del nuevo método humano-experimental la Permutatio la Transplantatio la Transmutatio (p.80).

En relación a esto, podemos citar también una de las du plicaciones interiores de Morirás..., la obrita "Salónica" del dramaturgo frustrado, en tanto que Salónica fue un centro de la cábala y la alquimia en la antigüedad.

A veces este espacio se instaure explícitamente, mediante alusiones a textos alquímicos o citas, en le - tra cursiva, intercaladas en la escritura que están --pre sumiblemente-- tomadas de tales textos o relacionadas - con ellos:

eme, fervoroso lector de Paracelso, odia el canto crepuscular de los pájaros en las frondas emari-llas del parque, como odia el brillo inesperado --inesperado porque aún no oscurece-- de las cong telaciones en el cielo. Pues las cosas que anun-- cian las aves las presagian también los astros, ya que existe el espíritu del sueño que es el cuerpo invisible de la naturaleza, y todo lo que está en la luz de la naturaleza es obra del astro. Tal vez eme heredó de la alquimia el arte de transfigurarse. Por eso no sabemos quien es eme --dueño del poder de las transformaciones, eme trimegistos, eme mutabilis, cervus fugitivus (p.111-112).



### espacio mítico

Esta espacialización deriva del similitud entre el fenómeno nazi y la epopeya germánica. Se encuentra tanto en los fragmentos correspondientes al microrrelato "de la ficción" como en los "de la Historia", porque la épica germánica funcionó históricamente como uno de los refuerzos ideológicos del nazismo en la segunda guerra mundial.

Este espacio subyace a lo largo de la novela, pero en algunas partes se concretiza explícitamente. A veces se instaure mediante la reiteración de determinadas frases, por ejemplo: "las ocas salvajes vuelan en la noche" (p.114).

El espacio mítico se encuentra en el segmento Totenbuch (en los fragmentos correspondientes a r1) y en casi todo el segmento Götterdämmerung (en los correspondientes a r2). Aún cuando en el orden segmental de la novela Totenbuch es anterior a Götterdämmerung, dado que en términos generales --por lo que se refiere al tiempo de los actantes-- r2 presenta un pasado de lo que será presente en r1, la instauración del espacio mítico en Götterdämmerung es temporalmente (históricamente) anterior a la instauración del mismo en Totenbuch.

Así en Götterdämmerung se presenta la muerte de Hitler, y en el espacio ocurre un proceso de mitificación-desmitificación; en tanto que en Totenbuch el espacio mítico se instaure 20 años después de la muerte de Hitler, como una posibilidad de que el mito (y el fenómeno)nazi retorne y actúe como una visión del presente, ya que en el presente se encuentran elementos propicios a este retorno.

En Götterdämmerung, pues, es espacio mítico surge cuando muere el Führer:

Adolf, Eva, el perro Blondi, ardieron en el jardín bajo las bombas. El funeral vikingo. El perro que los guiará en el reino de los muertos. Berlín rodeado por un muro de llamas. Esta vez Sigfrid sólo ganó la espada Balmung, no la capa que torna invisible a quien la lleva. Los nibelungos son -- los muertos. El tesoro es la muerte. El funeral, la muerte, el tesoro, la espada, los cuerpos, el muro de llamas, los muertos, los muertos, la mancha de grasa, el Valhala sometido por el fuego y el hielo (p.133).

Götterdämmerung es el crepúsculo de los dioses. No se describe a Hitler como un dios en acción, sino a la hora de la muerte; así, ya de entrada se inicia la destrucción del mitos

Mientras se alzaban las llamas los nibelungos -  
despidieron con el saludo nazi al superhombre -  
lastimoso...De regreso al bunker ya nadie mencio-  
nó el nombre del Führer. Antes de pensar en la -  
rendición o en la huida se entregaron a un fes-  
tín liberador (p.141).

Perdido ya el respeto de sus hombres, el cadaver se des-  
compone; la descripción de este proceso es detallada:

el cadaver de Hitler abre los ojos, contempla jo-  
vialmente la destrucción, parece incorporarse, --  
mueve los brazos, se agita como si intentara na--  
cer, comienza a henchirse, hay un murmullo de ma-  
natial; la sangre y la mierda bullen por deser--  
tarlo; el uniforme se deshace, el bigotito y el -  
cabello se esfuman; el dios de la guerra se igua-  
la a los que rapaba antes de asfixiar en las cáma-  
ras; el superhombre arde a la misma temperatura -  
que los subhombres (p.142).

En Totenbuch la apertura del espacio mítico se -  
plantea en relación a eme y su deseo de que el nazismo  
renazca:

Largos años de encierro y angustia porque el Cuar-  
to Reich aún no incendia a Europa y las ocas sal-  
vajes vuelan en la noche pero aún no son bastantes,  
carecen del vigor de su bella época (p.114).

En el presente, el peligro nazi no ha sido conjurado:

Las ocas salvajes vuelan en la noche. ¿En cuántas noches de cuántas ciudades resuena el coro - de quienes aguardan que el profeta despierte, baje del Valhala y encabece la nueva cruzada? Camisas pardas, negros pantalones, la cruz gamada -- siempre. Cohortes, falanges que sueñan con extender sobre la Tierra el imperio del fuego, pugnan por el renacimiento del orden ario, anhelan que los judíos, los comunistas, sus aliados y sus defensores mueran en las cámaras y los otros que -- blos queden como bestias de carga y de labor al servicio del Cuarto Reich invencible.

Los ejércitos fueron quebrantados. Los nibelungos no, porque los nibelungos son los muertos y predicán la muerte (p.115).

Hay una extensa descripción de las amenazas de retorno de una realidad semejante al mito germánico en el presente. Sin embargo, al final de Totenbuch se insiste en que todo eso no existe más; y se usan las mismas imágenes de la muerte de Hitler que en Götterdämmerung:

¿El Valhala? No. Se acabó. Terminó. 29 ó 30 de -- abril. 1945. eme estuvo allí. eme vio al fuego -- consumir el Valhala. "El fuego y el hielo nos derrotaron", dijo el dios. Y eme vio al superhombre convertido , igual que todas sus víctimas en ceniza. Ceniza y lo que es peor: una mancha de grasa. Los elementos restituidos a la transformación (pp. 126-127).

## 2.2 tiempo

Es necesario reiterar que Morirás lejos es una novela mucho más "espacializada" que "temporalizada, en el sentido de que el funcionamiento de los juegos de espacio es bastante más complejo que el de los juegos temporales.

En el tratamiento del tiempo encontramos dos tendencias contrarias que se enfrentan y entremezclan: la tendencia a la intemporalización y la que implica la sucesión temporal. Ambas tendencias están en los dos niveles que hemos distinguido en r1, es decir, están tanto en el tiempo de los actantes como en el de la producción literaria.

Recordemos que el tiempo de los actantes es un presente ubicado 20 años aproximadamente después de la 2a. guerra mundial, en México, D.F. Presente con relación al pasado en que se ubica r2. La tendencia a la intemporalización, tratándose de los actantes, se sustenta en una repetición cotidiana de los mismos actos que además, son más bien pasivos (ver, esperar, vigilar):

el mismo hombre de ayer está sentado en la misma banca leyendo la misma sección "El Aviso oportuno", del mismo periódico (p.11).

¿Por qué [el hombre] está allí a horas fijas ,  
hace siempre lo mismo y se retira cuando oscurece?  
(p.12)

La repetición implica casi estatismo y se refuerza en la  
permanencia --dentro de la mutación-- de un espacio básico,  
el parque.

En lo que se refiere al proceso de producción literaria,  
la tendencia a la intemporalización se concreta en la  
constante negación de lo afirmado, seguida de una reafirmación:

El pozo no existe, el parque no existe, la ciudad  
no existe (p.30).

El olor a vinagre flota en el parque. El pozo en  
forma de torre, el chocho ahito de inscripciones  
...existen (id.).

Además de que se repite constantemente: "La situación inicial  
se restablece" (p.53).

Otra sugerencia de intemporalización es paradójicamente,  
la metáfora establecida por el reloj de la infancia de eme,  
que cada hora repite la misma acción. El símbolo del tiempo  
indica aquí una continua vuelta a empezar:

aqueel reloj de su infancia en la sala hora tras hora  
renovaba un instante perpetuaba la ejecución

ritual de María Antonieta las tres las seis las doce figuras cobraban movimiento la reina era tomada de los brazos y conducida hasta la guillotina bajaba la cuchilla los muñecos volvían a su sitio eme se preguntaba si alguna vez el movimiento variaría si la víctima y sus verdugos seguirían cumpliendo esa inerte representación veinticuatro veces al día ocho mil setecientas sesenta veces por año aunque eme se olvidase de darles cuerda (p.103-104).

Como ha dicho Jean Baudrillard<sup>(8)</sup>:

el reloj es el equivalente en el tiempo, del espejo en el espacio. Tal y como la relación con la imagen del espejo instituye un cierre y una suerte de introyección del espacio, el reloj es, paradójicamente, símbolo de permanencia y de introyección del tiempo.

La metáfora del reloj es complementaria de la del cuadro de Bruegel: "en ella, a semejanza de lo que ocurre en la vida de eme, está paralizada una inminencia. Las seiscientas u ochocientas figuras pueden permanecer para siempre fijas e inertes en su inmovilidad o pueden echarse a andar en cualquier momento" (p.121).

Pero la intemporalidad no es lo dominante en la no

(8)

Op. cit., p.23.

vela. En cuanto al tiempo de los actantes, a la duración de los acontecimientos, dentro de la deliberada confusión producida por los indicios de estatismo y el juego constante de afirmación-negación-reafirmación de los hechos, sí existe un hilo conductor, constituido por la secuencia que comprende al hombre sentado en el parque acechando al que está tras las persianas, y el final de este último --en los desenlaces que implican final-- llevado a cabo de varias posibles formas. El transcurso del tiempo va indicándose a medida que se desarrolla la acción mencionada. La duración se señala por medio de un presente de enunciación que marca un ahora (r1) en relación a un antes (r2). El ahora aparece desde el primer fragmento de r1 y ubica el antes inmediato en el día en que el actante eme llegó a la casa:

Probablemente eme no pueda distraerse con la adivinanza. Sin embargo no se trata de un juego: es más bien un enigma y le preocupa desde que llegó a vivir en el segundo piso de la casa propiedad de su hermana (fecha de construcción: 1939...cuarto que debió ser de criados aunque allí vive eme que ahora acecha a un hombre sentado en una banca...) (p.12).

A partir de ese ahora se inicia el desarrollo de la secuencia como una sucesión de escenas instantáneas. Las



hipótesis que eme hace sobre la identidad de Alguien abren nuevas dimensiones tempo-espaciales; se sitúan en un nivel más ficticio que la historia de eme, ya que son producto de su imaginación. Para eme cada hipótesis dura sólo un instante:

Mientras tanto [x] el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo junto al chopo entre el olor a vinagre, comprueba a cada instante sus dotes interpretativas y como si respondiera a un director escénico, flexible a sus análisis de personaje a través de los actos de una obra con sentido secreto, se muestra sucesivamente (pp.70-71).

Todos los indicios de la duración de esta escena se refieren a lapsos brevísimos:

Alguien, por un instante, deja el periódico en la superficie libre de la banca, se lleva el cigarro a los labios y se inclina ligeramente para sacar del bolsillo posterior de su pantalón una cajita verde. Enciende el cigarro, lo deja entre los dedos de su mano izquierda... Aunque el hombre fuma por primera vez ante sus ojos, eme anhela que Alguien se levante y vaya a la tienda a comprar cigarras y fósforas, instante que eme aprovecharía, como otras veces, para huir de la persecución silenciosa y la amenaza nunca declarada (p.122).

Como ocurre en otros relatos de José Emilio Pacheco, los instantes están plenos de significación.

La acción ocurre la tarde de un miércoles, día de Mercurio u Odín (p.132), poco antes de que oscurezca ; y precisamente en el segmento Götterdämmerung (el ocaso o crepúsculo de los dioses), los fragmentos de rí empiezan a anticipar el final del día, el crepúsculo, que se asociará con el final de la acción:

La torre ha dejado de proyectar su sombra, las alteraciones de quietud y agitación en las frondas más altas disminuyen. No hay viento, se diría. Sólo un sirecillo cargado de polvo y desechos industriales se impregna de olor a vinagre cuando la antepenumbra comienza a cercar el árido parque (pp. 130-131)

A la sombra de un chopo, bajo el espeso olor a vinagre que se difunde por todas partes, en las horas finales de una tarde que comienza a traducirse en antepenumbra o semitiniebla, un miércoles de -- una semana, un mes, un año, imprecisos, hay un hombre que espera (p.142).

Ultima luz crepuscular y todo se desgarras y todo está en el fuego, las imágenes no ajustan las correspondencias se desvanecen (p.142).

Es evidente en estos ejemplos que la temporalidad del presente de los actantes en rí dura unos minutos.

De manera paralela a este transcurrir, se va sucediendo el tiempo --en apariencia intemporal-- del proceso de la producción literaria.

Se señala la relación entre ambos tiempos, aclarando que la función de la producción literaria es alargar el desenlace, inminente, del tiempo de los actantes:

Fiel a sus monótonas elipsis, a su forma de pasar el tiempo y deshacer la tensión de una inminencia, el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que tú escojas la que creas verdadera (p.72).

Terminaron las hipótesis: comenzarán los desenlaces. Por ahora, intermedio y nueva digresión (p. 143).

Hacia el final se une la duración de la anécdota de los actantes con el tiempo de la producción literaria:

Aunque han transcurrido sólo algunos minutos entre el instante en que eme entreabrió un leve sector de la persiana --es decir entre el comienzo de las hipótesis y la inminencia de los desenlaces-- eme ya sabe que algo definitivo se gesta (p.148).

También el simbólico reloj empieza a presagiar el final --de eme, del día, de la novela-- rompiendo su ciclo intemporal (ya unida la metáfora del reloj a la de la to-

rre de Babel en el cuadro bruegeliano):

¿En que estación del año estamos? En un miércoles... No se escucha el tictac, ningún tictac se escuchará, se oír: en el cuhil de eme no hay relojes. Pero al sonar la hora --Nemrod y las ochocientas figuras inmóviles-- cobrarán movimiento y, súbditos de una ceremonia mecánica y por ello irreversible e inevitable, darán principio al sacrificio (p.137).

A continuación de todos los indicios del final, están los desenlaces; de ellos el Seis (segmento Salónica, parte III) es el que mejor establece --por la acción, la concordancia de los tiempos verbales, la insistencia en el elemento del crepúsculo-- una continuidad temporal con los fragmentos citados en cuanto a la duración del tiempo de los actantes en sí:

El sol no se va. Insiste en permanecer y ya es muy tarde. ¿En qué estación del año estamos? la luz color de cobre sostiene en pie un parque metálico (figura inmóvil del reloj, planas siluetas en el cuadro<sup>(9)</sup>). Atardecer irreal... Hay un pacto que eme no alcanza a desentrañar entre el sol y el -

(9) En esta escena final ya se ha fusionado explícitamente al parque con la imagen del reloj y la del cuadro La torre de Babel.

hombre que espera mientras el día muere sin ruido y sin sombra. Nunca tardó tanto la noche. ¿En que estación del año estamos? ¿Y si el sol perdurase en las tinieblas, como la luna llena visible algunos días a las cuatro o cinco de la tarde? - Pero el aire no tiene ya, y ni siquiera transcurrió un minuto la rigidez que eme llamó de cobre. Sólo brillan las hojas trasminadas de ácido acético y una mancha de luz se hunde en las paredes del pozo.

Ahora sobreviene el aire crepuscular, el resplandor que se mitiga y anula a medida que el sol invisible se oculta a la derecha de eme con el último brillo que hiere oblicuamente los ojos de - Alguien...Último brillo que clausura toda posibilidad de que Alguien abandone el parque. De pronto la oscuridad entra en la casa [eme se corta las venas y, desde la ventana contempla] como el hombre a quien supuso perseguidor se aleja de la banca y el chopo y lleva del brazo a una mujer de aproximadamente cuarenta años mientras el viento de la noche deshoja, arrastra "El aviso oportuno" y el parque entero se desvanece bajo las luces mercuriales que en este instante acaban de encenderse (pp.157-159)

En esta forma, las luces mercuriales dan fin al crepúsculo, al atardecer irreal en el día de mercurio. Termina un cerco que, de acuerdo a r1, duró veinte años. El tiempo de los actantes de 21 ha durado unos minutos. El

proceso de la producción literaria finaliza también. - La tendencia a la intemporalidad en la novela queda de definitivamente destruida.

Elegí el desenlace seis, además de las razones mencionadas, por estar situado al final de la novela; - es el que verdaderamente la cierra. Y porque el narrador lo privilegia ya que después de presentar varias posibilidades de conclusión afirma: "O bien sólo existe - un desenlace posible:"(p.157) y a continuación presenta el seis.

Sin embargo, es necesario aclarar que cualquier otro de los desenlaces que la novela propone hubiera sido coherente. Dado el carácter abierto de Morirás lejos al lector se le proporcionan varias posibles formas de finalizar la novela ("el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con el fin de que tú escojas la que creas verdadera", p.72). Los finales están situados en la parte III de la novela: el segmento titulado Desenlace consta de dos posibilidades, y el segmento Apéndice de seis, numerados del uno al seis como subtítulo.

En los desenlaces ocurren los mismos juegos de - realización-desrealización-realización del espacio, de

los acontecimientos y de los actantes que han funcionado en toda la novela. Pero el sentido último de proponer ocho finales es que, a fin de cuentas, no importa cuál prevalezca, lo que importa es el gran crimen, implica el narrador (p.156) y toda la ficción "Fue un pobre intento de contribuir a que el gran crimen nunca se repita" (p.157).

### 3. Microrelato "de la Historia" (parte II).

Este microrelato se encuentra en la parte II de la novela ( en la descripción preliminar se explicó la alternancia de r1 y r2 en esta parte) que consta de cuatro segmentos: Diáspora, Grossaktion, Totenbuch y Götterdämmerung.

r2 se caracteriza por insertar tangiblemente la Historia en el texto de la novela. De ahí el hecho de - intercalar las fuentes de información, la voluntad de - precisión en los datos y, en general, la coincidencia - de los acontecimientos novelísticos con los históricos que se hace evidente en el análisis intertextual. Este microrelato ofrece, de acuerdo a una secuencia temporal progresiva, lineal en última instancia, la visión - de algunos momentos históricos de la persecución del --

pueblo judío, desde el siglo VI a C. hasta la segunda guerra mundial.

El momento más lejano se ubica en el año 587 a C. cuando Jerusalén fue cercada y destruida por los pobladores de Babilonia. Este plano temporal no tiene un apartado específico en la novela, ni siquiera se describe. Sólo se alude ocasionalmente a él, por ejemplo: "El Templo [en el siglo I d.C.] quedó arrasado el mismo día en que siglos atrás fue destruido por los babilonios" (p.38). Sin embargo este plano es importante porque ubica el principio de un proceso que se extiende a lo largo de muchos siglos posteriores: la lucha contra el pueblo judío; el despojo de su territorio, de su espacio vital; las persecuciones, las expulsiones, el "morir lejos".

### 3.1. Diáspora

En este segmento la guerra entre judíos y romanos, en el año 70 d.C., es relatada por Josefo, judío sobreviviente de la misma. La sublevación judía frente al imperio romano culmina con la destrucción de Jerusalén y la dispersión de sus habitantes.

#### 3.1.1. espacio

Un hecho determinante en la guerra mencionada era



la posesión de Jerusalén. Esta ciudad, como espacio, - tiene un gran significado en la novela; es el territorio propio de los judíos, cuya posesión es constantemente amenazada a lo largo de la historia. En este segmento los principales juegos de espacio están en relación a la forma en que los romanos van avanzando sobre la ciudad, en tanto que los judíos se repliegan, viéndose reducidos a un sitio cada vez menor.

Para tomar la ciudad los romanos establecen un - cerco "Tito dispuso siete líneas de cerco"(p.20). En el interior del cerco están los dominados y en el exterior los dominadores; esa será una dinámica espacial constante en la novela.

La ciudad de Jerusalén se encuentra rodeada de tres murallas protectoras; se presenta una pormenorizada descripción del avance romano sobre ellas:

Cinco días más tarde Tito se apoderó de la segunda muralla...Los judíos en vez de rendirse avanzaron por calles oblicuas hasta cercar a los romanos y expulsarlos de la ciudad. Pensaron que los invasores no se atreverían a entrar de nuevo en - Jerusalén: resistir sin abandonar las murallas -- iba a darles el triunfo sobre el imperio (p.23).

En principio las murallas tienen una función defensiva,

pero en determinados momentos de avance de los judíos, se invierte pasajeramente la relación cercadores-cercados y la muralla asume una función distinta: de proteger a los sitiados pasa a encerrarlos (p.29). Cuando los romanos pueden atravesar las murallas, los judíos se dedican a proteger otro espacio significativo: el Templo, cuya posesión definirá el triunfo. Dado el valor y la resistencia del pueblo judío, sólo incendiando el Templo es posible vencer; los sitiadores deciden hacerlo así. Cuando su espacio vital hubo sido dominado por completo los judíos tuvieron que refugiarse bajo la tierra:

El día siete del mes de Elul derribaron las últimas murallas y pusieron las insignias romanas en las torres. Los hombres de Juan y de Simón se refugiaron en los albañales (p.42).

En cloacas y subterráneos descubrieron los cuerpos de dos mil que pactaron darse muerte unos a otros o se suicidaron o se consumieron por hambre (p.43).

Los invasores llevan a cabo una destrucción total de la ciudad, conscientes de que poseer un espacio unifica y fortalece a los judíos: "mientras existiera un sitio de reunión para todos ellos los judíos continua--

rían fraguando sublevaciones contra el imperio" (p.37).

Los mecanismos espaciales que funcionan en Diáspora serán constantes en Morirás lejos y permitirán establecer paralelismos entre los momentos históricos. El mecanismo principal es el del cerco, que implica una dinámica de dominador/dominado, perseguidor/perseguido, en una lucha por el espacio. En este caso, como en todo el microrrelato "de la Historia", los perseguidos son - los judíos. La dinámica sólo se invierte en él. También se subrayan algunos elementos espaciales significativos: las montañas y, dentro de estas, las murallas que circundan la ciudad (imagen de espacio dentro de espacio). Asimismo serán constantes en la novela los espacios subterráneos, como reducto de los perseguidos y las torres. En Diáspora se mencionan torres para atacar ("de asalto, p.29) y para defenderse (Torre Hípicas, de las Mujeres, Faseel, p.20; Torre Antonia, p.22),

Cuando los romanos toman la ciudad y la destruyen, dejan en pie, simbólicamente, torres y fragmentos de murallas:

Tito dispuso que únicamente dejaran sin demoler dos de las más altas torres y el lienzo amurallado de Occidente para que escampase una guarnición y viera la prosperidad qué fortificaciones some-

tió el poder de Roma. Derribaron y allanaron la ciudad. Esparcieron sal y de Jerusalén no quedó piedra sobre piedra (pp.43-44).

### 3.1.2. tiempo

En este segmento el tiempo verbal prevaeciente es el indefinido o aoristo, considerado el tiempo histórico por excelencia. El uso del indefinido se complementa con indicadores que van marcando el transcurrir del tiempo:

A los quince días de iniciado el sitio los arietes demolieron la primera muralla (p.22).

Se señala así la duración del sitio de Jerusalén, que - abarca aproximadamente tres meses: Tamuz (p.28), Ab (p. 37) y Elul (p. 42):

El día siete del mes de Elul derribaron las últimas murallas...Hacia el crepúsculo terminó la matanza; Jerusalén ardió toda la noche (id.).

Después de tomada y destruida Jerusalén, se menciona que una parte de la población mantuvo la resistencia durante tres años más:

algunos zelotes lograron escapar de Jerusalén y durante tres años defendieron sin esperanza la fortaleza de Masada...Con la toma de Masada por los romanos terminó la guerra de los judíos y se consumó su diáspora o dispersión por la faz de la tierra - (p.44).

La única interrupción a la linealidad temporal es un retroceso que introduce un plano del pasado, alrededor de tres años y medio antes del sitio, para reseñar los augurios religiosos de la destrucción de la ciudad:

Años antes de que la guerra comenzara aparecieron las señales del fin. Brotaron en el firmamento una estrella en forma de espada y un cometa que se mantuvo un año sobre Jerusalén. Una noche, mientras el pueblo celebraba la fiesta de los Acimos, una luz deslumbrante brilló media hora cerca del altar...El vigésimo día del mes de Iyar, antes del crepúsculo, flotaban en las nubes formas que semejaban carros y soldados... (p.39).

Desde los primeros presagios hasta el momento del sitio hay un enlace, el actante Jesús:

Así, clamando con mayor fuerza durante las celebraciones, Jesús, hijo de Anán, reiteró su profecía por espacio de tres años y cinco meses; obstinado, sin enmudecer, hasta que, ya sitiada Jerusalén, subió a las murallas y corrió por los adarves gritando...(p.40).

Después de este intermedio se continúa con la descripción de la derrota de los judíos.

En conclusión, la temporalidad dominante en Diógora es la progresión lineal.

### 3.2. Grossaktion

Grossaktion significa "la gran acción"; es el nombre dado por los nazis a la operación de terminar con el gueto de Varsovia y enviar a sus habitantes a Treblinka. Este segmento proporciona una visión estereoscópica de los acontecimientos insertando cinco testimonios, repartidos en una numeración del 1 al 7:

1. Testimonio de Ludwig Hirschfeld; 2. Anotación en el diario de Hans Frank, gobernador general; 3. Informe de un sobreviviente; 4. Orden de Heinrich Himmler, Reichsführer de las SS; 6. Relato de un testigo presencial; 7. Continúa la narración del testigo.

Después de los testimonios, con el número 8, está el epílogo, que finaliza con un informe de Jurgen Stroop a Himmler sobre el éxito de la operación.

#### 3.2.1. espacio

A través de los testimonios mencionados se conforma una visión del espacio de los actantes. El gueto de Varsovia es el espacio cerrado a que han sido los judíos, cercado por alambradas:

El gueto de Varsovia se ha instituido para acabar con los judíos como se exterminó a los perros de Constantinopla: encerrarlos hasta que se devoren unos a otros o mueren de hambre, piojos y sucie-

dad... Separados de Varsovia por muros y alambra-  
das cuatrocientos mil seres poblamos el gueto -  
(p.46).

El espacio exterior y el interior del gueto están  
totalmente dominados por los alemanes nazis:

Atraviesan el gueto autobuses turísticos. Por sus  
ventanillas se asoman rostros que la curiosidad -  
desfigura. Para los alemanes se trata de una visi-  
ta al zoológico (p.47).

Sin embargo, a pesar de que aún el interior del gue-  
to es un espacio oprimido por la dominación extranjera,  
así como por el hambre y las enfermedades, los judíos  
desarrollan una resistencia heroica por conservarlo. A  
semejanza de los romanos en el segmento anterior, los -  
dominadores nazis comprenden que la posesión de un espe-  
cio está ligada a la supervivencia de los judíos y con-  
tribuye a su combatividad:

[Orden de Himmler] Por razones de seguridad orde-  
no destruir el gueto de Varsovia en cuanto sus po-  
bladores se hallen concentrados en Treblinka. De--  
moler el gueto e instalar el campo son medidas in-  
dispensables para la pacificación de Varsovia. Es-  
te foco de criminalidad no podrá extinguirse mien-  
tras subsista en gueto... Por lo que se refiere a  
la ciudad de Varsovia --conglomerado de más de un

de habitantes y foco de continuas disgregaciones y revueltas-- es preciso asignarle un espacio mucho más reducido (p.52).

La destrucción del gueto se realiza mediante el cerco:  
 "El lunes 19 de abril de 1943 Jürgen Stroop ordenó rodear el gueto de Varsovia"(p.55). A pesar de que los sitiados se encontraban débiles, enfermos y desarmados, su valor fue tan grande que, como en la época del imperio romano, sólo pudieron vencerlos el incendio y el bombardeo:

Stroop comprendió que la resistencia estaba preparada contra todo excepto contra el fuego -- e hizo que ardiera cada pared del gueto (p.62).

Y al igual que lo habían hecho veinte siglos antes, al ser derrotados por los romanos, ahora los judíos, ante la invasión de su espacio vital, se refugian en las profundidades terrestres:

El mismo 16 de febrero de 1943 en que se expidió la orden secreta de Himmler comenzamos a cavar un gueto debajo del gueto: una red subterránea de fortificaciones, arsenales, refugios, comunicados entre sí mediante el Kanal: el laberinto de las cloacas. (p.53).

Si en la época del imperio romano la toma de Jerusalén culminó con el incendio del Templo, "La Grossaktion --



terminó el 16 de mayo de 1943 con la voladura de la Gran Sinagoga de Varsovia" (p.69). Como los romanos , - los nazis realizan una destrucción total del espacio - para señalar su dominación:

Las piedras calcinadas humeaban, el agua de las cloacas hervía, cuando llegaron contingentes de Auschwitz para que hasta los escombros fueran - arrasados y del gueto de Varsovia no perdurases sino púas, ceniza, polvo, huesos, estillas (p.69).

### 3.2.2. tiempo

En cada uno de los documentos insertos existe una temporalidad específica. En el Testimonio de Ludwig Hirschfeld predomina el presente habitual para dar un panorama de la vida en el gueto:

En las aceras los desperdicios forman montañas. Es difícil avanzar por calles repletas de gente. Todos van vestidos de andrajos. Algunos no tienen ni siquiera camisa. A diario llegan refugiados (p.46).

La brevísima Anotación en el diario de Hans Frank... se sitúa en un implícito presente de enunciación, en relación al cual se habla de hechos en el pasado reciente y de previsiones para el futuro:

Esta guerra no terminará sin que los hayamos exterminado a todos (p.49).

En la Orden de Heinrich Himmler... prevalece el presente imperativo: "Por razones de seguridad ordeno demoler el gueto de Varsovia"(p.52).

En el Informe de un sobreviviente, en el Relato de un testigo presencial y en el epílogo predomina el indefinido y, de manera complementaria, el imperfecto:

Y pese a todo la resistencia continuó. Los nazis peleaban contra fantasmas errantes entre escombros, dispuestos a morir...(p.68).

Sólo en estos tres últimos textos citados se precisan fechas indicadores de la duración de la Grossaktion; en primer lugar sus antecedentes:

A fines de julio de 1942 el Concejo judío recibió orden de seleccionar a seis mil niños, mujeres, - enfermos y ancianos para los "batallones de trabajo". Dos días más tarde --el nueve del mes de Av, aniversario de la destrucción del Templo por las legiones romanas-- salieron hacia Treblinka - los deportados (p.51).

Se menciona que el 16 de febrero de 1943 se expidió - la orden secreta de Himmler para destruir el gueto (p. 53); el 19 de abril del mismo año (p.54), Stroop ordenó rodearlo y finalmente "La Grossaktion terminó el 16 de mayo de 1943"(p.69).

En síntesis, la acción duró alrededor de un año. Aún a través de la presentación polidimensional de los acontecimientos, es posible seguir en su desarrollo una linealidad temporal.

### 3.3. Totenbuch

Se ha señalado varias veces el carácter nuclear de este segmento, tanto porque en la ordenación de los siete segmentos está situado en el centro, como porque a partir de él empiezan a fusionarse el microrrelato - "de la ficción" y el "de la Historia". Este cruce se hace explícito al final del tercer fragmento correspondiente a r2 (subtitulado Totenbuch) y al principio del fragmento de r1 (subtitulado Salónica) que se encuentra a continuación:

#### Totenbuch

...

[ en el pasado de eme\_ ] imposible llamar cirujano al matarife que realizaba histerectomías en cinco minutos y con las torturas que él imaginaba castigos encubría su debilidad y creía herir en cuerpos sin culpa a todos aquéllos que le causaron daño en su vida anterior

hasta una leve actitud de firmeza o persistencia para que tanta ferocidad se desmorone observen

como tiemblan ligeramente las varillas de la per  
sianá al estremecimiento de la mano izquierda se  
suma la actividad febril de los dedos índice y an  
lar (también) de la mano derecha dedos y uñas que  
trazan incisiones en el yeso de la pared

### Salónica

...cada rasgo en la pared, cada incisión o círculo en el yeso tiene un sentido y cobrará un signi  
ficado. Parecería que con jaulas o rejas muy esti  
lizadas eme intenta dibujar el navío legendario en  
que la Mulata de Córdoba huyó de la Inquisición.--  
Pero la magia terminó en 1945. Ningún exorcismo --  
podrá librar a eme de lo que ocurre. No obstante  
las rejas poseen alguna simetría (pp.82-83).

Como puede verse, en Totenbuch a un párrafo sobre el pa  
sado de eme sigue uno sobre su presente y este último es  
parte del que inicia Salónica. Desde este cruce, en toda  
la parte II se desdibujan los límites entre r1 y r2, si  
bien siempre se conserva la separación formal y la alter  
nancia. El final del ejemplo tiene un estrato simbólico:  
cada incisión, cada señal en la novela "tiene un senti  
do y cobrará un significado".

Como se dijo en la descripción preliminar, en To-  
tenbuch se abre una serie (del uno al doce) numerada en  
alemán con hipótesis sobre la identidad del actante eme.

Dentro del número uno (Eins) se abre otra serie (del uno al diez) numerada en latín, sobre las características posibles de un experimento de eme. La numeración en Latín obedece a que eme redactó en esa lengua un informe sobre sus experimentos y teorías (p.79).

Se presentan en este segmento muchas escenas ocurridas ya en el transcurso de la segunda guerra, ya en las etapas inmediatamente anteriores o posteriores, sobre las torturas al pueblo judío y los experimentos de eme; sobre la vida en los campos de concentración y la muerte en las cámaras de gas; sobre un juicio a eme, por sus crímenes, etc. Estas escenas, aparentemente desvinculadas entre sí se relacionan a través del eje constituido por las hipótesis sobre eme y del eje representado por el elemento muerte. De ahí el título del segmento, Totenbuch, el libro de los muertos. También se llama así al que se usaba en los campos de concentración para apuntar las cantidades de muertos.

### 3.3.1. espacio

La transmutación del espacio escritural de Totenbuch en alquímico, dramático, poético y mítico se ha adelantado ya al tratar estos tipos de espacialización en r1. En este segmento se insiste en el planteamiento

nazi de que la lucha contra el pueblo judío era una lucha por el espacio vital:

[ en 1941 Hitler ordena acabar con el problema judío ] confinamiento y expatriación no bastaban para limpiar el "espacio vital" reclamado por Alemania: era preciso exterminar a todos los jüdischen untermenschentum (p.84).

El ideal nazi era la dominación absoluta del espacio:

sueño de un nuevo mundo enteramente dominado por ellos con todos los demás pueblos como esclavos la Tierra entera convertida en una supercolonia de los superhombres a sus pies los nativos sfanándose como hormigas para la mayor gloria del Reich - milenario (p.77).

En Totenbuch hay un predominio de escenas que ocurren en sitios cerrados: el llamado "universo concentracionario" --los campos de trabajo que luego se convertirían en campos de exterminio--(pp. 83-85); dentro de los campos las barracas (pp.95-97); los "refrigeradores" donde se congelaría a sus víctimas (pp.73-76); las cámaras de gas (pp.89-94); los vagones donde se transportaba a los detenidos (pp.86-88). En todos se nota el procedimiento de quitar a los presos cada vez más espacio y, repetimos, el encierro se asocia a la muerte:

[dentro de un vagón para transporte de ganado] es más atroz el calor o la sed o la dificultad de respirar o la pululación de insectos en los cuerpos; llega un momento en que es preciso orinar y cagar en el suelo<sup>y</sup> a la vista de todos; en seguida comienza la disputa por una franja de espacio una rendija que permita aspirar el aire libre...

viajar seis días en un féretro irrespirable (p.87).

Siguiendo las posibilidades de identidad de eme, en Totenbuch se mencionan los campos de concentración en Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Majdanek, Sobibór, Treblinka (p.83), Salónica (p.113). También se alude a varios lugares de Europa: Polonia, URSS (p.84), Grecia (p.113), Rotterdam, Paris, Bucarest, Praga, Viena (p.116-117), Leipzig (p.121), Ginebra, Leusana (p.125). De manera indirecta se menciona a México: en la pulcra y confortable oficina de eme, en un campo de concentración, se encuentra "--como una curiosidad, obsequio de la hermana que vive en un país de antropoides-- una calavera de azúcar con el nombre de eme escrito sobre la frente en una bandera de color guinda" ( p.100).

### 3.3.2. tiempo

En Totenbuch se observa un tiempo presente de enunciación en el que coinciden el presente de los actantes

(especialmente eme) y el de la producción literaria. Es decir, todo el juego temporal característico de r1 se ha trasladado a este segmento. En este presente las voces de los narradores y los lectores discuten sobre la personalidad de eme. En relación con el presente hay un pasado (con el uso predominante del indefinido), o más bien varios pasados, constituidos por las hipótesis sobre eme y sus actividades antes, en y después de la guerra. Ej.:

[Zaxai] el doctor eme modesto cirujano antes de la guerra -- pasado  
practicó en su decurso unas --  
 dos mil intervenciones (p.81).

sus hazañas constan en el ar-- presente  
 chivo del cuerpo operatorio en  
 el museo de Auschwitz (pp.81-  
 82).

[Drai] eme es el "técnico de presente  
 la solución final, perfecciona  
 do como genocida en el castillo  
 de Hartheim (p.83).

También se utiliza en ocasiones un presente de costumbre, que es también presente histórico, para dar un panorama de la vida en el "universo concentracionario",



cuyos horrores impedían percibir el paso del tiempo:  
 "No existe el tiempo en esa noche constante sin edad  
 ni memoria , ni porvenir"(p.97).

Se dijo ya que este segmento abarca un lapso no  
 precisado con exactitud dada la multiplicidad de tempo  
 ralidades menores que corresponden a las diversas esce  
 nas, pero se habla de un antes, un en y un después de  
 la segunda guerra mundial. Se citan algunas fechas: el  
verano de 1941 cuando Himmler informó que era el momento  
 de la "solución final" del problema judío (p.85). Se  
 afirma que en febrero de 1943 eme deportaba judíos en  
 Salónica (p.112). Aceptando que eme fuera el destructor  
 del gueto de Varsovia, se dice que el "primero de sep--  
tiembre de 1939 fue el primer oficial de alta graduación  
 que cruzó la frontera polaca" y en el verano de 1940 es-  
 taba en Atenas o tal vez en Salónica (p.124). También -  
 se habla de haber encontrado el cadáver de eme en el la-  
 go Lemán el sábado 13 de septiembre de 1947 (p.125).

Pero la fecha más significativa, que no depende de  
 quién fuera eme, es el año de 1945, cuando un telegrama  
 de Himmler revela la inminente derrota y se suicida Adolf  
o Hitler.

Si la última fecha mencionada en el segmento ante-

rior (Grossaktion) era 1943, Totenbuch al citar el fin de la guerra establece una progresión histórica con respecto a Grossaktion, si bien no se trata de una linealidad simple sino complicada con todos los mecanismos analizados.

En Totenbuch se inicia explícitamente la temporalidad mítica que continuará en Götterdämmerung, como se afirmó al analizar en r1 el espacio mítico.

#### 3.4. Götterdämmerung

Götterdämmerung significa el crepúsculo u ocaso de los dioses. El crepúsculo es el momento de transición entre el día y la noche, el momento previo al final del día. En la novela, además de la expresa referencia a la mitología germánica, el crepúsculo de los dioses es el fin del nazismo en la segunda guerra mundial. En la ordenación segmental, Götterdämmerung sería también "crepuscular" ya que es el previo a los desenlaces, precursor del final de la novela. En los fragmentos que se refieren al microrrelato "de la ficción" (r1) se empieza a hablar del crepúsculo del día en que Alguien cerca a eme; se habla de antepenumbra o semitiniebla (p.134), etc. Debido a este carácter de anticipar el final, en Götterdämmerung se sintetizan y fusionan varias dimensiones de tiempo y

espacio.

### 3.4.1. espacio

En este segmento el espacio de la ficción, del proceso de la producción literaria, el sitio donde se cruzan las voces de narrador(es) y lector(es) se ha instalado, aún en los fragmentos correspondientes al microrrelato "de la Historia". Los acontecimientos son discutidos o comentados por los lectores. Dentro de este marco ocurren todos los demás juegos espaciales. Uno de los más importantes aquí es el de la dimensión mítica, derivada de la comparación del nazismo con el poema de los nibelungos, y de Hitler con un héroe o casi --dios. Sin embargo, puesto que se ha adelantado ya cómo funciona el mecanismo de mitificación-desmitificación entre este segmento y el anterior (Cf. espacio mítico, r1), considero innecesario repetirlo.

Otra dimensión espacial es aquí la dramática, que también ha sido ya, en parte, tratada (Cf. espacio dramático, r1). Se dijo entonces que la presencia del espacio dramático en Morirás lejos implica una metáfora de la obra literaria como lugar de transformación. En Götterdämmerung la novela misma funciona, en cierto sentido, como teatro: si en este segmento se ha conservado

-- como en toda la parte II-- la alternancia de un fragmento correspondiente al microrrelato histórico (subtitulado en este caso Götter...) con un fragmento correspondiente al microrrelato de la ficción (subtitulado como siempre Salónica), hacia el final del segmento hay una modificación. Ahora se presenta la siguiente alternancia:

Salónica

Pantomima (p.143)

Zwischenakt (entreacto) (p.145)

Salónica (p.147) (final del segmento).

En Zwischenakt se plantea un simil del hitlerismo con una obra teatral, específicamente una ópera, que termina con la muerte del Führer (este simil se suma al del mito):

pobre Adolf pobre Adolf traicionado por todos abandonado por todos el funeral vikingo los cuerpos como antorchas entre las llamas del gran finale el gran incendio de Berlín cae el telón en la ópera - el público aplaude de pie el gran finale el gran incendio de Berlín dispersión de la tribu leyendas nórdicas consejas y consignas iniciáticas sobre la inmortalidad del gran sacerdote muerto en cenizas como es innegable ambición inmediata de los ni belungos por restaurar el fuego (p.145).

Unida a estas dimensiones espaciales se encuentra la estrictamente histórica. Se cita el lugar de nacimiento de Hitler: "Branau-am-Inn frente a Baviera" (p. 128); en una síntesis de la trayectoria de este se mencionan los siguientes lugares: Varsovia, París, Roma, - Austria, Londres, Guernica, Unión Soviética, Salónica - (p.134). En relación con el fin de la guerra se citan: Berlín, el Oder, Baviera, el río Elba, Hamburgo, el alto Danubio, el Cáucaso, Stalingrado, el Don, Libia, Túnez (p.135).

#### 3.4.2. tiempo

En este segmento funciona la misma temporalidad que en Totenbuch: el presente --a la vez de los actantes y de la producción literaria-- es el tiempo dominante, con respecto al cual se introducen planos del pasado. El plano más próximo es el que se refiere al final de la guerra (20 años atrás). La diferencia en relación a Totenbuch es que en Götterdämmerung no importa el avance cronológico sino la profundización (la multidimensionalidad) de planos del nazismo, a propósito de esta etapa final de la guerra. Este final es también el de la ópera y el del poema épico ("¿El Valhala? No. Se acabó. Terminó. 29 ó 30 de abril. 1945", p.126). La conclusión

de la guerra se sitúa en 1945, si bien se afirma que - estaba perdida para Hitler desde 1943 (p.135). Se hace una reseña de las actividades de ese entre 1940 y 1943 (p.133).

Un plano anterior, que aparece por única vez en este segmento es la escena del engendramiento y el nacimiento de Hitler "entre el martes 24 de julio y el - domingo 5 de agosto de 1888" (p.128) el primero, y "el sábado 20 de abril de 1889" (id.) el segundo.

#### 4. Conclusiones

En el nivel espacial subsiste en Morirás lejos - un predominio de los espacios cerrados, asfixiantes, espacios complicados con la imagen de cajas chinas, tan frecuente en José Emilio Pacheco.

El parque, metáfora de la sociedad en tanto espacio donde se realiza la dinámica del cerco; dinámica en la que la inversión de los papeles de perseguidor/perseguido implica la responsabilidad histórica de la que todos los hombres son participantes. Sin embargo, en la escena final uno de los actantes sale del parque; sugere esperanza de que existe una posible salida de ese espacio opresivo, de esa relación perseguidor/perseguido que es una de las traducciones de la oposición

dominador-dominado.

Temporalmente la técnica del montaje paralelo que estructura la novela, permite no solamente la simultaneidad de espacios y tiempos distintos sino la instauración dominante del presente<sup>(10)</sup>. Se logra una intención --del narrador, sea cual fuere-- explícita en la novela: usar dos historias del pasado para revelar una problemática del presente. Esta problemática es la de la dominación, extensiva a todo el sistema capitalista, del cual el nazismo es sólo una fase. Particularizando, en lo referente a México, la insistencia en una ciudad deteriorada sugiere un sistema social asimismo en descomposición.

(10) El cine "ha creado una nueva clase de relato cuya particularidad más notable consiste en que su sintaxis, por la fuerza de las cosas, no utiliza más que un modo y un tiempo: el presente de indicativo. La imagen está, efectivamente, presente y únicamente presente. Atrae necesariamente al presente el pasado y el futuro, en el sentido de que no existen imágenes en futuro ni imágenes en pasado" Jean Bloch Michel, La "nueva novela", p. 106.

Se explicó repetidas veces la relación entre el microrrelato "de la ficción" (r1) y el "de la Historia" (r2). Se dijo que el primero convertía a Morirás lejos en una novela abierta a la participación del lector. Sin embargo es preciso aclarar que la "apertura" de la novela es limitada. Esto es evidente, por ejemplo, en el caso de los desenlaces: cualquiera que sea la alternativa elegida no hay ninguna posibilidad de que el actante escape a la persecución. Es decir, los marcos de la elección del lector están determinados por la posición ideológica del narrador.

En conclusión, en Morirás lejos el microrrelato "de la ficción" se subordina al "de la Historia"; dicho de otra forma: todos los recursos de la ficción -- tienen por objetivo el de develar la Historia.



### Conclusiones

Si siguiendo la trayectoria de los análisis textuales es posible comprobar que desde los primeros relatos de José Emilio Pacheco --La sangre de Medusa, 1958-- hasta su obra más reciente y compleja --Morirás lejos, 2a. edición, 1977-- están presentes en su narrativa una serie de elementos espaciales y temporales constantes. Estos elementos expresan una visión de la Historia; sintetizo los principales a riesgo de incurrir en reiteraciones:

- El montaje paralelo que homologa espacios y tiempos históricos diferentes. En los textos estructurados en base a este recurso generador no subyace (a excepción de los primeros relatos, como veremos en el balance de cada libro) el planteamiento de una historia recurrente, sino más bien el de la permanencia, hasta el momento actual, de relaciones de dominación entre los hombres.
- El montaje paralelo dinamiza también una oposición central, "realidad"/"ficción", que tiene varias traducciones: Historia/mito, temporalidad/intemporalidad, vigilia/sueño, etc. En términos generales puede-

mos afirmar que la ficción intenta deliberada y dialécticamente develar la realidad; más aún, que intenta dar solución a lo que en la realidad está irresuelto (como aquellos casos en que los oprimidos llevan a cabo su venganza histórica).

--La estructura de relato dentro del relato, complementada por la imagen de cajas chinas y la imagen del laberinto. Ambas imágenes son figuraciones metafóricas del sistema social.

Considero que los citados son mecanismos generadores primordiales; pero complejizándolos, existen además connotaciones sociales reiteradas en relación al tiempo y al espacio :

--El predominio de los espacios clausurados, no necesariamente concretizados como cajas chinas. Los espacios abiertos que, por su proximidad con la naturaleza, suelen asociarse en nuestra cultura a la liberación o a la felicidad --en oposición a los ámbitos estagífixantes, cerrados--, se vuelven también opresivos. El ejemplo más representativo es el del parque y, como se repitió tantas veces en los análisis, el parque es metáfora de la sociedad.

- En los relatos que plantean la oposición dominador/ dominado, se asocia a los dominadores con la "civilización" y con los espacios cerrados, construidos, elevados sobre la superficie terrestre. En contraposición, a los dominados se les asocia con la "barbarie" y con los espacios subterráneos.
- Conjuntamente con la oposición anterior, es frecuente que entre los actantes se de una lucha por el espacio vital, de la cual deriva la dinámica del cerco.
- Otro motivo recurrente es el del veloz deterioro de la ciudad que simboliza el deterioro del sistema social.
- Temporalmente, hay una desmitificación de la supuesta alegría de los días de descanso, los domingos y las fiestas (el cumpleaños, el carnaval, etc.). La enajenación del sistema se evidencia en el tiempo de ocio.
- Otra constante temporal es la del instante saturado de significación. Para los actantes de los textos de Pacheco, lo que ocurre en un lapso breve --un minuto, unas horas-- es definitivo en su destino.
- Con frecuencia se encuentra en los relatos el planteo de situaciones límite, que señalan el paso de --

una edad a otra o algún cambio de trascendencia en la vida de los actantes. En algunos relatos se finaliza con la situación límite y se desconoce el -- desenlace.

La ubicación histórica de los textos analizados abarca varios siglos --desde antes de la Era Cristiana hasta la actualidad, segunda mitad del siglo XX-- y muchos países que considero innecesario repetir. Pero es indudable que el eje de todas las épocas y lugares es el presente (el dominio del presente no obstante todos los planos históricos que entran en juego se debe, en gran medida, al montaje paralelo, como se evidenció en el análisis de la novela), el siglo XX. Y el presente que más se toca es el de tres países: Alemania, durante el nazismo, Estados Unidos y México. Si partiendo del análisis espacial se llegaba a la oposición generadora dominadores/dominados, es fácil comprender el porqué de esta selección de países. La Alemania nazi y los E.U. de la posguerra representan dos fases del sistema capitalista, y representan a los dominadores. México --aquí y ahora del autor-- es dominado, junto a -- otros países.

La crítica al capitalismo se efectúa de varias -

formas. A veces de manera discursiva directa, como en la novela; otras, como en los relatos, mostrando el modo en que --económica e ideológicamente-- este sistema permea todos los niveles de la existencia de los actantes, invadiendo desde su espacio territorial hasta su espacio subjetivo.

La crítica al sistema político mexicano, surgido de la revolución de 1910, es tangible. Se explica y se implica reiteradas veces la corrupción institucionalizada. No es casual que el persistente ejemplo de ciudad asfixiante y en descomposición sea el Distrito Federal. En los relatos que se refieren a la historia nacional específicamente, rige la concepción de que los principios de la revolución mexicana fueron desviados o traicionados.

Un problema fundamental es el de la relación entre los actantes, como individuos, y la Historia. Se da por sentado que todos los actantes --hombres y mujeres, niños y adultos-- mexicanos viven un presente frustrado e insatisfactorio. Casi sin excepción estos actantes pertenecen a los sectores medios de la población y viven encerrados en una cotidianidad monótona y sin perspectivas, Casi sin excepción, la falta de rea-

lización de estos actantes y la falta de comprensión - de su realidad los lleva a refugiarse en los ámbitos - ahistóricos: el mito, la locura, el sueño. Pero el narrador --los narradores-- insiste en que el individuo, por más que desee marginarse, es históricamente responsable. Entre los actantes oscuros que sólo miran su inmediatez --en los relatos-- y el nazismo --en la novela-- existe el nexo de las capas medias. Así, en todos los textos narrativos de José Emilio Pacheco, el trasfondo permanente es la crítica a esta "clase".

Al llegar a este punto es indispensable hacer un balance de las estructuras --o configuraciones globales-- dominantes en la obra analizada, ya que no obstante la permanencia de los elementos mencionados, existen algunas diferencias significativas entre los primeros y los últimos textos del autor:

De los dos relatos que constituyen La sangre de Medusa (1958), uno finaliza con la destrucción y el otro con la pérdida de los límites entre la mitología y la realidad; en este último se establece una especie de atemporalidad. En el primero, "La noche del inmortal", pese al cuidado en la exactitud de la información histórica, lo cierto es que la homología entre los microrrelatos desvirtúa, como se observó, los móviles -

históricos de los actantes. Aquí hay una evidente preocupación histórica, pero a la vez una concepción totalmente desesperanzada del futuro. La historia es el -- "tiempo que vuelve y se arrepiente", el laberinto sin salida.

En la primera edición de El viento distante (1963), esta concepción de la historia se ha concretizado en las estructuras de los relatos. De los seis relatos que contiene, tres ("El viento distante", "Tarde de agosto" y "El parque de diversiones") presentan una configuración circular. "Le cautivo" no es circular pero muestra indicios de recurrencia en los actantes, y los otros dos relatos ("El castillo en la aguja" y "El parque hondo") terminan en la situación límite; la perplejidad de los actantes ante el futuro. En estos relatos no se proporcionan indicios de lugares localizables en el contexto histórico, aunque es posible inferirlos.

A partir de la segunda edición de este libro, se empiezan a dar indicios --lugares y fechas-- ubicables en el contexto; esto será constante en la producción futura del autor. Es posible caracterizar esta segunda edición de El viento distante (y otros relatos), formada por relatos escritos en fechas dispares, como una transición, ya que aquí se encuentran estructuras --

diversas. Entre "La luna decapitada", de configuración circular, y "Civilización y barbarie", progresivo históricamente, oscilan los restantes relatos. Sin embargo no deja de ser significativo que el último relato, Jericó, plantea la destrucción total de la humanidad.

En El principio del placer (1972) la tendencia dominante en la configuración de los textos es decididamente la linealidad temporal, histórica, a veces al margen o aún en contra de los actantes.

Y por último, en Morirés lejos --desde la primera edición (1967) y más nítidamente en la segunda (1977)-- la linealidad, la evolución histórica es lo que domina, como fue detenidamente explicado. Como se dijo también, esta novela finaliza con la sugerencia de una posible salida (del perque, del sistema) para los actantes.

Así pues, de una visión laberíntica, clausurada, desesperanzada de la Historia, los textos narrativos de José Emilio Pacheco, en una trayectoria de casi veinte años, han evolucionado no hacia una visión optimista, pero sí hacia una incuestionable historicidad.



Bibliografía.

A. de José Emilio Pacheco

- 1958 La sangre de Medusa. Ed. Juan José Arreola, México. (Cuadernos del Unicornio, 18).
- 1963 El viento distante. ERA, México. (Alacena).
- 1967 Morirás lejos. Mortiz, México. (Serie del Volador).
- 1969 El viento distante y otros relatos. 2ª. ed. rev. y sum., ERA, México.
- 1972 El principio del placer. Mortiz, México. (Serie del Volador).
- 1977 Morirás lejos. 2ª. ed. rev. y sum., Mortiz, México. (Serie del Volador).

B. Complementaria

- ANDERSON IMBERT, Enrique. [1961] "Formas en la novela contemporánea en Teoría de la novela. Comp. de G. y A. Gullón, Taurus, España, 1974.

- BACHELARD, Gaston. [1957] La poética del espacio. 1ª. ed. en español, F.C. E., México, 1965. (Col. Brewwarios, 183).
- BAGU, Sergio. [1970] Tiempo, realidad social y conocimiento. 3ª.ed., Siglo XXI, México, 1975.
- BARBERIS, Pierre. [1971] "Elementos para una lectura marxista del hecho literario: lecturas, legibilidades sucesivas y significación" en Literatura e ideologías. Alberto Corazón, España, 1972 . (Comunicación 18).
- BAQUERO GOYANES, Mariano. [1970] Estructuras de la novela actual. 3ª. ed. Planeta, España, 1975.
- BAUDRILLARD, Jean. [1968] El sistema de los objetos. 2ª. ed. en español, Siglo XXI, México, 1975.
- BENVENISTE, Emile. [1971] Problemas de lingüística general. 4ª. ed. Siglo XXI, México, 1974.
- BLOCH-MICHEL, Jean. [1973] La "nueva novela". Guadarrama, Madrid, 1967.

- BOURNEUF, Roland y  
Réal OUELLET. [1972] La novela. Ariel,  
España, 1975. (Col. Letras  
e ideas).
- CARDOSO, Ciro F. S y  
Hector PEREZ BRIGNOLI  
(comp.) Problemas de la historiografía  
contemporánea. SEP, México,  
1976. (Col. SepSetentas,280).
- CARRASCO, Pedro. "La sociedad mexicana antes de  
la conquista" en Historia Gene-  
ral de México (T.I). Edic. El  
Colegio de México, México, 1976.
- CORDOVA, Arnaldo. "Política e ideología dominan-  
te" en Cuadernos Políticos 10  
(oct.-dic.) ERA, México, 1976.
- CUVILLIER, Armand. Sociología de la cultura. Ed.  
El Ateneo, Buenos Aires, 1971.
- Diccionario de la Real Academia Española. XVII edición,  
1956.
- ECO, Umberto. [1967] "Retórica e ideología  
en Los misterios de París de  
Eugène Sue" en Sociología de  
la creación literaria. Nueve  
Visión, Buenos Aires, 1971.
- GOLDMANN, Lucien. [1967] "La sociología y la li-  
terature: situación actual y pro-  
blemas de método" en Sociología  
de la creación literaria, Op.cit.

- id. [1959] "Creción literaria, visión del mundo y vida social" en Estética y marxismo (Comp. Adolfo Sánchez Vázquez), T.I., ERA, México, 1970.
- GULLON, Ricardo. "Espacios novelescos" en Teoría de la novela. Op. cit.
- HAUSER, Arnold. [1951] Historia social de la literatura y el arte. T.III, 4a. ed. popular, Guadarrama, Madrid, 1969. (Col. Punto Omega).
- JIMENEZ DE BAEZ, Ivette. Propuesta metodológica (de análisis textual). Trabajo de próxima publicación. México.
- LEENHARDT, Jacques. [1973] Lectura política de la novela. Siglo XXI, México, 1975.
- LIVINGSTONE, León. "Duplicación interior y el problema de la forma en la novela" en Teoría de la novela. Op.cit.
- LOTMAN, Iouri. La structure du texte artistique. Gallimard, France, 1973.
- MARK, Carlos. [1859] "Prologo a la Contribución a la crítica de la economía política" en Obras escogidas en dos tomos, T.I., Progreso, Moscú, 1966.

- MARX, Carlos y  
Federico ENGELS. Textos sobre la producción artística. Selección, prólogo y notas de Valeriano Bozal. Alberto Corazón, España, 1972. (Comunicación, Serie B).
- METZ, Christian. [1968] Ensayos sobre la significación en el cine. Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1972.
- id. Lenguaje y cine. Planeta, España, 1973.
- MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en Historia General de México. T.IV. Op. cit.
- PARAMIO, Ludolfo. Mito e ideología. Alberto Corazón, Madrid, 1971. (Comunicación Serie B).
- POUILLON, Jean. Tiempo y novela. Paidós, Buenos Aires, 1970. (Col. Letras mayúsculas).
- PRADA OROPEZA, Renato. "Aproximación a una teoría de la novela" en Plural 73, México, Octubre, 1977.

- ROBBE-GRILLET, Alain. [1963] Por una novela nueva.  
2a. ed., Seix-Barral, España,  
1973. (Col. Ensayo).
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. "Arte, ideología y sociedad" en  
Estética y marxismo. T.I. Op.  
cit.
- id. "La ideología de la neutrali-  
dad ideológica en las ciencias  
sociales" en La filosofía y las  
ciencias sociales. Grijalbo,  
México, 1976. (Col. Teoría y  
Praxis).
- STRABO. [S Ia C] The geography of Stra-  
bo. (in eight volumen). William  
Heinemann LTD, Great Britain.
- ZERAFFA, Michel. [1971] Novela y sociedad. Am-  
rrortu, Argentina, 1973.