



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Letras Hispánicas

Análisis de un incómodo desorden.
La forma del tiempo en *Artemisa Café*

Proyecto de
Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta:

Stephanie Marlene Flores García
Número de cuenta: 308009680
Asesor: José Roberto Cruz Arzabal



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.

Introducción

Capítulo I Principios organizadores

1.1 De la narrativa

- 1.1.1 Fábula
- 1.1.2 Historia
- 1.1.3 Texto

1.2 Del tiempo

- 1.2.1 Orden
- 1.2.2 Ritmo
- 1.2.3 Frecuencia

1.3 Del espacio

- 1.3.1 Forma espacial
- 1.3.2 Del espacio literario
 - 1.3.2.1 Espacio no metafórico
 - 1.3.2.2 Espacio descriptivo
 - 1.3.2.3 Estructura
 - 1.3.2.4 Significado

1.4 Forma

- 1.4.1 Totalidad
- 1.4.2 Ritmo
- 1.4.3 Jerarquía
- 1.4.4 Red

1.5 Conclusiones

Capítulo II Tiempo del discurso

2.1 Orden

2.2 Ritmo

2.3 Frecuencia

2.4 Conclusiones

Capítulo III Trama y patrones de acción

3.1 Misterio

- 3.1.1 Personajes
- 3.1.2 Patrón de acción

3.2 Principio

3.3 Medio

3.4 Fin

3.5 Referencias reflexivas

3.6 Conclusiones

Conclusiones

INTRODUCCIÓN

Artemisa café del escritor Israel Terrón Holtzeimer (Veracruz, 1982)¹ es una novela publicada en 2012 por el Fondo Editorial Tierra Adentro como ganadora del Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras / Border of Words.² En entrevista para *El diario de Juárez*,³ el autor relata que, al completar el manuscrito, lo llevó a algunas casas editoriales, pero únicamente se lo recibían y no lo contactaban de nuevo, fue así como terminó concursando por el galardón que finalmente le permitió verlo a la venta en librerías.

Esta narración llegó a mí poco después de publicada, si no es que el mismo año. La adquirí por casualidad en una visita que hice al Centro Cultural Tijuana (CECUT), parte de las instituciones organizadoras de Frontera de Palabras; no recuerdo exactamente por qué, lo más probable es que simplemente me haya llamado la atención. Durante mi lectura, el escenario histórico hipotético propuesto me fascinó, por lo que decidí compartir el contenido de la novela con un querido amigo de la universidad, pero mi recuento fue en extremo caótico y seguramente ininteligible para mi pobre escucha, a lo que yo me justifiqué argumentando que en la historia todo está contado en desorden. A raíz de esto, una pregunta quedó en mi mente: ¿cómo podía *Artemisa café* sentirse simultáneamente aprensible e inaprensible?

En ella, se narran los esfuerzos de Federico, un agente del Departamento de Inteligencia, por detener a Artemisa y al grupo conocido como los Leopardos, quienes, en el marco de las festividades por el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución, han sembrado el caos en la Ciudad de México con actos que no se

¹El autor es veracruzano, pero se mudó a Ciudad Juárez siendo muy pequeño. Se licenció en Psicología y le interesan la música, la fotografía y los cómics. *Artemisa café* es su primera novela; Random House publicó en 2018 *Balada de los ángeles caídos*, donde ensaya otro escenario histórico alternativo de México.

²Ese año el jurado estuvo integrado por Guadalupe Nettel, Julián Herbert y Héctor Anaya.

³Cynthia Camacho, “Nos presenta a ‘Artemisa’”, *El diario* (en línea), 03 de agosto del 2014, consultada por última vez el 29 de septiembre del 2021, https://diario.mx/Espectaculos/2014-03-08_a7e4b66f/nos-presenta-a-artemisa/.

sabe si son de protesta o terrorismo. Al mismo tiempo, el lector atestigua el atormentado romance que sostiene con Diana, una drogadicta que conoció al principio de la investigación y de quien es cómplice en su adicción y extraña forma de vida.

A pesar de la urgencia de arrestar a los Leopardos, Federico no investiga, sino que se dedica a seguirle la corriente a Diana en cada plan descabellado que se le ocurre, como ir a Veracruz días antes de las festividades. A su regreso, el policía externa su sospecha de que Diana está involucrada con los mismos criminales a los se supone debería estar buscando, por lo que ocurre una confrontación en la que los personajes cuestionan su identidad mutuamente. Tras el episodio, Diana plantea dos caminos: o Federico se va ahora o ya no podrá hacerlo hasta “la última estación”. El protagonista manifiesta un apego inexplicable hacia esta mujer que lo empuja y lo atrae a su voluntad, y por la que no ha dormido apropiadamente durante diez días debido al miedo de que lo deje. Así es como, por casualidad, aterriza en el hornabeque, la guarida de los Leopardos, quienes resultan ser seis resentidos sociales intentando cambiar al país. Sorpresivamente, aún tras presenciar la discusión de los planes para esa noche, la noche del Centenario y Bicentenario, el investigador no toma acción alguna y se limita, una vez más, a seguir a Diana.

Los ocho se dirigen a Torre Bicentenario, un proyecto arquitectónico que en la realidad no se llevó a cabo por sus violaciones a la normatividad, pero que en el mundo ficticio de la novela está por inaugurarse como parte de los festejos. Una vez ahí, Diana inventa excusas para retirarse con Federico, encierra a los Leopardos y le prende fuego al edificio. Sólo entonces, al policía se le ocurre arrestarlos y convertirse en héroe nacional, pero termina encerrado en una habitación del hotel Marriott, desde donde observa el incendio, mientras aguarda a que Diana despierte de su dosis de heroína.

Tras una angustiante espera de extensión desconocida, en que el protagonista tiene su propio viaje a través de todo el espectro de emociones, salen de ahí y echan a andar. En Parque Lincoln, ella anuncia que la relación ha llegado a su fin. Aunque Federico hace un esfuerzo por obtener una explicación o evitar el rompimiento, la conversación sólo da vueltas sin sentido y se ve obligado retirarse. Escenificado en un noticiero donde entrevistan al nuevo director del Departamento de Investigación e Intervención de la Policía Federal, se conoce el estado de Ciudad de México dos semanas después. En diciembre, mientras investiga una serie de asesinatos, Federico, descubre el cadáver de Diana en la morgue. Así llegan a su fin el intento de transformación nacional y el intento de relación amorosa.

En resumen, se tienen dos misterios y una relación amorosa que ocupan un espacio temporal de diez días, de los cuales la narración pone mayor énfasis en las últimas horas del décimo. El resto del relato podría calificarse como antecedentes de esta situación, sus personajes y consecuencias. Pero la organización dentro de la novela no es tal que se conozcan los hechos siguiendo la linealidad del tiempo físico, sino que los capítulos están compuestos por fragmentos de distintas temporalidades, a veces narrados en primera persona, a veces presentados por un narrador heterodiegético, por lo que hay que hacer un esfuerzo constante por entender las relaciones que los cohesionan. Los saltos son tantos y tan constantes que dicho esfuerzo se convierte en una actividad importante para el lector.

Respecto a esto, el autor declara:

Tienes una lluvia de ideas. Comienzas a seguir un hilo en la historia y cuando te das cuenta ya tienes todo el estambre enredado. El primer borrador lo escribí en unos cinco meses. De ahí fui cambiando muchas cosas, puliendo el texto y cerrando cabos. La estructura no la pensé mucho, creo por eso es tan compleja. Ya

que muchas escenas la escribí como las fui pensando. En verdad fueron pocas las que llegué a cambiar de lugar esperando darle mejor fluidez a la trama.⁴

Dado que el orden cronológico no es el principio organizador del discurso, no es una línea que concuerde con la forma también lineal del lenguaje y de la manera tradicional de interactuar con la estructura material del libro, en un primer instante se podría pensar que el caos es lo que rige *Artemisa café*, pero no hay que olvidar la artificialidad del relato. A pesar del aparente desorden, y si bien podría haber elementos no premeditados, sería ingenuo concluir que su forma es resultado de la aleatoriedad. Comprender la estructura temporal detrás de este particular acomodo y la experiencia que produce es el propósito de esta tesis.

Elegí el tiempo como tema de estudio porque evidentemente es fundamental para la construcción del texto, pero más aún para lo que éste provoca; porque creo que estudiándolo, su manipulación y funcionamiento alcanzaré una mejor comprensión de la novela. Es mi intención caracterizar y entender este estambre aparentemente enredado, para revelar si realmente eso es lo que es o si sólo pretende serlo, cómo y qué logra con esto.

Una primera explicación podría ser la ofrecida por Joseph Frank en 1945, cuando llamó a esta manera de organizar el contenido —yuxtaponiendo presente pasado y futuro— forma espacial. En su ensayo fundacional “Spatial Form in Modern Literature: an Essay in Three Parts”⁵, distingue a las novelas con forma espacial porque se alejan de los elementos temporales involucrados en su percepción, lo que a su vez resulta en que el espacio juegue un rol más importante en su composición. Es decir que la comprensión de lo que se narra se ve suspendida hasta que se asimilan todos los hechos

⁴Joel Flores, “Soy novelista y aprendí a escribir leyendo [entrevista a Israel Terrón Holtzeimer]”, *Bunker 84* (en línea), 3 de marzo del 2014, consultada por última vez el 8 de octubre del 2021, <http://www.bunker84.com/2014/03/soy-novelista-y-aprendi-escribir.html>.

⁵*The sewanee review*, vol. 53, núm. 2, 3 y 4 (1945), pp. 221-240, pp. 433-456 y pp. 643-653.

a la corriente temporal y se percibe la narración como un todo con un patrón discernible; mientras tanto, es necesario que el lector se fije en otra cosa, el espacio, hasta alcanzar la total contemplación de la obra. El objetivo último de la forma espacial es difuminar la frontera entre los elementos de contenido y el contenedor.

Recibido por un lado con entusiasmo y por otro con gran escepticismo, acusándolo de no ser más que una metáfora forzosamente trasladada desde las artes plásticas que negaba el carácter esencialmente temporal de la literatura, el uso del término no prosperó más allá de su aplicación sistemática y no meditada a obras especialmente trasgresoras de los cánones del momento, ni fue particularmente popular fuera de la academia estadounidense, donde algunos críticos aceptaron su existencia como un rasgo lamentable de las obras contemporáneas. Otra de las objeciones frecuentemente presentadas para invalidarlo es que no importa qué tan desordenadamente sean presentados los hechos de una novela, no hay manera de negar la dirección lineal del tiempo ni de abolirlo, sino que por el contrario, al intentar vedarlo se le pone en el centro del escenario.

Tales críticos podrían estar parcialmente en lo correcto: no hay manera de negar la dirección lineal del tiempo ni de abolirlo, y el uso de la forma espacial no logra más que dirigir la atención del lector a él, pero eso no significa que la narrativa responda exclusivamente a la organización de uno de los dos principios. Tiempo y espacio no son opuestos que se alternan en una jerarquía, sino dos planos en los que simultáneamente ocurre la experiencia humana.

Más recientemente, Caroline Levine ha ofrecido una manera de repensar las formas que podría ayudar con la tarea de desentrañar la estructura de *Artemisa café* sin ceñirse a la rigidez de lo propuesto por Joseph Frank, pero antes de ello se debe superar

uno de los principales retos que plantea en *Forms*⁶: alejarse de la idea de forma como algo material, geométrico, existente en el espacio físico. Libres de esta restricción se puede pensar en ella como un principio organizador, un cierto acomodo de elementos, el establecimiento de un patrón o algo que moldea.

Estos principios organizadores que moldean cada aspecto de la experiencia tienen además usos potenciales (*affordances*)⁷, ya sea de sus materiales o sus diseños, que les permite ser aplicados de forma innovadora. Para dar un ejemplo más concreto, un libro no fue diseñado para utilizarse como proyectil, pero ese es precisamente el uso que le da John Reed al principio de *Jane Eyre*, provocándole una herida a la protagonista. Otra precisión fundamental que hace Levine es que no existe una sola forma hegemónica que esté por encima de las demás, sino que varias de ellas coexisten, colisionan, se traslapan y luchan por imponer su orden, dando cada vez un resultado diferente y produciendo consecuencias no deliberadas.

La autora habla de cuatro formas, las más comunes y significativas, pero asegura que hay muchas otras. *Wholes* (totalidad), desde las fronteras domésticas hasta las nacionales; *rhythms* (ritmo), desde lo repetitivo del trabajo industrial hasta los patrones institucionales; *hierarchies* (jerarquías), de género, raza, clase o burocráticas; y *networks* (redes), incluyendo el comercio multinacional, el terrorismo o el transporte.

Para un nuevo Formalismo, propone dejar de buscar las formas políticas meramente reflejadas o contenidas en las literarias, asumir que operan en un plano común, son capaces de perturbarse una a la otra y de desorganizar la experiencia de modo que requiera estrategias poco convencionales.⁸ Contrario a lo dicho por Joseph Frank en su ensayo, la forma estética no es una respuesta a una realidad social dada. La

⁶Caroline Levine. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, New Jersey, Princeton University Press, 2015.

⁷La autora toma el término prestado de teoría del diseño.

⁸*Op. cit.*, p. 16.

nueva metodología apuntaría a rastrear las distintas formas y patrones que atraviesan las experiencias para entender sus relaciones y el medio complejo en que entran en conflicto, este entendimiento es el primer paso hacia un deseable cambio social.

De regreso a *Artemisa café*, si se piensa su falso caos bajo esta nueva perspectiva, ahora parecerá aún más obvio que no hay tal informidad, dado que hay no sólo uno, sino varios principios que la estructuran, y que no ha sido hasta ahora más que forma no comprendida. Entonces, ¿qué forma tiene el tiempo?, ¿con qué otros patrones se enfrenta?, ¿cuál es el resultado de esta colisión? Siguiendo el consejo de Caroline Levine, no trataré de encontrar una explicación para su fragmentariedad, sino de evidenciar las formas que lo diseñan y demostrar que no es tal el desorden, al contrario, que hay una construcción meticulosa para engañar al lector y hacerse pasar por tal, teniendo como resultado que la lectura se convierta en un proceso dinámico que conjunta elementos en conflicto.

Aunque el análisis se sustentará en la teoría de la forma espacial de Joseph Frank, su propuesta carece de una taxonomía bien establecida y de una nomenclatura clara, lo que frustra que el concepto sea útil para analizar otras obras fuera de los ejemplos originales que proporcionó. Por ello me serviré de las divisiones y categorías establecidas más adelante por la narratología (Mieke Bal, Gérard Genette, Luz Aurora Pimentel), en el caso del tiempo, y por W. J. T. Mitchell, en el caso del espacio, de modo que se puedan identificar claramente los estratos en que operan los distintos principios organizadores que diseñan la obra, estudiar sus relaciones y el resultado final que suscitan en términos de la experiencia de lectura.

Finalmente, las observaciones de Caroline Levine respecto a las formas me permitirán estudiar el tiempo y el espacio como principios operando en un plano común (junto a muchos otros en el complejo punto de encuentro que es la narrativa), capaces de

traslaparse y generar efectos impredecibles, no intencionados y hasta contradictorios. La explicación de las propuestas sobre el espacio y el tiempo en el relato, y las cuestiones de argumentación teórica se encontrarán muy detalladamente en el primer capítulo.

El segundo capítulo lo dedicaré a los rasgos de orden, ritmo y frecuencia en el discurso, con el propósito de revelar cómo fueron utilizadas las potencialidades del principio organizador tiempo para alcanzar la forma particular de la novela, y de poner a discusión su significación narrativa y funciones específicas.

La trama y las temporalidades descritas en el contenido tendrán más relevancia en el siguiente y último capítulo, dedicado a la búsqueda y análisis de otros patrones literarios que tienen al ritmo como criterio estructural; para ello me ayudaré de la propuesta de John Cawelti⁹ sobre los patrones de acción, o líneas estandarizadas de desarrollo. También en este capítulo exploro brevemente el comportamiento y efecto de lo que Frank llamó referencias reflexivas.

Aunque el índice puede dar la impresión de que se le ha dado excesivo protagonismo a los términos y conceptos teóricos más que al análisis, esta organización responde a mi necesidad de partir de lo más básico para avanzar en la comprensión y crítica de esto, de tener fundamentos sólidos para el análisis y de trabajar de manera precisa y metódica. Deseo que la recopilación general del capítulo uno sirva a otros que, como yo al inicio de esta investigación, se interesan por el tema pero que carecen de asideros conceptuales y metodológicos. Con todo, considero importante recordar que mi tesis pretende no sólo describir formas, sino indagar en sus causas y consecuencias. Es mi intención desglosar el estudio del tiempo capítulo a capítulo para exponer, aunque sea mínimamente, la complejidad con que se manifiesta en la narrativa en general, y en una obra específica en particular, *Artemisa café*.

⁹*Adventure, mystery and romance*. Chicago, The Chicago University Press, 1977.

Con todo esto busco respuestas a interrogantes que surgieron durante mi primer lectura y más tarde durante mi investigación inicial del tema: ¿qué sucede con la estructura temporal de la novela?, ¿por qué su acomodo se percibe como caótico?, ¿es válido el concepto de forma espacial para explicar cierta configuración temporal?, ¿tiene la obra esta forma?, ¿cuáles son los efectos o significados que produce? y ¿cuál es el resultado de su interacción con otras formas?

Por supuesto, limitar la tesis al estudio del tiempo podría parecer en extremo rígido, ya deja fuera otros principios organizadores y, por lo tanto, el entendimiento de lo que estos aportan a la obra; ya se verá que otros rasgos tienen relevancia, pero, por cuestiones de espacio, los toco sólo de manera incidental. Sin embargo, con esto pretendo alcanzar un análisis conciso y riguroso de la estructura que me intriga y así responder todas las interrogantes planteadas arriba. A su vez, este modelo de análisis podría servir de punto de partida para la exploración de otros textos.

CAPÍTULO I PRINCIPIOS ORGANIZADORES

1.1 DE LA NARRATIVA

En el siglo XX, de las reflexiones de varias escuelas críticas, surgieron modelos analíticos que intentaban explicar lo narrativo, su funcionamiento, sus formas de transmisión y significación. En un esfuerzo por reunir todas las distinciones hechas hasta ese momento en un marco sistemático, coherente y portable, Mieke Bal publicó *Teoría de la narrativa*.¹⁰ Lo primero por lo que se pregunta es la naturaleza misma de lo narrativo, pues no basta con decir que “Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración”,¹¹ sino que busca delimitar su corpus de forma más detallada y específica que en el texto narrativo nos encontramos con dos tipos de portavoz, uno no juega un papel en la fábula y el otro sí; es posible distinguir tres estratos: el *texto*, la *historia* y la *fábula*;¹² y su contenido consiste en una serie de acontecimientos conectados que causan o experimentan los actores.¹³ Afianzada en el supuesto de que es posible distinguir tres estratos en el texto narrativo, Mieke Bal organiza su libro en torno a estos, con la intención de lograr una mayor penetración en la forma global de funcionamiento de su significado en extremo complejo.

1.1.1 FÁBULA

La *fábula*, el primero de los estratos, se compone de 4 elementos: acontecimientos, actores, tiempo y lugar. Dado que el concepto de fábula es una abstracción, es susceptible de ser transmitida por otros medios como el cine o la narrativa gráfica. La autora ofrece criterios para elegir, relacionar y significar sus elementos. Por lo general un cambio, una elección entre posibilidades o una confrontación serán señal de que se

¹⁰Traducción de Javier Franco.

¹¹*Ibid.*, p. 13.

¹² Para los formalistas rusos la división se hace en fábula/*suzjet*; los estructuralistas la llaman historia/discurso; Genette también opta por el trinomio y habla de historia/relato/narración. Otros binomios son *plot/story* (Forster) y *narrated/narrating* (Prince).

¹³Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

está ante un acontecimiento. Una vez hecha esta selección, se tendrá la capacidad de describir sus conexiones con la ayuda de diferentes modelos, ya sea el del ciclo narrativo (posibilidad-realización-conclusión),¹⁴ o tomando en cuenta la identidad de los actores implicados, la naturaleza de la confrontación, su lapso temporal o los lugares en los que suceden.

Los actores, agentes que llevan a cabo acciones, se clasifican en binomios: sujeto/objeto, dador/receptor y ayudante/oponente. Para hablar de las clases de actores, o actantes, con mayor precisión se puede tomar en cuenta su posibilidad de actuación (determinación, poder, conocimiento o habilidad), su valor de verdad (real, secreto, mentira o inexistente), sus relaciones psicológicas o ideológicas, etc.

Respecto al tiempo como elemento, la *fábula* puede ocurrir durante una crisis o un desarrollo, un breve instante en el que ocurre un giro decisivo o un periodo mayor. Algunas consecuencias específicas para el desarrollo son: pueden presentar una gran cantidad de material, la cadena de acontecimientos construye lentamente el significado y, aunque a menudo son novelas bastante largas, no se presenta toda una vida, sino que se hace una selección de momentos. Por su parte, la crisis impone una fuerte restricción a los periodos de los que puede hablar, por lo que tiene que encontrar una forma de extender su lapso temporal y hace del significado un elemento central.

Al hablar del lugar, principalmente apunta a la utilidad de examinar las relaciones entre elementos haciendo uso de binarios como interior/exterior, público/privado, ciudad/campo, etc. Los objetos y los procesos parecen ser los elementos más interesantes de la *fábula*, mientras que tiempo y espacio son más prometedores vistos desde el punto de vista de la *historia*, por lo que Mieke Bal no apunta gran cosa sobre ellos en el primer capítulo de su libro, sino que les dedica casi enteramente el segundo.

¹⁴Bremond se refiere a esta estructura como procesos de mejoría (el cumplimiento de la tarea, la intervención de aliados, la eliminación del oponente, la negociación, el ataque, la satisfacción) y procesos de deterioro (el tropiezo, la creación de un deber, el sacrificio, el ataque soportado, el castigo soportado).

Sin embargo, para poder comentarlos aún más ampliamente, pasaré de ellos en el siguiente apartado y hablaré solamente sobre los personajes y la focalización.

1.1.2 HISTORIA

Los aspectos, o rasgos de la *historia*, son ordenación por secuencias, ritmo, frecuencia, personajes, espacio y focalización. Podrían considerarse el mismo material que compone la *fábula*, pero visto desde un ángulo específico. En este sentido, los aspectos son medios de manipulación de la *fábula*, es decir, técnicas narrativas de formación del significado.

Para que un actor pase a ser un personaje hay que proveerlo de rasgos distintivos, convertirlo en una unidad semántica completa y darle una función narrativa específica. Hay un conocimiento previo adquirido de otras fuentes que, en mayor o menor medida, crea un marco de referencia para la imagen de los personajes. Adicionalmente, dentro de la historia se encuentran otros muchos factores determinantes que ayudan en el trabajo de delineado, como el género, la ocupación, la posición social, etc. Para elaborar el contenido de ese marco pueden tomarse en consideración rasgos que se repiten, la acumulación de características, las relaciones del personaje con otros y las transformaciones por las que pasa.

También aquí los binomios pueden ser útiles para generar un modelo descriptivo, por ejemplo, rico/pobre, hombre/mujer, trabajador/vago. O la selección de ejes semánticos a los que se les asignan calificaciones de positivo, negativo o no marcado. Ya sea que esta información llegue de manera explícita o implícita, única o repetitiva, que el personaje hable sobre sí mismo o sobre otro, Mieke Bal invita a considerar las diferentes fuentes de información y sus posibles combinaciones para una clasificación más allá del simple personajes enteros y planos.

Partiendo del supuesto de que en una *historia* se presentan los elementos de una *fábula* de forma concreta, la focalización apuntaría a responder la pregunta ¿Quién ve? Es decir que se trata de la concepción a través de la cual se presenta la *fábula*, lo que le da un fuerte efecto manipulador. Es importante resaltar que quien ve y quien habla son distintos. El focalizador, el punto desde el que se contemplan los elementos, puede estar dentro de la *fábula* (focalización interna) o fuera de ella (focalización externa). Y si hay alguien que mira, también habrá un objeto focalizado. Entonces cabrá considerar a qué se dirige la focalización, con qué actitud lo hace y de quién es el objeto contemplado para iniciar un análisis.

Bal habla de niveles de focalización, es decir que en un primer nivel ésta sería externa “Edward tomó el examen nacional”; en un segundo nivel esta función se delega a un focalizador interno “Vi que Edward tomó el examen nacional”; o bien puede ser ambigua “Mustang vio que Edward tomó el examen nacional”. La información es claramente la misma en todas las frases, se afirma que Edward tomó el examen nacional, pero el agente perceptor que presenta los hechos no lo es. Finalmente, los diferentes grados de conocimiento entre el lector y los personajes pueden generar varios tipos de suspense: rompecabezas (ninguno de los dos tiene el conocimiento), amenaza (el lector sabe pero el personaje no), secreto (el lector no sabe pero el personaje sí) o ninguno (ambos tienen el conocimiento).

1.1.3 TEXTO

Mieke Bal llama palabras a los rasgos que componen el tercer estrato, el *texto*. En este capítulo aborda los temas del narrador, los comentarios no narrativos, la descripción y los niveles de narración. La clave de este estrato para distinguirlo del anterior es la materialidad, claramente hace referencia al medio en que se ha puesto la *fábula*, no sólo

al cómo, por lo que temporalmente se pueden separar estas técnicas narrativas que fácilmente podrían agruparse bajo el apartado de *historia*, ya que son específicas de la escritura y el habla, pero requerirían de un tratamiento distinto para, por ejemplo, el cine, la narrativa gráfica y los videojuegos.¹⁵

Si el focalizador es el que ve, el narrador es el que habla, el sujeto lingüístico que expresa el lenguaje que constituye el texto, un yo que puede hablar sobre sí mismo o sobre otros. Es decir que las señalizaciones de narración en primera, segunda o tercera persona no son más que términos útiles para diferenciar entre, por ejemplo, un “Tuve que quedarme a hacer horas extras” y un “Ese día Narumi tuvo que quedarse a hacer horas extras”, aunque en todo momento detrás haya un “Yo narro que...”. De igual forma, el narrador puede ser externo o ser un personaje.¹⁶ Esto le permite sólo contar, expresar sus percepciones, dar testimonio o incluso actuar, en caso de que sea parte de la *fábula*.

Las siguientes dos funciones permiten hacer una distinción entre partes narrativas y no narrativas del texto, partes en las que no se presenta ningún acontecimiento, sino que refieren algo de conocimiento general o describen. Los comentarios no narrativos suelen ofrecer información útil para valorar el tono ideológico de un texto, mientras que los pasajes descriptivos son necesarios, aunque a menudo se perciben como pausas, para naturalizar el mundo ficticio, hablar de lo que miran los personajes, comunicar un cierto conocimiento o para desarrollar acciones con objetos. Genette habla de discurso doxal, utilizado para expresar una interpretación, conjetura, opinión, comentario o reflexión.¹⁷

Es decir que el narrador puede generar la ilusión de ausencia o hacerse notar con todo

¹⁵Luz Aurora Pimentel distingue entre textos narrativos con estructura semio-narrativa (pintura, ballet, drama), donde el narrador queda a elección, y textos estrictamente narrativos (oralidad, escritura), en los que el narrador es la fuente misma de información, un factor constitutivo. “Teoría narrativa” en *Aproximaciones*, México, UNAM, 1995, p. 61.

¹⁶Narrador heterodiegético y homodiegético para Genette. Además el narrador personaje puede ser narrador y protagonista (autodiegético) o un simple observador (testimonial).

¹⁷Luz Aurora Pimentel parafraseando a Genette, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998, p. 51.

tipo de intervenciones en el acto de enunciación. Esto lleva a la cuestión de la confiabilidad del narrador, pues entre más se defina a sí mismo menos objetivo parecerá su relato, mientras que si se hace transparente los acontecimientos pueden pasar por verídicos.

Finalmente, cuando se habla de niveles de narración será necesario observar cuidadosamente que no siempre tiene la palabra el mismo narrador, sino que con frecuencia cambia el estilo en que se enuncian las cosas. Estos estilos se conocen como directo “«Bueno, para ser honesta, estoy celosa», dijo Hanako”, indirecto “Hanako dijo que, para ser honesta, estaba celosa” e indirecto libre “Honestamente, Hanako estaba celosa”. En el primero se tienen señales claras del cambio de nivel. En el segundo se representan las palabras como supuestamente se han expresado. Y en el tercero las palabras parecen haberse reproducido con precisión.

Luz Aurora Pimentel sintetiza todo lo anteriormente expuesto en cinco preguntas útiles para identificar los componentes del sistema narrativo: quién narra (estrato del texto), qué es narrar (partes narrativas y no narrativas del texto), cómo se narra (procedimientos discursivos, tiempo de la historia, formas de presentación de los lugares, los personajes y los acontecimientos, selección de los acontecimientos y focalización), qué es lo que se narra (estrato de la fábula) y quién es el receptor del relato (posiciones de lectura, el narratario y el lector como constructo analítico).¹⁸

De todo lo anterior, a lo largo de los siguientes capítulos utilizaré los conceptos de narrador, partes narrativas y no narrativas del texto, niveles de narración, selección y forma de presentación de los acontecimientos, y focalización, ya que todos intervienen en cómo se construye la percepción de la forma del tiempo.

¹⁸“Teoría narrativa” en *Aproximaciones*, México, UNAM, 1995, pp.62-65.

1.2 DEL TIEMPO

Cuando se habla de organizar el tiempo casi siempre se piensa en la cantidad de horas y minutos que se le destina a cada actividad del día. La forma en que está hecha esta partición hasta convertirse en días, semanas y meses es tan natural que es fácil pasarla por alto y olvidar que es un consenso. Si bien hecho a partir de observar la repetición de ciclos naturales, es, al fin y al cabo, un acuerdo de la duración de cada una de estas unidades. Para medir el paso de esta magnitud física la humanidad se ha valido de mirar el sol y la luna, la proyección de una sombra, la lluvia y, hoy en día, los relojes atómicos.

El Estructuralismo aportó a la división y clasificación de los rasgos principales de la narración, como anteriormente revisé. No es de extrañar, puesto que su interés se centraba en “[...] las convenciones que hacen posible una obra literaria; no pretendió producir nuevas interpretaciones, sino comprender cómo una obra produce los significados y efectos que le son propios”.¹⁹ Siendo el tiempo uno de los principios más relevantes para la estructuración de la experiencia humana, era imposible pasarlo por alto. Más aún, como se verá más adelante, la *nouveau roman* que tanto interesó a los estructuralistas llamó su atención por separarse de lo considerado tradicional, por su “ilegibilidad”.²⁰ Uno de los medios de los que se valió para alcanzar esta ilegibilidad o, mejor dicho nuevos significados, es precisamente la manipulación del tiempo, su uso como técnica narrativa.

Las propuestas que Gérard Genette hizo en *Figuras III* (1972) fueron el paso definitivo a la sistematización del tiempo en el relato y siguen siendo el punto de partida de numerosos académicos. Una de ellos es la doctora Luz Aurora Pimentel, de cuyo

¹⁹Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 149.

²⁰Culler invita a tomar los binarios legible/ilegible, tradicional/moderno como conceptos útiles y no como una rígida forma de clasificación.

conciso y riguroso trabajo²¹ me serviré para exponer las características particulares de la forma temporal. El orden, el ritmo y la frecuencia son los tres aspectos que sirven como medio de manipulación del tiempo de la *historia*. Más allá de sólo señalar estos fenómenos, se puede describir su relación, ya sea de concordancia o discordancia, con el tiempo de la *fábula* para revelar su configuración particular en una narración dada y los significados que produce en ella.

En principio, se tiene un importante impedimento al intentar imitar el tiempo cronológico: la sucesión a la cual está obligado el acto mismo de contar dispone las secuencias narrativas de forma que es imposible asir por completo la simultaneidad con que ocurren las cosas en el mundo real y la temporalidad se ve irremediamente afectada por la sucesión textual. Se establece pues un desfase, aunque sea mínimo, entre el tiempo narrado y el tiempo desde el que ocurre la narración,²² y más aún se puede pensar en un tercer tiempo, el de la lectura. Dependiendo de la posición temporal del narrador, la narración puede ser posterior a los hechos (retrospectiva), anterior a ellos (prospectiva), ocurrir en el momento mismo (simultánea) o alternar entre la retrospectiva y la simultánea (intercalada).

A pesar del uso de diferentes tiempos verbales que permiten identificar en qué dirección temporal se encuentra el narrador con respecto de lo que narra, esta elección lingüística no siempre significa necesariamente lo que en estricto sentido gramatical dice. A menudo, en la narración el marco de referencia que permite clasificar la temporalidad de los eventos no será el del narrador, sino el de los personajes. Vista desde ese punto, la temporalidad es más bien un presente en el sentido de que transmite simultaneidad, las cosas ocurren aquí y ahora. Ciertamente es sólo presente en la

²¹*El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 42-58.

²²El tiempo de la enunciación y sus consecuencias como marco de referencia se relacionan con el tema del narrador como fuente de información, por lo que aquí no se mencionan más que de pasada.

medida en que lo es para los personajes, que se percibe una acción en proceso, pero será una paradoja importante de recordar.

1.2.1 ORDEN

En la novela es precisamente el orden el que sufre una partición importante a principios del siglo XX, entre la forma tradicional de organizar los hechos y lo que en su momento se denominó “el modo contemporáneo” y que nosotros solemos asociar con el Modernismo (*Modernism*).²³ En palabras de Raúl Castagnino:

La diversidad de tratamientos, en la perspectiva histórica, distingue entre estructuras antiguas y estructuras modernas de la novela. En las primeras, el curso convencional de las horas y el camino fatal del tiempo biológico hace crecer a los personajes de la cuna a la sepultura. En las segundas, el relato lineal se quiebra, estalla su sistema de regulación, y las complicaciones se relacionan con la búsqueda de otras formas de duración, de otros ritmos.²⁴

Sin embargo, por mucho que la *historia* intente imitar la temporalidad humana real, hasta los más sencillos relatos se sirven de rupturas temporales para narrar lo ocurrido en otro de los hilos que atraviesan la trama, para comentar algún antecedente o recordar un elemento pasado. Intencionada o no, la discordancia entre el orden temporal de ambos estratos recibe el nombre de anacronía. El segmento donde ocurre la ruptura o relato en curso es el marco de referencia a partir del cual se clasificarán el resto de los eventos, así que la anacronía puede ser un suceso pasado (analepsis) o futuro (prolepsis). A su vez, al convertirse en relato en curso, a partir de la analepsis o prolepsis pueden surgir otras anacronías, dando pie a múltiples rupturas temporales. Haciendo uso de estas dos figuras temporales la narración puede completar información

²³No me refiero aquí al Modernismo latinoamericano, por eso la distinción en inglés entre paréntesis, ya que no son equivalentes.

²⁴*Tiempo y expresión literaria*, Buenos Aires, Nova, 1977, p. 53.

hasta ese momento omitida, repetir o anunciar acontecimientos. Las anacronías suelen marcar explícitamente el momento en que suceden mediante adverbios temporales o cambios en el tiempo gramatical.

1.2.2 RITMO

Cuando se habla de ritmo del relato o tempo narrativo se habla nuevamente de la confrontación entre *fábula* e *historia*. A menudo, la duración de los acontecimientos son explícitamente expresados, pero ya sean unas horas, 10 días o toda una vida, no es la cantidad de eventos realmente ocurridos en ese lapso la que llega al lector, sino que ciertas partes se abrevian en unas pocas palabras o se eliminan por completo, y a otras se les presta mucha mayor atención y ocupan páginas enteras. De modo que el espacio que los sucesos ocupan en el texto termina siendo lo que determina su duración.

Para no depender del tiempo de lectura, que presenta numerosas variables y, por lo tanto, no es una medida paradigmática, la relación entre la duración “real” de los hechos y el espacio que ocupan en el texto se evalúa en términos de ritmo. Es decir que si se confronta cuánto texto se le da a cuánto tiempo, como resultado se obtienen 4 velocidades narrativas posibles.

Partiendo de cero hay descripciones que detienen el tiempo de la *historia* pero que no implican la conciencia de algún personaje o un acto de contemplación. Además de la pausa descriptiva, se puede alentar el ritmo del relato por medio de digresiones sin relación con la *fábula*, partes del *texto* clasificadas como no narrativas por Bal.²⁵ Genette llama *rallentando* al efecto que producen.²⁶ Adicionalmente, Pimentel considera otra situación en la que la extensión del *texto* puede superar significativamente al tiempo transcurrido en la *fábula*. Opuesto al resumen, el monólogo

²⁵*Op. cit.*, pp. 139-141.

²⁶Así lo explica Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998, p. 52.

interior, al dar cuenta de procesos mentales, requiere de un espacio que da al lector la impresión de que ha pasado mucho tiempo, cuando en realidad, a lo largo de todas las páginas empleadas, el personaje sigue en el mismo aquí y ahora. La distención se verá acrecentada si hay un tiempo diegético cuantificable que sirva como marco para evidenciar la disparidad de duraciones.²⁷

Si se tienen una duración y una extensión casi equivalentes se está ante una escena, un relato más o menos detallado que tiende al diálogo. Sin embargo, el diálogo no es el único criterio para identificar este tempo, sino que puede estar compuesto también por información descriptiva y narrativa presentada en forma de escena que provocan ligeras aceleraciones o desaceleraciones sin que la equivalencia original se pierda. Por lo mismo, a esta forma se le considera isócrona y a las otras tres anisócronas.

En el resumen, al contrario que en el monólogo interior, en unas líneas se habla sin más detalle de un largo periodo de tiempo, por lo que da la impresión de una aceleración. Finalmente, si no se da cuenta en absoluto de un evento se estará ante una elipsis. El tiempo contenido en la escena y el resumen es variable, pues, dependiendo del detalle con que se hagan, pueden estar más cercanos a uno u otro polo de los tempos narrativos. No hay que olvidar que la impresión de lentitud o rapidez causada al lector depende de esta variedad de velocidades y no de la duración de los sucesos en la *fábula*.

1.2.3 FRECUENCIA

Finalmente, la capacidad que tiene la narrativa no sólo de seleccionar los elementos a enunciar, sino de mencionarlos a elección sin importar cuántas veces hayan ocurrido, regresar a ellos o saltárselos por completo da pie al concepto de frecuencia. Cuando la relación entre el número de veces que ocurre algo y el número de veces que se narra es

²⁷*Ibid.*, p. 53.

concordante, se está hablando de una narración singulativa. La discordancia puede ser de dos tipos, repetitiva, el suceso se narra más veces de las que ocurre, o iterativa, varios acontecimientos se reducen a una sola mención. A su vez, cada uno de estos tipos de frecuencia se relaciona con otros aspectos temporales:

De hecho, podríamos postular una triple correspondencia de naturaleza isócrona y cronológica entre los tres órdenes temporales: una narración estrictamente cronológica, sin ruptura temporal, con duración en escena, narrada en forma singulativa, es una de las combinaciones que con mayor frecuencia privilegia la narrativa tradicional. La *isocronía* y la *cronología* tienen ahí un valor jerárquicamente superior a las otras formas de estructura temporal y entran en vigor en los “momentos fuertes” o “dramáticos” del relato; mientras que las transiciones, los “momentos débiles” en los que “nada importante pasa”, tienden a estar narrados en resumen y de modo iterativo; de la misma manera, los antecedentes, que también son “momentos débiles” y, por lo tanto, segmentos narrativos subordinados, tienden a ser narrados en forma de resumen y como analepsis.²⁸

Al emancipar precisamente estas formas subordinadas, el “modo contemporáneo” cuestionó las jerarquías tradicionales y logró efectos interesantes en la temporalidad. Las relaciones entre eventos, la relación de estos con la cronología que los enmarca y su duración interna se hicieron menos claras.

En resumen, estos tres aspectos, orden, ritmo y frecuencia, son los que le dan sus potencialidades a la forma temporal²⁹ y su análisis se centra en las relaciones de concordancia o discordancia entre el orden, ritmo y frecuencia de la *fábula* y el orden, ritmo y frecuencia de la *historia*.

Naturalmente, todo el lenguaje que describe los tres aspectos y las particularidades de sus diferentes manifestaciones formará parte crucial de mi análisis

²⁸*Ibid.*, pp. 55-56.

²⁹Caroline Levine las nombra secuencia, repetición, duración y agrega una cuarta, flujo. Hablaré de ellas más adelante.

más adelante, ya que es precisamente lo que me permitirá hablar detalladamente de la manipulación hecha a *Artemisa café*, diferenciar sus sutilezas y expresar los orígenes de la experiencia de lectura que provoca.

1.3 DEL ESPACIO

El espacio no está exento de controversias. Al igual que el tiempo, distintas ramas del conocimiento han discutido sobre él: su naturaleza, la cantidad de dimensiones que lo conforman, su dependencia o independencia de otra materia, su existencia dentro o fuera de la mente humana, su geometría curva o plana, o cómo se le percibe. Si se piensa en su organización, inmediatamente vendrán a la memoria los binarios de los que ya he hablado antes: dentro/fuera, cerca/lejos, público/privado, ciudad/campo. Pero al contrario del tiempo, el espacio en la narrativa ha sido estudiado de manera muy limitada, reducido al análisis de los ambientes descritos en el contenido y por los que transitan los personajes que pueblan la trama.

1.3.1 FORMA ESPACIAL

¿A qué se refiere exactamente Joseph Frank cuando habla de forma espacial? ¿De qué espacio está hablando? Serán las primeras preguntas que naturalmente surgirán después de hablar del espacio en la narrativa de tal manera. Frank publicó su teoría a lo largo de tres números de la revista *The sewanee review*.³⁰ En la primera parte aborda el tema de los límites de la literatura y las artes plásticas. Apoyándose en gran medida en lo dicho por Gotthold Ephraim Lessing en *Laokoon*, Joseph Frank asigna atributos precisos para cada arte. Por un lado, las artes plásticas son forma y color en el espacio, símbolos en yuxtaposición que se representan mejor todos al mismo tiempo; mientras que la

³⁰Vol. 53, núm. 2, 3 y 4 del año 1945.

literatura aparece como sonidos articulados en el tiempo, símbolos consecutivos, secuencia.

Lessing asegura que cualquier intento que vaya en contra de las propiedades particulares de cada medio resultará en fracaso.³¹ Aunque Frank no está de acuerdo, se propone usar esta división como herramienta de crítica y análisis. El académico estadounidense argumenta que estas reglas en algún momento constriñeron la forma del arte hasta convertirla sólo en una serie de arreglos técnicos que cumplir. Sin embargo, si se trasladan estos principios organizadores, tiempo y espacio, y se aplican a la literatura, sería posible rastrear la evolución de su forma. Su propósito es demostrar que la literatura del momento en que escribió su ensayo se estaba moviendo al polo de lo espacial, lo que quiere decir que las obras estaban pensadas para ser percibidas del mismo modo en que se ve una pintura: no como una secuencia, sino como un instante.

Las novelas espaciales son una vasta imagen cuyos componentes individuales deben ser aprendidos como una totalidad, por lo que sólo cuando se recurre a la simultaneidad se puede entenderlas adecuadamente, ya que su significado no depende de una relación temporal. Los ejemplos probatorios que brinda son, en primer lugar, la escena de la feria en *Madame Bovary*. Joseph Frank habla de acción en tres niveles, aunque son más bien coordinadas espaciales del mundo de la novela. En esta escena los discursos pronunciados por las autoridades y el flirteo entre Emma y Rodolphe ocurren simultáneamente. El crítico describe el método de Gustave Flaubert como cortes hacia atrás y hacia adelante entre los eventos ocurriendo en los distintos puntos, por lo que los saltos no son tan preeminentemente temporales como espaciales entre los escenarios descritos, aunque evidentemente tiene que haber una ruptura temporal para hablar de lo que pasa en el otro lugar. Es decir que, temporalmente hablando, el escritor no está

³¹ Así lo asegura Joseph Frank en *The sewanee review*, vol. 53, núm. 2, 1945, p. 223.

yuxtaponiendo nada, sino tratando de transmitir en la *historia* la simultaneidad de algo yuxtapuesto a nivel de *fábula*.

Aunque eso es precisamente lo que es, la escena de la feria cumple con el requisito de ser percibida en un instante. James Joyce aplicó la misma técnica pero a mayor escala. Frank habla de *Ulysses* como referencias (¿temporales, geográficas, históricas, literarias?) conectadas entre sí independientemente de la secuencia temporal de la narrativa. Antes de hacer sentido, las referencias deben ser conectadas y vistas como un todo. Pese a que la extensión de la novela disminuye el efecto de simultaneidad, el crítico habla de una clara intención estética de transmitir un instante de Dublín. Joseph Frank asegura que el lector progresa en la novela conectando referencias y alusiones de forma espacial, pero nunca aclara en qué espacio ocurre este proceso. Más aún, parece traicionar toda idea de espacialidad cuando agrega que gradualmente nos hacemos conscientes del patrón de las relaciones entre personajes.³²

El tercer ejemplo viene de Proust, cuya técnica es descrita como una versión más sutil del mismo método de composición. La presentación de los personajes se hace de manera discontinua. Se muestran en una etapa de sus vidas y luego no aparecen hasta muchas páginas después en un momento en el que el paso del tiempo los ha cambiado de modo decisivo, como si de instantáneas se tratara. Con esta técnica es posible asir pasado y presente simultáneamente, de modo que se tiene un momento de “tiempo puro”, lo que Frank iguala a atemporalidad, es decir espacio.³³ En este caso hay tanto una elipsis como un espacio físico en la secuencia textual que provocan una separación temporal en el mundo narrado y en la lectura. El crítico es incapaz de ver que esta discontinuidad no significa la desaparición del tiempo, ni que las narraciones con esta característica estén desordenadas, aunque ciertamente hay una anacronía. Más bien su

³²*Ibid.*, p. 234.

³³*Ibid.*, p. 239. “[...] ‘pure time, obviously, is not time at all —it is perception in a moment of time, that is to say, space’”.

diseño recae en otro principio, lo que obliga al lector a interactuar de manera distinta con su estructura temporal.

Como bien señala Gabriel Matelo,³⁴ la falta de una taxonomía bien establecida y de una nomenclatura clara frustra el intento de concretar algo que de hecho sea sistemáticamente aplicable a todas las obras. En la escena de la feria Joseph Frank llama a cada coordenada una unidad que se relaciona con la otra de forma irónica. Al hablar de *Ulysses* llama referencias a lo que antes llamó niveles o unidades y para hacerlo todavía más confuso luego utiliza como guía las relaciones entre personajes. Con Proust establece como unidad cada vistazo a la vida de los personajes. En el caso de *Nightwood*, novela de Djuna Barnes que comenta en la segunda parte de su ensayo, su análisis parece más cercano al tema de los personajes y, por lo tanto, pertenece a un aspecto completamente distinto al de las novelas anteriores; no ofrece ayuda para entender la naturaleza de la fragmentariedad como lo hizo antes y habla de un patrón como linternas iluminando cada una desde una dirección diferente, pero no deja en claro cómo es esto forma espacial. La falta de un procedimiento para determinar estas unidades es altamente problemático cuando se quiere proponer una metodología con que estudiar obras fuera de los ejemplos que brinda en su ensayo.

En la tercera parte de “Spatial form in modern literature”³⁵ da por sentado que los ejemplos examinados comparten una estructura similar y procede a explicar su surgimiento por la relación entre arte, clima cultural y psicología del estilo. Empieza con un acercamiento importante a las teorías formuladas por pensadores alemanes (Wilhelm Worringer principalmente) sobre el ir y venir histórico entre el estilo naturalista y no naturalista. En resumen, se está preparando para decir que la forma espacial no obedece al lineal fluir del tiempo debido al caos reinante en la sociedad en

³⁴“Problemas de la teoría estadounidense de la forma espacial en narrativa”, *TRANS*- (en línea), 14 de febrero del 2014, consultada el 3 de abril del 2019, <http://journals.openedition.org/trans/904>.

³⁵*The sewanee review*, vol. 53, núm. 4, 1945, pp. 643-653.

que nacen las obras que la tienen. El clima espiritual y emocional del momento afecta la sensibilidad del artista y, en consecuencia, la forma del medio en que trabaja.

Un rasgo compartido por la mayoría de los ejemplos de Joseph Frank es tener una *historia* no organizada en pasado-presente-futuro, pero él nunca logra señalarlo con tal precisión terminológica. Constantemente habla de exclusión absoluta y no de predominancia de uno de los dos principios. Define la forma espacial como libertad del flujo temporal, simultaneidad y yuxtaposición, contraria a la natural linealidad del tiempo, a su progresión causal. Si bien argumenta que sólo cuando se recurre a la simultaneidad es posible entender las novelas con forma espacial, tras una breve reflexión será obvio que las leyes del tiempo y la causalidad siguen jugando un rol en la capacidad de establecer un patrón y, por ende, parte del significado de hecho depende de la relación temporal que guardan los eventos entre sí. El efecto de simultaneidad y yuxtaposición se alcanza con la manipulación del tiempo, no con su supuesta ausencia.

La forma espacial es más bien el resultado del procedimiento mental exigido por ciertas novelas para darle coherencia a su forma temporal, cuya comprensión no está naturalmente dada por la cronología discursiva, sino que “[...] continually fitting fragments together and keeping allusions in mind until, by reflexive reference, he can link them to their complements”.³⁶ Es decir que la lectura se convierte en un proceso dinámico que conjunta elementos en conflicto.³⁷ Para realizar este procedimiento aún se recurre al principio organizador tiempo, pero como resultado no se obtiene la metáfora visual línea, sino rompecabezas, que es de donde quizá viene el “todo ocurre en un instante” de Frank y su necesidad de percibir estas novelas como un todo.

³⁶Joseph Frank, “Spatial form in modern literature” en *The sewanee review*, vol. 53, núm. 2, 1945, p. 234. “[...] continuamente acomodando fragmentos y manteniendo en mente la alusiones hasta que, por referencia reflexiva, pueda vincularlos a sus complementos”. La traducción es mía.

³⁷Vista así, la escena de la feria en *Madame Bovary* ya no parece encajar en los criterios de forma espacial, dado que el lector es perfectamente capaz de comprender lo que está sucediendo sin tomar medidas extraordinarias. Podría pensarse que Frank confundió un auténtico momento de simultaneidad con una técnica narrativa de composición que provoca esa experiencia.

1.3.2 DEL ESPACIO LITERARIO

Ya que he señalado el problema de hablar de lo espacial en la lengua escrita y en la literatura sin una definición adecuada, veamos una descripción más exacta. El académico estadounidense W. J. T. Mitchell ya hizo un esfuerzo por aclarar esta cuestión en “Spatial Form in Literature: Toward a General Theory”,³⁸ ensayo en el que amplía el concepto más allá de lo comentado en 1.3, específicamente a cuatro planos, e intenta aclarar su rol en el proceso de lectura y análisis literario. Mitchell coincide en que la problemática del término espacio dentro de los modelos analíticos nace de la inconsistencia de sus uso, a veces literal a veces metafórico. La solución del crítico es apoyarse en Nelson Goodman y explicar que ya sea literal o metafórico, el uso del término sigue siendo real y efectivo, y aquí utiliza una palabra clave, ejerce un efecto clasificador.³⁹

De hecho, el texto es una crítica a la propuesta de Joseph Frank e inicia precisamente con las objeciones que se le hicieron: que es una mera metáfora y niega el carácter temporal de la literatura. Por completo en desacuerdo con los comentarios, positivos o negativos, hasta ese momento expresados, Mitchell considera que la forma espacial es más bien un aspecto crucial de la experiencia y la interpretación de la literatura de todos los tiempos y culturas, no un fenómeno único de ciertas obras ni las características “anti-temporales” de simultaneidad y discontinuidad.

El mayor obstáculo viene de la noción de que el espacio es la antítesis del tiempo, por lo tanto, la literatura sólo puede alcanzar la espacialidad negando la temporalidad, definida como secuencia o continuidad. Sin embargo, el lenguaje sobre el tiempo depende enormemente de la imagen mental de éste como una línea, de una metáfora

³⁸*Critical inquiry*, núm. 3, 1980, pp. 539-567.

³⁹Quizá el problema de querer trazar una división clara entre estos dos podría aliviarse también con ayuda de Caroline Levine, dejando de lado el lastre de la materialidad y cambiándolo por la idea de forma a partir de un principio organizador.

espacial en sí misma, y con regularidad se ha utilizado este lenguaje para describir la forma en que se lo experimenta. Por lo tanto, aunque ambos conceptos existen y funcionan de manera independiente, a menudo uno recurre al otro y mantienen una relación compleja: “We cannot experience a spatial form except in time; we cannot talk about our temporal experience without invoking spatial measures”.⁴⁰ La conclusión de Mitchell es que la progresión, linear o no, de la narrativa es sencillamente un arreglo espacial de la experiencia del tiempo y sea cual sea la situación, el lector no tiene problema en mapear, aunque de forma menos metódica, patrones del tiempo o cualquier otro principio organizador.

Si se hace un inventario de términos críticos que implican el uso de metáforas espaciales, es notable que la misma visión de Mieke Bal de la narrativa como algo divisible y categorizable en estratos lleva de vuelta a ellas, pero precisamente, la propuesta de Bal sirve únicamente para identificar y nombrar divisiones y categorías, para hacer una descripción analítica; mientras que Frank habla ya de la función que tienen éstas cuando se utilizan de determinada manera, de la experiencia que producen cuando se configuran de cierto modo. Con la misma intención de dar luz a la estructura compleja y multidimensional de la literatura, y partiendo del sistema de alegoría medieval, Mitchell propone sus cuatro tipos de forma espacial.

1.3.2.1 ESPACIO NO METAFÓRICO

El primer nivel propuesto en el ensayo hace referencia a una espacialidad tan cotidiana que es natural pasarla por alto: la materialidad misma del libro. Ya sea en hojas de papel o en una pantalla, el texto necesita de un soporte que lo haga accesible a la lectura. Las palabras coexisten ya ordenadas antes de abrir el libro, incluso antes de llegar al lector,

⁴⁰Mitchell, *op. cit.*, p. 544. “No podemos experimentar una forma espacial excepto en el tiempo; no podemos hablar de nuestra experiencia temporal sin evocar medidas espaciales”. La traducción es mía.

el texto se ha formado en líneas y párrafos que llenan una caja de texto rodeada de otros muchos elementos que definen su espacialidad. Sin embargo, aunque los renglones del formato tradicional⁴¹ obligan a una secuencia, ésta puede o no concordar con el orden temporal del discurso:

The reading experience may produce in us the sense that no real time is passing, that we are in an eternally timeless realm where everything occurs simultaneously. Or it may produce the illusion of temporal sequence, with distinct stages like beginning, middle, and end. What we need to keep in view is the fact that both of these experiences rise out of our decoding of a spatial form (the text), and both involve a sense that time has a pattern or structure, however various those structures might be.⁴²

En los textos narrativos, la informidad de la línea temporal de la *historia* como técnica de composición sólo puede manifestarse en la materialidad del medio que los soporta, dado que es la herramienta más inmediata para construir la experiencia del tiempo, ya que este espacio es la única forma de convertir el tiempo narrado en tiempo de lectura. Aunque, en el caso del libro esto no cambia la interacción con la estructura impresa, sí cambia la interacción con la estructura temporal.

1.3.2.2 ESPACIO DESCRIPTIVO

Es en el segundo plano donde entra lo que hasta ahora se ha estudiado como espacio narrativo. Este espacio de ficción es sólo una ilusión generada discursivamente que se sirve de la descripción y del poder de las referencias como sus principales recursos para

⁴¹Éste también es susceptible de ser modificado, ya sea en sus materiales o forma de uso, revelando así nuevas potencialidades. Un ejemplo ahora ya clásico es *Tristram Shandy* (1759-1767).

⁴²Mitchell, *op. cit.*, p. 544. “La experiencia de lectura puede producir en nosotros la sensación de que el tiempo real no está pasando, de que estamos en un reino eternamente atemporal donde todo ocurre simultáneamente. O puede producir la ilusión de secuencia temporal, con distintas etapas como principio, medio y final. Lo que debemos mantener en mente es el hecho de que ambas experiencias provienen de nuestra decodificación de una forma espacial (el texto), y que ambas involucran la sensación de que el tiempo tiene un patrón o estructura, sin importan qué tan variadas puedan ser esas estructuras”.

reproducir objetos ausentes. El lugar puede ser tan grande como el universo o tan pequeño como una alacena debajo de las escaleras; puede aspirar a engañar construyéndose con gran atención a las cantidades, tamaños, formas y distribución, o evidenciar su artificio en un alarde de virtuosismo; puede ser parte crucial de los eventos o tratar de ocultarse en el fondo como un verdadero escenario.

Sea como sea, la descripción tiene una dimensión de sentido que supera el simple propósito de “pintar”. Gracias a ella es posible construir un mundo con relaciones significantes que se articulan con los grandes sentidos ideológicos de la obra. Más aún, este espacio se construye en el tiempo, se transforma cada que se suma una nueva descripción y como resultado se obtiene un significado simbólico que cada uno de los sumandos aislados no contiene.

1.3.2.3 ESTRUCTURA

Es aquí donde encaja el término de forma espacial que Frank propuso originalmente, aunque en este punto W. J. T. Mitchell lo llama una redundancia enfática, dado que los conceptos críticos en general están llenos de vocabulario que remite al espacio. Por lo tanto, propone que la forma temporal no es la antítesis de la forma espacial, sino un término que aplicamos a las experiencias temporales cuyo patrón o configuración espacial (línea, rompecabezas) se ha discernido:

Any time we feel that we have discovered the principle which governs the order or sequence of presentation in a text, whether it is based in blocks of imagery, plot and story, the development of a character or consciousness, historical or thematic concerns –any time we sense a “map” or outline of our temporal movement through the text, we are encountering this third level of spatiality.⁴³

⁴³*Ibid.*, p. 552. “Cada vez que sentimos que hemos descubierto el principio que gobierna el orden o la secuencia de presentación en un texto, ya sean bloques de imágenes, trama e historia, el desarrollo de un personaje o consciencia, preocupaciones históricas o temáticas- cada vez que percibimos un “mapa” o un

Claro que esto significaría que cualquier forma temporal que ha pasado a ser comprendida es forma espacial, y eso anularía la eficacia del término de Joseph Frank para describir y distinguir ciertas obras que producen una experiencia específica, aunque conservaría su utilidad para comparar y relacionar textos con distintos tipos de forma espacial.

1.3.2.4 SIGNIFICADO

Finalmente, Mitchell propone una cuarta forma espacial, la más metafórica de todas y por lo tanto la que más retos presenta. Él mismo la describe como algo a lo que se siente muy tentado a llamar el significado. Situada en un punto en que la interpretación de la literatura se aproxima a su experiencia, esta estructura es el principio metafísico que subyace en cada historia particular y que, aún tras un exhaustivo estudio, no es posible presentar como la verdad absoluta. La sensación de que se “ve” el significado de una obra y la dificultad de resumirlo en palabras es para Mitchell un fenómeno que proviene de la aprehensión espacial de las obras como sistemas significantes.⁴⁴

Esta propuesta se relaciona profundamente con la definición de espacio como “totalidad que se percibe en un instante” que Frank tanto reitera en su ensayo. Tan pronto como se aprehende la totalidad de una obra y se la percibe simultáneamente, se ve su significado, se ve el todo de ella y en ella. Al igual que la forma temporal de la *historia*, esta forma espacial puede estar estructurada de diversas maneras y explica únicamente un estrato narrativo, no es la respuesta última. Su formulación progresa con la lectura, conforme se crea y se modifica la hipótesis del lector sobre el rumbo de la

esquema de nuestro movimiento temporal a través del texto, nos encontramos con este tercer nivel de espacialidad”. Como veremos más adelante con Levine, en realidad se trata de múltiples principios organizadores actuando al mismo tiempo.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 553.

obra, y más aún, puede ser sólo un efímero momento de revelación o cambiar en la siguiente relectura.

La propuesta de Mitchell exige sobrepasar la incredulidad y hacer a un lado las preguntas que naturalmente surgirán primero: ¿cómo se ven estas formas?, ¿cómo se puede verificar su correspondencia con el texto?, ¿cuál sería su utilidad? De acuerdo con Mitchell, una novela se mapearía utilizando un aspecto único como guía para la construcción de una figura geométrica, pero el método para que la geometría sea efectivamente representativa de la obra no queda claro. Además, nótese que Mitchell utiliza la palabra aspecto,⁴⁵ lo que quiere decir que no sólo la temporalidad, sino otras características son susceptibles de articularse utilizando la forma espacial. Por un lado eso explicaría la incapacidad de Frank de apegarse a un elemento narrativo en su ensayo, pero por otro esta aplicación rebasa por mucho la propuesta de forma espacial ligada a la reconfiguración de la temporalidad de la *historia* que he hecho hasta ahora. Aunque aún necesita refinarse de modo que asegure un estudio sistemático, con esta metodología Mitchell busca explicitar patrones que ya utilizamos y ayudar a evidenciar la correspondencia entre los diferentes patrones que actúan en una obra.

Una vez detallados estos cuatro niveles, el crítico se propone eliminar las objeciones para la forma espacial que presentó al principio de su ensayo. Ya de entrada, la distinción permite delimitar y trabajar de forma sistemática en un plano de la obra, en vez de hablar de espacio sin tener claro exactamente de qué se habla, que como ya señalé es una de las dolencias de Frank. Para superar el binario jerárquico tiempo/espacio propone utilizar el término “tectónico” en vez de “espacial”. Mitchell enfatiza que si se compara linear y tectónica será notable que ninguna es más temporal o

⁴⁵*Ibid.*, p. 554. “It seems obvious that these forms would look like any other geometric pattern; their significance would simply be coordinated with a stipulated aspect of the work to which they are to apply [...]”. “Parece obvio que estas formas se verían como cualquier otro patrón geométrico; su significado simplemente estaría alineado con un determinado aspecto del trabajo al cual habrían de aplicarse”.

más espacial, ninguna es más representativa del fenómeno narrativo; ambas formas están organizadas por tiempo y espacio, pero se diferencian por ejecutar sus potencialidades de manera que ofrecen experiencias distintas.

1.4 FORMA

He hablado constantemente de forma espacial y forma temporal, el concepto de forma es claramente central en esta tesis. Sin embargo, la palabra parece estar en un conflicto similar al que señaló Mitchell con el espacio.

Partiendo desde el estudio de la literatura, Caroline Levine habla de expandir la definición para incluir los patrones que atraviesan la experiencia sociopolítica, aunque haya quien pueda objetar el valor de aplicar el mismo término para describir técnicas literarias y técnicas institucionales de organización. Regresando a Mitchell, ya sea literal o metafórico, el uso es igualmente real y efectivo; y, como bien dice Caroline Levine, las formas operan en todos lados. La amplia variedad de significados que la palabra ha tenido a lo largo de la historia contribuye a probar la validez de utilizarla para hablar de los muchos principios que organizan la experiencia humana. Una sencilla búsqueda en el *Diccionario de la lengua española* da como resultado más de 15 acepciones que van desde “la configuración externa de algo” hasta “manera o modo de comportarse según las normas de educación”.

Lo que estas definiciones tienen en común es que evidencian el uso de “forma” para indicar un acomodo de elementos, el ordenamiento o modelado de algo. En palabras de Caroline Levine: “[...] all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference”.⁴⁶ La intención de la autora es que, así como se han discernido estructuras complejas en las obras literarias, se utilice esta experiencia y

⁴⁶*Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, New Jersey, Princeton University Press, 2015, p. 3. “[...] todas las figuras y configuraciones, todos los principios de organización, todos los patrones de repetición y diferencia”. La traducción es mía.

se traslade al terreno de la política, para de igual manera identificar, relacionar y analizar las formas que moldean la distribución y el acomodo de cuerpos, bienes y capacidades en el tiempo y en el espacio, que es esencialmente lo que hacen las instituciones y poderes gobernantes.

Bajo la premisa de un nuevo método formalista que reúna las reflexiones sobre las formas estéticas y sociales dispersas a lo largo de varias escuelas de pensamiento, Levine señala 5 características esenciales de éstas:

- 1) Controlan y contienen. La forma tradicional de narrar establece que los acontecimientos deben contarse en el orden en que sucedieron.
- 2) Son distintas. Como prueba se tiene el amplio vocabulario que se ha desarrollado para hablar de ellas. Por ejemplo, hay una distinción entre narrador y focalizador.
- 3) Se superponen y se cruzan. A pesar de la falta de secuencia cronológica en una historia, el formato tradicional del texto obliga a una nueva linealidad.
- 4) Son portables. Pueden trascender culturas, largos periodos de tiempo o grandes distancias. De igual forma pueden aplicarse al análisis de algo fuera del medio en el que originalmente surgieron. Los mismos términos que sirvieron para el estudio de una estructura narrativa pueden servir de punto de partida para una semio-narrativa.
- 5) Su trabajo político se da en un contexto histórico particular. Esto en la medida en que dictan lo que se puede pensar, decir o hacer en determinada situación o periodo. Lo que Joseph Frank señaló como forma espacial se distinguió precisamente por caer fuera de lo considerado literario en ese momento.⁴⁷

⁴⁷*Ibid.*, pp. 4-5.

Todas estas características son posibles gracias a algo que Levine llama *affordance*, “[...] a term used to describe the potential uses or actions latent in materials and designs”.⁴⁸ Primero el material y luego los diseños que se le asocian traen consigo un rango de usos potenciales, a los que los usuarios pueden sumar nuevas acciones que imaginen. Por ejemplo, el papel periódico permite un bajo costo, ligereza, flexibilidad y una buena impresión, lo que lo hace ideal para las noticias diarias; otra de sus características, el ser aislante, le da el potencial de ser utilizado también para aumentar la sensación térmica, ya sea por las personas sin hogar, para poner en práctica remedios caseros o madurar una fruta.

Si se ven las formas desde esta perspectiva, es notable que los principios organizadores, como los materiales, y los arreglos que imponen, como los objetos, tienen características particulares que los limitan y a la vez los hacen susceptibles de implementarse novedosamente. Las configuraciones y patrones, ya sean literarios o sociales, tienen su propio rango de acciones latentes. Por ejemplo, la narrativa permite conectar eventos en el tiempo; el tiempo de la *historia* permite cambiar el orden ritmo y frecuencia de los eventos de manera que no tienen que apegarse a la rigidez de una línea; mientras que la lógica de la causalidad los atará y fijará ya sea en la categoría pasado o en la categoría futuro; a la vez que el ritmo del ciclo posibilidad-realización-conclusión sigue interviniendo en el desarrollo.

No hay que perder de vista que esto no es lo único que ocurre. Siguiendo con el ejemplo de la narrativa, no sólo la *historia*, sino también la *fábula* y el *texto* ponen en juego sus propios principios de organización, haciendo de la obra un complejo punto de encuentro para una variedad de diseños. A su vez, ésta se inserta en un mundo mucho más amplio e intrincado con sus propias configuraciones. Las formas a menudo se

⁴⁸*Ibid.*, p. 6: “[...] un término usado para describir los usos potenciales o las acciones latentes en los materiales y diseños”.

encuentran con otras que restringen o perturban su capacidad de organización. Con nuevos usos siempre latentes, el resultado de estas colisiones es aleatorio y cada situación particular tendrá efectos impredecibles, no intencionados y hasta contradictorios.

En otra precisión importante, Levine menciona que las formas deben analizarse como parte de un contexto histórico específico y no como producto de uno. En especial en lo que respecta a las formas literarias hay una fuerte tendencia a estudiarlas como respuesta u oposición a una realidad social dada, tal como hace Joseph Frank. Para no caer en este error, Levine hace énfasis en el rasgo de portabilidad: una forma configura de manera iterativa y continuará haciéndolo a lo largo del tiempo y el espacio, en diferentes contextos y escalas. En resumen, no hay un principio organizador dominante que automáticamente se pueda poner por encima de todos los demás, incluso en las situaciones más cotidianas una multiplicidad de formas estructura la experiencia y la hace compleja. Esto significa que en los análisis se debe aspirar a rastrear los diferentes patrones que colisionan, la manera en que han ejercido sus potencialidades y el resultado de cada encuentro particular, y no a buscar una explicación de lo estético como resultado de lo político, dado que en realidad son principios organizadores trabajando en un plano común y pueden alterarse mutuamente.

Una vez hecho esto, se puede generar una mejor estrategia para reestructurar los arreglos que provocan injusticia. Es decir, dejar atrás la idea de un causante último de la opresión, por fuerte que sea su influencia, y trabajar con las diferentes formas, artificiales y por lo tanto susceptibles de ser alteradas, que componen la experiencia, estableciendo así metas mucho más alcanzables que derrotar a todo un sistema. Las configuraciones ya existentes guardan usos potenciales que brindan la oportunidad de suscitar un cambio y establecer nuevos órdenes. Caroline Levine postula que la

narrativa es el medio ideal para explorar la colisión de formas y los resultados de reacomodar principios organizadores, sin prestar excesiva atención al factor de la causalidad. No se trata simplemente de señalar las formas sociales registradas en una obra, sino de preguntarse qué usos potenciales están ejerciendo, cómo y con qué conclusiones.

Para iniciar a trabajar con este nuevo Formalismo, Levine propone cuatro grandes principios organizadores, los que considera particularmente comunes, perdurables y de gran influencia: *wholes* (totalidades), *rhythms* (ritmos), *hierarchies* (jerarquías) y *networks* (redes), que abordaré a profundidad a continuación. A lo largo de su disertación, la académica busca descubrir también qué orden específico impone cada principio, la relación de las formas con el propio discurso académico, considerar cómo entran en contacto y se afectan las formas sociales y literarias, qué estrategias políticas se pueden implementar y cuál es el punto de encuentro más efectivo para generar un cambio positivo.

1.4.1 TOTALIDAD

Para el arte la totalidad ha sido tanto característica distintiva, como motivo de resistencia.⁴⁹ Sea cual sea la postura crítica frente a dicha forma, se distingue por ser capaz de unificar. Esto significa que según hayan sido ejercidas sus potencialidades, las totalidades pueden conciliar elementos discordantes o crear experiencias dolorosas de homogenización. Dado que la coherencia de la totalidad depende de actos de expulsión y rechazo, esta forma ha sido blanco de críticas, en especial porque a menudo su

⁴⁹*Ibid.*, p. 24 “Totality. Unity. Containment. Wholeness. For many critics, these words are synonymous with form itself. To speak of the form of a work of art is to gesture to its unifying power, its capacity to hold together disparate parts [...] Critics in the past three decades have worked hard to resist and unsettle social unities and totalities, celebrating instead difference and diversity”. “Totalidad. Unidad. Contención. Completitud. Para muchos críticos estas palabras son sinónimas con la forma en sí misma. Hablar de la forma de una obra de arte es señalar su poder de unificación, su capacidad de unir elementos dispares [...] Críticos de las tres décadas pasadas han trabajado duro para resistir y desestabilizar unidades y totalidades sociales, celebrando en su lugar la diferencia y la diversidad”:

artificialidad en el terreno de la política falla en contener la complejidad de la experiencia social. Como resultado, la ruptura o resistencia parece la mejor opción para alcanzar la justicia. Con la intención de resistir la totalidad, los textos literarios han optado por la discontinuidad y la disrupción. Sin embargo, Caroline Levine utiliza la palabra “escenifican”, lo que nos indica que hay una cierta artificialidad detrás. Y si tal es el caso, en realidad son caos construido, forma no comprendida.

En efecto, no se puede proceder sin totalidades, dado que su capacidad de unificar elementos permite, por ejemplo, definir conceptos, establecer categorías y limitar objetos de estudio, operaciones necesarias para organizar y argumentar un trabajo crítico. Si bien pueden confinar y restringir de manera violenta, hay una dependencia de las totalidades contenedoras para señalar los límites de las relaciones sociales, los territorios nacionales, el significado de las palabras, etc. En búsqueda de una alternativa productiva, se puede recurrir a los usos potenciales para eliminar su peligro aparentemente intrínseco. Dado que las totalidades no trabajan conjuntamente hacia el mismo fin, cambiar el propósito o los valores de una totalidad puede perturbar las otras formas con que compite, incluidas otras totalidades, generando nuevas oportunidades para arreglos sociales más justos.

1.4.2 RITMO

Tanto naturales como artificiales, antiguos y modernos, de trabajo y esparcimiento, numerosos patrones temporales configuran la vida en ciclos y rutinas, señalan a qué hora, con qué duración y cada cuándo esperar ciertos eventos, ya sean académicos, religiosos, familiares, nacionales, políticos, etc. Establecidos por diversas fuentes, compiten entre ellos y se suman hasta crear un estándar, por eso es que a menudo pasan desapercibidos.

Las instituciones son cruciales en la regulación del uso del tiempo y con frecuencia la Historia se vale de ellas para establecer periodos, pues se las piensa como marcadores de un principio y una duración significativos. Levine considera que tanto las instituciones como los periodos en efecto pueden ser vistos como formas, dado que organizan elementos diversos, pero no son equivalentes. Mientras que los periodos actúan como contenedores, las instituciones se caracterizan por estar compuestas de patrones de duración y repetición en el tiempo.

Como precisión, al hablar de instituciones se puede hacer referencia a organizaciones oficiales como el Gobierno o la Iglesia, pero también a prácticas, usos o costumbres que regulan el comportamiento, como la familia o el género. Por lo tanto, para Levine el arte es una institución con su propio ritmo de tradición e innovación, repetición y ruptura; lo que explicaría el ir y venir entre naturalismo y no naturalismo que Frank quiere atribuir al contexto social.

La razón por la que las instituciones son tan perdurables es que activamente se reproducen sus reglas y prácticas. Al llenar un rol en una institución se le da continuidad. Es decir que su existencia depende esencialmente de la repetición y a su vez es ésta la que le da su estabilidad. Los ritmos que moldean la vida tienen su origen en distintos periodos de tiempo, lo que demuestra que las instituciones fluyen más allá de una determinada época y no son una coordenada fija.

Para una atención más detallada a los ritmos estéticos y sociales es crucial entender el tiempo histórico no como una serie de contenedores, sino como una suma de horarios, prácticas, rutinas y repeticiones provenientes de formas institucionales que han sobrevivido hasta estos días gracias a los actos que las replican.

1.4.3 JERARQUÍA

Las jerarquías se relacionan con niveles de autoridad y subordinación, ya sea que se trate de organismos, valores o relaciones sociales. Los arreglos que establecen responden al nivel de poder o importancia y, por lo tanto, son asimétricos y, a menudo, injustos, haciendo de las jerarquías una de las formas más problemáticas.

Para establecer la identidad de algo se le confronta con lo que no es. Del encuentro, la parte excluida se entiende como de menor valor, negativa o subordinada.⁵⁰ Por lo tanto, es común ver los binarios como jerarquías y asumir que estos se alinean para consolidar el poder en unos pocos. Sin embargo, Levine considera que esto es sólo parcialmente cierto. Un binario es únicamente una división en dos dominios, por lo que no será siempre jerárquico. Más aún, las jerarquías hacen posible una gran cantidad de gradaciones a las que, si se quiere entender cómo funcionan, se les debe poner una atención más detallada, al tiempo que se considera, una vez más, la multiplicidad de ellas que operan al mismo tiempo.

Aunque su colisión con totalidades y ritmos genuinamente da pie a resultados aleatorios, las jerarquías producen los efectos materiales más dolorosos, por lo que Levine asegura que dentro de la organización social son las formas que más importan.

1.4.4 RED

Levine entiende las redes como un conjunto de conexiones que unen elementos discretos. La identidad de los elementos y la manera particular en que se conectan puede variar ampliamente. Contrarias a la idea de las totalidades o de un solo orden, las redes pueden parecer informes o carentes de estabilidad, pero dependen de principios organizadores sorprendentemente sistemáticos.

⁵⁰Tomando esto en cuenta, es comprensible que en aquel momento se haya considerado como algo altamente negativo el que un arte esencialmente temporal se dirigiera al opuesto del binario. Lo que es tiempo no es espacio y por lo tanto trabajarlo como tal le resta valor.

Siendo la capacidad de establecer conexiones su principal rasgo, para estudiar las redes es crucial poner atención a sus patrones de interconexión, puntos de contacto, rutas, expansión y reglas bajo las que operan. Esto último es particularmente importante porque jugará un papel principal en la interacción de las redes con otras formas, en particular las totalidades. Aunque pudiera parecer que las redes sirven para trasgredir el aprisionamiento que imponen los contenedores, hay unas que están pensadas para enlazar un número finito de elementos o cuyas normas simplemente restringen severamente los nodos que pueden establecer conexiones, impidiendo su crecimiento más allá de cierto límite. Dicho esto, se pueden considerar redes el sistema postal y el de transporte, el internet, el parentesco, las ciudades, los mercados transnacionales y un largo etc.

De lo anterior, recurriré frecuentemente a los términos de referencias reflexivas de Frank, y forma tectónica, entendida como un arreglo espacial de una experiencia temporal que remite a la simultaneidad, de Mitchell; mientras que de Levine usaré forma, *affordance*, ritmo, red, conexión, puntos de convergencia, nodos y ruta.

1.5 CONCLUSIONES

Si se piensa en la relación de las formas con el propio discurso académico, en particular con el que he recorrido en este capítulo, será claro que cada uno de los teóricos que abordé rastreaba principios organizadores y sus posibles apariciones. *Teoría de la narrativa*, por ejemplo, habla de los múltiples principios organizadores (acontecimientos, ordenación por secuencias, el narrador, etc.) y sus posibles configuraciones (procesos de mejoría o deterioro, lineal o no, primera o tercera persona, etc.), que a su vez serán constitutivos de la complejísima forma llamada narrativa. Pimentel, por su parte, comenta las potencialidades del tiempo, describe detalladamente

cómo pueden ejecutarse y cómo llamar a ciertos patrones específicos. Mientras que Mitchell se enfoca principalmente en la portabilidad del principio organizador espacio. Aunque con un propósito distinto y a una escala mucho más ambiciosa, el trabajo de Levine se percibe como un procedimiento muy similar: dar una serie de categorías claras y términos útiles para trabajar con profundidad, en este caso la relación entre lo literario y lo político.

Si se observa la propuesta de forma espacial una vez hechas todas estas consideraciones, se hará necesario señalar varios asuntos. En primer lugar, aunque intuitiva, carecía de lo necesario para ser a la vez contenedora y portable. Si se toman en cuenta las categorías propuestas por la narratología, es notable que Frank utiliza la espacialidad como metáfora para describir una serie de fenómenos que se desarrollan en distintos aspectos de los textos que analiza. Si bien, de acuerdo a lo señalado por Mitchell y Levine, esta aplicación es perfectamente válida, evita que su propuesta quede clara, dado que la conclusión no es que la forma espacial es portable, sino que se genera la impresión de que el trabajo de Frank no tiene coherencia y no es sólido.

Con las delimitaciones pertinentes se podrá señalar de manera efectiva el aspecto a estudiar en vez de tratar de forzar toda una obra dentro de una sola forma y, naturalmente, fallar. Más aún, si se toma en cuenta lo dicho por Mitchell respecto al espacio en la literatura y por Levine respecto a las formas como principios organizadores que constriñen simultáneamente, la visión se amplía significativamente y se le da a la propuesta de Frank la puntualidad de la que carecía, pero también la plasticidad necesaria para aplicarla fuera de las mismas obras que sirvieron de ejemplo original.

Ya que se tiene claro que el espacio puede operar en varias categorías y cuáles son estas categorías, el segundo problema sería el término mismo de forma espacial. El

espacio no es un objeto prediseñado que sólo permite un tipo de configuración. Si se piensa que la intención de Frank era utilizarlo para hablar sobre una configuración específica del principio organizador tiempo, este nombre en realidad no dice mucho sobre dicho patrón. En dado caso, sería correcto utilizar forma tectónica, porque ya hace referencia a un acomodo particular.

Según lo expuesto por Levine, ambas son formas, lineal y tectónica, dado que son una configuración de un principio organizador. Si la intención es desligarse de la palabra espacialidad, como la académica tanto parece insistir,⁵¹ se puede trabajar a partir del entendido de que el tiempo en la narrativa se comporta como una red regulada por las potencialidades de orden, ritmo y frecuencia. El tiempo es una suma de eventos que conecta a todo y a todos, que se expande indefinidamente y que depende de reglas bien conocidas. El modo en que el discurso presenta esa red permite asimilarla de una manera completamente distinta. La línea simplemente es más fácil de digerir, lo que Levine llama red en cadena. Mientras que es precisamente el necesario ensamblaje de nodos lo que provoca la prácticamente nula unidireccionalidad con que se entrelazan los hilos que tejen la forma tectónica, y lo que a su vez pone en primer plano las características propias de la red: la interconexión indefinida, la expansión y la importancia de las rutas y los puntos de contacto.

La forma tectónica no se trata de reemplazar tiempo con espacio, dado que finalmente las historias ordenadas secuencialmente también recurren a una metáfora

⁵¹ Levine parece oponerse fuertemente a la “espacialización del tiempo”, argumentando que el desdoblamiento temporal no puede ser convertido en espacio sin distorsionar el entendimiento de su forma, y que finalmente no deja de ser algo abstracto, incluso si se le trata o representa como algo concreto. Opina que la forma espacial domina el análisis crítico, obscureciendo incluso las formas más eminentemente temporales, como la novela. En cambio, se debería poner énfasis en la temporalidad de la experiencia de lectura atendiendo a rasgos como la secuencia, el flujo, la repetición y duración. *Op. cit.*, pp. 51-52. Sin embargo, la propuesta de Levine se centra principalmente en la historia, dejando de lado el discurso y el texto, donde las metáforas visuales pueden ser de gran ayuda para describir los distintos tipos de fenómenos, sus configuraciones particulares y las relaciones entre ellos. Aunque un estudio del contenedor puede parecer el tipo de trabajo formal más superficial y anticuado de todos, no hay que olvidar que también es parte de la experiencia de lectura, al grado que sus potencialidades pueden ser explotadas de manera que creen casos intrigantes, como el de *Artemisa café*.

visual para expresar su ordenamiento. Lo que Frank quiso señalar no fue siquiera una nueva forma temporal, aunque el fenómeno surge de una, sino la forma que describe la experiencia de un patrón temporal discursivo que requiere otro procedimiento de lectura y cuyo mapeo se traducirá mejor utilizando una metáfora visual distinta a la línea. Es decir, una de las configuraciones posibles del principio organizador tiempo y no su forma predeterminada. Si se acepta lo hasta ahora dicho, se puede concluir que, en efecto, el espacio es parte insalvable de la literatura y tomarlo en cuenta no significa la negación del tiempo. La literatura y la forma en que se la experimenta son mucho más complejas que eso. Considerar estos múltiples principios organizadores que moldean la existencia enriquece nuestras perspectivas de estudio y las hace más completas.

Después de tan larga discusión sobre el tiempo, el espacio y la forma, y regresando a *Artemisa café*, ahora cuento con los elementos suficientes para proseguir con su estudio y explorar todo aquello que la hace un incómodo, pero aprehensible, “desorden”.

En el siguiente capítulo me limitaré al análisis de los aspectos temporales. Nótese que Frank habla únicamente del orden, pero jamás de la participación del ritmo y la frecuencia. Las especificaciones hechas por Genette respecto al tiempo narratológico me ayudarán a señalar puntualmente cuál es la configuración temporal particular de esta novela y cómo fueron manipuladas las potencialidades para alcanzarla.

CAPÍTULO II TIEMPO DEL DISCURSO

Israel Terrón Holtzeimer hace pleno uso de la ruptura temporal múltiple, al grado que dentro ççde la secuencia del discurso *Artemisa café* se pueden distinguir dos tipos de anacronías, que pueden ser tanto prolépticas como analépticas. La primera de ellas, tal y como lo refiere Pimentel, es una breve ruptura temporal de función completiva. Como ejemplo está el capítulo XIII, en el que el lector se familiariza con cada uno de los Leopardos. Tras un momento de diálogo, la escena de lo que sucede dentro de la Torre Bicentenario se suspende brevemente para contar detalles definatorios de la vida de uno de los personajes, cuyos orígenes por supuesto son temporal, espacial y emocionalmente distintos. Esto se repite hasta presentarlos a todos, dando un panorama breve pero representativo de las motivaciones detrás de su deseo de tomar el poder y la lógica de su proceder, de modo que en un mismo capítulo se tiene acceso a información variada pero vital para el entendimiento:

[...] habían quedado en que él [Servín] sería la imagen de la revolución. Así que tomó sus cosas y se fue del hornabeque.

Cuando el movimiento impactó de lleno, Servín se dio cuenta de que irían en serio. Así que regresó. Algunos no estuvieron de acuerdo, pero Quintino sabía que Servín era de armas tomar, y una persona así siempre habría que tenerla en cuenta. Con un apretón de manos le dio la bienvenida...

Servín ondeaba su mano a la par de la luz del helicóptero. Su sonrisa de alivio, su esperanza de vida se había estabilizado de nuevo. Les gritaba, pero difícilmente podrían escucharlo.

—¡Estamos salvados! —gritaba emocionado—. ¡Estamos salvados!

—¡A un lado! —gritó Martínez.

Mientras Servín miraba incrédulo, Martínez comenzó a disparar contra el helicóptero, que perdió el control y no pudo corregir el vuelo precipitándose al

vacío: ¡Diosito! La explosión cimbró los cristales de todos los edificios del Boulevard Adolfo López Mateos.

—¡Idiota! —reclamaba Servín mientras la onda expansiva cruzaba el piso sesenta y ocho—. ¡Qué hiciste, estúpido! ¡Qué hiciste!

—De la policía, nada —contestaba Martínez—. Ni la vida...

Martínez, que siempre portaba la bandera de México como capa, era el más patriótico y sincero de los seis. Él no buscaba popularidad como Servín o poder como Quintino; él de verdad quería cambiar al país que tanto amaba (171-172).⁵²

El segundo tipo de anacronía se hace aún más obvio al dejar un evidente espacio en blanco entre párrafos, verdaderos cortes hacia atrás y hacia adelante que serán el principal proceder de la historia. Cuando ocurre uno de estos saltos, la narración que inicia, aunque puede ser de sólo algunas líneas, constituye un auténtico nuevo relato en curso, por lo que al comenzar, el lector se enfrenta a un “nuevo presente” que demandará un acomodo temporal o causal dentro de lo que sabe hasta ese punto, simplemente quedará suspendido como inclasificable hasta que encuentre la referencia a la cual pertenece o, incluso, cuya ausencia de deixis no tendrá importancia y así permanecerá hasta el final de la novela. Se podría considerar cada uno de estos segmentos separados por espacios en blanco como una unidad de las que habló Frank, sin embargo, son tan numerosas que mapearlas a lo largo de todo el libro sería una tarea agotadora y hasta ociosa.

Una particularidad de estas anacronías es que dan la impresión de suspender la función completiva, repetitiva o de anuncio, ya que, en términos de causalidad, lo común será que la unidad esté ligada al contenido que la precede y le sigue, dado que todo el discurso pertenece a la misma historia, pero que su máxima relevancia no sea

⁵²Dado que estaré citando la única edición hasta ahora existente de *Artemisa café*, a partir de aquí únicamente señalaré la página entre paréntesis. En algunas citas conservo el formato del texto original con la intención de evidenciar los diferentes tipos de anacronías.

inmediata, así que su función no se activará hasta que encuentre su complemento. Por ejemplo, la primera unidad del capítulo II narra una de las difíciles mañanas en que Federico despierta con resaca, con la particularidad de que arroja el despertador contra la pared: “Titititi-titititi-titititi-titititi-titititi. Abrí los ojos, miraba mi cuarto: todo flotaba. Sólo arrojé al maldito despertador contra la pared. Titituuuoooo. Las cosas se desplomaron a su lugar de siempre, se desplomaron sin moverse” (15). Si bien el episodio sirve para caracterizar al personaje, al igual que la siguiente unidad, que habla de sus comienzos en la seguridad pública, pasa por inocuo hasta cincuenta páginas después en que, gracias al mismo sonido desvanecido del aparato destrozado, es posible ubicar esa anacronía como el despertar al día siguiente del discurso del Jefe Tirantes en Palacio Nacional, lo que explica el excesivo malestar y desesperación del protagonista: “[...] Me dormí creyendo que moriría desangrado, pero el maldito despertador sonó: Titititi-titititi-titititi-titititi-titititi-titituuoooo...” (65).

Es decir que es posible relacionar los fragmentos de texto con respecto a lo que los rodean y llamarlos prolépticos o analépticos, incluso asignarles una coordenada en la línea temporal de la historia, pero esta organización, aunque útil en un sentido lógico, no revelará la totalidad de su importancia o el peso que tienen dentro de la narrativa global y en relación con otros aspectos además de la cronología. Por eso es que se puede tener la libertad de dejar algunas unidades sin ubicación temporal exacta, porque su relevancia no depende de ella, sino de su conexión causal con otras unidades y lo que ello produce para el lector.

Es el caso de los crímenes resueltos por Federico. Su presencia tiene como propósito construir un panorama: por un lado se le ve bajo diferentes luces, perspicaz, arrogante, sádico, inseguro, y por otro da acceso a varios escenarios de corrupción y violencia, son antecedentes. Esta visión dual sirve de explicación para el desarrollo y las

acciones del personaje en el marco del mundo narrado. Por el contrario, saber que su estancia en Ciudad Juárez es previa al movimiento de los Leopardos y que lo allí ocurrido desencadenó su alcoholismo y la debacle de su carrera son un antes y un después inamovible e innegable.

Antes de proceder, no se debe olvidar lo que señala Pimentel, y que Frank no toma en cuenta, manipular una de las potencialidades de la forma temporal afectará seriamente las otras. A continuación trataré de revisar cada uno de los aspectos por separado y de dar un ejemplo representativo de lo que quiero señalar, pero dicho ejemplo bien podría servir como muestra de otra particularidad, ya que es hasta predecible que una unidad reúna ciertas características. Es en las conclusiones que abordaré esta triple discordancia de forma integral.

La función de analizar tan detalladamente el tiempo es explorar las técnicas narrativas que contribuyen a la experiencia del tiempo como algo informe, caótico y aparentemente ajeno a sus propias leyes, y estudiar lo que alcanza el uso de la forma tectónica para el lector, en oposición a la red en cadena de las novelas tradicionales.

2.1 ORDEN

A pesar del caos que evoca constantemente la obra, con algo de atención se hará evidente que *Artemisa café* está llena de formas sorprendentemente familiares, como la línea misma. Hay dos hilos que atraviesan casi todo el texto en orden prácticamente cronológico. El primero de ellos es la narración de Federico desde la habitación del Marriott, que constituye enteramente el capítulo I y termina en el XV. Aunque de manera fragmentada, lo que pasó primero se cuenta primero. Únicamente hacia el final del capítulo XIV se produce una sensación de repetición cuando se explica cómo es que

llegaron allí, momento en que se cierra el círculo al presentar en discurso directo lo que antes se nos refirió de forma indirecta.

Otras unidades que no exigen ninguna reconstrucción temporal son la serie de entrevistas sobre Artemisa, que empiezan en IV y cierran en XVII. Estas escenas podrían considerarse no narrativas, ya que claramente no presentan ningún acontecimiento, sino que, al mostrar la postura respecto al movimiento de los Leopardos de una variada gama de sujetos, ofrecen información de tono ideológico dentro del mundo narrado:

—¿Cómo ve a Artemisa?

—¿Y esa quién es o qué?

—La líder de los Leopardos.

—¿Los qué...?

—Artemisa ha sido la causante de los atentados en la ciudad.

—Ah, sí, claro... ya sabía quién era, sólo que no me acordaba (75).

Cabe mencionar que estos dos hilos son los únicos que se cuentan de forma simultánea, mientras que el resto de las unidades, por su uso de verbos en pasado, son evidentemente retrospectivas, incluyendo la que aborda el momento temporalmente último de la fábula. Así que de todos los presentes que se pueden vivir saltando de unidad en unidad, la habitación del Marriott y las entrevistas son los únicos en los que las cosas en verdad suceden aquí y ahora, creando entre unidades una clara disonancia que favorece la ilusión de caos y atemporalidad.

En términos de orden además se pueden observar otros tres procedimientos. Uno de ellos, similar a un trenzado, domina los primeros ocho capítulos, en los que también hay una clara unidad temática que los cohesiona (“Federico”, “investigación”, “Diana”, “Ciudad Juárez”, “Veracruz”, etc.). Un hilo narrativo interrumpe a otro, pero al retomar hay una continuidad temporal. Es decir, únicamente hay una fragmentación, lo que aminora el esfuerzo para encontrar una lógica que conecte los elementos. Tomaré como

ejemplo el capítulo V, que habla de la estadía de Federico en Ciudad Juárez y sus consecuencias. Las seis unidades que lo componen podrían resumirse de la siguiente manera: ejecutan a los compañeros de Federico en una pizzería y él se salva; entrevista para el programa de televisión (prolepsis); dos meses después de la ejecución (analepsis); habitación del Marriott (prolepsis); Federico regresa a la Ciudad de México (analepsis);⁵³ habitación del Marriott (prolepsis):

Ni siquiera recuerdo el nombre de la pizzería. Eran tres palabras que parecían un trabalenguas. Era Ciudad Juárez [...]

—¿Qué piensas de Artemisa?

—No... pos' cada quien su rollo, carnal [...]

Dos meses después, el agente Aura me preguntaba si Montes Urales era la misma calle que Avenida Jilotepec [...]

Diana parece reaccionar; pero sólo fue un reflejo en su mano izquierda. Recuerdo la primera vez que toqué sus manos, su piel era tan suave, como nieve fina, como algodón de azúcar. Me gustaría pensar que esto no es su culpa, pero pensar con diez días sin dormir es complicado.

Cuando regresé me recibieron como héroe, con una de esas medallas que manchan la camisa si no la quitas a tiempo. Fue mi justa recompensa por salvar la vida dos veces, era la estrella del Departamento de Inteligencia y el consentido de Anchondo [...]

⁵³Esta unidad además tiene varias anacronías del primer tipo. Federico hace mención a su niñez, una salida con su padre a tomar pulque y a la chica que le gustaba en sus años universitarios.

El cigarro que di a Diana se consumió y no me había percatado. El edredón de la cama se estropeó. Diana movió su brazo, como si sujetara a alguien [...] (41-51).

Nótese que, a pesar de la densidad que provocan, las anacronías del primer tipo son pequeñas anotaciones que permiten recuperar fácilmente el hilo de la narración a la que se subordinan, al grado que se puede simplificar el contenido del capítulo a A/Entrevista/B/Marriot 1/C/Marriott 2. Así que pese a reunir eventos de orígenes temporales distintos haciendo uso de los dos tipos de anacronía, y de narradores igualmente diversos, con algo de observación aún es posible distinguir de entre las varias formas un patrón de ordenamiento obediente al tiempo, sin dejar de lado la cohesión que genera el tema en común. Esto le permite a lector familiarizarse tanto con los hechos más relevantes de la fábula, como con el particular modo de narrar de la novela, de manera que en la siguiente sección la fragmentación puede ser aún más extensa.

En efecto, luego siguen tres frenéticos capítulos notablemente más largos en los que aparentemente sí se acusa una ausencia de cronología. Por ejemplo, el capítulo X, que también habla mayormente de Federico, tiene un total de dieciocho unidades que tocan diversos episodios de su vida a lo largo de poco más de veinticuatro páginas; en contraste con las casi siete de “Especie en extinción”. Aunque abarrotado de información, por un lado, las numerosas unidades que conciernen al Marriott le aportan linealidad; por otro, pocos son los eventos “nuevos”, más bien se tratan detalles antes elididos de lo ya narrado o se da una versión extendida de ellos, al grado que se puede encontrar prácticamente copiada una secuencia del capítulo II; mientras que en una tercera categoría están esos eventos cuya exactitud temporal carece de importancia. El capítulo tiende a crear esa sensación de caos valiéndose principalmente de la saturación emocional, conjuntando eventos particularmente intensos o violentos que ocultan la intencionada selección y ordenamiento. Si se piensa en la historia como una red de

elementos conectados en el tiempo, con esta sección de la novela mayormente se han expandido o modificado ciertos nodos al agregarles nueva información, el presente efectivo continúa siendo una línea que se mueve hacia adelante y las coordenadas con más baja conectividad contribuyen a mantener la supuesta indelineabilidad de la forma valiéndose de la inexactitud:

“Cuánto maldito ruido, cuánta pérdida de tiempo”, pensaba con mis manos cubriendo mis oídos. Así que decidí salir de El Clandestino, un foro en el Estado de México [...]

Faltan pocos pisos, los bomberos pudieron llegar hasta el piso veinte. Los Leopardos estarán más allá del piso sesenta, están completamente desahuciados [...]

Ya le habían advertido al viejo que ni una gota de licor más o su hígado reventaría como globo de agua. Fue la última noche del 2009 cuando no pudo soportar la tentación de un trago [...]

—Bueno, licenciado, pues podría decirme todo lo que piensa de Artemisa.

—¿Qué te puedo decir? Es una tontería, comienza un movimiento por los pobres que lo único que hace es joder a los pobres. Está sucediendo lo mismo que la revolución de hace cien años [...]

—Tu madre era muy bonita —me decía viendo la fotografía de boda de los viejos—, muy delgadita... Tu padre se parecía a Mick Jagger [...]

Golpeo mi cabeza contra la ventana, la torre arde, quisiera que Diana despertara. Camino en círculos, azoto la puerta del mueble donde está la televisión, llevo mis manos a la cabeza, me golpeo contra la alfombra, camino de un lado para otro [...]

Caminaba a la oficina del director Anchondo. Realmente me preguntaba qué haría con el dinero de mi liquidación. Tantas cosas que había hecho [...] (107-115).

En el resto de la novela, las unidades inician siempre una nueva narración no relacionada con las otras del mismo capítulo, pero al ya tener firmemente establecido un marco de referencia, su conexión no representará un conflicto por mucho tiempo o, nuevamente, no será relevante integrarlas en una coordenada exacta. Se trata de las últimas piezas del rompecabezas, los datos clave faltantes para redondear la historia:

Tantas veces escuché: “Si quieres ser alguien en la vida, tienes que estudiar”. Seguramente tienen toda la boca llena de razón. Pero cuando miras esa costosa fotografía donde apareces con una sonrisa fingida, una toga rentada, un birrete chueco y una banda dorada en la penúltima fila de la generación puma, puedes creer que todo lo que sigue será fácil [...]

Estaba en las oficinas de la Policía Federal; el amigo de la oficial Fuentes me hizo esperar más de dos horas para atenderme. En su oficina actuaba con prepotencia. “Demasiado ego para alguien tan insignificante”, pensé, pero seguido pienso muchas cosas [...]

Siento que Diana está sufriendo, es como un presentimiento, tal vez quiere despertar. Me siento a un lado de ella, trato de observar sus reflejos [...]

La señorita Salmón leía los reportes de noticias que tenía que informar; le comunicaron que haría un enlace con Rico, que ya se encontraba en el lugar del incendio [...]

Caminaba por el borde del segundo piso del Periférico con los brazos extendidos para equilibrarse. Yo iba a un lado de ella, por la calle, tratando de estar atento por si trastabillaba [...] (147-153).

A propósito de los momentos con Diana, son esos precisamente los eventos más difíciles de ordenar con exactitud en el eje de la historia. “Diana existe porque existe el caos” (229), se dice y sus narraciones parecen fieles a este principio. Cuando se habla de ella en el capítulo IV, Federico empieza a narrar la niñez de Diana desde los once años, cuando terminó en las alcantarillas secuestrada por un vagabundo. Este nuevo relato en curso, aunque claramente una analepsis, se ve interrumpido por uno de esos comentarios desde el futuro tiempo de la narración: “Dime veinte millones de razones para no fusilarte, para no degollarte, para no desollarte” (35), y regresa al pasado con más fuerza para cederle la voz a la Diana de once años: “Sólo no te comas mis zapatos” (35) le ruega a las ratas con que comparte su reducido espacio. Luego, en una alternancia de elipsis y escenas habla de ella siete meses después de extraviarse, cuando tenía dieciséis y cuando todavía no cumplía los dieciocho, siempre haciendo pequeños paréntesis para dejarla hablar.

A pesar de la evidente linealidad con que recuenta los episodios más relevantes del pasado de la protagonista, los juegos temporales en esta unidad parecen fundir todo en uno, creando así la ilusión de una intemporalidad donde todos los momentos convergen: el tiempo desde donde Federico cuenta, la niñez de Diana y el momento en que Diana compartió esta información con Federico y desde donde además ella focaliza la información que ahora narra él. Es decir que si las anacronías del segundo tipo sirven para fragmentar un instante y poner de por medio entre sus partes una separación física real, los cambios de narrador dan la posibilidad de conjuntar en una misma unidad distintas voces provenientes de cualquier coordenada.

Otro recurso frecuentemente usado para mantener la temporalidad indeterminada es el uso de señalamientos como “ese día”, “esa vez”, “una noche”, o simplemente narrar lo ocurrido sin más, lo que resulta en un cúmulo de momentos que tendrán que situarse en bloque entre otros, y que dentro de la red temporal se traducen como un nodo no muy definido de baja conectividad.

2.2 RITMO

Sumada a las anacronías, la constante alternancia entre ritmos acrecienta la ilusión de caos. Partiendo de la comparación entre el tiempo diegético y el texto que se destina a hablar de él, nada parece isócrono en *Artemisa café*. Sin embargo, la aplicación de los diferentes ritmos es bastante estándar, de acuerdo a lo establecido por Pimentel: los momentos en que nada importante pasa tienden al resumen iterativo, mientras que los de mayor relevancia serán escenas. El impacto proviene más bien de la acumulación y rapidez de cambios:

—¿Qué disco te gusta más? — preguntó Said— ¿*The dark side of the moon* o *Wish you were here*?

—Mientras se Pink Floyd, para mí es lo mismo.

—No —respondió Said—, lo mismo es una enfermedad que te da en el lomo...

[escena en diálogo]

[elipsis] Finalmente la cajetilla de cigarros se acabó y Said se quedó dormido. Diana se levantó y comenzó a caminar sin rumbo por el pueblo [...]

[no narrativo] Había escuchado que la luna se alejaba de la Tierra tres centímetros al año, pero acercarse a esa distancia hubiera sacado de órbita al planeta colisionando en contra de ella [...]

[elipsis] Habían pasado algunas estaciones desde que cruzó la puerta de su casa [...]

[resumen] Fueron muchas las noches recorriendo los bajos mundos del Distrito Federal en busca de su pasado: entre drogas, alcohol y cigarro; entre sangre, saliva y semen... (85-86).

Si se tuviera que señalar una técnica que domina el tempo narrativo serían las pausas de naturaleza descriptiva o extradiegética que provocan los monólogos interiores, las constantes reflexiones y comentarios de Federico, un alcohólico severamente privado del sueño en el que desde el principio se dice no se puede confiar. Lo anterior indica que, si bien no hay imitación del tiempo diegético, quizá sí la hay del tiempo psicológico, es decir que con la lectura lo que se transmite es la duración interior de Federico. Al no haber siempre un tiempo diegético con que comparar, parece que las cosas duran lo que los pensamientos del protagonista:

Estábamos sobre un rompeolas. De repente comenzó a vomitar, vomitaba sangre, no había comido nada en todo el día, tampoco el día anterior, ni siquiera recordaba la última vez que la había visto comer algo, sólo tragaba M&M's todo el maldito día.

Quise acercarme pero se adentró al mar. Diana flotaba con sus ojos rojos en las estrellas. Sus lentes de armazón navegaban a unos centímetros de sus pálidos dedos, sus brazos abiertos, tarareando melodías como canciones de cuna. El mar plétórico. Las olas amuralladas, el glamour de la espuma de mar, peces fluorescentes volaban el aire y gaviotas transparentes nadaban el océano, coronada de húmedos recuerdos, auroras de algas marinas y el sanguinario espectáculo de los opiáceos.

Yo podría dejar toda mi vida por Diana. Porque yo era como una roca entre las rocas esperando por ella... (58).

Otro muy importante ejemplo: pese a la cronología con que se narra, el episodio del Marriott es virtualmente indelineable; si pasaron unos minutos o varias horas no se sabe. Atrapado sin nada que hacer, Federico se balancea entre el aburrimiento, la apatía, la ira y la desesperación, haciendo de estas unidades una importante fuente de secciones

no narrativas que contagian su atmósfera a las adyacentes. Más aún, la fragmentación hace que este acontecimiento y el incendio de la Torre, que Federico mira desde la ventana del hotel, estén presentes prácticamente todo el libro.

Yo demonio: Puedes hacerlo, lo que quieras. Recuerda lo puta que era, cuando la viste de rosa. La viste y pensaste en cogerla como puerco. Pensabas en abofetearla mientras la obligabas a besarte. En su boca. Lo sacudías en su cara. Venirte en su.

Yo ángel: Tantos pensamientos. Su dulce voz, su risa cínica. El corazón no da para más. La imaginabas flotando en tela fina. Caramelos y palabras tontas. Eso de enamorarse no es tan tonto después de todo, ¿es lo que piensas realmente?

Yo demonio: Embarrar sus lágrimas con tu. Eso querías. Excita, ¿no? Que te suplicara. Entonces tú. Duro como piedra y te odia. Te pediría perdón por todo y estarías más duro que una piedra. Que lo hicieras como un animal, que la trataras como una perra.

Yo ángel: La mitad del cielo por sus ojos. Y vendiste tu alma. Eres ahora. Y mira. Tan inútil siquiera para hacerle daño. Nunca le harías daño. Así tengas que purgarte. Los días y la noche. Espinas inmaculadas. Emasculado antes de pensar en... (114-115).

Una combinación que se verá a menudo será la de resumen con comentarios no narrativos, seguido de un pequeño salto temporal hacia adelante y luego de una escena a veces en diálogo, lo que también resulta, aunque en una escala menor, en un hilo reconstruible pero cuya extensión no será fácilmente determinable; aunque en este caso, la presentación, menos influenciada por el factor emocional, resultará más natural por la efectiva sucesión de eventos, a diferencia de la retardación debida al *rallentando*. Tomaré como ejemplo el resumen iterativo que se hace de la temporada que Diana pasa en Monterrey, interrumpido solamente para dar espacio a diálogos o sucesos muy

puntuales. Gracias a esto se tiene una idea de la forma en que pasaron los días, aunque no se sepa cuántos:

Diana no se separaba de Meme en todo el día [...] Se iba con él en la mañana y regresaba con él en la madrugada [...] Siempre le dijo que el negocio de las drogas era no ser drogadicto, que por eso no era rico; que el negocio de las putas era no acostarse con ellas, que por eso nunca tenía dinero [...]

Una vez se le pasó la mano con un tipo al que llamaban Rolas [...]

—¿Puedo picarlo con una vara? —Diana preguntó con el asombro de una niña a la que le enseñan un truco de magia nuevo.

Meme volteó a verla algo extrañado, encendió un cigarro manchado con sangre que sostenía en sus dedos y sonrió exhalando el humo de su boca.

—¿Eso te divertiría, reina? —preguntó Meme con su voz rasposa (80-82).

Por el contrario, un caso en el que se puede observar la manipulación opuesta es el lapso de los diez días que pasan juntos los protagonistas. A pesar de que desde el principio se explicita frecuentemente la duración, mayormente se presentan escenas específicas de sus citas, de manera desarticulada e incluso repetitiva. Así que, si bien se encuentran claramente contenidos, la presentación hace olvidar constantemente que todo sucedió en dicho periodo:

Diana fue como una revolución para mí, un oasis en medio del desierto [...]

La única vez que Diana se enojó estando conmigo fue cuando creyó haber perdido su cuchara de plata [...]

Ese día, que las flores estaban muertas, me dijo que cuando las jacarandas anunciaran la primavera, las buganvillas pintarían el cielo de violeta [...]

Diana dijo esa vez que fue su cena más romántica [...]

Una noche se pasó dando vueltas por horas en la Fiesta de las Tazas [...]

Sin darme cuenta me dormí; estábamos en la cima del Cerro de la Estrella [...]

Fueron muchas las cosas que prometí a Diana [...] Pero, desde el primer momento que cruzamos las miradas, ella supo que jamás las cumpliría... (33-39).

En conclusión, aunque con una distribución poco innovadora de los ritmos, según lo explicado por Luz Aurora Pimentel y que ya comenté antes, la aplicación tiene la clara intención de evitar la isocronía. Ya sea que lapsos indeterminados se hagan aún menos específicos por medio de un componente psicológico, el resumen o la elipsis; o que segmentos apropiadamente descritos se presenten igualmente resumidos o reducidos a ciertas escenas relevantes. Imposible no tomar en cuenta los otros aspectos, aquí entra en juego la extensión que pueden generar las anacronías y la repetición. Así que, aunque es posible construir un marco de referencia con el que distinguir pasado, presente y futuro, los acontecimientos que lo componen están pensados para ser inexactos en términos de duración.

2.3 FRECUENCIA

La frecuencia es una potencialidad, en el sentido de *affordance* que propone Levine, que en *Artemisa café* puede ocurrir de dos maneras. La mayoría de las veces se regresa a cierto evento pero, dada la prolongación del lapso narrado, no se hace notable de inmediato, sino que se identifican las repeticiones hasta que se las conecta, como Frank dijo, por referencia reflexiva. Esta conexión es posible gracias a que las unidades se traslapan en cierta medida. Es decir que el primer tipo de repetición se da entre unidades que comparten cierto grado de información, lo que a la vez permite enlazarlas y activa la sensación de circularidad:

¿Sabes, Rascón? —me decía la oficial Fuentes—. Creo que tienes condiciones para el Departamento de Inteligencia de la Policía Federal. Es un desperdicio que estés patrullando calles.

“¡Ay!” Alguien gritaba de dolor. Después de ayudar a la oficial a reincorporarse, me subí a las barras tubulares de la patrulla.

—He escuchado que sólo con influencias puedes entrar ahí —comenté.

“¡Ay!” Alguien volvió a gritar de dolor. La oficial se subió al tubular.

—Conozco a personas... creo que puedo ayudarte con eso.

“¡Ay!” Gritaron de dolor otra vez. Me subí al tubular [...]

La oficial encendió un cigarro, después miró al tipo que estaba tirado en la jaula de la camioneta. Mientras me subía al tubular de nuevo, la oficial lo tomó del cabello:

—Nos vemos mañana; pero en privado —dijo apagando el cigarro en su mejilla.

“¡Ay!” Gritó por el cigarro.

Yo le caí encima con los pies desde el tubular:

“¡Ay!” Gritó de nuevo... (18-19).

—Señora, recibimos el reporte de que está siendo abusada físicamente, estamos aquí para protegerla [...]

La oficial le lanzó el gas [...] El señor se tiró al suelo del dolor, inmediatamente la oficial lo sometió y lo esposó [...] Subió al tipo a la parte posterior de la unidad [...] Se detuvo en un extenso baldío [...]

—Sube a la parte alta de la jaula y cáele con los pies al pendejo éste —ordenó [...]

—¿Quieres que lo llevemos a la jefatura para que rinda su declaración? —me recriminaba—. ¿Para que la esposa no lo denuncie y en menos de cinco horas esté fuera el cabronazo éste? [...]

“¡Ay!”.

Suspiré [...] Me subí a la parte alta de la jaula tubular, después le caí con los dos pies encima.

“¡Ay!” (126-128).

El segundo tipo de repetición es la verdadera renarración de un evento, pero con otro ritmo u otro focalizador: lo que antes se resumió ahora es una escena, se presenta un detalle elidido o se cuenta lo mismo visto desde otro ángulo. Si en la música la repetición legitima, en *Artemisa café* hace lo contrario. Aún este tipo de repeticiones no son copias fieles, sino versiones de un mismo lapso. La introducción de variaciones impide que alcance una “forma final”, ya que no sólo suman o complementan información, sino que la manipulación llega a cambiar detalles cruciales:

Empecé con un trago: los chicos parecían chicas. Tomé otro trago: las chicas eran como los chicos. ¿Y si Artemisa es hombre? Ojalá las luces no brillaran tanto, ojalá la música no estuviera tan alta. No le pongas éter a mis hielos, maldito chango [...]

Recargué mi cara contra mis manos; la música y las luces eran ya insoportables, la gente, un fastidio. Pegué la cabeza en la barra. Necesitaba ir al baño de nuevo.

—Malditos sean mis ojos si esa perra... (24-25).

[...] Entró y todos los reflectores la apuntaban. Se sentó en la barra de quince metros junto a un tipo ebrio, parecía más dormido que despierto. Sacó un cigarro, buscaba una carterita de cerillos en su bolsa, no la encontraba. El borracho que estaba a su lado reaccionó sacando un encendedor para darle fuego. Diana se quedó sin palabras... y lo miró por un tiempo.

—Gracias —apenas y balbuceó.

—Es lo menos que puedo hacer por una reina —escuchó esas palabras tan enredadas que su cabeza viajó al pasado, a uno bueno, de los que había pocos en su vida.

El tipo se levantó. Diana no lo perdió de vista, caminaba como si no hubiera gravedad en el Amberes. Se dirigía al baño de nuevo.

—Malditos sean mis ojos si esa perra no es lo más excitante que he visto en mi vida... (199).

—Malditos sean mis ojos si esa perra no es lo más excitante que he visto en mi vida.

Volteé enseguida. Era una puta lesbiana. Hablaba de Diana, la desnudaba con la mirada [...]

Cuando regresé a la barra, Diana apuntaba su número de teléfono en una servilleta; era la misma chica de cabello ondulado y pantalones de cuero. Coloqué mi brazo en la barra, en medio de las dos. La chica de cabello ondulado me miró impaciente.

—Oye, machorra, ella viene conmigo —le dije con las palabras entrecortadas por el whisky (200).

Ambos tipos de repetición activan la función antes suspendida de ciertas anacronías y completan información, la remarcan o hacen entendible un anuncio. Es por ello que hacia el final del libro la frecuencia se hace palpable, aunque se visite un evento desde otro inicio, a diferente velocidad o desde otra mirada, dado que se reutiliza una conexión, el efecto de que ya se ha pasado por tal ruta es innegable. Por ejemplo, el capítulo I inicia con “Dice que la habitación es fría, pero yo no la siento” (11), mientras que la descripción de cómo llegan al hotel cierra con “—La habitación es fría —comentó resguardándose en sus brazos. —Yo no la siento —dije sin dejar de ver por la ventana...” (194).

El final de XV es particularmente relevante porque es cuando la fusión de tiempos parece intensificarse, ya que se revela de forma alternativa en qué momento obtuvo Federico tanta información (tiempo de la narración) y simultáneamente se crea una fractura para regresar a narrar lo ocurrido en el Amberes (tiempo narrado). Se va y se

viene entre la habitación de Diana donde ambos están conversando y el momento sobre el que están conversando. Excepto que todo eso ya se ha referido antes de una forma u otra, la información se ha compartido detalladamente desde los primeros capítulos, se trata de una narración retrospectiva. Como resultado lo que se acusa es la frecuencia, pese a que hay nuevos datos con que agregar los detalles finales a la red y establecer nuevas conexiones: “Sin nada que hacer, decidí recuperar mi memoria de esa noche [...] La lente se agudizó, ya había visto esos cristales antes, pero no les había encontrado forma alguna. Comenzaron a arrastrarse hasta que se reorganizaron por completo. Definitivamente eran los pedazos de una jeringa” (28).

Realmente estaba muy ebrio todavía, confundido. Sin pensar le arrebaté la jeringa. Me miró molesta.

—¡Devuélveme eso o te arrancaré el brazo! —me amenazó levantándose.

—Hay muchas cosas que se pueden hacer con un solo brazo —le dije tirando la jeringa contra el suelo y pisándola con mi zapato. Entonces cerré los ojos esperando que me hiciera daño...

—No —me decía—. No tiraste la jeringa al suelo.

—¿No? —pregunté contrariado.

—Te arponeaste.

—¿En serio? [...]

—Hay muchas cosas que se pueden hacer con un solo brazo —dije inyectando todo en mi brazo derecho.

En realidad no estaba pensando en nada, sólo hacía las cosas por estupidez crónica. Caí con todo y jeringa (202-203).

La escena de la habitación de Diana sirve también para ejemplificar el primer tipo de repetición. El tono fantástico de la primera descripción de ella ni siquiera permite

entender completamente lo que está sucediendo: “Sentado en la penumbra de un jardín de metal, flotando en agua brillante entre insectos de cobre y partículas de sonido envuelto con suave terciopelo” (87). Cincuenta y dos páginas después: “Abrí los ojos, Diana ya no estaba a mi lado, sólo las estrellas tan estáticas como siempre, las rosas y todos esos insectos sin movimiento”. Pocas páginas adelante se dice que mientras Federico dormía Diana fue a ver a Rodríguez, uno de los Leopardos. Pero la razón por la cual el cuarto se ve así queda explicada en el capítulo XV. Aunque de manera fragmentada, se narra en forma de escena con diálogo que Diana se está inyectando heroína y para rematar: “No sabía qué pensar. Miraba las rosas de acrílico, las estrellas de grafiti, el cielo de celofán, los insectos de cobre. Me quedé a un lado de ella, en medio de ese jardín de metal, esperando que regresara de su viaje alrededor del sistema solar...” (205). Por último: “En un principio su habitación me pareció muerta, como un mundo espeso ahogado en su propia atmósfera” (228).

Haciendo uso de esta técnica, varios acontecimientos causan el mismo efecto de repetición, aunque lo sean sólo simuladamente. De modo que, por su marco de referencia inmediato, las unidades suelen ser sólo anacronías, pero si se toma en cuenta la totalidad del libro, habrá otro fragmento con el que compartan cierto grado de información, siendo éste el principal método para conectarlas a través de las páginas y para mantener determinados eventos en la mente del lector.

Es decir que si las anacronías contribuyen a la configuración, la frecuencia se encarga de la conexión, de lo contrario se dificultaría identificar puntos de convergencia y el establecimiento de nodos. En la experiencia de lectura ambos aspectos llevan por una determinada ruta, mientras que otras potencialidades, no sólo temporales, sino de la narrativa en general (ritmo, narrador, focalizador, niveles de narración, secciones genuinamente narrativas y no narrativas) introducen variaciones. De este modo la forma

resultante parece inestable y desorganizada, cuando en realidad es resultado de la suma de varias otras que han pasado por una pensada manipulación.

2.4 CONCLUSIONES

Para analizar los tres aspectos en acción, tomaré como ejemplo final el movimiento de los Leopardos. Desde la primera explosión hasta el incendio de la Torre, luego los eventos se conectan causalmente a las motivaciones personales de cada uno de ellos e, incluso, se sabe el estado de CDMX dos semanas después de su muerte.

La primera información que se obtiene de ellos es en una analepsis que resume en dos páginas quienes son: un movimiento que comenzó en 2008 con un intento de bomba fallido. Artemisa es la líder y los Leopardos su brazo armado. Ciudad de México está paralizada, pero a pesar de las medidas drásticas (toque de queda, militarización) la investigación no ha tenido ningún avance. Treinta páginas más adelante, Federico cuenta que al principio él fue asignado como investigador, pero todas sus pistas parecían llevar a callejones sin salida.

Al inicio del capítulo VI se dan detalles de los atentados de los Leopardos: a finales del 2008 los dirigentes nacionales de los principales partidos políticos fueron secuestrados. El 6 de enero aparece un video en internet en que los políticos son torturados y asesinados. A lo largo del 2009 los secuestros y asesinatos de figuras públicas continuaron. Además, en marzo Artemisa dio un discurso en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en internet se comenzó a distribuir un ensayo escrito por ella. Por varios meses hay marchas a favor y en contra. Para principios de 2010 todo parecía haberse tranquilizado, pero se anuncia que hubo un contraataque desproporcionado. Aunque de forma cronológica y señalando fechas exactas, nuevamente se lee una analepsis que resume dos años de acontecimientos en página y

media. En comparación con el fragmento anterior, que se centra en describir la situación al momento que Federico reingresa a la investigación, éste se encarga de desglosar y contextualizarnos a fondo con las causas de ese estado.

Para mediados del 2010 el movimiento va perdiendo espacio en los diarios hasta que, el 13 de agosto, explotan 20 estaciones del Metro. Sobre este hecho Federico narra de primera mano su experiencia en las maniobras de rescate. Las explosiones en sitios públicos continúan y la gente comienza a abandonar la Ciudad, razón por la que se declara estado de sitio. Éste señalamiento es el primer indicio de que el lector se acerca a los eventos que leyó primero en el capítulo II. En efecto, el 31 de agosto el Jefe Tirantes da un gran discurso en Palacio Nacional, y es al día siguiente que Federico tiene su terrible despertar y se le asigna la misión de encontrar a Artemisa. A este punto, primera unidad del capítulo VII, aunque a retazos y de forma resumida, se ha reunido cronológicamente la información necesaria para familiarizarse con los hechos relacionados a la captura de Artemisa, que es finalmente la motivación del protagonista.

En el capítulo IX, estos mismos acontecimientos se repiten, focalizados desde puntos de vista contrarios a través de escenas dialogadas en unidades salteadas. Lo interesante es que los detalles de los Leopardos se enuncian allí mismo, ellos hablan sobre lo que hicieron en el pasado; mientras que para Federico sí se crea un analepsis del segundo tipo que lleva directamente a dicho momento, creando una vez más una fusión de temporalidades. Nuevamente se va y se viene entre la conversación que recuerda los hechos y los hechos mismos, aunque no se vean desde la perspectiva de los perpetradores:

—¿De qué hablas? —continuaba Servín restándose importancia, como si necesitara la razón de algo que le había sido negado—. Si quisiéramos presumir este movimiento —miró lascivamente a Quintino—, no hubiéramos gestionado nuestras muertes...

— ¿Qué pasa contigo, viejo? —preguntó Franco sobre mi hombro.

—Pediré que exhumen el cadáver para realizarle pruebas de ADN —respondí sentado sobre una de las tantas criptas del cementerio.

—Estás loco si crees que Anchondo aceptará semejante estupidez.

—¿Por qué no?

—Es la segunda vez que una línea de investigación tuya nos trae a un cementerio [...].

— Sé que esto va a sonar raro —decía Martínez—, pero creo que estoy de acuerdo con Servín. Nunca nos arriesgamos tanto, por eso el montaje hasta del tonto discurso en Ciencias Políticas. ¿No lo recuerdan? [...]

—¿Rascón! —llamó—. ¿Qué demonios estás haciendo?

Algo sorprendido bajé los pies del escritorio y arrojé la bolsa de frituras al cesto.

—Nada, señor —respondí—, sólo analizando el video.

—¿Y bien?

—Pues, pensándolo un poco, creo que el video es falso, señor.

Todos voltearon a verme.

—¿No escuchaste las entrevistas de los testigos? —cuestionó Huitrón algo fastidiado.

—No, no las escuché; pero las leí, hasta la última palabra —azoté la pila de hojas sobre el escritorio—. Ciento treinta y dos pendejos diciendo lo mismo, que no hablan de nada que no se vea en el video (99-101).

Adicionalmente se apunta hacia el “futuro”, ya que en realidad el motivo de discusión son sus planes para el Bicentenario, ir a la Torre para explotar los fuegos artificiales preparados por el Jefe Tirantes o no. A este momento se ha visto el edificio arder por casi cien páginas, pero no se sabe por qué razón lo hace. En resumen, aunque

claramente conectadas por la lógica de causa y consecuencia, y pertenecientes a la misma narración global, estas anacronías logran presentarnos dos hilos distintos y su entrecruzamiento tiene un poderoso efecto completivo.

Para cerrar con el tema del incendio de la Torre Bicentenario, una vez que Diana ha convencido a todos de ir, por distintas unidades se sabe que ella y Federico pasan algo de tiempo en su habitación. En la unidad XI se retoma este hilo y se informa que luego se dirigen al edificio para encender los fuegos artificiales. Ante la sospecha de los Leopardos, Diana promete deshacerse de su invitado y aprovecha para escapar con él. Casi cincuenta páginas después se regresa a ellos para presenciar el inicio del fuego, etc.

Gracias a las anacronías, gradualmente se obtienen múltiples perspectivas narrativas de este acontecimiento. Primero, la que presenta Federico desde diferentes puntos (llegada, salida, vista desde el Marriott); en una corta unidad del capítulo XII el reportero responsable de las entrevistas que se han ido presentando se encuentra al pie del edificio cubriendo el evento y se enlaza con un noticiero; y en el capítulo XIII entero se narra la desesperación que viven los Leopardos atrapados allí. De modo que pieza a pieza se van adquiriendo más y más detalles de lo que podría verse como el acontecimiento central de la novela, puesto que se le destina tanto espacio. Así, un suceso en apariencia sencillo revela sus varios actores y se convierte en el punto de encuentro de sus igualmente distintos orígenes, experiencias de vida, motivaciones personales, ideologías y expectativas a futuro.

Hablar de caos implica hablar de lo impredecible, de aleatoriedad. Aunque la línea temporal de *Artemisa café* está reconfigurada, su nueva secuencia no es azarosa. Si bien hay una triple discordancia entre la temporalidad de la historia y la del discurso, ésta está exacerbada por la cooperación de los aspectos temporales. Las particularidades del narrador, fuente del discurso, se suman para disminuir la isocronía y la estabilidad, ya

que se impone su forma personal, emotiva o vivencial de captar y organizar el tiempo físico.

De inicio, el extenso uso de anacronías del segundo tipo obliga a reconstruir el contenido de manera fragmentada y dispersa, dejando en primer plano de la experiencia de lectura las operaciones mentales necesarias para ligar coherentemente las unidades y disimulando el balance que genera la conservación, en cierta medida, de la cronología, la agrupación en bloques temáticos y la intervención de otras estructuras, que revisaré en el siguiente capítulo. Al final, esta necesaria interacción con el tiempo permite conocer los acontecimientos de la historia y su conexión lógica, pero los mantiene como un difuso cúmulo de información. Para distinguir puntualmente los patrones que son parte del diseño, hay que rastrearlos atentamente en más de una lectura, como he hecho, pues la excesiva cantidad de unidades simple y sencillamente entorpece la memorización y la delimitación.

En realidad se puede observar una fusión temporal en todos los niveles, unidad, capítulo y totalidad del texto. El mero uso de anacronías permite colocar secuencialmente eventos temporalmente alejados, y separar físicamente sucesos simultáneos, desglosarlos a gusto. A nivel de unidad, con algo de observación se pueden detectar intervenciones de varios narradores desde distintas temporalidades; y tomando en cuenta la totalidad de las unidades, *Artemisa café* es una narración intercalada. En la mayoría de las unidades se escucha al Federico del “futuro” que parece recordar todo lo sucedido de manera retrospectiva. Del periodo central de la novela habla el Federico mismo que lo está viviendo, haciendo de éste un presente que en realidad es pasado en la fábula; y los testimonios recolectados por el reportero son escenas dialogadas en el más estricto sentido, de las que el lector sólo participa como si de una cámara se tratara.

El ritmo, aunque muestra una fuerte tendencia a imitar el tiempo psicológico, guarda, en mayor o menor medida, su correspondencia con lo comentado por Pimentel: las escenas sirven para los momentos fuertes y los resúmenes para los débiles. De hecho se puede observar un patrón constante en el que el narrador presenta una situación resumiéndola, ejemplifica con una escena en diálogo y luego utiliza una elipsis para pasar al siguiente momento, sin dejar de introducir comentarios personales aquí y allá.

Finalmente, una serie de repeticiones a medias cumplen la doble función de contener al lector dentro de determinados eventos y de simular que regresan a algo ya vivido, al tiempo que inadvertidamente contribuyen a la adquisición de nueva información y avanzan la historia. Son precisamente estas falsas repeticiones la principal herramienta que sirve para conectar nodos durante la lectura, construyendo sobre lo que ya se sabe.

Tras examinar el discurso de *Artemisa café* se hará notable que se trata de un desglose y fragmentación de lo yuxtapuesto, ya sea que se considere como el periodo central los diez días que están juntos los protagonistas o la noche del Bicentenario. Es decir que la mayoría de las unidades corresponden a auténticos momentos de simultaneidad o secuencialidad. Curiosamente es la misma técnica de Flaubert que señaló Frank, en la que se focalizan los componentes individuales de un determinado lapso, precisamente haciendo uso intenso de las potencialidades del tiempo. La cronología se interrumpe haciendo cortes con las anacronías y se extiende alterando el orden, se disfraza cambiando el ritmo y se hace pasar por momento ya vivido haciendo uso de la repetición parcial; se desdibuja fundiendo los tiempos en todos los niveles posibles o evitando la deixis.

La manera en que se presentan los hechos incomoda, fuerza al lector a trabajar con ellos para conectarlos y, en la obligada tarea de reconstrucción, da la impresión de

que están colocados arbitrariamente y no reacomodados con intención. Aunque, en una novela con el caos como tema central, se puede suponer que esa es precisamente la intención; además de que la metáfora visual del rompecabezas es sumamente adecuada para una historia que involucra una investigación policial. Para visualizar por completo la particular forma temporal de *Artemisa café* hay que desentrañar todas sus líneas, espirales y vacíos, lo que sería también remover el impacto que caracteriza a la forma tectónica.

Es hasta terminar la novela que se puede contemplar el mapa en su totalidad, pero será notable que su expansión es difícil de definir, para dibujarlo el texto ha ido por una intrincada ruta difícil de replicar simplemente haciendo uso de la memoria y, por ende, los puntos de contacto son cruciales para hablar de su contenido. *Artemisa café* evidencia que cualquier acontecimiento puede ser al mismo tiempo principio, medio y fin de varios ciclos narrativos, lo que realza la forma tectónica, la sensación de estar experimentando una red más que el continuo desdoblamiento de una cadena de sucesos. Es otra manera de leer eventos, no sólo ficticios, sino también reales.

Es precisamente la forma tectónica la que permite valorar simultáneamente los múltiples factores que dan pie al incendio de Torre Bicentenario y sus posteriores consecuencias, plantear la magnitud del suceso sin simplificarlo al esquema del policía bueno atrapa a los terroristas, o los justos revolucionarios acaban con el mal gobierno. Al focalizar los componentes individuales de este lapso de tiempo, la novela muestra la compleja relación entre miembros de la sociedad con distintas actitudes personales, experiencias de vida, posturas políticas, poder económico, etc.; su capacidad para detonar eventos y los resultados de su interacción en este escenario ficticio.

CAPITULO III TRAMA Y PATRONES DE ACCIÓN

Junto a las técnicas de construcción temporal que con tanto ahínco pretenden recrear el caos a nivel del discurso operan otras formas con el ritmo como criterio estructural. En el caso de la novela, Levine apunta directamente a la trama, cuya normativa nos da una serie de configuraciones esperadas. Como ya mencioné antes, Culler habla de un principio-medio-fin que debe causar placer por el ritmo de su estructuración. Pone énfasis en que la trama no puede ser una simple sucesión de acontecimientos, sino que requiere una transformación, un final que se relacione con un principio. Recordando a Bal, ella sugiere seleccionar acontecimientos (cambios, enfrentamientos o elecciones) y estudiar sus conexiones según un propósito específico.

De regreso a la definición de Levine de ritmo como patrones institucionalizados de repetición temporal que generan una conducta estandarizada y permiten saber qué esperar y cuándo, se verá una conexión con lo que John Cawelti⁵⁴ llama patrones de acción, o líneas estandarizadas de desarrollo, en la medida en que sientan un convención para la distribución y el acomodo de eventos. Es decir que cierto tipo de historias comparten una estructura similar y, por lo tanto, establecen una expectativa respecto a los sucesos por ocurrir. Está en manos del escritor servirse de todos los elementos narrativos disponibles para cumplir o desviarse del estándar. El suspenso, la memoria y la anticipación son especialmente relevantes en lo que toca a la temporalidad de la narración y sus posibles innovaciones. En el caso de *Artemisa café* misterio y romance son las dos líneas de acción que se pueden identificar.⁵⁵ La combinación de misterio y romance incrementa el suspenso y la incertidumbre al poner un valor agregado en la resolución final.

⁵⁴*Adventure, mystery and romance*. Chicago, The Chicago University Press, 1977.

⁵⁵Dado que en realidad es secundaria, resumo ahora la trama de romance en: la vida sigue su curso normal, la pareja se conoce, incremento de la tensión entre deseo y obstáculos, separación momentánea, clímax y matrimonio/muerte. Al final a veces el amor se impone, a veces simplemente no puede continuar existiendo, ya sea por razones sociales o psicológicas.

Los patrones de acción de los que Cawelti habla me parecen el punto adecuado de partida para analizar en qué medida *Artemisa café* juega con las normas y expectativas, con las limitaciones y potenciales de su trama; y para explorar el resultado de su superposición con otras formas temporales, y su efecto global en relación con la forma tectónica. A continuación doy más detalles al respecto.

3.1 MISTERIO

Cawelti diferencia entre el patrón clásico y el de la *hard-boiled detective story*. Se trata de narraciones cuya línea dominante de acción es una investigación y la revelación de un secreto. El objetivo puede ser identificar al criminal y sus motivaciones, o establecer evidencia clara del hecho. Pese a la presencia de pistas, el crimen debe parecer irresoluble.

En la historia clásica, el drama yace en que el crimen amenaza con anarquía y caos la serenidad del círculo doméstico de la burguesía. La disrupción proviene no del orden social en sí mismo, sino de un individuo en particular y sus motivos personales; mientras que en la *hard-boiled detective story* se evidencia la extendida corrupción del orden social. De ambos se estudia la situación, los personajes, el desarrollo y el escenario. A continuación me centro únicamente en el segundo y el tercero.

3.1.1 PERSONAJES

Tanto la víctima como el criminal deben ser tratados como figuras sin mucho interés o complejidad emocional, de modo que el énfasis de la narración se mantenga en los personajes que investigan el crimen. Sin embargo, el lector debe tener el suficiente apego emocional a las víctimas y suficientes deseos de que el criminal sea castigado. En

la *hard-boiled detective story* el criminal pasa a ser un rol más ambiguo, encarnado en un amigo o amante, cuya revelación será el clímax de un patrón de amenaza-tentación.

En *Artemisa café* el juego es tal que la diferencia entre víctima y criminal se hace difusa, y ambos pasan a ser México y los mexicanos. En un inicio, la descripción que Federico hace de los Leopardos los retrata como unos terroristas encaprichados con la obtención del poder, por lo tanto, su arresto parece lógico y justo. El motivo de la rebelión, el Estado fallido, es algo bien conocido por todos los ciudadanos. Los testigos revelan en sus entrevistas que la situación del país depende de varios factores y que, contrario a lo que creen los Leopardos, no se soluciona con remover a la clase política. Ante la pregunta “¿Qué opinas de Artemisa?”, se leen desde declaraciones a favor de que instaure en México un régimen como el de Cuba (34), deseos de denunciarla para obtener el dinero de la recompensa, al cabo que no lucha por los amolados ni mata a los que tienen la culpa (43); hasta desaprobación bajo el argumento de que son unos “proletariados muertos de hambre, [que] ni siquiera saben hacer combinaciones de ropa” (59), desinterés y conformismo, y predicciones de fracaso.

Es decir que difícilmente se pueden reducir los personajes al esquema los Leopardos son los criminales, los ciudadanos las víctimas y Federico y la institución que representa a los tipos buenos, pues conforme avanzan las páginas el lector se da cuenta de que estos actores no se limitan a la sencillez de éste patrón. Cada uno de ellos ha sufrido la corrupción, la violencia, la pobreza, la desigualdad, el abuso de poder; y cada uno de ellos ha demostrado que de ser posible haría pasar a otros por lo mismo con tal de satisfacer sus necesidades o deseos. Después de todo, en el universo construido por la novela, quizá con rasgos referenciales a la realidad, en México el que no tranza no avanza. A final de cuentas, aunque hay un natural interés por develar la identidad de los perpetradores, cabe preguntarse si verdaderamente se despierta el deseo de que haya

un castigo. Es decir que, al contrario que en el patrón clásico, el propósito de esta novela es justamente hacer de la culpa algo ambiguo y difícil de definir.

Otra de las convenciones que se rompen es que la mente del detective no es un misterio. Al contar la historia desde otro punto de vista, el propósito es dirigir la atención del lector de modo que el momento de la solución sea uno dramático de extrema satisfacción, pero en este caso el lector ve la mayor parte de los hechos focalizados por Federico. El suspenso más bien proviene de la puesta en duda de la confiabilidad del narrador. Respecto a esto, Cawelti dice que si las habilidades del detective como solucionador están limitadas, toda la estructura de deducción se torna caótica y el orden básico de este tipo de tramas colapsa, poniendo un gran peso en el balance de la tensión entre orden y disrupción, como en efecto sucede.

El detective clásico es caracterizado como brillante, excéntrico, intuitivo y analítico. Es capaz de leer los motivos ocultos de los hombres, por lo que parece tener un poder mágico para exponer los secretos más profundos. En la *hard-boiled detective story* el detective es un tipo duro acostumbrado a la violencia física y al engaño; entiende el mundo como fundamentalmente corrupto y hostil. Sus experiencias han sido difíciles y amargas, y se nota en su físico. Sin embargo, bajo su aspereza superficial, es antes que nada un hombre de honor casi caballeresco, el único leal, honesto y verdaderamente moral en un mundo ambiguo.

Aunque Federico parece tener esa agudeza demoniaca, su personalidad destaca por su gran ego y sadismo, más que por tener los tics curiosos y entretenidos de leer del detective clásico:

Siempre despotrican por mi aplanamiento emocional, me dicen insensible o me dicen inhumano. Pero ver a ese mastodonte que era el señor Alce derrumbarse en lágrimas al ver la mano gangrenada de su hija me hizo sentir algo de lástima. Al mismo tiempo que de lejos me miraba y gesticulaba su agradecimiento en silencio,

yo trataba de comprender las parafilias que me encendían como lapicero de luz halógena... (122).

Ciertamente es un tipo duro y se toma en serio su papel de juez, pero es también una de esas corruptas autoridades que no hacen su trabajo, abusan de su poder, etc. Adicionalmente, el personaje es incapaz de evadir las situaciones de intimidación-tentación, más bien parece aprovecharlas e incluso disfrutar de ellas. Quizá el único rasgo caballeresco que podría señalar sería el de encender el cigarrillo de Diana, pero es más bien irónico, pues en el Marriott confiesa que tiene los mismos pensamientos impuros que todos tienen sobre ella. En conclusión, Federico es el detective cuyas heridas llegaron lo suficientemente profundo como para afectar su función como un héroe de fantasía. Aun así, no es posible dejar de esperar que resuelva el misterio como cualquier otro investigador.

Aquí es importante tomar en cuenta que criminal y detective suelen guardar un paralelismo. Aunque Federico se niega a aceptarlo, desde el principio se insinúa el símil entre él y Diana:

—¿Qué sentiste? —pregunté—. ¿En cada golpe, en cada parte que cercenabas?

Me miró, con esa mirada de cinismo que la describía a la perfección.

—¿Por qué me lo preguntas? —sonrió despectiva—. Tú sabes perfectamente lo que se siente.

—No... Diana, no creo que tú y yo seamos iguales...

—Claro que sí —se molestó un poco—... sólo que tú tuviste a alguien que te habló del bien y del mal —me recriminó mirándome a los ojos—... a alguien que te enseñó la maldita diferencia entre el cielo y el infierno —bajó su mirada (228-229).

Más aún, la protagonista encaja perfectamente en el rol de la mujer traidora, aquella que reta física y psicológicamente la seguridad del héroe:

—Eres un cabeza dura, ¿lo sabías? Si yo quisiera te haría llorar como niña.

—Créeme —le dije con una sonrisa—, desde que te conocí me he preparado para tu abandono.

—¿Tienes miedo de que te deje? ¿Lo tienes? —preguntó con la emoción de una niña al desenvolver un regalo de cumpleaños.

La miré algo más serio. No quería verme vulnerable frente a ella:

—No es que tenga miedo; pero tarde o temprano lo espero.

Sonrió satisfecha, seguía escuchando. De repente reflexionaba, de repente preguntaba cosas tristes (95).

En diferentes ocasiones, Diana explícitamente amenaza a Federico con hacerle daño si toma sus drogas, se acaba el gas del encendedor o pierde su cuchara de plata. Mientras ambos bajan de Torre Bicentenario, el detective comienza a perderse en sus presentimientos: “[...] era monstruosa en ese pequeño elevador. Sería capaz de comerme de un solo bocado. La sentía sobre mí, sus miles de tentáculos, todos sus ojos mirándome, escupiendo gusanos, respirando moscas. Quería devorarme” (190). Más aún, hacia el final de la novela, Diana explica que la única razón por la que no mató a Federico es porque no se le ocurrió. Para ella, él sólo es un borracho confundido.

Finalmente, los involucrados en el crimen, pero que necesitan la ayuda del detective para resolverlo, pueden tomar la forma del amigo o asistente, los policías inútiles o de los falsos sospechosos. En el patrón clásico este grupo de personajes representa la norma social repentinamente perturbada por el crimen, poniendo al detective en el papel del rescatador. En *Artemisa café* esto toma un giro interesante, ya que la norma social perturbada es una maraña de corrupción y violencia a la que un grupo de rebeldes pretende purgar con acciones con las que ellos mismos tienen conflictos, como las explosiones del Metro. Tanto el orden social como las motivaciones personales son detonantes del movimiento de los Leopardos. Así que en

esta situación el detective no rescata a nadie, sino que regresa a las filas de la policía para continuar siendo juez y parte.

Los incapaces de resolver el crimen pueden ya sea parecer inocentes pero ser culpables, o ser amigos o aliados que ayudan al detective y lo respaldan. Entre estos últimos destaca la figura del honesto expolicía, despedido por hacer su trabajo, que, en un giro irónico, en *Artemisa café* se cristaliza en la figura de Quintino, el líder de los Leopardos; o el reportero cínico y honesto, frustrado por su incapacidad de hacer algo. La policía como institución es presentada inepta e incapaz de alcanzar la verdadera justicia.

3.1.2 PATRÓN DE ACCIÓN

El patrón de acción se compone por la presentación del detective, crimen y pistas, investigación, anuncio de la solución, explicación de la solución y desenlace. Esto puede no estar en secuencia y las diferentes partes pueden estar colapsadas en una sola. Pese a esta posibilidad de jugar con el orden, es evidente que también en este rubro *Artemisa café* toma una forma convencional.

Una vez que la investigación ha alcanzado la meta, señalar al culpable, la historia ha llegado a su final efectivo. Aunque la narrativa continúe y dé una explicación más completa del crimen, ésta es estructuralmente tangencial, una digresión elaborada del núcleo de interés. Por el contrario, en la *hard-boiled detective story* la solución se subordina a la búsqueda de justicia del detective, de modo que una confrontación final es parte crucial del patrón.

Otra de las características importantes de la *hard-boiled detective story* es la presencia del ciclo intimidación-tentación, que resultará en que el detective se ve forzado a realizar una acción o decisión personal para darle solución al crimen. Es decir

que se ve emocional y moralmente implicado con otros personajes, lo que le provocará una insatisfacción hasta que tome una acción hacia el criminal, lo que a su vez lo convierte en juez y verdugo. Debe definir su propio concepto de moralidad y justicia, frecuentemente en conflicto con la de la autoridad policíaca, pues el detective ajusticia donde la ley falla. Sin embargo, el adormecimiento moral de Federico lo salva de este dilema.

La presentación del detective tiene el propósito de establecer que sus capacidades son superiores a las de los demás personajes. La analepsis que inicia con el primer día de Federico como oficial de PGJ hace precisamente esto. Si bien las analepsis subsecuentes reafirmarán la capacidad de Federico como detective, también pondrán en entredicho su calidad moral. Además, Federico no es un detective actuando por fuera de la ley, sino que forma parte de “lo mejor” de ella. Aunque ahora marginal dentro de su oficina, a final de cuentas forma parte del poder al mismo tiempo que actúa como los mismos criminales que se supone debe perseguir.

La investigación se caracteriza por mostrarse como un desfile de falsos testigos, sospechosos y soluciones. En particular los testigos se presentan de manera casi documental, por ello las entrevistas de *Artemisa café* cumplen perfectamente este aspecto. El crimen y las pistas son tremendamente anteriores a la investigación actual, se trata más bien de un proceso que se remonta a dos años atrás, por lo que, para mantener tanto la claridad como la forma narrativa de la novela, se expone en varias partes. Para privilegiar el suspenso, la investigación debe moverse hacia la clarificación mientras que empaña el entendimiento. En *Artemisa café* la investigación llega incluso a suspenderse por completo, dando paso a la trama romántica y permitiendo dar un salto a la siguiente fase, en la que Federico se ve directamente confrontado con la verdad sobre

los criminales, y se le plantea la posibilidad de convertirse en un héroe nacional con su arresto.

El anuncio de la solución debe crear un contraste entre el observador perdido entre toda la evidencia y el calmado detective, pero en la novela el origen de la tensión es que Diana lleva varios días sin ponerse en contacto con los Leopardos y repentinamente regresa acompañada de un desconocido. Además, la explicación no llega gracias a los esfuerzos del detective, sino por casualidad. Eso provoca que el siguiente momento del patrón tenga el efecto contrario. Se supone debe dejar al lector sorprendido y admirado del ingenio del detective, satisfecho de ver una secuencia de eventos bajo un nuevo orden claro y significativo que emerge de lo que parecía aleatorio y caótico. Sí, desde el principio los esfuerzos de Federico estaban encaminados en la dirección correcta, por lo que la explicación evidencia la ineptitud de los demás policías y le da la razón, pero esto sólo se convierte en una nota agria, casi carente de gusto. Si bien se conserva la satisfacción de ver los eventos en su relación de causa-consecuencia, en este sentido *Artemisa café* parece privilegiar la intención de aportar claridad sin reclamar una visión superior de la realidad, dado que los eventos son demasiado complejos para ser entendidos desde un punto de vista unificado:

—Sólo falta una cosa —preguntó Diana—, ¿qué carajos haremos con Artemisa?

Yo seguía debajo de la puerta. Cuando Diana mencionó a Artemisa, levanté la mirada, todos voltearon a verme. Miré a Diana y ella me sonrió con esa sonrisa infantil que a veces amaba y en otras odiaba tanto.

Sólo trataba de entender la naturaleza del magnetismo, de las energías oscuras, la implosión de los planetas, el poder de la antimateria. Sentía como si cayera en un abismo, sin campo gravitacional, sin oxígeno, sin una sola posibilidad de morir antes de tocar fondo. Comprendí que Diana era de nadie, transnacional, sin bandera:

el águila devorando a la serpiente, la hoja de Maple, las barras y las estrellas para ella eran la misma mierda... (106).

Para proceder con mi análisis utilizaré la evidente tripartición de principio-medio-fin que organiza la novela, pero, a diferencia del capítulo anterior, el estudio se centrará en las temporalidades descritas en el contenido, es decir el desenvolvimiento de los patrones de acción en el marco de esta otra estructura, y en su calidad de proceso. Terminaré con un breve comentario del comportamiento de las referencias reflexivas, cuyo principal componente quizá sea la causalidad.

3.2. PRINCIPIO

El principio de *Artemisa café*, como el de muchas otras novelas, sucede *in media res*: lleva directo a la vista del incendio de la Torre Bicentenario. De inicio se presenta Diana, su adicción y el caótico estilo de vida de la pareja. También se presentan dos datos que es fácil pasar por alto, pero que son fundamentales para el resto de la novela: el estado mental que domina la historia viene de la evasión de la necesidad humana de dormir regularmente; y delimita la relación a un periodo de diez días. Este primer capítulo deja claro que esta no es una historia de amor de las que acaban en matrimonio, sino en muerte, por lo que la posibilidad de que los personajes se hagan daño entre ellos o mueran se convierte inmediatamente en una fuente de tensión. Se plantean preguntas respecto a la identidad de los protagonistas, su relación, el motivo por el que llegaron al Marriott y el por qué el énfasis en un edificio que se quema:

[...] Desde que la conocí he dormido como cuatro horas a su lado [...] Muchos días la vi alimentarse de lunetas y cocaína [...] Trato de comprenderla, siempre: sus locuras, su violencia, su retorcida visión del mundo, y es que Diana es capaz de destruirlo todo. Todo lo que le importa le importa un carajo. Ya ni siquiera sé si eso

me importa. Es como amar a la persona que más odias, como esa mezcla de resentimiento y lástima, de lluvia y lágrimas.

Diana justifica todo con dolor; dice que el dolor lo justifica todo, pero en diez días que he estado a su lado pienso que se trata de soledad, que siempre fue soledad... (13).

La línea de misterio inicia propiamente en el siguiente capítulo, en el que se presenta al detective y se regresa tanto al principio de la investigación (“[...] al estar sentado frente a su escritorio, sólo me habló de los Leopardos” (29).), como al principio mismo de Federico como miembro de la policía (“Comencé desde abajo en la seguridad pública” (16).). Los casos narrados sirven de ejemplo de su carácter intuitivo y capaz de exponer los secretos más profundos. Sin embargo, también se avisa de su poca fiabilidad. Es alguien inteligente, pero destructivo y corrupto. El crimen, si es que al intento de revolución de los Leopardos puede llamársele crimen, comenzó con un atentado de bomba dos años antes, por lo que es difícil de resumir. Las pistas se reducen a “una caja con toda la información que había recolectado” (21) y el objetivo a “encontrar a Artemisa viva o muerta” (20). Se describen nuevos ritmos: hace dos días Ciudad de México está paralizada, con toque de queda a las nueve de la noche y el cierre de lugares de aglomeración pública.

Con estos datos, en el marco de múltiples eventos nacionales y personales, se abre formalmente un primer misterio. A continuación se resume una primera ronda de falsos testigos y sospechosos para después ilustrar la manera en que funcionan las cosas en el México de la novela. Pese a todas las regulaciones oficialmente impuestas por la ley, siempre hay otros operando por fuera de ella y el mismo gobierno es parte del trato. Es por ello que Federico inicia su búsqueda en los espacios clandestinos. Aunque oculto por la disparidad de orígenes temporales, el patrón de presentación del detective, crimen y pistas, e investigación es de hecho rastreable.

Un primer paso en la dirección correcta lleva al Amberes, lo que será el inicio de un segundo misterio, cuya solución se elidirá largamente. Con esta situación delimitada se llega al momento crucial de la novela en que Federico encuentra el número de Diana y elige llamarle. Si decide hacerlo porque piensa que podría ser un testigo, por mera curiosidad o por inercia, no se sabe, pero lo que sí se sabe es que él queda tan embobado que la trama sentimental parece comenzar donde la de misterio pone pausa.

Así comienza lo que podría parecer una línea de desarrollo secundaria, pero cuyo desenlace está intrínsecamente ligado a la investigación. Inicialmente, el encuentro de la pareja se nos muestra como la reunión de un complemento perfecto, pero detrás hay oscuros antecedentes que definen a sus partes como lo contrario a esa extroversión multicolor: “Conocer a Diana me devolvió la vida [...] ella lo tenía todo y yo nada...” (33). En consecuencia, la colección de narraciones que constituyen sus citas es una serie de momentos irreales, claramente influidos por las drogas, casi antisentimentalistas, pero con lo necesario para que Federico perciba en ellos la magia del enamoramiento.

La narración sobre la vida de Diana es tanto una manera de introducir al personaje, como de evidenciar los obstáculos psicológicos. Diana es explícitamente peligrosa, por lo que su presencia implica una tensión constante, una amenaza de caos que puede materializarse en cualquier momento. La posibilidad de que los protagonistas terminen juntos es inexistente. Más bien el lector se ve intrigado por el cómo de este final.

El patrón de misterio se reinicia con una nueva presentación del detective con un origen lejano. Se habla de la estadía del protagonista en Ciudad Juárez desde su primer atentado, avanzando hacia adelante hasta llegar al inicio del conflicto con los Leopardos. Se trata de un recurso para describir el proceso de deterioro y su obvia conexión con el estado actual de Federico: “En el hospital contenía la respiración cada

que la puerta se abría. Olía la comida que me daban para revisar si estaba envenenada, exigía botellas purificadas selladas” (45). “Argumentando mi poca seriedad en la investigación, me relevaron a casos menores [...] En todos terminé incriminando a gente inocente [...] simplemente señalaba a la primera persona sospechosa que encontraba y le rompía los dedos para que confesara” (51).

En línea con el patrón de acción descrito por Cawelti, lo que le sigue es una sección que detalla el crimen y las pistas, pero para hacerlo es necesario saltar nuevamente hacia el pasado para hablarnos de lo ocurrido entre finales del 2008 y principios de 2010.

La narración sobre el viaje de los protagonistas a Veracruz es la corta luna de miel para la relación amorosa. A partir de aquí el patrón tentación-amenaza se materializa más claramente en la contigüidad entre unidades que relatan una cita y las del Marriott: “—¿Sabes, Federico? —me dijo pateaba al perro para ahuyentarlo—. Ésta es la cena más romántica que he tenido...” (97); y continúa en la unidad inmediata: “Siento que me duele la cabeza, es sólo un remordimiento, tal vez un prelude, no lo sé” (97).

Diana termina la pausa que es su escapada con su urgencia por volver a la capital antes del Bicentenario, pero la explicación del motivo se ve pospuesta para continuar con las evidencias. Las explosiones del Metro son un punto de inflexión dentro del desarrollo revolucionario y el punto de retorno a la primera presentación del detective, pues están causalmente relacionadas con el mal despertar de Federico. Así que para este momento en la novela, la información es suficiente para reconstruir el contenido con datos de la vida de los protagonistas y de la vida nacional hasta poco después de iniciada la investigación.

¿Qué pasa entonces con los crímenes? Federico parece completamente desentendido de ellos, pese que varios relojes corren en su contra. Lleva días sin dormir

y su juicio es absolutamente dudoso, el festejo de la Independencia está a la vuelta de la esquina y él no ha hecho ningún progreso en la crucial tarea que se le asignó de atrapar a los responsables del caos que por dos años ha violentado la vida de los capitalinos. La persecución de una drogadicta y los días de insomnio parecen una pérdida de tiempo hasta que revela que desde hace varias conversaciones tiene la impresión de que su compañera está ligada a los Leopardos:

Ver la nube de esmog no me entusiasmó mucho, me detuve. La fastuosa capital del país, tan cotidiana y predecible [...] Arranqué de nuevo y ella me sujetó más fuerte, lucía feliz [...] Hacía varias conversaciones tenía la impresión que Diana estaba ligada en algo con los Leopardos. Tenía miedo de preguntar; pero sabía situaciones que en el Departamento de Inteligencia muy apenas y conocíamos (65-66).

Seguro que para el lector el nombre de la heroína ha sido lo suficientemente indicativo, pero para el apenas consciente Federico, la conversación que sostiene con Diana en el Panteón Dolores significa un pequeñísimo paso; luego, cuando Diana le da a elegir y él decide ir tras ella, la unión definitiva de las dos tramas. La irresponsable aventura amorosa de Federico rendirá frutos después de todo, aunque sea sólo para dar algunas respuestas. “[...] la única persona inteligente que pertenece [al Departamento de Inteligencia]” (123), “[...] el federal que más ha asesinado a delincuentes durante sus operaciones” (93), irónicamente y por casualidad ha aterrizado en el escenario que podría significar el fin del intento revolucionario, ¿cuál será su siguiente movimiento? “Deben ser los peores diez días en la historia de México y yo quisiera que esto comenzara de nuevo [...]” (70). Hasta aquí se puede notar un claro seguimiento del patrón de misterio. Esto y la unidad temática de cada capítulo le permiten al lector establecer unos sólidos nodos principales a partir de los cuales continuar leyendo sin perderse en la densidad de unidades. La explicación al caso de los Leopardos se pospone justo al final de esta sección, el desarrollo de los eventos del Amberes parece

algo sin importancia, y el desenlace que tendrán Federico y Diana más bien gira en torno a la posibilidad de una muerte violenta:

Miré a Diana sentada en su silla imperial reciclada; era como si la distancia entre ella y yo se hubiera multiplicado, como si todo lo que nos mantenía se hubiera devaluado. En esos momentos no quería pensar nada, porque todo lo que hubiera pensado sería en lastimarla. Era como si sólo quedáramos ella y yo en medio de un inmenso abismo, sin color, sólo lo rojo de sus ojos, lo cínico de su sonrisa, sus uñas pintadas, su universo podrido capaz de podrir a todas las manzanas de la canasta (99).

Los obstáculos para esta relación son numerosos y se hacen cada vez más serios, palpables y amenazantes. Al asumirse como su enemiga directa, Diana se coloca en el rol de la mujer traidora, pero aún están por verse las acciones que el detective tomará al respecto. Con este cambio, podría pensarse que el desarrollo amoroso es menos que secundario y que ha dejado de ser un eje de la novela por sí mismo, pues ahora su desenlace se encuentra inextricablemente ligado a la ejecución de la justicia, la cual es, por supuesto, el final esperado. Es decir que la permanencia de los protagonistas parece imposible por cuestiones de ética. O Federico tendría que transgredir su supuesta rectitud moral, o Diana tendría que redimirse de algún modo para que pudieran estar juntos. Esto, sin embargo contraviene la psicología que hasta ahora se ha pintado de ellos.

3.3 MEDIO

Los capítulos de en medio son el clímax para la escena en el Marriott. El ambiente se torna cada vez más tenso y el patrón amenaza-tentación cada vez más claro. A pesar de lo mucho que escala la situación, la investigación se detiene casi por completo, ignorando la urgencia de completar la tarea. Si bien se llega a la meta hacia la que la

investigación principal se ha estado moviendo, la actitud del detective es tan apática que incluso se podría pensar que se ha cambiado de bando. A una revelación que se supone debería desencadenar una terrible reacción, sigue un largo repaso de los antecedentes, forzando una desaceleración y permitiendo que el salto a la escena en que Federico y los Leopardos parten hacia Torre Bicentenario parezca perfectamente natural. Quizá, dado el carácter del protagonista, no es de extrañar que decida simplemente no tomar una postura y seguir fluyendo al ritmo de Diana: “Coloqué la mochila en mi hombro. Caminé tras de ella. Después de todo, era lo que siempre hacía desde que la conocí: caminar tras de ella [...] Así que caminamos. Las palabras fueron escasas y las miradas asesinas. Ellos desconfiaban de mí. A mí no me importaba, yo sólo miraba a Diana” (140-141).

Mientras tanto, la incógnita del Amberes, hasta ahora casualmente puesta de lado, se reactiva poco a poco en la mente del lector, incluso se ve a Federico explícitamente preguntarle a Diana por el suceso, pero ella, como siempre, evade los temas difíciles con recursos juguetones que desvían la conversación (113-114). Tras el prolongado descanso, el desarrollo principal se pone en marcha a atar los cabos finales. Es la noche de la Independencia, pero la posibilidad de un arresto no se plantea hasta que los protagonistas dejan a los Leopardos en el edificio. Se sabe que tampoco se harán daño entre ellos, por lo menos no todavía, pues ya se ha leído extensamente su estadía en el hotel.

El medio se siente como un gran nudo que repasa los eventos antes tan puntualmente estructurados, más que avanzar. Si los ritmos principales de la novela son el de la revolución, el misterio y la relación amorosa, y todo lo demás son antecedentes, los capítulos de en medio son ese concentrado de causalidad a partir del que todo lo demás se despliega y queda explicado. Esta sección efectivamente contiene el pico de la

tensión amorosa y prepara el escenario para el enfrentamiento final. Lo que está por venir, si bien es informativo, se trata de la resolución, que, según Cawelti, en las narraciones de detectives debe ser breve, ya que se centran en el señalamiento del culpable y no en su castigo. Más que en un flujo temporal, la información por venir se inserta en la categoría de causalidad, fragmentos que refuerzan la percepción de finitud.

3.4 FIN

El capítulo XII marca el inicio de la tercera parte de la novela, señalado por el cambio de estado de ánimo en el discurso del Federico: “Me siento como un niño con las piernas cruzadas, mi cabeza recargada en mis manos esperando que Diana despierte. Tengo tanto sueño que no puedo dormir, pienso en tantas cosas que no puedo pensar. Respiro una, respiro dos [...] Si tuviera un deseo en estos momentos, sólo pediría que Diana despertara...” (188). Si bien esta línea sigue narrando de manera secuencial, el resto de las unidades continúan repasando caminos conocidos, aunque de manera mucho más esclarecedora. Por ejemplo, se entiende el origen del título de la novela y la presencia de las entrevistas:

—No, pues nada más invitar a tus televidentes para que mañana nos sintonicen en un programa especial que hemos preparado llamado *Artemisa Café*. He estado recolectando una serie de testimonios a lo largo de la semana y... te puedo decir que realmente me he sorprendido con la desinformación que hay sobre el movimiento, hay una... enorme cantidad de verdades a medias y mentiras redondas en las que son tan expertos los imbéciles, pero, bueno, trataremos de ver el movimiento a través de las personas que están afuera, a través de gente común y corriente, de esa gente que formamos la mayoría de los mexicanos... (152).

También, lejos de la revelación de la identidad de los criminales, la resolución expone el ciclo injusticia-venganza que desató el movimiento de los Leopardos, al tiempo que la

Torre arde con ellos dentro, dándoles el fin que merecen, según la propia novela y el significado que le da a la palabra retribución:

Esa noche Quintino no pudo dormir, lloró del coraje, de la humillación, de la decepción de un sueño que parecía lejísimo y que estaba en sus manos [...] pidió una oportunidad al cielo, sólo una oportunidad para hacer algo bien [...] Nunca había ganado nada, pero ese día fue como si todos los planetas se hubieran alineado sobre su cabeza, pegándole a los seis números. Único ganador [...] Ahora sólo tenía que formar a su pequeño ejército, así que fue en busca de gente que quisiera vengarse de la policía. Quintino no tardó en darse cuenta de que la policía sólo era un síntoma del problema, por lo que pensó en algo más importante: cambiar al país, una revolución. Comenzó a imaginarse gobernando al país, como una persona rígida y admirada. “Ya me vi”, se decía, “ya me vi” (178-179).

Es hasta que la nociva pareja escapa del edificio, cuando Diana inicia el fuego, que al detective se le cruza por la cabeza apresarla y darle un giro a su triste vida, cosechando las recompensas. Otra pieza final para darle explicación a la única situación que se nos narra en orden: “[...] Entonces comencé a pensar en muchas cosas. Pensé en arrestarla ahí mismo, llamaría al Departamento de Inteligencia para que viniera a la torre por los otros. Sin duda aparecía en todos los diarios como héroe nacional [...]” (190).

Se conoce el crimen, se conocen a los responsables. Los dos años de conflicto y los diez días de relación han infructuosamente llegado a su fin con los festejos por la Independencia, ya sólo queda responder al segundo misterio y sopesar las secuelas del desarrollo amoroso. Los detalles del Amberes llegan también sin la satisfacción de un esfuerzo detectivesco ni la emoción de seguir un proceso de pensamiento deductivo. La fragmentación origina el suspenso de la resolución:

[...] Mientras Caco ardía, Diana sintió una lluvia de pólvora incendiándose sobre ella. Regresó al hornabeque y se armó hasta los dientes [...] Para purificar al mundo no importan los justos caídos, sino los pecadores muertos...

[...] La luz que brotaba por la brillantina de su cama casi no me dejaba verla, pero escuchaba su voz claramente, me contaba todo como si estuviera sentada frente a una fogata.... (198).

Entonces, en el hotel Diana mágicamente se levanta después de la tan sufrida amenaza de su posible muerte. Actúa con normalidad y eso sólo significa más incertidumbre para el policía. Salen de ahí y bajo las explosiones de los fuegos artificiales la relación llega a su fin en una escena anticlimática llena de conversaciones sin sentido:

—¿Así termina esto, Diana? —le digo, inexpresivo, tan inexpresivo como puedo.

No me responde. Hablar con Diana es hablar en círculos, palabras que nunca dicen nada y silencios que lastiman como martillazos en la cabeza.

—Por cierto —me pregunta—, ¿cómo se pronuncia tu segundo apellido?

Sonrí un poco. Incrédulo. ¿Qué es lo que quieres? [...]

—Feliz día de la independencia —menciona sin dejar de ver el cielo [...]

—¿Qué vas a hacer esta noche? —me pregunta sin dejar de ver las explosiones.

La miro por un tiempo, cómo su cara cambia de color por reflejar la luz pirotécnica. ¿Ahora soy yo quien tiene que hablar del futuro? ¿Crees que soy una caja de zapatos? ¿Qué chingados piensas, Diana? [...]

No sé mucho del tiempo, sólo sé que pasa sin darnos cuenta. Y de repente se escuchan los gritos de un vagabundo tirado en el suelo, trata de dormir y no puede por el ruido de las explosiones (211-212).

En el recuento que se hace a dos semanas del Bicentenario, se sabe que los Leopardos están muertos, Diana también; el ritmo inalterable de las instituciones anuncia que en

las elecciones presidenciales programadas para dentro de dos años probablemente ganará el Jefe Tirantes. Federico juega nuevamente al investigador estrella, pero también sigue buscando a Artemisa y viviendo a destiempo. La tan ansiada transformación no se ha logrado y la supuesta serenidad perdida no se ha restaurado, porque esta sociedad habituada a la corrupción y violencia en realidad nunca la tuvo. Antes de morir, los mismos Leopardos despreciaron la insinceridad de su movimiento y de los que en el pasado hicieron el intento: “México necesita a cien millones de héroes cada maldito día y no a un puñado de delincuentes cada cien años” (174).

3.5 REFERENCIAS REFLEXIVAS

Frank define las referencias reflexivas como “[...] factual background –so conveniently summarized for the reader in an ordinary novel- must be reconstructed from fragments, sometimes hundreds of pages apart, scattered through the book”.⁵⁶ Por lo tanto, éstas están íntimamente ligadas con el suspenso, ya sea que la anacronía cumpla la función de anuncio o de esbozo.⁵⁷ Uno de los aspectos más característicos de la forma tectónica es precisamente el papel fundamental que toman las referencias reflexivas como generadoras de conexiones dentro de la red. Las conexiones pueden ser decisivas o una simple acotación, algo que de pasada podría parecer sólo una curiosidad. Sin embargo, desde las más grandes hasta las más pequeñas, todas las referencias reflexivas contribuyen a provocar la sensación de un universo perfectamente atado, contenido y compacto.

⁵⁶“Spatial form in modern literature” en *The Sewanee review*, vol. 53, núm. 2, 1945, p. 234. “[...] antecedentes –en una novela ordinaria convenientemente resumidos para el lector —que deben ser reconstruidos a partir de fragmentos, a veces separados por cientos de páginas, dispersos por el libro”.

⁵⁷“A diferencia del anuncio, el esbozo en principio, en el lugar en el que aparece en el texto, no es más que una mera ‘semilla insignificante’, imperceptible ahí, cuyo valor seminal no se reconocerá sino hasta más tarde y de manera retrospectiva”. Luz Aurora Pimentel citando a Genette, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998, p. 47.

Aunque es un procedimiento estándar de la narrativa, en esta novela en particular toma relevancia porque las deducciones más importantes no son explicaciones de pistas materiales, sino inferencias sobre cómo el carácter humano y el trasfondo social interactúan para desencadenar ciertos eventos y actitudes. Esto se extiende a varios niveles, y para notar y conectar hasta las más sutiles referencias hace falta leer múltiples veces e, incluso, tener en mente conocimientos externos a la novela.

Los títulos de los capítulos son las referencias más evidentes. Por ejemplo, el capítulo II “Especie en extinción”, que es tanto la presentación del detective como el inicio de la investigación, encuentra su explicación en el X, que es además su repetición extendida, en un diálogo entre Federico y la recepcionista del Departamento de Inteligencia:

—Anchondo quiere que encuentre a Artemisa, así que... me dio libertad de acción.

—¿En serio? ¿Y si no la encuentras?

—Pues creo que será el fin de Federico Rascón en el Departamento de Inteligencia.

— Pues en verdad que eres una especie en extinción —me dijo (122).

Valiéndose del mismo procedimiento, personajes, lugares y momentos quedan definidos e interconectados. IV “Fuera de este mundo” con la imagen que tiene de Diana el protagonista después de su primera cita (218). V “Esto es Juárez, amigo” con el atentado que provocó el retorno de Federico a la Ciudad (137). O IX “Ella, el gélido abismo y mi estómago vacío” con el descubrimiento del cadáver de Diana (225).

Otra manera de hacer referencias reflexivas es mencionar un detalle y explicarlo luego en una narración, lo que generalmente invierte el orden temporal de los sucesos, pues la explicación se remonta a un momento pasado, pero no se nos da hasta un punto muy posterior del tiempo de lectura. Por ejemplo, en la primera página de la novela,

Federico compara a Diana con un oso polar; la razón tiene que ver con la plática que sostuvieron en su primera cita, 10 días antes, pero eso no lo sabremos hasta la página 218. “Una persona que conoció en Monterrey le dijo que la heroína se cocina mejor en cucharas de plata” (37-38) podría parecer un comentario cualquiera cuyas particularidades están fuera del interés de la narración, pero se trata un hito en la vida de Diana que constituirá casi todo el capítulo VIII.

3.6 CONCLUSIONES

Cawelti explica que el arte de las narraciones de misterio tiene que ver con balancear la tensión entre develar la verdad y despistar al lector, indagar y actuar, el orden formal y la disrupción.⁵⁸ Si bien *Artemisa café* es esencialmente una novela de detectives, cabe mencionar que la resolución del misterio es de poca consecuencia para la trama y el proceso de la investigación prácticamente desaparece, por lo que todo recae en el orden formal o, más notablemente, en su disrupción. Podría decirse que la novela juega con elementos básicos, algunos se usan de forma tradicional, otros aparecen con un giro irónico.

Es fácil identificar los elementos de la estructura de misterio, pero en un arreglo que se desvía de lo esperado, en gran parte gracias a las particularidades de los personajes. Por ejemplo, hay una presentación del detective, pero éste no es ningún héroe; hay crimen, pistas y testigos, pero son tales que al lector no le queda más remedio que adoptar una postura ambigua; la explicación de la solución no es producto de una fascinante operación mental; la resolución no da la satisfacción de saber que se ha hecho justicia. *Artemisa café*, al contrario que la *hard-boiled story*, no muestra un mundo simple dividido entre buenos ciudadanos y mal gobierno; y si bien el lector se ve

⁵⁸*Adventure, mystery and romance*. Chicago, The Chicago University Press, 1977, p. 109.

motivado a seguir leyendo para saber quién cometió el crimen y por qué, la narración desde el punto de vista de la misma autoridad corrupta hace que mantenga por lo menos un pequeño deseo de que los revolucionarios no sean atrapados, de que logren un cambio.

Como Culler indica, hay más que una simple sucesión de acontecimientos.⁵⁹ De hecho, si se observa desde cierta distancia, se podría acordar que, temporalmente hablando, el principio está al principio y el final está al final. Lo que no hay es una transformación, ni política, social, económica, nacional o personal. En un intento por retratar la complejidad del país, la novela presta gran atención a los antecedentes de una variedad de personajes: los buenos, los malos, los desinteresados, los débiles, los privilegiados, etc.; creando así un mosaico de la sociedad y demostrando que la resolución de sus problemas va más allá de una simple purga política o la satisfacción de la venganza, que el ojo por ojo sólo lleva a un país de ciegos, que hacer justicia por mano propia genera alivio, pero no un cambio.

Dado que se ha buscado transmitir la historia tan cuidadosamente en sus causas y consecuencias, diría que el ritmo del discurso no busca replicar ningún ritmo social —la revolución, el enamoramiento, nacer, crecer, morir—, pero definitivamente contribuye a visualizarlos de una forma distinta: en su superposición.

La conjunción de estructuras literarias permite que siempre haya una forma narrativa rastreable, de modo que cuando una afloja, otra se mantiene como guía. Al inicio, el uso de formas bien definidas y fáciles de mapear —el patrón de acción, los personajes, darle espacio a acciones anteriores— permite que el aumento en la fragmentación y la densidad de las unidades del medio sea menos problemático en términos de comprensión, y favorezca la apariencia de caos. De modo que ciertamente

⁵⁹*Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 103.

hay un final que se relaciona con un principio. Más que posponer un resultado, el suspenso recae en constantemente fragmentar y retrasar la explicación de uno, lo que lleva al lector a mantener alerta su inteligencia y memoria, pone las conexiones en primer plano y, por lo tanto, favorece la percepción de la forma tectónica.

Para este análisis me enfoqué en rastrear los patrones literarios con el ritmo como criterio estructural y su desarrollo en esta novela en particular, siempre tratando de sopesar el resultado de su interacción. Una vez fijado lo que se considera un desarrollo típico para estos patrones, pasé a analizar las diferencias y similitudes, y su impacto en la producción de significado. Cawelti fue mi principal guía, ya que él explica que identificar estas formas base sirve para luego definir y evaluar cualidades únicas de una obra; hablar de conjuntos de limitaciones y potenciales artísticos me ayudó a tener un parámetro para señalar en qué medida *Artemisa café* cumple o falla en cumplir el estándar y, a su vez, para considerar cómo sus desviaciones de él generan un efecto o expresión única.

En concordancia con la invitación de Levine de rastrear más de un principio de organización, me mantuve alerta para notar tantos ritmos como me fuera posible. Esto me llevó a siempre considerar lo dicho por otros críticos, —Bal, Culler, Forster, Bremond— y a buscar las repeticiones y diferencias en las configuraciones propuestas por ellos. Otro aspecto que también vino de Levine fue tomar en cuenta tanto las temporalidades descritas en el contenido, como el moldeado de la experiencia temporal a través de técnicas narrativas de manipulación y de la trama, que ella llama una superposición de registros temporales. Seguir estas formas y relacionarlas entre sí fue lo que hizo posible mis conclusiones.

Los cambios hechos al estándar narratológico, aunque hechos con recursos comunes en la literatura, como la ironía, dicen mucho. A continuación profundizo en las

modificaciones al patrón clásico que considero definatorias para la lectura de *Artemisa café*.

La primera de ellas es los personajes. Mientras que las historias de detectives se centran en el señalamiento de un culpable, en *Artemisa café* no es posible hacer una separación tan clara porque no importa con quién se alinee el lector —los Leopardos, Diana, la policía o Federico— apoyará algún tipo de abuso. Con retratos mínimos pero efectivos, incluidas las pistas en forma de entrevistas, se presentan los antecedentes, inconsistencias, defectos y debilidades, momentos en que fueron víctimas y ocasiones en que fueron victimarios, de modo que es posible visualizar el sinsentido que puede ser el carácter humano:

Apenas me liberaba del auto cuando me encontré frente a frente con uno de los sicarios. También se sorprendió de verme. Estaba más lastimado que yo, éramos los únicos sobrevivientes. Era un bastardo que no pasaba de los quince años.

A esa edad no existe forma de que elijas una vida, simplemente vives la que tienes en las manos. Ahora me preguntaba si un chico así tenía la culpa de intentar matarme. ¿Hasta dónde era culpa mía? Pero es que verlo desarmado, más herido que yo, me hizo tratar de entender una situación que no tenía explicación (44).

Con esto también se tiene acceso a una gran cantidad de información sobre el trasfondo social y la fuerza de sus contrastes: estilos de vida desde el más cómodo hasta el más precario, la legalidad y la ilegalidad operando en conjunto, la lucha por sobrevivir y salir adelante sin importar que se tenga que pisar a otro más vulnerable.

Considerando estos dos factores, es entendible que la actitud de la población sea de descontento y se desencadenen los eventos de la novela. Ante la oportunidad de “hacer las cosas bien”, un expolicía, desilusionado por haber tirado su juventud a la basura, reúne a un grupo de otros resentidos con el objetivo de crear un México de gente buena y honrada que se preocupa por la gente (174). Los Leopardos reducen las causas

a la política y la policía, y desde el hornabeque orquestan la caída de estos dos con ataques que escalan más y más en violencia: “[...] no importan los justos caídos sino los pecadores muertos” (198). En este escenario ficticio es posible ensayar el resultado de tales maniobras. La conclusión es que para reinventar al país hace falta más que el deseo venganza, porque a final de cuentas “Tal parece que en la Ciudad de México nada había pasado” (224). Con esto se incumple lo indicado por Culler respecto a la necesidad de que ocurra una transformación en la trama⁶⁰.

La dimensión que adquiere en la novela el despliegue de estas modificaciones desplaza a otros principios organizadores de gran relevancia en el desarrollo de misterio. Primero, se remueve el placer de acompañar al detective en su proceso de investigación. Más aún, contrario a lo recomendado para favorecer el suspenso, se da acceso a su mente, sólo para mostrar lo profundamente dañado que está el protagonista. Y sin la presencia de la gratificante operación mental, la resolución del crimen se torna más bien insípida y hasta irónica, dado que el “crimen irresoluble” de hecho podría haberse solucionado si hubieran escuchado al llamado investigador estrella desde el principio. Considerando que todo esto es una manipulación hecha con propósito, me atrevo a decir que *Artemisa café* invita a una lectura crítica y social, y se vale de la forma tectónica para arrojar luz sobre la complejidad del cambio y de la responsabilidad que guarda cada uno de los miembros de la sociedad.

Si alguna de las formas estuviera acomodada de manera diferente, también la interpretación sería otra. Por ejemplo, si la fragmentación y los cambios de narrador y focalizador no dieran acceso a los pensamientos más íntimos de alguna de las partes o a sus antecedentes más relevantes, se podría pensar que Federico es un detective al más puro estilo de la *hard-boiled detective story*, un sujeto brillante y honorable, aunque con

⁶⁰*Op. cit.*, p. 103.

una vena de brutalidad; en cambio, se presencia de primera mano sus deseos de lastimar a otros por el puro placer. De igual modo, los Leopardos serían sólo terroristas guiados por una drogadicta peligrosa y emocionalmente inestable. Gracias al mismo recurso, es posible generar una visión panorámica de la sociedad, sus estratos y el constante choque entre sus miembros. Sin lo anterior, las actitudes y eventos narrados serían incomprensibles o tendrían otra interpretación. Así sucesivamente, las diferentes estructuras de la novela se moverían, tendrían una diferente interacción entre ellas con resultados distintos.

CONCLUSIONES

¿Qué pasaría si *Artemisa café* cambiara su forma temporal por una que aspirara en mayor medida a la linealidad? Inevitablemente sería otra cosa. Podría, por ejemplo, ser la narración de la debacle de la carrera de un brillante policía e investigador, pero el ordenamiento no bastaría para alcanzar esto, inevitablemente sería necesario modificar otros aspectos para que cobrara sentido: narradores, focalización, la selección de eventos y su frecuencia, etc.

Si se trabajara puramente con el material original, en principio sería un grave problema decidir qué pasó primero y qué después, pero suponiendo que fuera posible colocar los sucesos en su lugar correspondiente, ¿qué sentido tendría dicha labor? El impacto de la novela se perdería por completo al perderse el suspenso, los ciclos, las referencias reflexivas y las explicaciones planteadas por su forma actual.

El protagonismo temporal del texto no es sólo una manera estafalaria y caprichosa de contar, sino una técnica empleada para construir su significado, para generar una experiencia de lectura; es precisamente la manipulación temporal la que logra que con la lectura se aprecien, no sólo los eventos en su coexistencia, sino también los muchos otros elementos que intervienen en sus causas, su curso y sus consecuencias.

Fue para mí una gran sorpresa encontrar que *Artemisa café* hace mucho con muy poco. Es notorio que la novela se vale de recursos literarios preexistentes: las anacronías aún permiten el trazado de figuras como la línea, la trenza o el espiral; el ritmo y la frecuencia se emplean para dar o restar énfasis; es posible detectar una trama, aunque contraviene lo indicado por Culler; también subvertido, pero indudablemente distinguible, está el desarrollo de las narraciones de detectives. Podría decirse que siempre hay una estructura narrativa rastreable, de modo que cuando una introduce cambios que podrían despistar al lector, otra se mantiene dentro de lo convencional. Así,

con cambios grandes y pequeños a formas ya familiares, se da pie a nuevos resultados. Al inicio, esto me llevó a experimentar cierta desilusión; si bien no esperaba encontrar algo que revolucionara la narratología, tampoco esperaba toparme con formas tan estandarizadas al explorar los principios que rigen la novela.

Fue un largo camino desde mi primera lectura de *Artemisa café*, pasando por la forma en que su intrigante estructura temporal se quedó en mi mente como una semilla, hasta la elección de mi tema de tesis y el darme cuenta de que en realidad conocía muy poco de lo que pretendía trabajar. De ahí mi necesidad de dedicarme tan arduamente al aspecto teórico, pues lo consideré mi principal limitante.

Acceder al material fue el siguiente desafío. No todos los libros o ensayos se encontraban disponibles geográfica o lingüísticamente, y eso me causó una gran angustia, pues me atormentaba la idea de no informarme lo suficiente para escribir algo íntegro. De ahí, me ocupó dominar y aplicar correctamente lo aprendido; desligarme de las implicaciones de materialidad y geometría que conlleva hablar de forma fue quizá la exigencia más grande en este paso, pues yo quería *ver* la estructura. Se hicieron intentos de trasladarla al plano gráfico, pero el esfuerzo resultó demasiado trabajoso y poco fructífero, y fuera de mis capacidades artísticas.

También cuestionar el mismo texto de Frank fue difícil. Me emocioné tanto al encontrar lo que yo consideré una respuesta, que batallé en confrontarla con teorías más recientes para actualizarla y hacerla útil a mis propósitos. Luego integrar cada una de las propuestas en un solo modelo de análisis fue otra tarea que me ocupó constantemente, pues deseaba organizar y presentar la información de manera clara y sin errores, de manera que transmitiera mis ideas y pasión por el tema.

Dicho esto, a continuación dejo algunas sugerencias para futuras investigaciones. Son vertientes que descubrí durante mi labor y despertaron cierto interés en mí, pero cuyo estudio se salía de los objetivos de la tesis, por lo que no era pertinente abordarlas.

Otros aspectos que no se tocaron en la tesis y desde los que podría ser leída y estudiada *Artemisa café* son, por ejemplo, desde sus personajes. Tal como sugiere Bal,⁶¹ binomios como rico/pobre, hombre/mujer, trabajador/vago y más podrían ser útiles para generar un modelo descriptivo con lo que trabajar; utilizando como guía estos ejes, se asignan calificaciones de positivo, negativo o no marcado.

Una vez hecho esto, será posible observar cómo los personajes están moldeados por sus papeles sociales, familiares, etc., y las relaciones entre ellos. Para hablar detalladamente sobre esto, sería de mucha utilidad tener en mente lo propuesto por Levine en *Forms*. Por ejemplo, usando al género y algunas características que tradicionalmente han definido las dos partes de este binario sería muy interesante ahondar en la dinámica tentación-amenaza que rige a Federico y a Diana.

Otra posibilidad sería desglosar y utilizar como guía el criterio de clase y aplicarlo a las entrevistas que se leen a lo largo de la novela. ¿Qué marcadores de riqueza o pobreza identifican a cada entrevistado?, ¿qué combinaciones se alinean con que posturas ideológicas? Habría que prestar atención a lo que cada informante dice y cómo se expresa sobre Artemisa, el cambio social y las demandas y acciones del movimiento revolucionario.

Así mismo podrían rastrearse otras formas. Por ejemplo las totalidades que constriñen a la sociedad de la novela y lo que cada una de ellas logra para sus diferentes ciudadanos, su traslape y las disrupciones que crean las unas para las otras, con el fin de

⁶¹ *Op. cit.*, p. 99.

identificar que escenarios se están ensayando y lo que podemos aprender de ellos y los resultados que genera su interacción.

De igual manera, por ampliar las conclusiones hacia otro tipo de posibilidades, una novela mexicana reciente a la que también podría ser interesante aplicar el modelo de análisis aquí utilizado es *Apostar el resto*.⁶² Así como *Artemisa café*, se trata de una novela compuesta por anacronías en la que, por la misma razón, la temporalidad cobra un papel relevante y hasta se cuela en los títulos de los capítulos, que claramente establecen como principal punto de referencia el “día D”, que abre la narración. La historia progresa quizá un poco siguiendo los criterios de la estructura de misterio, ya que la situación inicial es desconocida y el lector tiene que avanzar tratando de esclarecer qué es lo que está pasando, para lo que necesita conocer los antecedentes, o sea el pasado, pero, hablando a nivel de *fábula*, para cerrar tiene que hacerse con los hechos posteriormente ocurridos al presente primero. Así pues, *Apostar el resto* está llena de referencias reflexivas para atar a través de las páginas y de formas por descubrir para darle sentido al incómodo desorden.

Tras el trabajo realizado, puedo decir que respondí satisfactoriamente mis dudas con respecto al desarrollo y la lectura de la novela, así como en relación con el problema de la organización espacial de la narrativa. La estructura temporal de la novela se conoce como forma tectónica. El concepto se origina de la propuesta de Joseph Frank, pero está complementada con los conocimientos generados más adelante por otros teóricos. La forma tectónica es la principal responsable de la sensación de simultaneidad y yuxtaposición; con esto se pone en primer plano la intervención de varios componentes en un evento, de que causalidad y casualidad ligan todo y a todos⁶³.

⁶²Antonio Malpica, Joaquín Mortiz, México, 2006.

⁶³En este sentido, me parece que la forma espacial de hecho argumenta en la misma dirección que Caroline Levine cuando advierte sobre el error de tratar las formas temporales como una serie de

A pesar de mi fijación con el tiempo y el caos, terminé por descubrir que varias formas literarias —en las que no profundicé por cuestiones de espacio, pero que sí menciono brevemente—, no sólo la temporal, intervienen en la construcción de la red que sostiene la impresión de desorden.

En conclusión, la forma tectónica es la causante de que la interacción entre estructura temporal y lector sea mucho más activa y es la principal responsable de pintar el incendio de Torre Bicentenario como el nodo central de una red que conecta personajes, personalidades, experiencias de vida, ambiciones, decisiones, situaciones. En su reflexión final, los Leopardos ven la inutilidad de hacer revoluciones cada cien años, de sus métodos y de la excusa de que cada movimiento representa vidas humanas, de anhelar una mejoría sin estar dispuesto a sacrificar los privilegios propios y de pensar que los cambios suceden de la noche a la mañana. Después de pasear por sus enmarañadas historias, el detective dice que México no es el país que necesitan, pero es completamente el que merecen sus ciudadanos, ¿qué hacer ante tal declaración? Con su rompecabezas, el autor sólo logra avisar que la solución no es fácil ni inmediata, pero sí invita a mirar el cambio como una responsabilidad compartida, a medir el impacto de las acciones personales, a sopesar la complejidad de las conexiones que unen a la sociedad y a buscar los diferentes extremos de una situación aparentemente simple en sus causas y consecuencias.

contenedores con inicios y finales claramente delimitados, y no como ritmos que se desdobl原因 y perviven gracias a la repetición.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

Terrón Holtzeimer, Israel, *Artemisa café*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012.

Secundaria

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco, 10ª ed., Madrid, Cátedra, 2016.

Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 2001.

Castagnino, Raúl, *Tiempo y expresión literaria*, Argentina, Nova, 1977.

Cawelti, John. *Adventure, mystery and romance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977.

Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.

Culler, Jonathan, *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*, Londres, Routledge, 2002.

Currie, Mark, *About Time*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007.

Frank, Joseph, "Spatial Form in Modern Literature" en *The Sewanee review*, vol. 53, núm. 2, 3, y 4 (1945), pp. 221-240, pp. 433-456 y pp. 643-653.

Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, México, Universidad Veracruzana, 1961.

Genette, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.

Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, España, Antoni Bosch, 1980.

Holtz, William, "Spatial Form in Modern Literature: a Reconsideration" en *Critical inquiry*, 2 (1977), pp. 271-283.

Hurtado, Leopoldo, *Espacio y tiempo en el arte actual*, Buenos Aires, Losada, 1941.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon*, Alemania, 1766.

Levine, Caroline, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, New Jersey, Princeton University Press, 2015.

Matelo, Gabriel, "Problemas de la teoría estadounidense de la forma espacial en narrativa", *TRANS-* (en línea), 14 de febrero del 2014, consultada el 3 de abril del 2019, <http://journals.openedition.org/trans/904>.

Mitchell, W. J. T, "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" en *Critical inquiry*, 3 (1980), pp. 539-567.

Muir, Edwin, *The Structure of the Novel*, 5ª reimp., Londres, The Hogarth Press, 1949.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998.

Pimentel, Luz Aurora, "Teoría narrativa" en *Aproximaciones*, México, UNAM, 1995.

Rabkin, Eric, "Spatial Form and Plot" en *Critical inquiry*, 2 (1977), pp. 253-270.

Robbe-Grillet, Alain, "Order and Disorder in Film and Fiction" en *Critical inquiry*, 1 (1977), pp. 1-20.

Robbe-Grillet, Alain, "Tiempo y descripción en el relato de hoy" en *Por una novela nueva*, 2ª reimp., Barcelona, Seix Barral, 1973.

Valles Calatrava, José, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994.

Zoran, Gabriel, "Towards a Theory of Space in Narrative" en *Poetics today*, 2 (1984), pp. 309-335.