

01068



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA 3
DE MEXICO 2aj

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

INVARIANTES Y VARIANTES EN LA OBRA
NARRATIVA DE EMILIO CARBALLIDO
ANALISIS DE TRES NOVELAS.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS IBEROAMERICANAS
P R E S E N T A
RAUL ARISTIDES PEREZ AGUILAR



MEXICO, D. F.



1983

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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 está 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.

CONTENIDO

INTRODUCCION.....	1
CAPITULO UNO.	
La inmovilidad después de la experiencia.....	3
Una mujer que va envejeciendo y un joven que va madurando.....	7
El diablo es mujer.....	10
Semejanzas y diferencias.....	13
CAPITULO DOS.	
Estatismo y movimiento.....	38
Las estrategias del discurso.....	50
CONCLUSIONES GENERALES.....	85
HEMEROBIBLIOGRAFIA.....	
Bibliografía Directa.....	89
Bibliografía General.....	89
Hemerografía.....	92

INTRODUCCION

La presente investigación nace de un cuadro que expone el conjunto narrativo de Emilio Carballido. De él surge la idea de hallar en dicho conjunto los elementos análogos y disímiles en tres novelas: *La veleta oxidada*, *El norte* y *Las visitaciones del diablo*.

Para asumir una posición crítica con el objeto de no sólo describir las novelas sino de valorarlas, se seguirán varios modelos teóricos de análisis: A. J. Greimas y su modelo actancial, el narratológico de G. Genette, y el de H. Beristáin acerca de las estrategias discursivas, principalmente.

Al buscar las semejanzas y las diferencias en los textos, se derivaron -al analizarlas- hipótesis como éstas: la presencia viva del paisaje es un elemento determinante de conductas, el triángulo amoroso es uno de los soportes temáticos, y otras más que funcionan como el motivo de nuestras interpretaciones.

El esquema original de la investigación ha sufrido alteraciones considerables, pues hemos preferido que el análisis sea del conjunto de las obras y no de cada una de ellas por separado, como se propuso al iniciar las lecturas críticas y de interpretación.

En una primera parte exponemos las descripciones y los análisis de los temas en los que se pueden apreciar grandes coincidencias como: la indefinición de carácter de los protagonistas varones; y

en una segunda los comentarios sobre el aspecto formal: los recursos de estilo, por ejemplo, que singularizan a cada uno de los textos.

Finalmente, consideramos tema y estilo en las conclusiones generales siguiendo el objetivo terminal, y se anotan las fuentes hemerobiográficas que, al igual que las observaciones de los doctores Beatriz Espejo y Alberto Paredes, contribuyeron en forma relevante en la investigación.

CAPITULO UNO

LA INMOVILIDAD DESPUES DE LA EXPERIENCIA.

Escrita de enero a marzo de 1954, *La veleta oxidada* es la primera novela de Emilio Carballido que se conoce.¹ Se trata de una novela corta si se atiende a su extensión, pero dada su complejidad narrativa es posible situarla dentro del género novelístico, sin adjetivarla.

En la novela no se dice el lugar de las acciones. Se sabe que es un pueblo por las expresiones de Martha, pero podrían parecer falsas estas apreciaciones, pues para este personaje todo lo que no es Distrito Federal es "odioso". Sin embargo, durante el curso de la narración se comprueba que, en efecto se trata de un pueblo cafetalero situado posiblemente en el estado de Veracruz.

La provincia está presente como sitio de los sucesos. El mismo pueblo tan odiado por Martha, tiene una participación insoslayable en el desconsuelo de este personaje, en la venganza que parece tomar en contra suya. El ambiente determina a los seres que lo pueblan, en sus costumbres, en el alma. Ya no es entonces sólo el ambiente físico, sino también la atmósfera que los transforma, la presencia inquietante de lo intangible que los estimula.

¹Se publicó en la serie *Los presentes* del FCE en 1956 y ha tenido dos ediciones más: una en 1980 por la U. Veracruzana y otra en 1992 cuando CONACULTA la divulgó en la tercera serie de las *Lecturas Mexicanas*. Carballido ya había tenido otro trabajo dentro de la narrativa: "La desterrada", cuento que apareció en la *Revista de la Universidad de México* en ese mismo 1956 y cuya publicación Margaret S. Peden la sitúa antes.

Si en la ciudad de México, la relación entre Martha y Adán está determinada por la desubicación de éste en el ambiente literario de su esposa y por el fracaso evidente de ella; en la provincia la determinan los rencores de la familia, el tedio y la "casa chica": el ambiente.

La mayoría de las acciones se sitúan en la casa. Esto indica ensimismamiento y tedio en las relaciones de la pareja que no comparte actividades: la monotonía de la provincia que es determinante en su modo de ser y de actuar, y al mismo tiempo contrastante con la actividad y movimiento que produce la capital, ya que cuando la pareja vive la ciudad desarrolla experiencias menos sedentarias: juegan a los novios en Chapultepec, van a conciertos y de compras; evidencian más movimiento, un desplazarse que contrasta con el estatismo de la provincia.

En sus constantes tertulias, Martha continúa practicando la vida de México aunque rechazada por su marido y su cuñada. Al mismo tiempo, esas actitudes sirven para contrastarla con Nieves -la amante de su esposo- pues mientras ella está preocupada por hacer literatura realista, ésta vive la realidad, no la inventa. A Nieves la acaricia su amigo Andrés, Martha no deja que Adán la acaricie.

Este personaje confundido encarna la libertad, "el deseo hecho acto en un mundo que sólo aprueba el sacrificio, la renuncia, el apego a las costumbres establecidas."² Una libertad de ser impersonal como las paredes del cuarto del hotel en México, una

²Emmanuel CARBALLO, "Emilio Carballido, narrador" en *La cultura en México*, núm. 191, 13 oct., 1965, p. xvii.

libertad de seguir siendo ella misma, pero "ser siempre yo misma, ya no" y así comienza a despertar del sopor enfermizo en que la habían sumido el embarazo y el verano.

Ante esa renuncia, Martha pasa de la rebeldía al conformismo, pasa de Martha con "ache" innecesaria a ser, Marta, a secas, la que finalmente acepta el mundo en que vive (la provincia), pasa de mujer de letras a ser una señora común y corriente que espera un hijo de su esposo.

De la lucha entre ambas mujeres, sale vencedora la provincia simbolizada por Nieves como si en ella radicara la pureza -color, sustancia- en forma natural. Es el triunfo de lo natural sobre lo artificioso, de lo sencillo sobre lo sofisticado.

Martha termina finalmente castigada por una situación fatal de la que en parte es responsable la provincia -Nieves, el pueblo- y, en otra su propia constitución artificial.

Es un personaje con tintes autobiográficos, pero "de una parte negativa porque obviamente es la negación de la creación, es una persona que juega a ser poeta y que no es... y que cuando se da cuenta de eso, al final, hace una cosa medio medeica."³

Su frustración intelectual la pautan su viaje a México (su regreso al artificio) y la posterior clausura de sus amistades literarias en provincia; la sexual se evidencia en el deterioro total de la pareja y en el abandono; la maternal tiene como signo la muerte del hijo. Frustración ante todo.

³Raúl PEREZ, "Emilio Carballido: literato por instinto" en Diario de Quintana Roo (Suplemento) núm.241, 28 feb., 1993, 4-5 pp.

Adán es el náufrago que oscila entre dos realidades: la provincia y la capital. Parece una veleta a merced de los vientos; un personaje que va y viene agudamente desconcertado y extranjero tanto en su pueblo como en México.

UNA MUJER QUE VA ENVEJECIENDO Y UN JOVEN QUE VA MADURANDO.

Dos años más tarde (en 1958), Carballido publica *El norte*, novela en cuya redacción trabajó alrededor de dieciocho meses hasta que la dejó "limpia". Es una novela más ambiciosa, mejor estructurada que la anterior y que sigue la línea temática ya trazada en ésta. No hay que forzar mucho la mirada para percatarse que ambas responden a una preocupación central del novelista: presentar las relaciones humanas en flujos comunicantes de soledad, sexo reprimido y amores contrariados.⁴

Comparando las proporciones de la historia que ocurre en dos sitios (México y Veracruz), vemos que existe preferencia del autor por la provincia como ámbito de las acciones. A pesar de que algunos hechos relevantes sucedan en la capital, es en el puerto donde hacen crisis las acciones coadyuvadas por los elementos del ambiente: la llovizna, el viento del Norte, el marinero.

Si en la ciudad de México la relación entre Isabel y Aristeo está determinada por la sordidez: espacio promiscuo y hacinado de la familia del muchacho, del cine Mina o cine "piojo" como lo llamaban los habitantes de la colonia Guerrero donde se hallaba,

⁴La novela tuvo gran aceptación desde que apareció con el número 3 de la colección Ficción de la U. Veracruzana. Además se reeditó en *Dos novelas mexicanas* en Montevideo (1967), en *10 novelas latinoamericanas* en Cuba (1970), en México en 1971 por la Editorial Novaro y por CONACULTA en 1992. También ha sido traducida por Margaret S. Peden para la *University of Texas Press* con el título *The norther*, vendida dos veces -según atestigua Carballido- al cine, y filmada, sin que se conserve copia de ella.

del barrio de Tepito; en Veracruz la determinan los elementos climáticos y la perturbadora presencia de Max.

Es el ambiente de la provincia, " el norte el que propone la tónica del relato"⁵ porque "el norte" es un cambio climatológico que oculta el sol. En esa frialdad, en esa llovizna, en esa semipenumbra, en ese exterior ajeno, la pareja entrará en un "norte interno" porque sienten que sus relaciones afectivas llegan a su agotamiento. La separación de los amantes la propician ellos mismos, pero entra en juego el clima para darle un tono más patético a la historia.

El ambiente es el elemento mágico. En la capital lo es la casa de Isabel con los roperos llenos de novelas pornográficas: lo artificioso; en la provincia el mar que posee características humanas de mano o lengua: lo auténtico.

El tiempo de las acciones es un tiempo de ocio, de juego, de libertad de actuar sin los condicionamientos de la vida cotidiana. La novela se convierte así en secuencias que muestran a unos personajes ejerciendo su libertad o la falta de ella, o cómo la ganan o cómo la pierden; en un ejercicio lúdico que desemboca en situaciones tensas provocadas por actitudes traicioneras.

La pornografía y mojigatería de Isabel, son el resultado de su lucha por expresarse eróticamente. Su eros como prostituta es una forma de transgresión a los cánones sociales con una moral masculina.

⁵María del Carmen MILLAN, *Antología de cuentos mexicanos 2*, p. 42.

En cierta medida, los dos presumen su sexualidad públicamente ocultándose y enseñándose en la penumbra de un cine de segunda que, sin embargo no acepta el amasiato ni la promiscuidad, aunque el lugar propicie tales condiciones morales.

EL DIABLO ES MUJER.

Es hasta 1965 en que Emilio Carballido publica su tercer trabajo novelístico, ahora extenso (más de 150 páginas): *Las visitaciones del diablo*.⁶

Es una novela cuyos episodios (Folletín romántico en XIV partes es el subtítulo), están inspirados conscientemente en los modelos de los folletines románticos, publicados por entregas y donde el misterio gira en torno a las visitas nocturnas del diablo.

La estructura del texto es distinta a los dos anteriores trabajos narrativos, sin embargo continúa la línea temática de éstos: amores contrariados en que las situaciones triangulares (o de más ángulos) se encuentran próximos a la sexualidad reprimida y al adulterio.

A diferencia de los dos textos anteriores, las acciones de éste se sitúan totalmente en la provincia veracruzana (Orizaba). Nuevamente vemos la presencia viva del paisaje enmarcando los sucesos. Ahora no será el mar, ni el viento del Norte, ni el pueblo los elementos que determinen los hechos, sino la niebla, la atmósfera fantasmal de la casa de los Estrella y la desordenada

⁶Novela cuyas partes IX y X ya habían aparecido en 1963 en *La palabra y el hombre*, y en un número doble de la *Revista Mexicana de Literatura* de ese mismo año el capítulo primero. Filmada en 1968, llevó en los papeles femeninos a Gloria Marín (Arminda) y a Pilar Pellicer (Paloma), y en el masculino a Enrique Lizalde (Lisardo).

imaginación de las mujeres que la pueblan las que van a crear el espíritu diabólico que envuelve especialmente a Lisardo en un clima enigmático en el que hay apariciones extraordinarias, confesiones, exorcismos, agresiones directas, pactos.

Es pues la casa el campo de batalla de las rivales en amores, el sitio del erotismo soterrado, de las lecturas y prácticas obscenas, del ensueño permitido, el claustro traumático.

Vemos que las acciones narradas en un tiempo de asueto, forman la urdimbre de la trama, pues las apariciones -que el lector sabe que no son sobrenaturales- son para mostrar el ocio y la frustración en que viven los personajes femeninos de la familia Estrella. Vidas desperdiciadas que necesitan de actividades para llenar un poco el vacío en que se encuentran.

Pero, ¿quién es el diablo? ¿Arminda, Angela o Paloma? En esta atmósfera de misterio y suspenso se sigue un proceso de eliminación como ocurre en las novelas policíacas, se despeja poco a poco la incógnita en espera de un descuido del diablo, y éste finalmente se produce.

Un lector lo suficientemente astuto podría entender los indicios psicológicos y narrativos que se van dando a lo largo de toda la obra, para descubrir que el diablo es Arminda.

Un indicio psicológico es cuando esta mujer canta, hacia la mitad de la novela "La Sonámbula" de Bellini; los narrativos dan fe de la forma sorpresiva que tiene Arminda de presentarse en escena: "La señora estaba de pronto junto a ella, recibéndola." (p.12), "De golpe, Arminda estaba en el umbral, viéndolos." (p.35) y "Allí

se encontraron de golpe frente a Arminda." (p.45), cuyas construcciones son semejantes a la de la primera aparición del diablo: "Entonces sintió, de pronto, la presencia." (p.39) Así se comprueba que el diablo es Arminda antes de que tenga su descuido. El diablo es mujer.

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS

En las tres novelas se percibe el ambiente provinciano como el lugar propicio para el desarrollo de las acciones de las parejas. Al lado de lo anterior, "puede decirse que el tercer personaje en (los textos) es siempre el ambiente: el norte, el chipi-chipi, la humedad, el río, las manchas multicolores de las flores, los gritos agudos de los pájaros, el rabioso paisaje de la costa, el mar."⁷ A veces ese elemento deternina las acciones y da la tónica al relato: sensualidad y violencia en *El norte*, somnolencia e irrealidad en *Las visitaciones...*, estancamiento y tedio en *La veleta...*

Es decir, la provincia como ámbito de referencia se halla continuamente en las tres novelas como un signo determinante. Esto es una voluntad e intención del autor y no sólo una tendencia de su visión del mundo pues las novelas muestran a la provincia como atmósfera⁸ y no sólo como paisaje⁹ y los efectos que ésta tiene

⁷María del Carmen MILLAN, op. cit., p. 42.

⁸La atmósfera, en cuanto ambiente incide -de uno o de otro modo- en las actitudes de los personajes. Sugiere actividad pues participa como un personaje más del relato. En ella, la naturaleza objetivada mediante descripciones y puesta en acción coadyuva a perfilar a los personajes. Se le llama también ambiente psicológico y es "ese ambiente creado por el autor que no tiene una presencia concreta... que se deriva de la interrelación del ambiente físico

sobre la existencia de los personajes que no son provincianos para hacerlos enfrentar a una nueva situación: a Isabel y Aristeo con el viento del Norte y la presencia perturbadora de Max que también forma parte del ambiente, pues como marinero su fondeadero natural es el puerto; a Martha con los rencores de la familia, el tedio y la "casa chica"; finalmente a Lisardo con una familia burguesa de arraigadas creencias religiosas y pocas aspiraciones.

En otras palabras, el narrador hace que estos seres se adapten a otras situaciones que no tenían en su lugar de residencia.

Pero, ¿cuál es la constante espacial en los textos y cuál su significación? Es la provincia el lugar de las acciones, lo es también la casa y dentro de ella la recámara: sitio del contacto íntimo y de la frustración, del acto seductor y del abandono. Es en este espacio -que en las tres novelas enmarca momentos climáticos- donde las parejas asumen actitudes decisivas.

Acercamiento y seducción, catástrofe y ruptura son las situaciones presentadas, y en el interior de éstas "la preocupación por el carácter (personajes). Es manifiesto que Carballido se interesa por encima de todo en aquello que hace y deshace las

y de las características de los seres que lo pueblan" (Arnulfo SANCHEZ GONZALEZ, *Los elementos literarios de la obra narrativa*, p. 85). Al construirla, el autor "pone en tensión las sensaciones y emociones del personaje y... pone en tensión al lector afectándolo sensible y emocionalmente." (*Ibidem.*, p.88).

'El paisaje se entiende como telón de fondo que sirve únicamente como escenario para el desarrollo de las acciones. Sugiere pasividad completa, pues no penetra en las actitudes de los personajes, no los transforma.

relaciones humanas,¹⁰ por los hilos internos que mueven los intereses de estos seres tremendamente íntimos y desgraciados, y qué mejor lugar para mostrar esta problemática que un sitio tan privado.

Llama la atención que en dos de las tres novelas, la provincia se siente como un lugar para no permanecer: Lisardo llega de Europa y se ve lanzado hacia la capital, Aristeo e Isabel van en busca de cierta aventura y su regreso al D.F. se intuye; al contrario, en Martha y Adán la atmósfera del pueblo es como un lugar de naufragio y estancamiento, pero en realidad el estancamiento es de los personajes y no del lugar, ya que cuando viajan a México se encuentran como personas a quienes todos los caminos se les han cerrado.

Además, en los tres textos los personajes van hacia la naturaleza como en busca del conocimiento y encuentran algún tipo de revelación en ella: el mar en *El norte*, el pueblo como atmósfera y elemento espiritual en *La veleta...*, el cerro en *Las visitaciones...*

Existe una intención enfática del autor por poner la provincia muy presente, muy cercana, haciendo cosas, provocando encuentros con los personajes que la pueblan. Provincia que envuelve a estos seres, que enclaustra y transforma; atmósfera que influye en el desarrollo de sus actos continuos, que concuerda con los momentos eufóricos:

¹⁰Margaret S. PEDEN, "Tres novelas de Carballido" en *La palabra y el hombre*, núm. 43, jul.-set., 1967, p. 579.

"Este calor, esta plenitud, fueron el punto más alto y significativo del tiempo que habían pasado juntos."
(El norte, p. 123)

"De pronto, sin el menor aviso previo, llegó una primavera enfurecida que parecía verano... Lisardo... descubrió habitaciones nuevas..."
(Las visitas..., p. 44)

y también con los disfóricos:

"Un sol anémico y descolorido se ponía a imitar a la luna entre remolinos de nubes... 'Mis versos son muy feos, mis versos son muy feos.'"
(La valeta..., p. 56)

Dicho de otro modo, es la provincia la que unas veces determina el estado de ánimo de los personajes y, otras son ellos mismos los que, mediante conductas, la convierten en atmósfera tensa.

Personajes y provincia se complementan ambos (pues ésta proporciona elementos anímicos a aquéllos y aquéllos otorgan a ésta la oportunidad de determinar sus conductas) en un juego de retroalimentación significativa.

Es decir, la provincia puede ser cerrazón y estancamiento o todo lo contrario porque los personajes se hallan náufragos en un pantano (Martha) o libres para hacer lo que realmente desean (Max).

El mismo Carballido ha dicho que "la provincia te da una zona humana bien delimitada y hasta un juego de caracteres bien limpio. Yo veo el ambiente como una serie de elementos: el mar, el pueblo, el cerro, la niebla"¹¹ y dentro de ellos el norte, el diablo, el tedio.

¹¹"Diálogo con Emilio Carballido" en *Texto crítico*, ene.-abril, 1976, p. 89.

La re-creación del ambiente provinciano (sea atmósfera o paisaje) por el narrador, significa no sólo el aspecto cognoscible de la realidad y una preferencia del escritor, sino también el sitio donde permanece una tradición de actitudes (Martha, por ejemplo no es bien vista por el pueblo sino hasta que demuestra que es capaz de sacrificarse y ser una esposa como las demás); el lugar en que se pone a prueba la permanencia emocional de una pareja de amantes (Isabel, por ejemplo es arrastrada por la seducción de uno de los elementos del mar: Max); y el entorno que esconde una sexualidad reprimida tras el velo de una religiosidad que no es tal (Arminda).

Ahora bien, el descenso físico de Martha de la finca vieja hacia su casa es paralelo al descenso interno que experimenta. Ha ganado Nieves -la provincia, lo natural- porque está en un sitio físico y emocionalmente más elevado. Aquí el espacio físico no sólo denota un estar más arriba, sino un ser superior (ser la preferida de Adán Luna).

Es el lenguaje espacial el que, a través del eje sémico "alto vs. bajo", contribuye a darle sentido al discurso narrativo de la novela.

De manera análoga, los espacios en que terminan las otras dos novelas, no son sólo los sitios en que los personajes están libres sino son libres: Aristeo se encuentra en el muelle, pero no solamente está libre (recuérdese que al inicio del texto el muchacho se halla viendo el mar con la "licencia" de Isabel) sino que verdaderamente lo es, se siente; Paloma y Lisardo en el tren

van en busca de afianzar la libertad que recién han obtenido (es un abrirse y no un cerrarse: téngase presente el comienzo de la novela en que la joven "entra" a la casa y la llegada del arquitecto un poco después).

De los cuatro personajes no provincianos (Martha, Isabel, Aristeo y Lisardo) que aparecen, sólo uno (Martha) permanece en el pueblo, pues se ha convertido en uno más de ellos. Los demás regresarán a su lugar de origen con la carga de la experiencia.

Notamos que en las tres novelas estudiadas, el espacio diegético presenta las dualidades ciudad vs. campo, casita vs. palacio, propio vs. ajeno, ejemplificadas por las historias que se cuentan; la relación entre el espacio y los personajes es fundamental porque tanto aquél como éstos están contruidos (las obras literarias mismas) sobre mundos antagónicos: Martha capitalina vs. Adán provinciano, Isabel rica vs. Aristeo pobre, Angela heredera vs. Lisardo sin un centavo propio.

Resulta interesante observar cómo la construcción espacial produce un sentido de significación en los relatos, espacio que es casi imposible de separar de los personajes pues connota su existir y su actuar (siguiendo las dualidades expuestas): Martha hastiada de estar en el pueblo vs. Adán contento de estar en él, Isabel manipuladora vs. Aristeo sumiso, Angela caprichosa vs. Lisardo complaciente. Personajes que actúan cifándose a la isotopía espacial en que se desarrolla cada una de las historias.

Entonces, el espacio no es sólo el referente de las diégesis narradas, sino también la "estructura que sustenta y signa al

discurso narrativo"¹² dándole así un sentido de significación e importancia semántica a los personajes.

Y lo signa desde el inicio : encierro de Martha tomando la siesta (claustro y tedio) mientras los demás personajes atienden su realidad; contemplación y deseos de Aristeo en el muelle; llegada de Paloma a la casa.

Tres espacios, dos abiertos y uno cerrado muy ligados a personajes que avanzan poco a poco para conformar situaciones críticas.

Así, presentados en una descripción panorámica dos de ellos (los abiertos) y el otro como un tajo de la casa (el cerrado), y teniendo anotaciones de relaciones espaciales, estos sitios textuales se leen a través de los personajes:

"Se estiró. La siesta. De la punta de la nariz una gota vidriosa (hizo el bizco) fue a caer sobre la almohada."
(La veleta..., p.9)

"Se puso triste. El también habría querido ir a la isla de Sacrificios. Habría querido conocer una isla y formar parte del grupo que pasaba flotando frente a él..."
(El norte, p. 68)

"Dejó caer con cuidado el aldabón para que no sonara demasiado: dos golpes bien educados. Esperó. Nadie pasaba por la calle."
(Las visitas..., p.9)

Lo que descubre análogos a los tres textos es que el tiempo de las acciones corresponde a un tiempo para vacacionar, de ocio, de juego.

¹²Angelo MARCHESE, "Las estructuras espaciales del relato" en *La Narratología hoy*, p. 341.

Manifestándose claramente en los diversos sucesos, este tiempo es un estado de ánimo de los personajes e intentan emplearlo de la manera más acorde a su rutina de la capital, para no sentir abrupto el cambio. Son ellos mismos quienes hacen en las vacaciones un trasplante de sus actividades cotidianas capitalinas en la provincia.

Parece paradójico, pues las vacaciones sugieren libertad de actuar sin los condicionamientos de la vida cotidiana; sin embargo, algunos personajes llevan con ellos el lastre de su manera de vivir, no pueden deshacerse de él y terminan por repetir las actividades a las que estaban acostumbrados en su lugar de residencia.

Las novelas presentan como constantes el fenómeno persistente de la soledad y la desorientación de los personajes. Por una parte la figura femenina como centro generador del conflicto, de la tribulación y hasta del horror y lo siniestro, como la perturbadora, la que señorea hasta cierto punto las historias. Por la otra, el hombre como el perturbado, el guiado que decide (en el momento climático) romper con los atavismos del pasado.

Si en *La veleta oxidada* se muestra a la mujer que lucha por ser madre, esposa y poeta a la vez, y que en esa contienda desgastante llega a la total frustración maternal, sexual e intelectual, y en *El norte* a la mujer infiel y traicionera, en *Las visitaciones del diablo* ésta ha encarnado en una forma diabólica, corrupta.

Los jóvenes protagonistas se parecen en la indefinición: en

Aristeo hay algunos elementos de ambigüedad para definirse, y El norte de algún modo sería el proceso de su propia definición humana para alcanzar la libertad; en *La veleta oxidada* se muestra el desarrollo de un hombre sin origen ni asidero que se siente extranjero en todas partes; el destino del arquitecto de *Las visitaciones...*, es una situación que no desea, pero que tiene que aceptar.

Las diversas instancias del discurso: voz narradora, acciones, diálogos, etc., dan cuenta de los contrastes claros entre los personajes, contrastes que muestran siempre situaciones de tensión y desacierto.

Pero sobre todo son las acciones, el acto mismo el que proporciona la configuración de los personajes, amén de perfilarlos también la voz narradora:

"Este: delgado, de ojos claros y grandes , forrado de un chaquetón..." (Max).

"Tenía cara de chamaco y gestos de chamaco..." (Aristeo).

"Se había pintado un poco: no sólo la boca fina, también los pómulos lucían un ligero barniz." (Isabel).

"Vestía de blanco, un vestido muy amplio y vaporoso. El cinturón azul y azul la cinta del pelo renegrado, que traía suelto y le llegaba a media espalda." (Angela).

Los actos realizados en el plano de la comunicación, el simulacro de verdad propone las situaciones críticas de los personajes.

Existe en los textos un recorte temporal y espacial. Son

novelas que inician cuando los personajes entran en una etapa de crisis. El antes es contado por la voz narradora que casi todo lo sabe, el después es intuido por el lector de las acciones las cuales ciñen a un presente mucho más relevante.

Aquí podemos observar el trabajo creador del artista quien, empeñado en captar ese momento crítico, desaparece tras la acción (como en el teatro). Al esconderse, genera los discursos que producen un sentido de verdad aquí y ahora. Discursos en los que la disyunción actancial está a la orden del día: Martha rebelde=poeta/Martha sumisa=esposa; Isabel seducida=adolescente/Isabel seductora=madurez; disyunciones determinadas por las de los varones y que, al mismo tiempo son determinantes: Aristeo sumiso=amante/Aristeo rebelde=libre, y Adán complaciente=esposo/Adán rebelde=bígamo.

Disyunciones que llevan a encontrar algunas más referidas ya no sólo a los personajes -aunque éstos tengan mucha participación en ellas-, sino a otras instancias como la espacialidad y la temporalidad narrativas.

En las novelas, espacio y personajes existen por el compromiso de actualización que tienen al ser enunciados por quien narra. Así, ¿qué significan palabras como esposa, poeta, amante, seductor, propio, abandono, ajeno, y otras más en los contextos en que aparecen?

En *La veleta...*, las oposiciones locativas capital/provincia son paralelas a dos actividades en Martha :poeta/esposa, pues la poesía es vista como ocio por el pueblo (en esta provincia ser

esposa no sólo es no estar ociosa, sino no ser poeta; el matrimonio y la poesía no se llevan), como una fantasía sofisticada que no es propia de una mujer casada a pesar de que algunas damas pueblerinas la cultiven; es más importante ser esposa (actividad doméstica más real) que hacer poesía.

En el espacio cerrado de la provincia, de hecho se manifiesta una actividad literaria incipiente y la nula competencia poética que acarrea una imposibilidad de superación personal en la creación; no sucede lo mismo en la capital, pues en ésta se pone a prueba la calidad de los versos de Martha. Espacios opuestos, actividades opuestas. Cada una tiene un lugar ya señalado y no existe posibilidad de romper con ese atavismo. Martha como poeta no encaja en el pueblo, pertenece a la ciudad; Martha como esposa no es de la ciudad, pertenece al pueblo. Pero su espacio presente está en vivir la provincia. Tendrá que ser esposa y no poeta, lo intenta pero no lo logra.

La novela manifiesta estas polaridades actanciales : poeta=actividad=capital=cultura vs. esposa=ocio=provincia=incultura. Y éstas no sólo se dan en el plano intelectual, sino también en el de las pasiones: los espacios cerrados=provincia producen tedio y ensimismamiento en la pareja (no comparten experiencias), los abiertos=capital evidencian movimiento y marcadas experiencias amorosas (jugar a los novios en Chapultepec) del matrimonio Luna.

Podría decirse que lo que conocemos como realidad pesa más en la provincia (Nieves) porque deja bullir las pasiones (amasiato) y

no se conforma con la ensoñación, ni con la sofisticación y el artificio de un quehacer poético (Martha) que no vale nada en un lugar sin cultura y donde lo más importante es ser esposa y madre.

La desubicación del personaje, propone observar que la poesía no radica en la provincia sino en la capital; y si existe, es como un barrunto poético pues la realidad emocional es más fuerte que toda la fantasía inventada. Es decir, muestra una provincia pequeña más apegada a la realidad cotidiana opuesta a una capital grande, culta.

Por otra parte, en *El norte* los elementos espaciales se sienten al revés. Aquí la capital es el encierro: la casa y medianamente el cine (pues ahí los amantes exhiben su relación); la provincia es lo abierto: la playa, el muelle (aunque también el cine y la casa están presentes con gran fuerza).

Pero en proporción, la provincia es el lugar propicio para vacacionar y abrirse al mundo, aunque paradójicamente, en este sitio la pareja mantenga su relación en el anonimato. Son encierros y aperturas relativos. La capital ensimnisma, provoca el anonimato; la provincia todo lo contrario. Sin embargo, los personajes medio se ocultan y medio se muestran en ambos lugares.

Pretenden ser anónimos en un sitio pequeño y conocidos en una ciudad grande, cuando debería ser al revés; sin embargo lo "oscuro" de la relación hace que tengan actitudes ambiguas.

La capital es entonces (en relación con el amasiato) lo liberal: Aristeo cuenta su aventura, la familia se entera y pide ayuda económica; la provincia lo conservador: los amantes fingen

ser tía y sobrino. Es decir, el ambiente y su extensión (limitada o ilimitada) da la pauta para que los amantes exhiban o escondan sus pasiones. El ambiente los determina.

Aquí no existe la creación poética en los amantes y la disyunción actancial se da sólo en el plano de las pasiones que también son paralelas a los cambios de residencia; es decir, en ambos sitios manifiestan los personajes conductas signadas por sus propios actos de represión y lujuria en los que interviene también el ambiente: el calor=pasión amorosa, el norte=abandono sexual, Max=la aventura, en Veracruz; la casa=privacidad, ensimismamiento, el cine=sitio promiscuo y hacinado en México. Ambiente provocador de actitudes limitantes y libres, de dependencia y ocio, de trabajo y hastío.

El amor y el rechazo, la decencia y lo indecente, la actividad y la pasividad, polos de actos conscientes son significativos en el pasado y en el presente: pasado=pasividad=decencia de Isabel casada, presente=actividad=indecencia en Isabel amante.

El amor y el rechazo son las fuerzas que mantienen la frágil estructura del amasiato. Amor y rechazo entre seres desiguales en edad, experiencias y posición económica; entre un joven que va madurando y una mujer que va envejeciendo.

Las visitas... ofrece otro ángulo. En ella no existe la oposición ciudad/campo, pero sí las de hipocresía/sinceridad, riqueza/pobreza, encarnadas en Arminda-Angela/Paloma y Angela/Lisardo.

La hipocresía produce mentira (fingir sonambulismo -Arminda-,

fingir invalidez -Angela); la sinceridad ser verdadero (no fingir amor -Paloma); la riqueza produce sofisticación, la pobreza inquietud.

En el curso de la narración las distintas dicotomías producen la ambigüedad que crea el misterio; ambigüedad de actos de los personajes que coadyuva a matizar la voz narradora aportando indicios y haciendo sentir que la provincia -cuando menos para los amantes- es un lugar para no permanecer.

Son pues las instancias discursivas las que contribuyen a realizar el perfil de los personajes: seres solitarios, desubicados y carcomidos en medio de flujos comunicantes antagónicos.

Otra posible invariante es la especie de histrionismo que practican las mujeres. Isabel al imitar los gestos de su difunto marido, para luego tomar actitudes propias de una muchachita rendida de pasión ante su "macho": a veces se siente una actriz exquisita cuando finge ser la tía amorosa que adora al sobrino consentido. Su romance con Aristeo más parece un juego secreto donde el reparto es ridículo y el final impredecible; un juego en que la sexualidad se disfraza para hacerlo desigual, manifestando al mismo tiempo las relaciones de dominación en la pareja.

Martha no sólo actúa sino sobreactúa su convalecencia. En la decisión tardía por ser una mujer común, da rienda suelta a su histrionismo para retener al amor que ya se ha ido.

Arminda procede como diablo durante casi toda la novela. La suya es sin duda una labor histriónica total que incluye, desde

luego, un atuendo de acuerdo a las circunstancias. El diablo se disfraza ahora no sólo con el velo blanco y vaporoso en algunas noches, sino también con el pudor y la mojigatería durante otros instantes. El disfraz blanco está determinado por el abandono de Félix; el otro, el púdico, por la religiosidad.

Si la relación erótica de esta mujer está impuesta y coartada por los prejuicios y la tradición, y si el erotismo es el resultado de lo impuro y amoral según el cristianismo, entonces la única forma que tiene Arminda para asumir vitalmente su sexualidad es transgredir las reglas y así alcanzar el triunfo pleno del cuerpo. Su única salida es actuar como sonámbula o como diablo, pero actuar.

Situaciones cuasi medeicas se pueden hallar en los textos. Arminda por ejemplo, odia a su hija, le envidia la juventud y la belleza, la sexualidad misma de la joven; por eso la agrede.

Diferente es la actitud de Martha, ya que llega al crimen en su deseo de romper con todo. Empujada por la frustración sexual e inetelctual que padece, sólo consigue sacrificar al hijo no nacido, sacrificio que la convierte en víctima y en lo que no quería ser: una mujer común.

En la novela más reciente de Emilio Carballido titulada **Un error de estilo** puede encontrarse una actitud similar a la de Arminda: el odio y el abandono hacia los hijos que Dennise muestra al seguir a su amante.

En Isabel esta situación no se da. La suya es más bien una

apatía a la maternidad. Quizá la violación sufrida engendró en ella un sentimiento devaluativo que exterioriza en el rechazo completo a la idea de ser madre.

Tanto ella que siente angustia ante el matrimonio y la soledad, como Aristeo -parásito- "son productos y reflejos de una sociedad que exageran y deforman hasta lo infinito las contradicciones de nuestro orden social."¹³

El resultado es pues, mujeres con una problemática interna muy compleja, frustradas en el aspecto maternal e intelectual y apáticas a la maternidad. Apatía que nace de la necesidad por seguir siendo ella misma en el caso de Martha, de la ignorancia evidente de Isabel y de su falta de conciencia maternal, del estorbo que significa Angela y del deseo de no sacrificar los últimos años de su juventud a su cuidado, por parte de Arminda.

Líneas arriba se hizo ya referencia a la indefinición del carácter de los jóvenes protagonistas; sin embargo el personaje de Max quedó a un lado por no ser el objeto amoroso deseado.

En realidad en *El norte* nunca se alude abiertamente a la condición bisexual de Max, pero sus actitudes ambiguas lo sugieren porque:

Nunca habla de mujeres, y cuando Aristeo le propone ir a la "zona", simplemente se encoge de hombros y no contesta.

Las actitudes que tiene cuando está a solas con el muchacho son

¹³Josef RATNER, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, p. 206.

ambiguas, la invitation au voyage, la caricia en el cuello, la delicadeza de sus maneras.

Por último, la seducción de Isabel es sólo para separar a la pareja, por eso le cuenta todo al joven y le reitera su invitación.

Estos tres puntos quedan como actos ambiguos de un personaje dual en el que se expresan ciertas dualidades de la sociedad: lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, lo permitido y lo prohibido. Es un transgresor que subvierte una moral prejuiciosa muy en boga en los años cincuenta. Es el invertido irreductible con camisa de marinero que barre a los otros dos personajes situándolos en su verdadera realidad.

En *El norte* se pueden hallar algunos símbolos: el mar, el norte, el faro. El primero como revelación del conocimiento (Aristeo experimenta nuevas sensaciones ante él) y como el choque de elementos: agua/tierra, hombre/mujer, madurez/adolescencia, Isabel/Aristeo; y también muestra un paralelismo creado en el curso de la narración con respecto al adolescente, pues si en un principio su color (negro) coincide exactamente con la indecisión y las dudas del personaje, al final tiene "un color nuevo y espeso, muy lustroso"¹⁴ semejante a la nueva condición vital del muchacho. Existe pues un paralelismo evidente entre el mar oscuro=indecisión y el mar nuevo y lustroso=decisión y ruptura con el pasado.

El norte no es simplemente un viento o un estado de ánimo, también es la orientación cardinal más importante; un ser sin

¹⁴El subrayado es nuestro.

"norte" es un ser desorientado, y es precisamente en la adolescencia (Aristeo) cuando más se necesita de un "norte", de una orientación.

El faro es el símbolo de la orientación y tiene un significado relevante al final del texto, pues Aristeo empieza "a correr brincando charcos, hacia el faro" siguiendo un camino que ya no es oscuro como al principio, sino claro con la chispa de luz que oye y ve.

A pesar de ser el faro símbolo de luz y guía, "alguien dijo alguna vez... que el faro era un símbolo fálico. Y eso no es cierto. El faro es un elemento de luz todo el tiempo."¹⁵ En realidad, estas dos apreciaciones, en el fondo, no se contraponen: también el faro como falo puede sugerir la idea de poder (como sucede en el "pelado" mexicano, cuya constitución es muy semejante a la de Aristeo) y no solamente de orientación como propone el maestro Carballido.

Dicho de otro modo, tanto el norte (orientación) como el faro (orientador), son dos símbolos que indican fuente de conocimiento para el joven, pues en ese momento es cuando las sensaciones que experimenta -el sabor de la sal, el frío, el sonido- hacen que tenga realmente conciencia de su vida.

Mar, norte y faro se unen de nuevo al final para subrayar, no ya las dudas del adolescente aumentadas por la presencia del marinero y un intento de soledad (capítulo 3), sino un abrirse al mundo sin Isabel, sin Max, sin familia (final del texto).

¹⁵Vid. "Emilio Carballido: literato por..."

Las situaciones triangulares son otra constante en las novelas estudiadas, y de ellas vamos a partir para la categorización de los personajes.

La presentación del triángulo amoroso se debe quizá a la experiencia vital del autor, o como él mismo lo ha exteriorizado: "vienen del inconsciente o de la subconciencia ya que es muy raro que arme las historias deliberadamente."¹⁶ Sin embargo, cualquiera que sea su origen, el triángulo amoroso tiene la particularidad de atraer al lector y atraparlo mediante el morbo, la tensión y la voluptuosidad de la historia a pesar de su convencionalidad real; más aún si lo que se cuenta tiene como personajes a una mujer que no desea ser madre sino poeta, a un hombre lleno de tedio y con poca cultura y a una sirvienta enamorada de su patrón en *La veleta...*; a una viuda cuzca, a un muchacho de barrio y a un bisexual aventurero en *El norte*; y finalmente a una mujer abandonada sexualmente por su marido, a una joven que es más un adorno que una persona, a un hombre de mundo sin perspectivas de vida y a una mujer voluptuosa y seductora en *Las visitas...*

En las tres novelas, la experiencia sexual-amorosa parece ser la revelación de un conocimiento soterrado por las apariencias; el goce final, pero también la ausencia del amor, la frustración y el abandono.

Siguiendo los términos utilizados por A. J. Greimas para la caracterización de los personajes y tomando en cuenta que éstos se definen no por lo que son, sino por lo que realizan dentro de una

¹⁶Vid. "Emilio Carballido: literato por ..."

determinada esfera de acción, por el papel que desempeñan, cada uno quedaría clasificado de la siguiente manera:

	La veleta oxidada.	El norte	Las visitas del diablo.
Sujeto	Adán, Martha, Nieves	Aristeo, Isabel, Max	Angela, Arminda, Paloma, Lisardo
Objeto	Adán	Aristeo	Lisardo
Destinador	Martha* Adán**	Isabel* Aristeo**	Arminda y Félix* Lisardo**
Destinatario	Martha* Nieves**	Isabel* nadie**	Paloma**
Adyuvante	Adela** pueblo**	Isabel** Max**	Angela** Arminda**
Oponente	Adela* Martha*	Max el norte	Angela, Arminda Paloma

*Al principio de la historia.

**Al final de la historia.

Se puede observar así una similitud de situaciones diferentes en cada texto, ya que coexisten diversas fuerzas -a veces contradictorias- en un mismo personaje o éstas pasan a otro. El análisis se dificulta aún más con la existencia de los triángulos amorosos y la presencia del ambiente (ambos como oponentes a cierta altura de los relatos) Es necesario observar que las situaciones iniciales cambian notablemente hacia el final de cada novela, en que ahora los destinadores ya no son los mismos, sino los propios sujetos apoyados por los otrora destinadores que se convierten en adyuvantes inconscientemente (salvo Adela y el pueblo), y algunos que en un principio fueron oponentes, al final terminan por ser -

tardíamente- adyuvantes (Adela y el pueblo).

Al analizar las relaciones entre los personajes a partir de los triángulos amorosos instalados en las novelas, y del resultado final de cada una de las situaciones triangulares, encontramos tres dicotomías que anotamos a continuación:

La primera sería juventud vs. madurez, personificada en Aristeo/Isabel, Angela/Arminda; donde la vencedora resulta ser la juventud -tomándola como edad cuantificable, sin relación a un estado psíquico.

La segunda corresponde a capital vs. provincia, representada por Martha/Nieves, en que la capital -artificiosa y amañada- resulta vencida por la naturalidad y autenticidad provincianas, sobre todo en *La veleta...*

La tercera es cultura vs. incultura: personificada por Martha/Nieves, Paloma/Angela; donde una -la cultura- resulta favorecida sobre la otra en *Las visitaciones...*, y en sentido opuesto en *La veleta...*

De los hechos presentados se deduce que, finalmente, el hombre es quien elige el destino de la mujer -a pesar de su indecisión inicial-, que es él quien sitúa a aquella en el lugar correspondiente cortándole de un tajo sus aspiraciones personales. Ellos seleccionan, ellas esperan ser las elegidas. Ellos abandonan. Ellas naufragarán solas: Martha entre libros y atisbos poéticos como una veleta a merced de los vientos literarios; Isabel entre un cine de segunda con un "norte" interno; Angela y Arminda en un caserón nebuloso con un recuerdo diabólico.

Sin proponérselo -quizá- los tres textos en conjunto y a través de las decisiones finales de los personajes masculinos, sintetizan el pensamiento de gran parte de los varones mexicanos: la preferencia por una mujer sencilla, joven y no más culta que ellos. Esto es lo que las novelas comunican, independientemente de que hayan querido decirlo, o no.

La disposición triangular en los relatos, no permite llegar a conclusiones similares a las del párrafo anterior en el caso de los personajes masculinos, ya que éstos son el objeto amoroso disputado -por eso las mujeres son las que seducen, los centros de los conflictos. La conclusión sería lo ya anotado: ellos deciden.

Estos paralelismos finalmente, muestran la preocupación central del autor: enseñar "lo que hace y deshace las relaciones humanas,"¹⁷ preocupación que resulta ser -en estos casos- una constante temática.

Pero, ¿cómo se manifiestan estas constantes en los relatos?, ¿cómo se vehiculan -mediante el discurso narrativo- cada una de las historias contadas?

La primera gran semejanza -que por su obviedad parecería ocioso apuntar- entre los textos, es que los tres son novelas. Pero dentro de ella existen diferencias: *La veleta oxidada* y *El norte* han sido consideradas como novelas cortas -no rebasan las cien páginas-, mientras que *Las visitaciones del diablo* tiene la gran extensión de la novela tradicional del género folletinesco. Aquí la diferencia

¹⁷M.S.PEDEN, *op. cit.*, p 579.

es sólo cuantitativa, pero en relación con el objetivo de este trabajo resulta subordinada ante los recursos narrativos utilizados en cada una. Es decir, en su estilo, entendiéndolo éste como esa peculiaridad personal del escritor para seleccionar, combinar y distribuir los elementos lingüísticos dentro del texto por él creado, de modo que constituyan un contexto estilístico-literario.¹⁸

Es más, el criterio para determinar que las dos primeras son más novelas cortas que cuentos largos, es el de su complejidad temática; la otra está más cargada de acciones con un subtítulo sugerente: *Folletería romántica en XV partes* que funciona como un discurso prefacial u operador de lectura.¹⁹ Lo mismo puede decirse del discurso puesto al final en calidad de notas, pues conectan un co-texto (musical, pictórico y literario, en este caso) con el socio-texto analizado.

El incipit²⁰ en cada una de las novelas muestra precisamente este comienzo que ya se ha convertido en una constante en la narrativa contemporánea: llegada o entrada de un personaje a un lugar o sitio según C. Duchet en sus estudios de sociocrítica

¹⁸Vid. Robert YOUNG, *Introducción al arte y estilo literario*, p. 5.

¹⁹Términos utilizados en sociocrítica literaria por Claude Duchet y que implican la relación entre lo que está fuera del texto (co-texto) con el texto mismo (socio-texto) y que ayudan a la mejor comprensión de la novela.

²⁰Inicio de cualquier texto narrativo, o gesto de entrada a él llamado también ritual de umbral en sociocrítica literaria. Es también un operador de lectura que alude al propio comienzo de la historia, a las identidades o personajes, al tiempo y al espacio de las acciones.

literaria. Así, se puede decir que Martha llega o entra a la vigilia después de la siesta, y Paloma llega a la casa de los Estrella, y que son los comienzos de dos novelas con estructura semejante. En *El norte* no sucede del mismo modo, Aristeo no llega ni entra a lado alguno -salvo que su deseo de subir al "botecillo enflorado" que daba tumbos fuera interpretado como incipit, y que sí lo es pero no en relación con el comienzo de la novela sino con su presentación dentro de la historia.

Los discursos iniciales de las novelas muestran por un lado dos espacios abiertos (malecón en *El norte* y un camino en *Las visitaciones...*), mientras que en *La veleta...* es cerrado (recámara). ¿Qué connotan? Los primeros libertad o deseos de libertad y ruptura, el otro ensimismamiento y tedio. ¿Cuál es el valor de cada uno? Los abiertos son paralelos a los personajes: Aristeo desea su libertad, Paloma es la más libre de las mujeres; el cerrado también es paralelo a Martha.

En suma, se trata de novelas con limitaciones y obviedades en los conflictos que exponen: historias de amores contrariados con personajes desiguales, sin revelaciones trascendentes, recortados por la voz narradora en un espacio y en un tiempo deliberadamente escogido y crítico del que salen mostrando una nueva condición vital; textos poblados de seres con un conocimiento escaso de sus funciones sociales en sitios ajenos y opuestos que estimulan cambios de conducta.

Por otra parte, son obras que tienen poca complejidad

narrativa; son novelas casi totalmente lineales (salvo El norte), experimentos literarios alimentados en gran medida por un trabajo escénico.

La organización de temas recurre al triángulo amoroso evidenciando rebotes de tramas en una caja restringida de posibilidades. Formas rebotadas que se pueden apreciar en algunos cuentos y dramas del autor como *Las estatuas de marfil* o "Las flores blancas"²¹, que son textos que muestran recurrencias temáticas presentadas en una diversidad formal, trátase de novela, cuento o drama.

²¹Cuento que aparece en *La caja vacía*.

CAPITULO DOS.

ESTATISMO Y MOVIMIENTO

Al seguir la cronología de las facturas de las novelas: *La veleta...*, (1954), *El norte* (1958) y *Las visitaciones...*, (1965), es posible percibir cómo la figura de la mujer protagonista ha ido cambiando de manera notoria; ha sufrido una metamorfosis involutiva, se ha convertido en un ser que ya solamente espera la llegada de la muerte en medio de una existencia desperdiciada y vacía.

Es decir, se percibe un cambio en el personaje femenino que es negativo, pues va de una mujer culta y aspirante a poeta (Martha), a otra inculta y sin aspiraciones (Angela), pasando por otra igualmente impersonal y adúltera (Isabel).

Martha (la inconforme) pasa de una activa muchacha capitalina, estudiosa y socialmente aceptada, a ser una mujer ociosa, provinciana, muy cercana a la concepción tradicional de la esposa (aun no teniendo marido) y sola (aunque el pueblo diga apoyarla).

La vida útil, interesante de este personaje termina junto con la novela (quizá por eso la narración no tenga sentido de continuar, pues si así sucediera, se relatarían hechos con poca

relación a la historia ya contada); la intuición del lector proyecta que seguirá una existencia frustrada y triste hasta volverse "una porción de humanidad", como su cuñada Adela.

El último diálogo de la novela, sintetiza su condición humana futura. Adela le pregunta cuando el niño ha muerto:

"---¿Cuándo lo vamos a enterrar?"

Y ella responde:

"---Hasta que se pudra..."

Diálogo que manifiesta la permanencia de dos seres en franca descomposición, uno físicamente (el hijo), el otro, moral, interior, intelectualmente (Martha).

Al estudiar el significado de estas acciones, se podrían encontrar dos conceptos interesantes: la muerte como algo parecido a la descomposición física inconsciente, no dolorosa (el hijo); y la vida, por otro lado, como la descomposición emocional que es consciente, y por lo tanto muy dolorosa (Martha).

Conceptos muy tradicionales en su significación, pues la muerte es sentida como el estadio feliz del hombre, y la vida como el tránsito penoso que sigue a la pérdida del amor.

Tanto Martha como su hijo serán enterrados *hasta que se pudran* por falta de amor y comunicación; el niño antes, ella luego de *descomponerse* por dentro (proceso que tomará tiempo pero que en ese momento ya se inicia) porque ése es el precio que el mundo le ha exigido pagar para llegar a ser una mujer casada como cualquier otra, a pesar de que ahora no tenga sentido alguno serlo.

Dicho de otro modo, la *descomposición* de Martha se ha iniciado

con la muerte misma del niño. El *hasta que se pudra*, lo dice por ambos; y es en ese preciso momento cuando se hacen presentes y cobran fuerza como signo de venganza a su constitución sofisticada y artificial, todos los elementos funerarios tradicionales otrora criticados en el valorio gemelo del hijo de la cocinera: la Edad Media, Africa, los bosquímanos (los aprendidos en los libros) junto con aquéllos más reales y punzantes: el ropón, la capita, la mesa encabritada, el maquillaje, el fotógrafo y sobre todo los cohetes (los aprendidos en la realidad cotidiana).

En un paralelismo visible, Martha es como el hijo muerto, descomponiéndose paulatinamente y negándose a ser inhumada, porque "Así debe de ser. Para que lo vean todos." ¿Ver qué?, ambigüedad narrativa: ¿al niño o a su dolor? Ambas cosas.

Asimismo, es como "el muñequito prieto... buscando un rumbo, alguna seña en el camino", en medio de la desolada existencia, pudriéndose a cada instante, oxidando el eje de la veleta.

Isabel (la adúltera), es otro ángulo de la figura femenina. Es la infiel, la enferma masoquista: "si al menos durara siempre²² la huella de estos golpes", la que regresa sola a la ciudad, a sus tres películas diarias y al bordado.

Es otra vida desperdiciada llena de gestos y escenas del recuerdo "en los años futuros en su casa vacía" como ella.

Su condición ya no cambiará; ella no tiene la edad ni las fuerzas para transformarla. El último tajo sabroso de la vida lo

²²El subrayado es nuestro.

disfrutó ya con el joven, y si llegó al adulterio fue por temor a la soledad (cuestión que de ningún modo justifica su conducta).

Los últimos actos de Isabel en el texto, hablan de esa terquedad enfermiza de alguien que espera lo que sabe, nunca llegará; y proyectan al mismo tiempo un futuro solitario del que la única responsable es su ligereza.

Las acciones mismas de abonar la caja de caracoles y el traje nuevo a las pertenencias del joven, significan la devolución de la libertad arrebatada y el respeto a la decisión de Aristeo.

En medio de la resquebrajadura de sentimientos, Isabel acepta su condición de naufragio y regresa a la ciudad con la carga de una conducta mal llevada. No ruega como Martha porque se sabe derrotada por infiel.

Al igual que aquélla, se provoca un futuro disfórico (en relación con el pasado y el presente) cuya causa es la propia actitud de desobediencia a la concepción tradicional de la pareja, a los valores morales convencionales que la realidad social maneja, y que ella ha desdeñado.

A pesar del final abierto de la novela, éste no se relaciona directamente con la condición futura de Isabel, sino con la de Aristeo. Sin embargo, afirmar esto podría parecer muy aventurado. Sería más conveniente decir que la novela concluye en ese instante y no en otro, porque los amantes se han separado, y sus existencias respectivas ya no son tan atractivas (lo fueron solamente cuando estuvieron juntos) que merezcan contarse, puesto que lo verdaderamente digno de relatarse, ya lo ha sido.

Angela y Arminda (las corruptas) encarnan el grado máximo de degeneración de la figura femenina. La corrupción que muestran se debe a la búsqueda incesante de satisfactores espirituales y carnales.

En *Las visitaciones...*, el estado del que hemos hablado, empeora. Las mujeres (sobre todo Arminda) son seres ya cuasi sobrenaturales que asaltan buscando un contacto íntimo. La mujer, en esta novela, es promiscua (más que Isabel), y degenera en actitudes de franca desubicación y falta de identidad (más que Martha).

Angela y Arminda, quienes buscan el mismo asidero, revelan en sus actos finales de la novela, el futuro de sus existencias. La joven -cuya última aparición es en el capítulo XIII- seguirá en el gran trauma que significa fingirse lisiada para continuar siendo la víctima, y en las prácticas sexuales furtivas con Juan; la madre, seguirá sonámbula entre la religiosidad prometedora de una vida eterna tranquila, y el infierno en que la figura diabólica y el pecado están más a la mano.

Si en los tres casos de rebeldía que hemos visto, las mujeres son abandonadas por su naturaleza inconforme; o dicho de otro modo, por su falta de apego a la tradición que impera en el contexto de las historias, existen otros elementos en ellas que agravan las situaciones.

Martha es abandonada no tanto por tener deseos de ser poeta, sino por no querer ser esposa, primero, y madre, después.

Isabel es dejada no sólo por ser impositiva y hombruna, sino por adúltera.

Angela es despreciada no tanto por estar lisiada, sino por fingirse víctima, ser infiel y corrupta.

Tres defectos que acarrearán actitudes de rebeldía que no sólo el varón (la pareja), sino la sociedad entera no acepta.

Vemos así que la figura femenina en la narrativa de Emilio Carballido se va haciendo más corrupta a medida que el tiempo pasa, pues si en 1954 la mujer (Martha) quería ser distinta al hombre (aun haciendo lo mismo que él), cuatro años más tarde, ésta (aunque no siendo el mismo personaje) se ha tornado promiscua e infiel (Isabel), y ya en 1965 ha hecho de la hipocresía y la corrupción su *modus vivendi* (a pesar de que la cronología de la historia que se cuenta en *Las visitas...*, no coincide con el año de publicación): Angela y Arminda.

Esta apreciación es totalmente independiente de la concepción que el autor pueda tener de la mujer real; sólo nos referimos a los personajes de ficción, sin involucrarnos en una posible psicología de Emilio Carballido que nos podría sugerir que es la mujer finalmente la que guía las situaciones vitales.

Afirmar esto rotundamente, equivaldría a decir que la ausencia de niños amados, de padres responsables y amorosos y de hogares estables moralmente (ausencia que es sintomática), se debe a una niñez frustrante, a un odio hacia la figura paterna y a un hogar desecho, por parte del autor. Pero eso pertenece a otra esfera de análisis.

Estas novelas, que de algún modo muestran mujeres (Martha, Isabel, Angela) que rompen con la conducta acartonada y tradicional de la esposa abnegada o la novia paciente, evidencian, por otro lado, que las preferidas de los varones son precisamente las figuras totalmente contrarias a ellas: tradicionales como Nieves, o aquéllas en las que el peso religioso es mínimo: Paloma.

Entonces, los textos dicen que finalmente los personajes abandonados padecen de algún estado psíquico complejo, llámese egocentrismo (Martha), infidelidad (Isabel), hipocresía (Arminda y Angela) o bisexualismo (Max); y los preferidos comparten una sola característica: son más tradicionales o menos rebeldes que los otros.

Esta es la situación final de los relatos: semejanza entre personajes femeninos más tradicionales que rebeldes, preferidos; y semejanza entre personajes (masculinos y femeninos) no tradicionales y sí rebeldes (y por lo tanto con esquemas de conducta más complejas) abandonados.

¿Por qué los preferidos son los tradicionales y no los otros? Los esquemas de conducta de los varones dan la respuesta, pues la figura masculina protagonista en las novelas se siente más cercana a lo tradicional que a lo rebelde o a lo anticonvencional, si se la compara con la mujer. Es una figura más estable.

Tanto Adán (1954), como Aristeo (1958) y Lisardo (1965), remiten a un carácter y a un sentimiento, a una filosofía que no cambia, que es unitaria y redundante en los tres.

Adán, Aristeo y Lisardo (la figura masculina en la narrativa de

Emilio Carballido) que si bien evolucionan muy lentamente, no van hacia atrás, y permanecen ya sea como parásitos (Aristeo y Lisardo), ya ajenos a la situación (Adán) durante mucho tiempo, hasta que, los personajes extraños (uno tradicional: Nieves, otro que lo es medianamente aunque saliéndose: Paloma, y otro más anticonvencional: Max) se presentan con una fuerza avasallante, acelerando los hechos y situándolos en su personalidad real.

Vista en su conjunto, la figura masculina también involuciona, pues va de un estado de infidelidad (que no es justificado por el abandono sexual de Martha: Adán), a otro de absoluta dependencia económica (sin justificación alguna: Aristeo y Lisardo) degradando su condición humana, aunque el nivel de dominancia de esta situación sea menor al de la figura de la mujer.

En resumen, como expresión de conductas, el hombre es menos atractivo que la mujer en las novelas estudiadas, porque su psicología es más sencilla o su involución menor, sin perder por ello la atracción natural que se deriva de la posición tradicional que adopta; atracción que sería mayor si sus esquemas de conducta fueran más anticonvencionales o menos acartonados, como los del marinero.

Así, el complemento de los personajes masculinos con esquemas de conducta más o menos convencionales, son las mujeres ajenas a la sofisticación intelectual (Nieves) y apartadas de los disfraces de la religiosidad (Paloma).

Si los textos en un momento determinado intentaron romper con una tradición narrativa al mostrar cómo unos personajes (masculinos

o femeninos) eligen como compañeros de amores a otros que se salen de lo llamado tradicional,²³ no lo consiguieron; si, por el contrario, su finalidad fue mostrar (siguiendo lineamientos narrativos convencionales) una realidad ficcional en que rebelarse a la tradición resulta peligroso, esto puede ser considerado como un logro estético (sin tomar en cuenta, desde luego, cualquier insinuación de enseñanza moral).

El resultado final es pues, la comunión de personajes cuasi tradicionales, que no sorprenden ni con sus conductas iniciales, ni menos aún con las ulteriores.

Resultado que obedece necesariamente a la organización de tramas de cada novela, pues Martha no podría ser de otra hechura para que el pueblo entero se le oponga con toda su carga de costumbrismo y tradición (en la ciudad su constitución intelectual y sus aspiraciones hubieran sido bien vistas, pero no así las de Adán Luna quien hubiera sido el abandonado -y que en alguna forma lo fue en el D.F.- o el que hubiera escapado buscando refugio en Nieves).

Si fuera otra Martha, la final, la Marta a secas, otra situación -tal vez menos triste- se hubiera generado; pero entonces la historia perdería mucho en inquietudes, tensiones y morbo, que es a fin de cuentas, lo que -temáticamente- atrapa al lector.

Del mismo modo, Isabel tendría que haber sido más joven, más maleable y menos rebelde para procurarse una mejor existencia al

²³Como sucede en algunos textos: "Las dos Elenas" de Carlos Fuentes, *Los falsos demonios* de Carlos Solórzano.

lado de Aristeo. Hubiera tenido que ser tan sumisa como lo fue con su marido (microrrelato que se resume por no ser tan atractivo), para ser realmente amada por el hombre que prefiere esa forma de actuar.

La constitución desigual (edad, posición económica, experiencias amorosas) de los personajes es condicionada por el tratamiento narrativo mismo, que poco a poco crea más tensión en el relato, pues la relación amorosa se va haciendo cada vez menos amable para los protagonistas.

Si la mujer es el centro generador de los conflictos, es porque su conducta es más inestable, más compleja psicológicamente, y contrastante al esquema acartonado del hombre.

La figura femenina se convierte así en el personaje que realiza las acciones por su evidente movimiento, que delinea el relato, que lo conduce y que es el motor de lo que se narra; mientras que el hombre permanece estático, en espera del empujón que le dará precisamente la mujer (Nieves, Isabel, Paloma).

Sin duda la mujer es más interesante y mejor atendida en el tratamiento narrativo, que el varón. Este es menos tortuoso.

No es que las novelas presenten solamente mujeres ególatras o adúlteras sin remedio, merecedoras del castigo que padecen (sus conductas son sólo modelos que en su momento estuvieron de moda: recuérdese el otorgamiento del derecho a votar dado a la mujer mexicana en la década de los cincuentas, y los movimientos feministas que llenaron de euforia las mentes oprimidas), sino a sujetos de acciones, apasionados, que aceptan su situación final de

abandono conscientemente, con valor, dramáticamente aferradas a una realidad que los aplasta.

Son seres más valientes que los hombres, éstos buscan acomodo en otro sitio más amable para diseñarse un futuro sin problemas (Adán), o inician el camino hacia la adultez (Aristeo), o parten en busca de una realidad menos escabrosa y comprometedora (Lisardo). Evasión de la realidad ante todo.

Sin ser la mujer exclusivamente el foco narrativo (también lo es el hombre), y oscilando entre una focalización externa y otra interna (como aquél), su presencia signa al relato y exterioriza un contenido revelador: el narrador se acerca discretamente a ella, pero nunca llega a intimidarla totalmente (no existe monólogo interior proferido por mujer alguna), el acoso que practica es un juego entre las distintas focalizaciones (más externa que interna), y esto hace parecer que se la deja actuar más libremente (se le observa desde fuera más que desde dentro) que al varón a quien, (en el caso extremo de Lisardo) se le ha aproximado tanto que presenta -como observador que es- la focalización interna en alto grado (el monólogo interior).

El acercamiento que se produce, no quiere decir que se escudriñe más en la psicología del personaje masculino que en la del femenino, ni que por la misma causa, se sugiera que se conozca menos el corazón de la mujer que el del hombre. Más bien son prácticas narrativas diferentes en las que, sin embargo, se percibe una evolución: en *Las visitaciones...*, el narrador ha podido incursionar ya en la mente del personaje de tal manera, que deja

fluir las expresiones de su pensamiento; situación que no se había dado antes en las otras dos novelas, percibiéndose en éstas solamente ensayos de monólogos que, sin embargo, no llegan a serlo totalmente.

Si bien la presencia del monólogo interior no indica que *Las visitaciones...*, sea mejor novela que las anteriores (así como el manejo de ciertos elementos de retrospectión no coloca a *El norte* sobre las demás), sí propone concluir que el trabajo narrativo en conjunto (aun sin llegar a ser del todo genial) ha evolucionado notablemente.

LAS ESTRATEGIAS DEL DISCURSO

La temporalidad del discurso y de la historia, no guardan siempre una relación de paralelismo pues ambas instancias no son exactas, lo más frecuente es la existencia de desfasamientos o irregularidades.

Estas situaciones que afectan la duración, el orden y la frecuencia de los textos, aparecen sobre todo en *El norte* y *La veleta...* que son novelas más complejas desde el punto de vista de la temporalidad narrativa; la otra presenta una estructura temporal más sencilla, aunque está más cargada de acciones.

En principio, "es posible afirmar que la instancia que da cuenta de la historia, es generalmente de duración inferior a la historia relatada"²⁴. Es decir, los hechos de la historia tienen una duración mayor que la del discurso que la vehicula: *pausa* (según G. Genette), desarrollada en base a verbos de cualidad o estado: "Aristeo se puso triste", Isabel "sentía ganas de musitar

²⁴Helena BERISTAIN, *Diccionario de retórica y poética*, p. 479.

algo otoñal y marchito"; o bien, de verbos de acción hipotética: Aristeo "también habría querido conocer una isla" y "habría querido tener un bigote espeso", que corresponden a acciones puramente discursivas, que no se cumplen en el "aquí" y "ahora" del relato, constituyendo un tipo de suspensión temporal que retarda el ritmo narrativo.

Acciones acerca de los deseos frustrados o refiriéndose a estados de ánimo que son paralelos a un cielo encapotado o a un sol enfermizo, suspenden la narración para evidenciar el desaliño psicológico de los personajes. Son pausas que, aunque no constantes pero sí necesarias para describir momentos de manifiesta acción anímica, y que obstaculizan el desarrollo narrativo, posponen instantes críticos deteniéndose en gestos, "pucheros" y demás imágenes descriptivas panorámicas o detalladas.

Este es un efecto de zozobra, de suspenso, que sin embargo no es trascendental en dos de las novelas (*La veleta...* y *El norte*) pues escasea visiblemente y su presencia es apenas sentida.

Además, aparecen la **pausa suspensoria** que es cuando una descripción interrumpe la narración, y la **pausa desacelerante** que no suspende a aquélla, pero hace más lento su transcurso. Un ejemplo de la primera sería:

"Estaba escuchando una confesión de Arminda. Se levantó tan sigilosamente como pudo, salió de la biblioteca.

"El sol iba cayendo a prisa, como herido por cazadores; pronto empezaría a desangrarse. La luz oblicua daba un relieve particular a cada hoja y a cada flor de las incontables macetas. Las pisadas resonaban en los mosaicos del corredor y la casa parecía doblemente silenciosa.

"Lisardo fue hacia el cuarto..."

(*Las visitas...*, p. 51).

El ejemplo de la segunda quedaría así:

"Hasta aquí no había llegado antes: seguía un camino increíble: angosto como la pasarela de un teatro, se internaba en el mar y se desvanecía en las tinieblas estruendosas. Era pavoroso y tentador. Al final brotaba la chispa intermitente de un faro. Daba tanto miedo que Aristeco sonrió y emprendió el camino."

(El norte, 83-84 pp.)

Este tipo de dilación narrativa que no puede separarse de las acciones, y cuyo adjetivo "suspensoria" o "desacelerante" puede ser eliminado, vierten un contenido que es absorbido rápidamente por el relato (sobre todo en el segundo ejemplo) quedando manifiestas las acciones relevantes del texto.

Su importancia radica en desarrollar descripciones de lugares o de personas, y que cobran fuerza al matizar con detalles el escenario de los actos realizados.

Otro desajuste de la duración que aparece es el **resumen**, porque en un corto segmento del discurso (41 renglones) en *El norte*, se narran hechos ocurridos durante un largo período (22 años del matrimonio de Isabel), eliminando detalles y acelerando el tiempo de la historia. Igualmente ocurre en la misma novela cuando en escasos 32 renglones se narran acontecimientos acaecidos en un lapso de casi 20 años; discurso que es sólo interrumpido por un diálogo y una pausa no descriptiva (reflexión del narrador acerca de la historia: **rallentando** o **pausa digresiva** que no tiene relación directa con el tiempo de la historia).

La presencia de estos dos únicos resúmenes al principio del texto (capítulo dos), es para situar a los personajes de manera

inmediata en un presente que es significativamente más importante que el pasado el cual queda resumido escuetamente, puesto que es en este presente donde sus actos manifiestan la permanencia de las conductas que en el pasado sólo son mencionadas de refilón.

El pasado es la muestra del abandono y la incomunicación entre los amantes y su entorno; el presente es la manifestación concreta de ese abandono y esa incomunicación en la pareja; por eso se resume el pasado y se dilata el presente.

De manera semejante sucede en *La veleta*... pues en algunos pequeños segmentos del discurso queda resumido el tiempo de la historia:

"Adán besándola como loco.

"Adán a caballo.

"Adán en el registro civil, en chamarra...

"La noche de bodas se pelearon."

(*La veleta*..., p.10)

Resumen que aparece ya en la segunda página del texto (como recuerdo relampagueante de Martha) y que sintetiza su noviazgo y boda en la capital.

Es decir, se muestra la intención de resumir el pasado (haciendo una sinopsis brevísima) para entrar de lleno a contar un presente que, como se ha dicho, es significativamente más relevante.

También es posible hallar en los relatos -aunque escasamente- la elipsis, que consiste en suprimir el tiempo de la historia

mientras que sigue transcurriendo el del discurso:

"A los dos meses, ya se veían regularmente, cada ocho días...

"A los tres meses, lo sorprendió apretándole la barriga y las tetitas a la criada..."
(El norte, p. 96)

"Pasaban del sexto mes. Martha llamaba a Nieves a sentarse con ella."

(La veleta..., p. 50)

que se observan cuando la ocurrencia de la historia es inferible a pesar de su omisión, acelerando el ritmo de ésta.

En los dos primeros ejemplos se sigue el mismo procedimiento que en los resúmenes, es decir se continúa acelerando y elidiendo un pasado en el que la pareja -se intuye- coquetea, se abandona y reinicia la relación, para situarla finalmente en Veracruz (presente).

El tercero acelera la confesión de Nieves y da la sensación de una carrera veloz (de las dos mujeres rivales) por llegar al parto. Se le imprime velocidad a la historia en ese instante, se provoca la aceleración narrativa; es el primer acelerón de una historia que terminará en un parto prematuro. Se puede observar así un paralelismo entre este recurso de estilo y el alumbramiento de Martha, pues al usar la elipsis se da velocidad al desarrollo del conflicto, y al mismo tiempo se acelera el momento del parto.

Aquí, a diferencia de los anteriores, después de resumir el pasado, también el presente es el que se proyecta rápidamente hacia el futuro.

Dicho de otro modo, en *El norte* se da velocidad sólo al pasado (premisa) para llegar a un presente climático, y en *La veleta...*, se resume el pasado y se acelera aún más el presente (clímax) para alcanzar el futuro (desenlace).

Podría decirse entonces, que esta segunda novela es más veloz que la primera, que vislumbra un prurito por concluir. Tal vez a eso se deba que Carballido haya dicho que "le hacen falta unas 30 páginas" porque va a una velocidad que aguantaría más desarrollo.²⁵

Este recurso aparece igualmente en momentos de clímax de los relatos, para que el lector los imagine. Las escenas de seducción son un buen ejemplo:

"--¡Es que estás tan lejos! Acércate, ¿no?".

(*El norte*, p. 126)

"El avanzó, miró el cuarto, la virgen arriba del catre. Nieves misma cerró la puerta".

(*La veleta...*, p. 44)

"Sin dejar de besarse, boca a boca, empezaron a quitarse los vestidos."

(*Las visitaciones...*, p. 145)

Elipsis que son muy semejantes a ciertos momentos cinematográficos e igualmente efectistas.

Asimismo, la duración de la historia puede considerarse igual a la duración del proceso discursivo que la relata en los diversos diálogos (escenas según Genette) de las novelas, puesto que la

²⁵Vid. "Emilio Carballido: literato por..."

enunciación de los mismos en el discurso coincide casi exactamente con la duración y el momento de la escena. Es decir, en la ilusión mimética que voluntariamente acepta el lector de las narraciones, dada en estilo directo:

"--¿Nunca la ha visto andar?

"--No.

"--Bueno, es algo en la cadera, me imagino..."

(Las visitaciones..., p. 144)

La correspondencia entre ambas instancias temporales se relaciona también con el orden. En las novelas, es posible que el narrador no ofrezca los hechos de la historia en un orden cronológico (*fabula*), sino que introduzca en ellos un desorden, que en realidad es otro orden: un orden artístico, artificial (*intriga*).

Esta situación se da más claramente en *El norte* porque se presentan los acontecimientos empezando por en medio (*in medias res*) con lo que se logra introducir al lector en una gran tensión desde el primer momento, seguida de una retrospectiva explicativa. Las otras dos novelas casi inician por el primero de los hechos ocurridos en la historia: *La veleta...*, sigue un orden cronológico generalmente, aunque éste se altere al final del capítulo 15 en que hay una anticipación de sucesos siendo por lo tanto el 16 una analepsis del anterior; *Las visitaciones...*, tiene una estructura temporal casi en *ab ovo* como la anterior. En estas novelas es posible, sin embargo hallar ciertas *anacronías*, todas ellas

expresadas en base a recuerdos fugaces de algunos personajes o a relatos breves que éstos refieren.

Retrospecciones intercaladas sólo como recuerdos en la historia central, cuyo objetivo es mostrar el pasado resumido de los personajes quienes, al tomar a su cargo (voz) una narración en segundo grado se convierten en narradores metadieгéticos: Lisardo cuenta parte de su estancia en Europa, Paloma refiere su niñez.

Si en estos dos textos, el orden de la combinación de las diferentes historias que predomina (vida marital de Adela, niñez de Paloma, viajes de Lisardo) es expresado mediante una relación de subordinación, es decir, incluyéndolas dentro de una historia mayor (intercalación) y en una relación de yuxtaposición (encadenamiento), en *El norte* prevalece la alternancia de relatos: historias contadas simultáneamente, interrumpiéndolas y retomándolas por turnos, amén que, además, la intercalación y la yuxtaposición son utilizadas por el narrador.

Inicio *in medias res* como estrategia del discurso y alternancia dieгética como instancia temporal, son dos particularidades estilísticas que, unidas en el mismo texto hacen que éste pueda ser considerado como un verdadero alarde de relato literario, sin menguar, claro está, los méritos de los otros dos.

La estructura de *El norte* (relatos paralelos o alternados) es idéntica al montaje paralelo o alternado (las acciones presentadas se encuadran en forma alternada -alternancia dieгética-) usado en el cine. De ahí que se pueda afirmar que el texto tiene una estructura cinematográfica; y su empleo en la novela tiene un

significado: no contar la historia empezando por el primero de los hechos sucedidos (que es salirse de lo medianamente convencional como estrategia del discurso), equivale a salirse de lo convencional en lo moral (homosexualidad de Max) -historia.

Es decir, existe una íntima relación entre la forma novelesca misma (alternancia de relatos y anacronías igual a transgresión discursiva) y la estructura (transgresiones morales: homosexualidad y amasiato) del medio social²⁶ que se muestra en la historia contada, estructura que puede ser semejante a la del grupo social en el que la obra ha surgido, y que Goldmann ayuda a avalar cuando escribe que hay "una homología entre la forma literaria de (esta) novela y la relación cotidiana de los hombres entre sí"²⁷; aun cuando este aspecto de análisis no sea el objetivo terminal del presente trabajo. Sería mejor hablar de paralelismos entre la estructura formal y el tema, que de homologías entre estructuras sociales y literarias, puesto que la analogía se produce -en este caso- solamente en el conjunto unitario de la novela, y no en conjuntos diferentes que las convertiría en homólogas.

El desorden intencional del narrador, tiene analogía con las rarezas de conducta de los personajes y con la gran tensión que experimentan. Es una confusión temporal -discurso- así como confusos son los sentimientos de Isabel y Aristeo -historia.

En este mismo orden de ideas, la transgresión del narrador al

²⁶Vid. Lucien GOLDMANN, Para una sociología de la novela, p. 23.

²⁷Ibidem., p.24.

comenzar la historia *in medias res* en lugar de *ab ovo*, guarda semejanzas con las conductas de Max quien cumple precisamente la función de transgresor (viola el espacio de la pareja, rompe con lo convencional al intentar seducir a otro hombre).

Dicho de otro modo, la estructura de la novela es análoga a las conductas de los personajes, y las propias actitudes de transgresión y ambigüedad del narrador son paralelas a las acciones del marinero, pues ambos rompen con lo tradicionalmente aceptado; los dos son ambiguos y transgreden, uno en el discurso basándose en el juego de elementos tales como las anisocronías (narrador), el otro en las acciones: ambigüedad y transgresiones sexuales (Max).

No es sólo el relato sino la estructura del mismo lo que propone la búsqueda de identidad a través de la transgresión y la ambigüedad. Max -recuérdese que dice ser escritor- encarna esta búsqueda. La literatura es propuesta como el campo de acción en la lucha por hallar la identidad.

Esta ruptura espacio-temporal, obedece no sólo a una estructura entonces novedosa (1958), sino que es en cierta medida lo que anuncia el rompimiento de la pareja de amantes. Tiempo y espacio sirven para significar el frágil equilibrio entre el adolescente y el mundo adulto que irrumpe violentamente en su vida. Tiempo del encuentro y tiempo de la pérdida en un espacio ajeno, agresivo y caótico en el que parecen intrusos.

Es un libro cuya estructura es integrante del efecto total, y sin embargo no abruma el contenido. Este ir y venir del presente al pasado y viceversa, guarda un paralelismo marcado con el oleaje del

mar y también con las mismas relaciones amorosas entre la pareja: pasado como posibilidad de amar, presente como catástrofe y ruptura.

En *La veleta...*, es ostensible la intención del narrador por mostrar cómo el discurso incide en la historia: la ruptura espacio-temporal (prolepsis en el capítulo 15 y analepsis en el 16), significa la inmovilidad de la veleta y su inminente oxidación. Estas anacronías (discurso) sirven para indicar que el tiempo (historia) de las relaciones amorosas entre Martha y Adán se encuentra averiado, oxidado.²⁸

En otras palabras, que los dientes (19 capítulos) del engranaje total del mecanismo que hace girar a la veleta ya no encajan en su

²⁸Este cuadro sintetiza las tres novelas.

texto:	plano del discurso:	plano de la historia:	significados:
La veleta oxidada.	prolepsis en cap. 15 y analepsis en cap. 16.	Adán busca a Nieves en el burdel y abandona a Martha.	ruptura del discurso= ruptura de la pareja; oxidación e inmovilidad de la veleta (historia).
El norte.	relatos paralelos: presente en Veracruz y pasado en México.	vaivenes de Isabel y Aristeo.	ruptura del discurso= amor y abandono de la pareja; ruptura de los amantes.
Las visitas...	linealidad narrativa.	vidas ociosas y mediocres	ausencia de anacronías= vidas crónicas.

lugar correspondiente, pues uno -el 15- se adelantó, y otro -el 16- se atrasó, ya no embonan, lo que indica una clara ruptura temporal del discurso y significa la ruptura inminente de la pareja (historia). Al trastocar el tiempo del discurso, paralelamente el narrador lo hace también con el de la historia que relata, trastoque que es suficiente para desquiciar la convencionalidad narrativa de contar una historia, y a la historia misma.

Además, esta situación de desfase temporal (prolepsis-analepsis), coincide exactamente con el período de mayor confusión emocional del protagonista. Es decir, al igual que en *El norte*, existe una marcada analogía entre la instancia discursiva (juego retórico de vaivén temporal: confusión) y el estado de ánimo (confusión, no saber qué hacer) de Adán Luna (capítulo 16). Se rompe la linealidad del discurso al mismo tiempo que se agrieta el frágil equilibrio emocional del personaje.

Se cuenta algo *antes* de tiempo para causar sorpresa y suspenso en el lector (quien desconoce las causas de ciertas conductas) y *después*, en retrospectión, se relatan dichas causas. Es un antes/después, esquema semejante al que se halla en la mente de Adán: antes-Martha/después-Nieves.

Así como se cuenta *antes* (prolepsis: Adán busca a Nieves en el burdel) lo que debería narrarse *después*, y se relata *después* (analepsis: Martha dice a Adán que ha corrido a Nieves) lo que debería contarse *antes*; del mismo modo Nieves adelanta su presencia en la historia (Nieves es la prolepsis, el futuro) y obliga a Martha a replegarse (Martha es la analepsis, el pasado). Adán es el

presente al que llegan dos pasados diferentes y opuestos: uno mediato (Martha), otro inmediato (Nieves); el primero destructor del futuro (hijo) y ya estancado; el segundo, forjador de un provenir con más movimiento (Nieves, hijo).

Como puede apreciarse, las estructuras narrativas -en cuanto al orden temporal- son más sencillas en *La veleta...* y *Las visitaciones...* que en *El norte*, texto éste que, amén de las observaciones ya hechas sobre él, sigue un tiempo circular en el capítulo nueve: inicia en un jueves (el café "La Parroquia" y la cantina), regresa al lunes (en la fonda y la nevería) y al martes en la noche (en la casa de huéspedes jugando póker), para concluir el mismo jueves; cuya función es mostrar que el marinero va intimidando a la pareja, y que ya está dentro del círculo de ella. Por eso el tiempo es circular.

Este sería otro de los paralelismos del texto: construcción circular del discurso igual al círculo creado por los amantes, y éste igual a tedio y monotonía. Así, la obviedad del carácter circular de este capítulo está dado en base a una narración repetitiva en prolepsis (el evento ocurre una sola vez en la historia y se narra más de una vez):

Los amantes en *La Parroquia*:

"...vieron venir a Max y él los vio desde lejos"

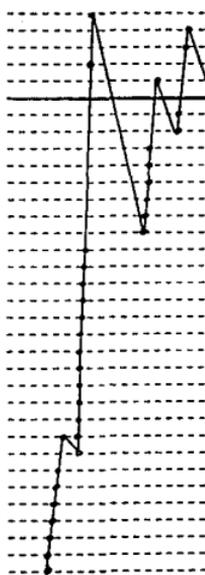
y siete páginas adelante:

"Al otro día (miércoles) no vieron a Max. Fue hasta el siguiente que se les apareció en *La Parroquia*."

Se narra dos veces el mismo suceso (encuentro en La Parroquia) no tanto porque el lector necesite que se lo recuerden, sino para remarcar la presencia del marinero. Es una repetición que reproduce dos imágenes semejantes, y que hace parecer que este hombre está dos veces con la pareja; además que, de algún modo, adelanta el peso que tendrá Max en el futuro de la relación, por eso es una repetición en prolepsis.

Para ilustrar con detalle este aspecto, se presentan las gráficas de cada texto las que, superponiéndolas -como si fueran transparencias- ofrecen marcadas diferencias y semejanzas. En cada una de ellas, si se leen los resultados de arriba hacia abajo, se halla la fábula; si se sigue el itinerario que marca la línea de la gráfica se encuentra la intriga. Los comienzos de cada una están resaltados con una línea más gruesa.

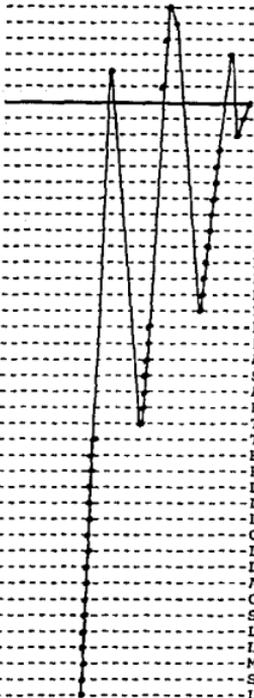
LA VELETA OXIDADA

- 
- Adán estudia en la Normal y en derecho.
 - Adán y Martha en Filosofía y Letras.
 - Adán y Martha se casan por el civil.
 - Muerte del padre de Adán.
 - Martha propone transformar la casa.
 - Martha despierta de la siesta.
 - Donasiana y Adela platican.
 - Adela piensa en su marido.
 - Adán se baña, desyuna y va al cafetal.
 - Nieves y Andrés comen fruta en el cementerio.
 - Velorio. Imagen de los cohetes.
 - Encarna visita a Nieves.
 - Tertulia literaria en casa de Martha.
 - Adán y Martha viajan a México.
 - Adán y Martha en México.
 - Mes y medio después Martha se entrega a Adán.
 - A los tres días, Adán sale para el pueblo.
 - Adán llega al pueblo.
 - A los dos días Nieves se entrega a Adán.
 - A los tres meses Martha llega embarazada.
 - Martha se burla de la señora Rocha.
 - El pueblo bautiza al niño como el "suequito".
 - Martha se entera de la situación de Nieves.
 - Martha corre a Nieves de la casa.
 - Nieves llega al burdel.
 - Adán se entera de lo de Nieves.
 - A los dos días Adán va por Nieves al burdel.
 - Adán, Nieves y Encarna llegan a la finca.
 - Martha suplica a Adán que vuelva con ella.
 - Martha baja del cerro derrotada.
 - Nace muerto el hijo de Martha.
 - Velorio del hijo de Martha.
 - Martha recibe el pésame de sus amigos.
 - Se repite la imagen de los cohetes en Martha.

EL NORTE

-----A Isabel la casaron a los 14 años.
-----Duró casada 22 años.
-----Viudez de Isabel.
-----Infancia de Aristeo.
-----Actividades de la familia de Aristeo.
-----Aristeo empieza a trabajar en el cine.
-----Aristeo e Isabel se conocen.
-----Aristeo visita por primera vez a Isabel.
-----Isabel y Aristeo se hacen el amor.
-----Aristeo cuenta la aventura con Isabel.
-----A los dos meses se ven cada ocho días.
-----A los tres meses Aristeo recibe golpes.
-----Isabel contrata a una sirvienta vieja.
-----La familia de Aristeo sabe de Isabel.
-----Isabel recuerda Veracruz.
-----Vispera del viaje.
-----Los amantes abordan el tren.
-----Llegada a Veracruz.
-----Llegada a la casa de huéspedes.
-----Aristeo descubre el mar.
-----Clímax de la relación amorosa.
-----Empieza el "norte".
-----Al día siguiente compran y van al cine.
-----Al otro día caminan y van al cine.
-----Isabel se queda en casa, Aristeo va al mar.
-----Aristeo observa a un grupo de turistas.
-----Aristeo llega tarde a comer.
-----Isabel seduce a Aristeo a la fuerza.
-----Aristeo va a ver la luna.
-----En el faro ve salir la luna.
-----Aristeo y Max se conocen en el faro.
-----Al otro día Max se presenta en la playa.
-----Los tres comen en una fonda.
-----Isabel y Aristeo van al cine.
-----Los tres juegan póker en la casa.
-----A los dos días los tres van a una cantina.
-----Max discute con el dueño del velero.
-----Max propone a Aristeo irse a La Habana.
-----Aristeo dice que Isabel es su querida.
-----Al día siguiente Aristeo sale temprano.
-----Max llega y seduce a Isabel.
-----Max cuenta a Aristeo su coito con Isabel.
-----Max y Aristeo pelean.
-----Aristeo golpea y abandona a Isabel.
-----Aristeo se va al faro.

LAS VISITACIONES DEL DIABLO



----- Lisardo estudia en Europa.
----- Adolescencia de Paloma.
----- Muerte de los padres de Lisardo.
----- Accidente de Angela.
----- Angela es operada.
----- Muerte del padre de Paloma.
----- Paloma llega a casa de los Estrella.
----- Lisardo llega a casa de los Estrella.
----- Lisardo se encuentra con Angela.
----- Cena elegante, música, vinos.
----- Poco a poco Lisardo se acomoda.
----- Lisardo conoce a Egas.
----- Lisardo y Arminda hacen visitas.
----- Por las tardes, Lisardo y Angela se ven.
----- Lecturas de Lisardo.
----- Primera visita del diablo.
----- Llega la primavera.
----- El padre Mario visita a los Estrella.
----- Lisardo lee para Angela.
----- Lisardo y Paloma visitan la fábrica.
----- Lisardo y Arminda van de compras.
----- Paloma coquetea con Lisardo.
----- Angela se confiesa ignorante.
----- Segunda visita del diablo.
----- Arminda canta "La Sonámbula."
----- Félix sale cautamente de la velada.
----- Termina la velada en el Casino.
----- Tercera visita del diablo.
----- El padre Mario exorciza la casa.
----- Félix denuncia un robo.
----- Lisardo se compromete con Angela.
----- Lisardo descubre las lecturas de Angela.
----- Lisardo pasa días en la Alameda.
----- Crisis de Angela.
----- Lisardo y Paloma platican.
----- Lisardo y Paloma se besan.
----- Arminda sospecha de la relación amorosa.
----- Cuarta visita del diablo.
----- Se descubre la identidad del diablo.
----- Lisardo se despide de Tofia.
----- Los amantes esperan el tren.
----- Monologa Lisardo.
----- Se oyen disparos en Río Blanco.
----- Los amantes siguen su viaje.

Como se puede apreciar, en dos de ellas la línea cronológica de la intriga es más uniforme (de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda) debido a que -como en el teatro- el despliegue de las acciones realizadas se da -la mayoría de las veces- dentro de la dimensión del presente; en la otra, la línea es un verdadero zig-zag en la que no hay siempre una cronología progresiva y sí muchos desfasamientos hacia el pasado y sólo uno al futuro.

Se puede decir que la utilización sucesiva de los distintos tipos de desfasamientos producen variaciones en el ritmo de los relatos: aceleración a través de resúmenes y elipsis, sobre todo el capítulo dos de *El norte*, al inicio y hacia el final (capítulo 14) de *La veleta...* y en *Las visitaciones...*, (capítulo VI), y desaceleración en base a pausas descriptivas en las tres. De este juego retórico se derivan efectos estéticos relacionados con el suspensc.

Son textos cuyos discursos estilísticamente son de suspenso, pero basados en diferentes recursos: anacronías y anisocronías en los dos primeros, y solamente pausas descriptivas en el tercero, puesto que no existen (o si están presentes no tienen una significación profunda) anacronías relevantes.

Dicho de otro modo, la utilización de las pausas descriptivas, es significativamente más importante en *Las visitaciones...*, (porque produce efectos de suspenso dilatando el proceso narrativo y haciendo que el lector experimente zozobra) que en las otras dos

novelas; los efectos de suspenso de éstas se basan más en la estructura temporal anacrónica, que en la anisocrónica.

Esto se debe a que la misma estructura de las novelas impide y/o acepta la utilización de estos recursos; puesto que *El norte* y *La veleta...*, por ser textos más cortos y veloces no permiten un juego de suspenso basado en pausas, y sí el fincado en las anacronías para lograr dicho efecto; mientras que en *Las visitaciones...*, dada la extensión misma del relato y la estructura narrativa de folletín que tiene, las pausas más que el desorden temporal son útiles para crear esta atmósfera de tensión.

Son textos cuya extensión exige un tratamiento singular, pues si el suspenso es producido por el aspecto de duración (pausas) en *Las visitaciones...*, es porque las 164 páginas lo aceptan; situación que no se da en las otras dos novelas pues su longitud (menos de 70 páginas) exige no usar demasiadas pausas y sí crear tensión por medio de otro recurso: las anacronías.

La ambigüedad es posible hallarla en los textos. En *El norte* aparece en el nivel lingüístico en la construcción "Me gustaría... que tomáramos un café... Y así podría agradecerle como es debido", cuando Isabel invita al muchacho a su casa; es ambigua porque ofrece la posibilidad de captar más de un sentido creando una atmósfera de incertidumbre, ya que mientras ella sugería una recompensa económica (en pago al favor hecho) él entiende una recompensa carnal.

También es apreciable la ambigüedad en las constantes conductas

del marinero bisexual y en el juego de los elementos estructurales del discurso: relatos paralelos que al interrumpirse constantemente abonan la carga de suspenso en el lector y la experimentación de zozobra ante los acontecimientos que no terminan de narrarse. Ambigüedad narrativa que inicia el amasiato y vaivén de relatos, signan a la historia haciéndola parecer confusa.

Sin embargo, donde la ambigüedad crea una verdadera atmósfera de incertidumbre y suspenso, que es sin duda un hecho de estilo, es en *Las visitaciones...* En esta novela, el narrador conduce con habilidad su relato, intercalando situaciones ambiguas, para que tanto el lector como el protagonista (Lisardo) duden y sospechen acerca de la identidad del "diablo"; pues al día siguiente de la primera aparición "Eulalia bostezaba sin cesar, como con falta de sueño", el arquitecto halló cardos que Egas puso en su florero iguales a los que estaban en la banca la noche del asalto; le dice a Paloma "--Pero usted tiene ropa blanca" como la de la figura del jardín; que son ambigüedades que cumplen una función específica en el texto.

Ahora bien, la ambigüedad narrativa de ambos textos es intencional, pero no es igual; pues mientras en *Las visitaciones...*, se muestra a través de actitudes sospechosas (indicios) de las mujeres (recuérdese que Lisardo "sintió un calor y una presión femeninos" en la primera aparición) y de las constantes pausas que posponen momentos climáticos y crean tensión, en *El norte* está fundada -amén de las conductas ambiguas de los personajes adultos, sobre todo Max-, en las estructuras del relato

(anacronías) que, al fragmentarse de ese modo, muestran la esencia subjetiva y existencial del conflicto (dudas de Aristeo).

Respecto a la frecuencia que es la coincidencia o la falta de ella entre el número de ocurrencias dadas en la historia y el número de éstas en el discurso que la vehicula, los tres relatos pueden considerarse como *singulativos* (se cuenta una sola vez lo que ocurre una sola vez) de manera general; pero son también repetitivos en parte, pues el narrador cuenta dos veces lo que sucedió una sola: la llegada de los amantes a la casa de huéspedes y su registro (páginas 72 y 122 de *El norte*); "--¡Me arrastró y me pegó!, gritaba ella entre los restos de geranios", que si bien no se repite textualmente en los capítulos X y XIV de *Las visitaciones...*, es el mismo suceso narrado en forma similar; de manera semejante ocurre con la imagen absurda de los cohetes que vuelve a repetirse en la mente de Martha (páginas 28 y 63 de *La velata...*)

La repetición analéptica de los sucesos tiene una función: en el primer caso, de corroborar los deseos frustrados de Aristeo quien "habría querido firmar" en el libro de registros; en el segundo, de reafirmar la condición endeble de Angela y el odio de Arminda; finalmente el tercero, de sellar irónicamente la frustración maternal e intelectual de Martha.

Como puede apreciarse, se trata de relatos casi totalmente *singulativos* cuyas repeticiones elementales son recursos de un estilo sencillo de narrar historias. La ausencia de repeticiones

constantes obedece a la extensión de los textos; *La veleta...*, y *El norte* sólo tienen una significativa (retorno al suceso para aclarar un presente) pues -como se ha visto- son relatos cortos y por ello mismo el lector puede asimilarlos completamente sin olvidar los acontecimientos, o sin que el narrador tenga que recordárselos. *Las visitaciones...*, dada su extensión podría necesitar de repeticiones, pues el lector, ante la gran cantidad de acciones que recibe, necesitaría -tal vez- que le recordaran algunos sucesos, sin embargo la estructura casi lineal de la novela hace que estas repeticiones no sean necesarias, pues la misma linealidad del texto produce una comprensión más fácil de los hechos, y éstos no necesitan volverse a contar.

Según la clasificación que hace G. Genette referente a la figura del narrador y de su ubicación (distancia) respecto a la historia narrada, éste sería heterodiegético (en los tres textos) pues no participa de los hechos que relata.

En dos de las novelas ofrece una "visión por detrás" de los hechos, porque es dueño de un conocimiento de los sucesos mayor que el de cualquier personaje, tiene una perspectiva más amplia y los relatos resultan "no focalizados" o con focalización "cero". En ellos, el narrador habla en tercera persona y posee una mirada subjetiva, lo sabe todo, sondea las conciencias, es ubicuo, puede adelantar hechos porque conoce toda la historia y acelerar así el desarrollo de las acciones y luego regresar a contar lo que omitió.

Sin embargo en *Las visitaciones...*, ofrece una "visión con" o

a partir de uno de los personajes (Lisardo) porque sabe de la historia narrada tanto como cualquier protagonista; prueba de ello es que dicho narrador no puede ofrecer una explicación de los hechos anticipándose al conocimiento que tiene de éstos el personaje. La carencia de prolepsis en este relato se explica porque el narrador -quien potencialmente conoce todo- no debe adelantarse a los hechos, pues si lo hiciera, el suspenso que pretende crear desaparecería completamente.

Esta novela resulta ser un relato de "focalización interna" que, según Genette, suele darse en el discurso en yo, pero también en el yo implícito característico del llamado narrador en segunda y en tercera persona, como en este caso.

Respecto a la información que poseen los distintos narradores acerca de las historias contadas, puede decirse que el de La veleta... y el de El norte son narradores suprascientes (saben más que cualquiera de los personajes); y el de Las visitas... es equisciente (sabe tanto como los personajes).²⁹

En las diversas retrospectivas de las novelas, el narrador logra desdoblarse en los personajes (Lisardo, Paloma, Adán) que experimentan la vivencia (el foco: narrador que ve), y en los que en el presente evocan y relatan (la voz: narrador que relata) una narración en segundo grado o metadiégesis, teniendo diferente función y distinto grado de conocimiento del asunto en cada caso.

²⁹Vid. Oscar TACCA, *Las voces de la novela*, p. 72.

La descripción es otro de los recursos usados en los relatos. Recurso que suele ofrecer -solo o alternado con la narración, el diálogo y el monólogo- la presentación de personajes, lugares, objetos, etc.

En el caso de los personajes, la descripción es a veces el retrato de éstos, pues ofrece su idiosincracia y su físico, sobre todo basándose en su apariencia: "Adán joven, velludo, flaco, trigueño" (prosopografía); e infiriéndose de sus acciones: "Adán callado, tímido, baboseando".

La prosopografía se evidencia en construcciones como "la vieja todavía estaba buena", Aristeo "sonreía con todos sus dientes anchos", Angela era "muy blanca, de rostro perfecto y con el pelo negrísimo": que son rasgos característicos de los personajes.

De las descripciones del carácter o modos de ser de los protagonistas varones, se desprende al hacer el análisis, la descripción llamada paralelo, basada en las semejanzas entre éstos: Adán se siente "desconcertado y extranjero", Lisardo concluye "estoy...desorientado", Aristeo es un "títere".

La topografía (descripción de lugares reales) es otra variante de esta estrategia que aparece con singular frecuencia en las novelas:

El pueblo "empezaba por perder importancia hasta ser después un juguete, un nacimiento, un grupo geométrico de manchitas de color. Allá abajo también, se abanicaban palmas y platanales, venía un viento del norte arrastrando nubes y la lluvia no tardaría en caer" (La veleta..., p. 54).

"Vivían en Tepito, en la Plaza de Fray Bartolomé. Tenían una pieza para todos, salían directamente a un mercado enorme, que se extendía por cuadras y cuadras, lleno siempre de objetos robados y de incidentes sangrientos".

(El norte, p. 76).

Espacios que se oponen a los utópicos (de deseo):

"...los domingos en Bellas Artes, las clases en Filosofía y Letras..."

(La veleta..., p. 10).

"luego volvió a pensar (Aristeo) en islas, como en sitios con palmeras y nativas en sarong."

(El norte, p. 68).

"¿La Habana? Era un nombre lleno de bongós, de rumbas."

(El norte, p. 119).

Ambos tipos de descripciones espaciales desempeñan diversas funciones. Los tópicos generalmente son el fragmento de belleza ornamental, escenográfica, decorativas, aunque pueden no serlo; mientras que las utópicas sirven para connotar indirectamente la psicología de algún personaje, son indicativas. Así, Cuba o cualquier otra isla es el sitio en el que Aristeo quisiera estar bailando con mujeres jóvenes, y el Distrito Federal el lugar deseado por Martha; pero el espacio tópico es otro, más real y menos amable: un pueblo y un puerto veracruzanos.

De la dicotomía espacial tópico negativo vs. utópico positivo, surge el deseo de una existencia agitada (en la que no haya siesta), llena de cultura, conciertos y literatura en La veleta..., y el ideal de una vida tranquila y descansada, ajena al mundo urbano de calles tumultuosas y casas sofocantes, de hacinamiento y peligro en El norte.

De manera similar en *Las visitasiones...*, estos espacios se contraponen: Orizaba es el tópico y Europa el utópico, pero no tienen la misma función; porque la connotación psicológica no es aquí indirecta sino directa ya que el arquitecto mismo describe los espacios utópicos (ya sea Atenas o Roma) vivamente emocionado, además de que los espacios tópicos no son esencialmente decorativos sino también indicativos pues connotan la atmósfera de suspenso que existe en la casa de los Estrella: el espacio se convierte en una atmósfera que impregna los muebles, los vestidos, los sentimientos, las conductas, el destino de los personajes.

De dicha contraposición emana el deseo de una existencia más sofisticada y cosmopolita en Europa, en la Acrópolis donde en primavera:

"... las ruinas... se llenan de amapolas. Y manzanilla. Y están los pinos tan oscuros, contra luz... Van las viejas, de negro a hacer paquetes de manzanilla. El mármol blanco, y las flores que se mecen como... agua, el mar de flores rojas."

(*Las visitasiones...*, p. 25).

Donde aparecen más descripciones vivas, animadas que hacen ver o imaginarse visualmente lo descrito es en *El norte y Las visitasiones...*, en que la pintura contiene un cúmulo de pormenores precisos, intensamente claros y verosímiles, con carácter estático -aun cuando son procesos- dentro de un marco de simultaneidad.

"Los cerros en torno a la ciudad eran un catálogo de todos los verdes imaginables. El cielo estrepitosamente azul, adquiría un resplandor insoportable al mediodía y los ocasos tenían colores

imposibles: rojos de sangre, de incendio, de alarma, de bandera, rojos amaratados eclesiásticos, rayones verdes y lilas, franjas doradas, el triunfo de lo vulgar, los papagayos de los ocasos, un derroche, un escándalo."

(Las visitaciones..., p. 44).

"Al fondo apareció entonces la luna: primero un borde, pero ascendía, era una gran esfera, estaba hecha de un material pulido y luminoso, esmerilado: roja y húmeda, brotaba como un globo que se escapa, llena de luz por dentro."

(El norte, p. 85).

Aunadas a éstas, las descripciones de los espacios paratópicos (o de mediación) para alcanzar los utópicos, muestran un mayor trabajo descriptivo, sobre todo en *El norte*: el mar; y muy poco en las otras dos novelas: mar en *Las visitaciones...*, y camino en *La veleta...*

No se les da tanta importancia descriptiva porque se sienten como sitios (o estados psicológicos) inalcanzables para los personajes: Lisardo no tiene un centavo para regresar a Europa y seguir siendo él mismo; y Martha (aunque medianamente ha realizado su utopía: ha publicado algunos versos) está impedida para retornar al D.F., por el sacrificio hecho: ser madre-esposa y no poeta.

En *El norte* es distinta la situación. Aristeo sí puede llegar a esa isla (Cuba u otra) y también a su isla interior, su propia isla libre de todo obstáculo (ser él mismo), por eso el mar es descrito de un modo más vívido.

El espacio paratópico aquí es indicativo: mar oscuro= inseguridad al principio vs. mar nuevo, lustroso= seguridad al final; y no sólo adventicio o decorativo como lo son el camino en

La veleta..., o el mar de Noruega en **Las visitaciones...**

Estas descripciones que muestran rasgos esenciales del espacio, los personajes, los objetos, son ofrecidas a veces por la voz narradora mediante verbos que expresan acciones puramente discursivas (enumeración, cualidades, modos de ser), y otras por los mismos personajes, pero nunca con la misma fuerza expresiva del narrador, quien realiza mejores construcciones a través de la multiplicación de palabras, para lograr efectos.

Comparativamente, las descripciones son más frecuentes en **Las visitaciones...**, sin embargo, a pesar que infundan dilación, ésta se encuentra subordinada -que casi no se siente- al número de acciones. La función principal de tantas descripciones (sobre todo las de espacios tópicos-indicativos o tópicos-decorativos) es crear una atmósfera de suspenso en esta novela; mientras que en las otras dos -como se apuntó ya- el mismo efecto es conseguido por las anacronías.

El espacio habla. La significación de las descripciones de espacios tópicos-indicativos y tópicos-decorativos, es más relevante en **Las visitaciones...**, por el suspenso que producen, que en los otros dos textos donde, sin menguar su importancia, son indicadores psicológicos de los personajes, más que productores de tensión.

La mayoría de los diálogos son concisos, constituidos por oraciones breves (*oratio concisa*): "--Pues... tercia", "--Yo nada, un as- Isabel.", "--Tienes corrida, tú ganas.", en las tres

novelas.

A veces a través de ellos se narran acciones en metadiégesis, como en el teatro; acciones resumidas que siempre son antecedentes de quien las profiere.

"--Mi padre era maestro de escuela, inteligente, humilde y mal pagado. Mi madre murió de fiebre puerperal. Mi abuela nos dio crianza a la última hija que tuvo y a mí..."

(Las visitaciones..., p. 61).

"--Yo vengo de paso, desde Nueva Orleans. Estuvimos en Florida, y en La Habana. Luego vamos a Mérida. En un velerito."

(El norte, p. 87).

Otras veces se describen espacios utópicos como el ya visto de la Acrópolis. Ambas son formas dialógicas en las que conviven varias voces narrativas al mismo tiempo, sobre todo en estas dos novelas, ya que en *La veleta...*, no se presentan metadiégesis ni descripciones por medio de diálogos.

Los diálogos son vivos, verosímiles y concuerdan con el carácter de los personajes: Aristeo es vulgar: "--¿De qué chingaos te ríes?", Lisardo complaciente: "--Está usted muy... guapa", Max insistente: "--Oye, el barco sale mañana"; Adela contraria: "--¡Ay Adán. Ni a su mujer le hace un hijo". Así, estos diálogos ofrecen la posibilidad de caracterizar a los personajes, ya no sólo por sus actos sino también por lo que dicen.

El estilo directo, característico de los diálogos, a veces es completado con elementos del contexto situacional de la escena presentada, como ocurre en el teatro: "--No te me recargues - Aristeo a la hija de la patrona", en el que se manifiesta la mano

creadora del dramaturgo que apoya al narrador, acotando los parlamentos.

Los diálogos alternan con la narración y ponen el énfasis de las expresiones sobre el receptor, registrando formas interrogativas y también hacen referencias a la situación comunicativa.

De estructura breve, fragmentada y a veces elíptica, los diálogos introducen al lector directamente en las situaciones donde se producen los actos de habla, sin que medien términos subordinantes, ofreciendo así la máxima ilusión de mimesis, pues el narrador se oculta y deja que las palabras se sostengan por sí mismas:

"--¿Cuántos días van a estarse?
"--Una semana, o unos diez días.
"--Dos semanas, dos semanas, no hay que ser.
"--Y que te corran del cine.
"--No".

(El norte, p. 116).

Por otra parte, los diálogos muestran el punto culminante de procesos críticos, en forma de confidencias que producen aceleración en el mecanismo narrativo. Diálogos que revelan actos íntimos (mediatos o inmediatos) elididos porque se infieren; lo que quiere decir que no importa ahora (en el diálogo) lo que se hizo, sino lo que se dice que se hizo. Aquí el diálogo se sobrepone a la acción y no necesita del soporte gestual que es completamente borrado por el peso y el impacto de lo que se dice.

Los diálogos revelan secretos (los amasiatos), pero no así las

identidades (la del diablo, por ejemplo).

En *El norte y La veleta...*, lo que pone en evidencia dichos secretos (coito y paternidad, respectivamente), son más los diálogos de los personajes y no sus propios actos. El narrador hace que un personaje diga a otro el secreto (hecho consumado y por lo tanto conocido por el lector) quien, al saberlo, reacciona poniendo en tensión al relato y acelerando los acontecimientos.

En *Las visitaciones...*, el narrador no recurre a los diálogos para descubrir secretos, no puede hacerlo pues él también desconoce la identidad del diablo, y deja que los actos de éste lo evidencien. El hace que los personajes hagan lo que se encuentra oculto para que el secreto aflore. Aquí la acción se sobrepone al diálogo que desaparece bajo el acto.

Dicho de otro modo, en la revelación de secretos y producción de suspenso, el decir es más importante que el hacer en *El norte y La veleta...*, mientras que en *Las visitaciones...*, es al revés, el acto denuncia más que la oralidad, el gesto más que la palabra, la acción más que el diálogo.

El monólogo no aparece en la variante de soliloquio (el personaje sólo habla), sino en la forma de monólogo interior (el personaje sólo piensa para sí mismo) con una estructura extensa, también llamada corriente de conciencia, que es otra forma de dilación narrativa o retardación rítmica del relato -como la pausa- pues retrasa la historia contada, ya que existe una mayor cantidad de discurso.

Esta modalidad se presenta solamente en *Las visitas*..., casi al final, y consiste en un verdadero diálogo en forma de afirmaciones, preguntas y respuestas autodirigidas y que sirve para dar animación al razonamiento de Lisardo y procurar la impresión de inmediatez de los procesos psíquicos en su transcurso, a través de asociaciones en los diversos niveles de conciencia (lógicas, ilógicas, conscientes, etc.); el narrador se ha aproximado cada vez más al personaje, y substituye "su propia narración por el mero registro del fluir de la conciencia de éste:"³⁰

"--Pero voy a olvidarte -decía él.
"--Porque me quisiste -decía ella.
"--Quererse o no, qué falta de matiz -respondió él- Pero sí te quise y voy a olvidarte.
"--¿Y yo? ¿Y yo voy a olvidarte?
"--Me quieres menos de lo que yo te quise nunca.
"--Pero contigo pierdo todo. ¿Vas a olvidarme?
"--Sí. Voy a olvidarte.
Allí acababa la escena."

Monólogo que alterna con el diálogo y la narración:

"Él apretaba la mano de Paloma, sacudí la cabeza.
"--Te vas queriéndome, sufres.
"Se oyó el silbato y el estruendo de un tren aproximándose.
"--Demasiado temprano para que sea el nuestro -dijo él.
"--Pero voy a olvidarte."

También hay dialogismo que contiene deliberaciones, sin que éstas sean necesariamente preguntas y respuestas: "El ha de morir de hambre", "Va a pensar que le coqueteo", "Todo tiene color de eclipse", "Mis versos son muy malos", que son estructuras breves

³⁰O. TACCA, *op. cit.*, p. 104.

como los diálogos -sin serlo- y reflexiones de los personajes para sí mismos, iguales a un monólogo interior, sin ser tan extensos como éste.

De esta manera la carencia de monólogos interiores en los textos, da cuenta de personajes poco reflexivos, atados a circunstancias complejas y a veces contrarias a sus metas, sobre todo en *El norte* y en *La veleta...*, donde a lo sumo llegan a cuestionarse vagamente, debido a que: o la velocidad con que los hechos se presentan no les da tiempo para reflexionar, o simplemente -por su edad e inmadurez- no quieren hacerlo. Aquí el acto mismo es más relevante que el pensamiento.

En *Las visitaciones...*, es diferente; el protagonista, que es un poco mayor que Adán y Aristeo, sí tiene tiempo para analizar los sucesos, más por la necesidad de hacerlo -cargos de conciencia- que por la lentitud de las acciones.

Debido al grado "cero" de focalización en *La veleta...* y *El norte*, y a que el narrador es suprasciente, éste es quien revela las reflexiones de todos los personajes, porque todo lo sabe; en *Las visitaciones...*, Lisardo, que es el foco, se permite el único monólogo interior, pues el narrador no puede hacerlo por él porque no le está permitido penetrar en su conciencia.

En las dos primeras novelas, los personajes -en forma de diálogo- monologan con auxilio del narrador, prueba de ello es que sus reflexiones sean breves; en la tercera, Lisardo se autocuestiona y el narrador se oculta, por eso su discurrir es más extenso.

La relación entre novela y teatro en los textos es evidente. No es posible separar estas dos formas de expresión literaria en la producción vasta del autor.

Las novelas -las tres- alimentan en mucho la necesidad visual del lector. Son textos cuya trama tiene rasgos teatrales y que por lo mismo pueden ser fácilmente escenificadas o llevadas al cine.³¹

Carballido es dramaturgo y narrador, y muestra en cada uno de sus cuentos o novelas un dominio de lo narrativo, sin que el gesto teatral desaparezca del todo.

Su experiencia como dramaturgo se trasluce en sus novelas. El mismo lo ha dicho: "la prosa me cuesta trabajo, el diálogo, no".³²

Esta facilidad para desarrollar conversaciones, es visible en las novelas que contienen acotaciones propias de la escena teatral y que son la marca de un autor dramático que también se define en el campo de la narrativa.

Así, en los textos el uso de acotaciones parece ser una necesidad emotiva del narrador, un ejercicio que se evidencia en: "--...sin importarle su madre ni nada. (Sollozos).", que es un acto de habla que, como en el teatro, completa su significación en el contexto con otro lenguaje no verbal, sino gestual.

Sin embargo, estas acotaciones son escasas y a veces totalmente innecesarias, pues la voz narradora descubre los gestos o hace que

³¹Las visitaciones... y El norte se han filmado, y La veleta... contiene el mismo tema que Las estatuas de marfil.

³²Vid. "Emilio Carballido: literato por..."

otros se infieran sin necesidad de utilizar una tipografía especial.

Existe pues un vaivén -que es fugaz pero sí detectable- entre drama y novela, en el que ésta predomina aunque contenga elementos: narración en diálogo (metadiégesis), descripción en diálogo, escenografía, etc., de aquél.

Tal vez la cercanía al drama sea más evidente en *Las visitas...*, por su linealidad, que en las otras dos novelas donde los elementos de retrospectión (sobre todo los de *El norte*) dificultarían su puesta en escena.

CONCLUSIONES GENERALES

Si se tiene en cuenta que los actos lingüísticos son diferentes de un individuo a otro, y que aún lo son en la misma persona según las circunstancias del momento en que se producen, este acto único podría ser considerado como la manera de decir a otros "algo acerca de algo", que sería una definición muy elemental de lo que se llama estilo.

En nuestro estudio, consideramos cada texto como un acto lingüístico, cada novela como un hecho concreto de expresión escrita (a pesar de que tradicionalmente se considere al acto lingüístico como un hecho concreto de habla) que existe realmente y que es inédito, irrepetible, diríase.

Consideramos, por otra parte, que ningún acto (novela) tiene exactamente la misma forma al manifestarse, ni es exclusivamente un sistema rígido en el que no quepa un desarrollo de tópicos particular.

Las tres novelas (tres actos) pueden entonces tomarse como hechos singulares de creación y de comunicación que no necesariamente reproducen actos anteriores, pero que se parecen a

otros ya realizados que ya pertenecen a la experiencia de la comunidad lectora.

El norte se parece a La veleta...; y Las visitaciones..., aunque estructuralmente distinta, muestra situaciones muy semejantes a las que evidencian las otras dos.

Este *parecerse* (acto lingüístico eminentemente individual pero vinculado socialmente por su misma finalidad), es el estilo particular de decir las cosas por parte del autor, es la creación de actos lingüísticos sobre modelos novelísticos ya memorizados.

En otras palabras, haciendo una analogía con ciertos conceptos de la lingüística, cada novela es una manifestación concreta (llámese acto lingüístico, acto de escritura, estilo, idiolecto e incluso habla) de un sistema temático más amplio (lengua). Aunque el sistema sea el mismo (temas), sus manifestaciones son diferentes (estilo).

Así, los actos de escritura de Emilio Carballido serían actos de estilo; o bien la forma particular e individual de expresar los temas (habla).

Al tener presente la semejanza entre estilo y habla, podemos afirmar que las tres novelas son tres momentos de tres actos lingüísticos, o de tres estilos de decir las cosas (la literatura dice algo acerca de algo).

Si las escrituras más usuales, como la fonética, reproducen efectivamente, con mayor o menos exactitud, el habla articulada; la empleada por Emilio Carballido en las novelas estudiadas hace eso exactamente (sobre todo la de El norte), y aún más, mediante el

lenguaje articulado, interpreta (porque es arte), señala al lector vías de acceso analítico, es sintomática de la expresión del autor, porque es un signo.

Haciendo una gran analogía entre lengua-habla y tema-estilo; puede referirse a este conjunto de novelas como un grupo con una uniformidad más o menos estereotipada en el sistema temático-narrativo: triángulos amorosos, mujeres rebeldes (la lengua); y con cierta variedad en el plano estilístico-narrativo: estrategias discursivas, léxico (el habla).

El carácter inédito del acto lingüístico, la expresión de una intuición, es lo que hace que las novelas sean actos creativos que corresponden a la única realidad concreta de la lengua.

Sólo mediante la concretización de los temas (novelas), podemos decir que el abanico temático-narrativo de Emilio Carballido, a pesar de su violenta reducción, mezcla lo convencional temático de formas cuasi tradicionales, con estructuras novedosas (en su época de aparición), en que el juego de elementos léxicos, ambiguos y anacrónicos singularizan el acto de escritura.

Hemos encontrado así grandes coincidencias temáticas en las tres novelas estudiadas. ¿Coincidencias que comportan funciones similares solamente? No. Existe una línea temática muy bien trazada en la que no es posible hablar de una casualidad, sino de una premeditación, de una intencionalidad.

Sexo reprimido y amores contrariados, relaciones humanas en procesos de crearse y deshacerse, es lo que los textos manifiestan; comportamientos particulares que revelan, a través del proceso

narrativo, la dominancia temática de historias comunes en estructuras de narración elementales.

HEMEROBIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

CARBALLIDO, Emilio La velata oxidada. El norte., 4a. ed., Xalapa, Edit. U. Veracruzana, 1980, 137 pp.

----- Las visitaciones del diablo., 4a. ed., México, Edit. Joaquín Mortiz, 1982, 168 pp.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

BARTHES, Roland et al. Análisis estructural del relato., Trad. de B. DORRIOTS y A. NICOLE, 6a. ed., México, Edit. Premiá, 1988, (La red de Jonás, 7), 223 pp.

BERISTAIN, Helena Análisis estructural del relato literario., México, Edit. UNAM, 1982, (Cuadernos del Seminario de Poética, 6), 200 pp.

----- Diccionario de retórica y poética., México, Edit. Porrúa, 1985, 508 pp.

CARBALLIDO, Emilio El sol., México, Edit. Grijalbo, 1980, 121 pp.

----- El tren que corría., México, Edit. FCE, 1987, (Popular, 272), 142 pp.

----- La caja vacía., México, Edit. FCE, 1985,

(Popular, 138), 148 pp.

----- **La madre distraída o la alcancía de las
ánimas.**, (iné dita), 1989, 89 pp.

----- **Los zapatos de fierro.**, 2a. ed., México,
Edit. Grijalbo, 1983, (Serie mayor s/n), 88 pp.

----- **Un error de estilo.**, México, Edit.
CONACULTA, 1991, (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 48), 122 pp.

**DICCIONARIO de escritores mexicanos. Siglo XX. Desde las
generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución a nuestros
días.**, t. I (A-CH), México, Edit. UNAM, 1988, 456 pp.

GOLDMANN, Lucien Para una sociología de la novela, 2a. ed.,
Trad. de J. BALLESTEROS y G. ORTIZ, Madrid, Edit. Ayuso, 1975, 240
pp.

**MARCHESE, Angelo "Las estructuras espaciales del relato" en La
narratología hoy.**, La Habana, Edit. Arte y Cultura, 1989, 311-345
pp.

**MARTINEZ BONATI, Félix La estructura de la obra literaria. Una
investigación de filosofía del lenguaje y estética.**, Buenos Aires,
Edit. Ediciones Formentor, 1973, 187 pp.

MILLAN, Ma. del Carmen Antología de cuentos mexicanos 2., 2a.
ed., México, Edit. Nueva imagen, 1977, 214 pp.

POUILLON, Jean Tiempo y novela., Trad. de I. COUSIEN, Buenos
Aires, Edit. Paidós, 1970, (Letras mayúsculas, 11), 215 pp.

RATTNER, Joseph Psicología y psicopatología de la vida amorosa.,
20a. ed., Trad. de A. SUAREZ, México, Edit. Siglo XXI, 1987, 199
pp.

SANCHEZ GONZALEZ, Arnulfo Los elementos literarios de la obra narrativa, México, Edit. UNAM, 1989, 122 pp.

TACCA, Oscar Las voces de la novela., 3a. ed., Madrid, Edit. Gredos, 1985, (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 194), 213 pp.

YOUNG, Robert Introducción al arte y estilo literario., México, Edit. UNAM, 1978, 229 pp.

HEMEROGRAFIA

BARCENAS, Angel "Los libros de la U. Veracruzana" (La veleta oxidada y El norte) en *El nacional*, 19 ene., 1981, p. 17.

CAPISTRAN, Miguel "La provincia y la capital en la obra de Carballido" en *México en la cultura*, núm. 718, 23 dic., 1962, p. 4.

CARBALLO, Emmanuel "Emilio Carballido: narrador" en *La cultura en México*, num, 191, 13 oct., 1965, p. xvii.

HERNANDEZ, Luisa Josefina "Tres novelas cortas de 1958" en *Revista de la Universidad de México*, vol. XIII, núm. 10, jun., 1959, p. 36.

MILLAN, María del Carmen "La trilogía de Emilio Carballido" en *Revista de Bellas Artes*, núm. 6, nov.-dic., 1965, 81-82 pp.

PEDEN, Margaret S. "Emilio Carballido, curriculum operum" en *Texto crítico*, núm. 3, ene-abril, 1976, 94-112 pp.

----- "Tres novelas de Carballido" en *La palabra y el hombre*, 2a. época, núm. 43, jul.-set., 1967, 563-579 pp.

PEREZ, Raúl "Emilio Carballido: literato por instinto" en *Diario de Quintana Roo (Suplemento)* núm. 241, 28 feb., 1993, 4-5 pp.

RUFFINELLI, Jorge et al. "El sol, de Carballido: novela de la iniciación" en *Texto crítico*, núm. 3 ene.-abril, 1976, 68-93 pp.