

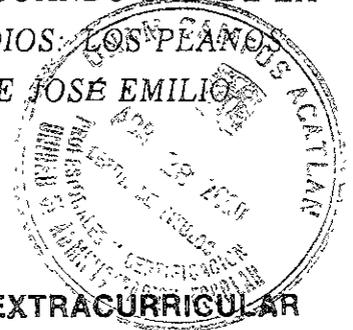
13



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
"ACATLÁN"

ANÁLISIS TEXTUAL EN CUANDO SALI DE LA  
HABANA, VALGAME DIOS: LOS PEÑONC  
TERGIVERSADOS DE JOSÉ EMILIO



SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPÁNICAS  
P R E S E N T A :  
MANUEL ENRIQUE PINEDA ROJO

ASESOR: DR. RUBÉN DARÍO MEDINA JAIME



ABRIL. 2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## CONTENIDO:

Introducción.....	4
I. La complicidad de las funciones: Lo verosímil y los indicios.....	10
II. El asunto secuencial: Negación de la realidad.....	30
III. Sintaxis de las acciones: Fortaleza y debilidad.....	37
IV. El rubro narrativo: La voz interior.....	47
V. El laberinto temporal.....	61
VI. La espacialidad: Escenarios externos e internos.....	72
VII. Análisis semántico: La soledad y sus implicaciones.....	82
Conclusiones.....	90
Bibliografía.....	93

Hablar de José Emilio Pacheco<sup>1</sup> implica asomarse a una personalidad, que desde muy temprana edad ha centrado su proyecto de vida en el amplio terreno de las letras. Basta asomarse a su variada producción, la cual prácticamente ha incurrido en la mayoría de los géneros literarios.<sup>2</sup> A cuarenta años de su primera publicación<sup>3</sup> la solidez que ha adquirido su obra, con el paso de los años, lo coloca como una referencia obligada en quien se interese en el estudio de las letras mexicanas, por lo menos, de los últimos veinte años.

---

<sup>1</sup> En adelante, al referir el nombre del autor tratado se empleará la sigla JEP.

<sup>2</sup> Al respecto dice JEP: “En mi caso la poesía no basta; el relato es un complemento necesario” José Emilio Pacheco. *Los narradores ante el público*, t.1. México, Joaquín Mortiz.1996. p 245.

<sup>3</sup> JEP asegura que Juan José Arreola en 1958 publicó, en *Los cuadernos de unicornio, La sangre de Medusa. Idem.*, p. 247.

En este trabajo se ha elegido, de sus cuentos fantásticos, un pequeño ejemplar titulado *Cuando salí de La Habana, válgame Dios*,<sup>4</sup> el cual convive con cinco relatos más en el volumen *El principio del placer*. El propósito de esa elección obedece a que se pretende analizar los aspectos discursivos (lo propiamente literario) que, en su conjunto, conforman el cuento. El tema de la soledad como causa de la incomunicación y del abuso del poder son una constante<sup>5</sup> en la obra de Pacheco, aunque el carácter particular que identifica a este texto radica en el sincretismo que realiza con lo fantástico.<sup>6</sup>

Se procurará abordar las estrategias que emplea el autor tanto en el plano de la historia como en el plano de discurso,<sup>7</sup> a fin de obtener un análisis completo del cuento. La metodología para lograr el propósito anterior se sustenta en el método estructural, del cual se toma como

---

<sup>4</sup> A partir de este momento, al referir el cuento tratado se dirá *La Habana*. Este relato se publicó por vez primera en 1971. Se ha modificado dos veces más (1982, 1997). Este trabajo empleará, para efectos del análisis, la versión de 1997.

<sup>5</sup> *El viento distante, La reina, El parque hondo, Morirás lejos* y otros. Al final se anotará la bibliografía completa de estas obras.

<sup>6</sup> Para Todorov lo fantástico es un hecho sobrenatural que altera una normalidad específica, en la cual debe entenderse que tanto lo normal como lo sobrenatural son conceptos relativos, que obedecen a una ideología o bien a una religión. Cfr. Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premiá, 1980, p.24. Sin embargo, Barrenechea concibe este concepto a través de dos vertientes. Sólo se referirá una por adecuarse a las características del cuento a analizar. Para ella hay relatos en los que se presenta una confrontación entre el mundo real y el irreal. En estos las relaciones entre elementos de este mundo como el tiempo, el espacio o la personalidad suelen tergiversar las reglas convencionales. En esos mundos suele dudarse de nuestra propia consistencia. Cfr. Ana María Barrenechea. "Ensayo de una tipología fantástica", *Revista Iberoamericana* núm. 80, Pittsburg, Pa., 1972, p. 393. Citado por Bárbara Bockus Aponte. "José Emilio Pacheco, cuentista", en Hugo Verani. *La hoguera y el viento* México, Era, 1993, pp.194-195.

<sup>7</sup> Es común dividir el análisis de una obra literaria en niveles o planos, con el fin de analizar la manera en que está estructurada la obra. Así, en el plano de la historia se analizan las funciones (nudos, catálisis, informaciones e indicios) y las acciones (las secuencias, la lógica y la sintaxis de las acciones). En un nivel superior se deben integrar los resultados obtenidos en el primer y segundo niveles; además de considerar el rubro del narrador, la temporalidad, la espacialidad, las isotopías, es decir, el análisis semántico y las figuras retóricas. Por su puesto que cada texto

referencia primordial la síntesis que ha realizado Helena Beristáin en su libro *Análisis estructural del relato literario* sobre los diferentes teóricos de la literatura. Asimismo se han tomado algunos conceptos de Tzvetan Todorov en los rubros de la lógica y la sintaxis de las acciones y de los predicados de base (ser, parecer, tomar conciencia de). Habrá algunas referencias de Julia Kristeva, pues como ella, aquí también se considerará al texto como parte de una significación más amplia, de un momento histórico, por ello continuamente se irá del texto literario al texto social, en una especie de dialéctica e implicación constante.<sup>8</sup>

Respecto a los alcances que se propone este trabajo, uno de ellos consiste en ahondar, en lo posible, en algunas de las estrategias que se vislumbran en el cuento de *La Habana*, y si se pudiera, entender mejor la realidad latinoamericana (en este caso de Cuba), sin desatender ni olvidar que el objetivo es primordialmente literario. En este tenor, ya se han realizado interesantes investigaciones siguiendo esta tónica;<sup>9</sup> aunque sobre el asunto que nos trae a cuentas, tan sólo existen una o dos muy breves reseñas culturales destinadas al cuento de *La Habana*. Desde luego que llama la atención que reuniendo elementos sólidos como el uso interesante que se le da al narrador, al tiempo o al espacio, no se le haya considerado para un análisis completo.

---

requerirá un tratamiento particular. En este sentido cualquier relato literario debe considerarse como un campo metodológico.

<sup>8</sup> De esa cara social se precisa atender, para efectos de este trabajo, la estructura de clases, el lenguaje en tanto su procedencia y algunas otras obras del autor. Así, “la intertextualidad hace ambivalente al texto literario porque implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el relato, y de texto mismo en la historia.” Julia Kristeva. *El texto de la novela*, 2ª ed. Barcelona, Lumen, 1972, p.124.

<sup>9</sup> El Colegio de México ha realizado interesantes investigaciones, bajo esta vertiente, de narrativa mexicana. Una de ellas, Yvette Jiménez de Báez *et al.* *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. México, El Colegio de México, 1979, 348 pp.

La organización de la investigación se estructurará en los siguientes términos. El primer capítulo referirá la configuración espacio-temporal y el estudio de los actantes, en el segundo se completará el complejo entramado de los personajes (actantes), la lógica que prevalece en el cuento, y en las secuencias se tratarán las diferentes etapas de degradación que sufren los personajes; el tercero, abordará la sintaxis de las acciones; el cuarto, las distintas presentaciones que se hace del narrador; el quinto, el estudio de la temporalidad; el sexto, el espacio en que se desarrollan los escenarios y las intenciones del narrador con respecto a la distribución de ellos. Finalmente, en el séptimo capítulo se mostrarán las líneas semánticas partiendo de la identificación del tema central, el cual se enlaza con otras líneas temáticas o ramificaciones que se desprenden del primero.

Desde luego que el análisis, aunque ha estudiado el texto en casi todos sus aspectos estructurales, no pretende agotar la riqueza que ya le es propia y siempre quedarán huecos que serán cubiertos por nuevas investigaciones al respecto. Este es sólo un acercamiento, que si tuviera algo de novedoso sería su tratamiento; de ahí que se precise analizarlo en sus diferentes niveles. Otro propósito, además del ya mencionado, obedece a la apreciación que tiene Gustavo Sainz al considerarlo como uno de los mejores cuentos mexicanos.<sup>10</sup> En este sentido, llama la atención que al hurgar en los ficheros, no haya un análisis que contemple el relato de *La Habana* en sus diferentes vertientes. No resta sino decir que la prolija pluma de José Emilio Pacheco bien merece estudios que ayuden a comprender la obra de un hombre que se ha empeñado durante cuarenta

---

<sup>10</sup> Gustavo Sainz realizó una antología cronológica (en cuanto a la aparición de los cuentos) en la que reúne, al lado de *La Habana*, veinticuatro relatos más. Desde *La mano del comandante Aranda* (1949), de Alfonso Reyes; hasta *Galatea* (1981), de Brianda Domecq. Gustavo Sainz. *Los mejores cuentos mexicanos*. México, Océano, 1982, pp. 219-224.

El propósito del presente capítulo pretende conciliar el nivel de las funciones<sup>1</sup> (nudos, catálisis, informaciones e indicios) que conforman el texto de *La Habana*. Específicamente, sólo se dará cuenta del oficio que cumplen las informaciones<sup>2</sup> y los indicios,<sup>3</sup> ya que son las que se privilegian en este relato. Por tanto, conviene atender para la comprensión del texto, la frontera que existe entre lo real y lo fantástico porque

---

<sup>1</sup> Para Barthes la función es la “mínima unidad segmentable de sentido”, se constituye en términos de una correlación. Al haber diferentes tipos de correlación habrá diferentes tipos de funciones. De manera general se agrupan en dos tipos: distribucionales (de carácter sintagmático, en las que se relacionan elementos de la misma naturaleza. Éstas abrigan los nudos y las catálisis) e integrativas (de carácter paradigmático, es decir, se relacionan con unidades de nivel distinto. Éstas consideran las informaciones y los indicios). *Cfr* Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y Poética*, 2ª ed. México, Porrúa, 1988, p. 234.

<sup>2</sup> Proporcionan los datos de los lugares, objetos, seres. Su propósito consiste en organizar la realidad del referente, para que a los ojos del lector parezcan datos verdaderos. *Cfr* Helena Beristáin. *Análisis estructural de relato literario*. México, UNAM-LIMUSA-NORIEGA, 1997, p.46.

<sup>3</sup> Los índices: “son unidades semánticas que ‘remiten a una funcionalidad del ser’, a un carácter, a un sentimiento, una atmósfera psicológica (de temor, de alegría, de sospecha, etcétera) o a ‘una filosofía’.” *Idem.*, p. 43.

constituye, en este caso, un recurso fundamental empleado por el autor o enunciador implícito<sup>4</sup> a fin de que el lector procure atención en lo que se narra. Al mismo tiempo le será posible verificar cómo la personalidad de Luis (el protagonista) se va degradando paulatinamente a lo largo de la historia. Es evidente que estos sucesos se desarrollan en un contexto cultural específico. De ahí que no debe descuidarse que tanto la soledad como la incomunicación, de la que Luis fue presa, lo sumieron en estados que le fue imposible controlar, y como estos sucesos acontecieron en un momento específico se precisa reconstruir el escenario y las diferentes atmósferas espacio-temporales en las cuales está inmersa la historia, además de que conceden al texto carácter de verosímil.<sup>5</sup> Asimismo, funcionan como pistas para entender las causas del conflicto que padece Luis.

Ahora bien, por tratarse de un cuento en el que se aprecian hechos que se presentan de manera simultánea de una dimensión a otra, con la noción “informaciones” se procura distinguir las referencias y objetos a partir de los que se desarrollan las acciones narradas, máxime que auxilian a deslindar los dos planos imbricados. Con estas herramientas se puede localizar el punto intermedio que se da entre lo fantástico y lo real.

Por otro lado, no queda exento en este campo considerar que los signos raros que percibe Luis en lo que narra sólo revisten significación al final de la historia, de ahí que sea determinante destacar las instancias lógicas en el tiempo y en el espacio referencial, porque, como ya se

---

<sup>4</sup> Para Redondo el enunciador implícito es el encargado de organizar el relato, él elige el título, estructura los capítulos, decide el nombre de los personajes, etc. En suma, es el responsable del texto. Alicia Redondo Goicoechea. *Manual de análisis de la literatura narrativa La polifonía textual*. Madrid, Siglo XXI, p.35.

<sup>5</sup> Lo verosímil en literatura consiste en presentar un discurso que parezca verdadero, cuya organización obedezca a una lógica interna, pero sobre todo que no se contradiga en ninguna de sus partes. Así el lector podrá verificar que no sobre ni falte nada. Cfr. Roland Barthes *Crítica y verdad*, 12ª ed. México, Siglo XXI, 1996, pp. 14-15.

mencionó, los datos, los objetos, los días, los lugares, etc., se enmarcan en un entorno socioeconómico y cultural. Pero sobre todo, sirven de marco de referencia para que el lector no se confunda al momento de detectar ambas dimensiones

Parece conveniente anotar que una obra literaria es en sí misma una realidad, su autosuficiencia la determina, la justifica. Ciertamente toma datos culturalmente establecidos, pero organizados con una tónica única. Tales recursos sirven al creador para inscribir su obra en una época y en una sociedad específica, y al lector lo auxilia a considerar los rasgos de la corriente literaria a que pertenece. En *La Habana*, por ejemplo, por los datos que se enuncian, se determina que el ambiente en que se desarrollan los hechos es el de contactos fugaces, nunca hay elementos permanentes. Sólo el tiempo que se detiene parece constante y eterno, pero también los malestares (miedos y prejuicios) de Luis y su rutina laboral (ir de un país a otro). El asunto del relato se ubica en La Habana el 20 de mayo de 1912, en ese lugar al cerrarse una negociación importante entre el senador de la Isla y Luis, el representante de la Ferroquina Cunningham, repentinamente llega la noticia de un levantamiento realizado por los negros que laboran en los ingenios azucareros. Este percance obliga a Luis salir rápidamente de la Isla y salvaguardar su vida al abordar el barco Churruca. A partir de este momento cambian sutilmente los signos espacio-temporales en el relato, porque Luis comienza a percibir signos extraños a lo largo del viaje. En este sentido, puede asegurarse que la matriz temporal en el cuento de *La Habana* se propone desorientar al lector. La historia sucede en tres días, según podemos inferir de los hechos narrados, o en cien años, de acuerdo con la declaración de uno de los personajes (Isabel): "...¿cuándo salimos de La Habana?, el 20 de mayo de 1912, respondo, ¿qué día es hoy?, 23, 24,

qué importa; no no no, me contesta llorando, es el 23 de noviembre de 2012, algo pasó, nos tardamos en llegar todo un siglo”<sup>6</sup> (p.139-140). Más adelante, en el capítulo que refiere el análisis de la temporalidad en el discurso, se abundará sobre los desajustes espacio-temporales que se perciben; sobre todo cuando se analice el rubro del tiempo estático (los cien años de viaje) en el mar.

Se sabe, a través de los datos que proporciona el texto, que la isla cubana está bajo el poder del general José Miguel Gómez (el Tiburón), cuyo período presidencial abarcó de 1909 a 1913. Existen algunas referencias culturales e históricas que dan un carácter objetivo del contexto en que se presentan los hechos, como la canción *La Paloma* (popular en aquel momento), que cantaba la madre del protagonista cuando éste era un niño; era también la predilecta de Maximiliano y Carlota, según lo narra Luis. Por estos referentes se sabe que la emperatriz aún vive, pues perdió la razón después del fusilamiento de su marido (1867) y no muere sino hasta 1927. Otro dato que contextualiza el escenario es la rebelión que realizaron contra Porfirio Díaz en 1879, el padre de Luis y otros ciudadanos inconformes de las arbitrariedades cometidas por el dictador. Pero ante todo, debe mencionarse la represión que sufren los negros en los ingenios, porque resulta irónico que el día que toman las armas se conmemore la independencia cubana, su décimo aniversario como país “republicano, democrático y libre”. Asimismo se destaca la invención telegráfica sin hilos (1896-1899) por Guglielmo Marconi (1874-1937), porque en Luis se puede ver a un hombre que se interesa y admira los progresos tecnológicos y científicos. Se mencionan además las distintas diversiones que realiza con

---

<sup>6</sup> Como ya se refirió, la versión de *La Habana* que se emplea es la reescrita en 1997. Las citas del mismo se harán señalando el número de página entre paréntesis inmediatamente a continuación del texto.

su familia y amigos en algunos centros de recreación estadounidenses. Se suman referencias culturales, las cuales arrojan informaciones temporales, como la lectura *La isla de los pingüinos* (1908) de Anatole France (1844-1928) o *Casa de muñecas* (1879) y *Espectros* (1889) de Ibsen (1828-1906), ambos significativos por ser contemporáneos de Luis.<sup>7</sup> Estos datos revisten significación en la medida que auxilian al lector a tener una idea general del ambiente en que se desarrolla la historia. Lo ayudan a comprender en qué circunstancias espacio-temporales se presentó el conflicto de Luis y los navegantes.

En este rubro de la ambientación, caben las pistas que del espacio se coligen: La Habana es el lugar en que se realizan transacciones comerciales que benefician a la expansión de Estados Unidos en su afán por extender su mercado. Este aspecto trae aparejada la hegemonía política y económica que en un futuro no muy lejano el lector puede comprobar. El trasatlántico Churruca funge como un punto medular, ya que en él se desata la mayor parte de los acontecimientos y, ante todo, es el instrumento mediante el cual se cabalga de una dimensión a otra.

Resultan importantes, igualmente, otros sitios: el salón de fiestas localizado en el barco, porque ahí conoce a Isabel (además se presenta en este espacio la degradación más intensa en la cual se ve envuelto el protagonista); su residencia en Manhattan y sus constantes viajes por Sudamérica son vitales en tanto presentan a Luis como parte del sistema capitalista, al cual renta sus servicios. Finalmente, su influencia yanqui se

---

<sup>7</sup> A propósito del contexto, es curioso advertir que el texto presenta una temática romántica o elementos empleados en ese movimiento. Éste es quizá uno de los rasgos que distinguen al texto. Tales elementos son la amada, el enamorado que no puede concretar su relación con ésta, las tormentas, la exaltación del “yo”, el ambiente fantasmal y el escenario que se solidariza con los estados de ánimo del protagonista. Incluso, la forma como Luis desea acercarse a Isabel le recuerda un contemporáneo suyo, Goethe (1749-1832), y como Fausto desea detener el tiempo.

refleja en sus valores y en el empleo que hace de la lengua. Estos datos explicitan el comportamiento que fue tomando el protagonista en la historia y a nivel cronotópico reflejan la simultaneidad de planos imbricados.

Como se ha podido observar, las informaciones tan sólo arrojan luz para clarificar cómo transcurren esos tres días (o el siglo). A pesar de ello, se puede considerar que no son suficientes para entender el sentido cabal del texto.

Otro elemento que delata, en un aspecto más riguroso, la simultaneidad de planos se da a partir del uso del modo indicativo (reflejo del mundo de lo real) en presente, pasado y futuro y con los cuales se describe la primera macrosecuencia: la transacción comercial en La Habana, la huida de ésta y la salvación en el Churruca:

Aquella tarde tomábamos el fresco después del almuerzo, me había firmado un pedido inmenso, él tenía la concesión de todas las boticas en La Habana, es amigo íntimo del presidente Gómez y socio en el ferrocarril de Júcaro y el periódico *El Triunfo* (p. 131).

En la segunda macrosecuencia, a pesar de continuar apoyándose en los tiempos simples del indicativo, se propone otra perspectiva de lo “real”, porque el plano tergiversado alude con insistentes afirmaciones (a través de la apreciación de Luis) a un orbe raro:

...las casas del Malecón se borran, por un instante (...) jardines, balnearios, palmeras disminuyen, se vuelven como un dibujo chino en un grano de arroz, las aguas cambian de color, se oscurecen, nos hundimos en la curva del mar (p. 132).

Estos vestigios aclaran que el entorno no es integralmente traslúcido. La alusión a parajes con atmósferas extrañas es aún más notoria en las siguientes citas:

...no veo nada, tinieblas profundas, pero oigo el chasquido de las olas como un sollozo, qué extraño...al desembarcar plaf, se acabó, haz de cuenta que nunca nos hubiéramos visto, qué raro... qué delicia Isabel,

nació en Túnez, qué extraño, la creí madrileña o andaluza (p. 136).

Finalmente, ese mundo de “rarezas” desmantela la otra dimensión delatada por el lenguaje. Y como Fausto, Luis también ambiciona estacionar el tiempo, se aferra al momento: “deténte, deténte...quiero pasar la eternidad contigo, Isabel, la eternidad contigo ¿me escuchas?” (p.138). Con estos párrafos se advierte que en un principio (en la primera macrosecuencia) los datos abrigaban mayor carga objetiva. La descripción es clara, sin complicaciones, sin los asuntos extraños que sí se verifican en las siguientes secuencias. En cambio, el cariz en la segunda macroestructura no presenta la misma “claridad” (intención), se nota una diferencia en el tono al momento en que el narrador presenta los datos (hechos), el carácter es eminentemente subjetivo (los signos extraños que percibe Luis); y aunque como ya se mencionó, este asunto debe estudiarse en el plano del discurso, sólo se alude a él en tanto diferencia las dos vertientes que tiene el relato. Estas formas de presentar el discurso sólo revisten significación al final de la historia tanto para los pasajeros como para el lector, pues ambos (los hombres de 1912, los del 2012 y el lector) se sorprenden al saber que el viaje duró cien años y no los tres que en un principio se pensó. Además de que el tiempo permanece estático para los navegantes y avanza rápidamente para el resto del mundo.

La conformación espacio-temporal de la diégesis<sup>8</sup> muestra que en la primera secuencia no prevalece la intención de detenerse en la explicación de los hechos, más bien se relatan rápidamente. Sólo al final de la misma se describen con detenimiento y con objetividad los alrededores de la capital isleña; contrario a la segunda parte (las acciones abordo del Churruca), en

---

<sup>8</sup> Por diégesis se entiende la suma de las acciones o los hechos que se cuentan en una narración Cfr. Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.148.

que se presenta la simultaneidad de los planos imbricados y la intensificación de los malestares de Luis.

Los días se emplean para las negociaciones y las relaciones sociales, las noches son propicias para el acercamiento que Luis tiene con la joven, en ellas se incrementan sus temores e inconformidades (no debe olvidarse que la mayor etapa de degradación del protagonista sucedió en la noche). Asimismo la música, las añoranzas infantiles y el juego de cartas son idóneas para ese momento. Las introspecciones en las que lamenta su *modus vivendi* suelen presentarse a cualquier hora del día.

El tiempo es sin duda una de las obsesiones en la narrativa y poesía de José Emilio Pacheco. En *La Habana* no sólo detiene el tiempo de la historia para explicarnos cómo reciben tal impacto sus personajes, sino que también el lector se queda con la impresión de que ese final abrupto lo obliga a detenerse para reflexionar si en verdad Luis habría logrado liberarse de sus prejuicios en caso de haberse consumado su relación con Isabel.

-- o --

Respecto a los indicios (personajes), los cuales también forman parte de las funciones, se percibe en el oficio que desempeñan en la historia cierta solidaridad con el resto de las funciones. De ahí que las particularidades prosopográficas (características físicas) y etopéyicas (aspectos morales) de los personajes sean pertinentes en la medida que expliquen el propósito del texto. Si se emplea uno, dos, varios o ningún personaje (aunque sí algún actante), implica un desarrollo determinado de la historia. Aún lo que no se dice informa y lo que se plasma puede no informar lo esperado. Igualmente las alusiones al pasado, al futuro y al mismo presente que no se creían básicas en una primera instancia suelen explicar un desenlace. Aquí, más

que abogar por enumerar características físicas o morales (que si se considerarán para efectos de este análisis), interesa reflexionar sobre los móviles que obligan a los personajes a tomar ciertas decisiones y no otras.

Un elemento recurrente en la narrativa de JEP es la economía del lenguaje, la mayor parte de las veces predominan las sugerencias, de modo que el lector tiene como tarea inferir los comportamientos implícitos que el narrador ha decidido no revelar, pero que por el contexto se desmantelan (por ejemplo la vida matrimonial del protagonista, un fin de semana con sus hijos o con sus amigos, las conversaciones con Mr. Cunningham, etc.).

Llama la atención que se privilegie la perspectiva del protagonista sobre las otras voces. Esto se debe a que él es el punto medular de la historia. Por él sabemos cómo son físicamente los personajes, los escenarios e incluso él mismo. Por este motivo, salta la duda sobre las apreciaciones que tiene de lo que lo circunda y, aunque es un hombre “maduro”, inteligente y culto, comúnmente se presenta su carácter voluble y sus inseguridades. Sobre esas emociones trasmite su visión de los personajes y de los escenarios; de ahí que exista cierta desconfianza en el lector por la presunta objetividad con que trasmite sus juicios. En este sentido, lo importante no es tanto aquello que se calla, sino la constante participación que se procura del lector; se insiste en despertar su inteligencia, parece que el narrador desea incluirlo, hacerlo cómplice en el conjunto de las acciones elididas.

Se puede decir que en el relato se ofrece un nutrido banquete de nacionalidades, el cosmopolitismo y la globalización son inminentes. La convivencia que debe sostener Luis con personas de diferentes países no le agrada mucho, pues algunas distan de su idioma y de sus intereses:

nadie se ríe, fin de la conversación, no hay más temas de interés común, hubiera preferido cenar con gente de mi idioma o con norteamericanos,

para mí es igual, hablo como ellos, vivo en Manhattan desde niño...  
(p.134).

Esta forma de vivir le ha causado cierto aislamiento, sin embargo debe moverse en ese rol de vida, su trabajo lo precisa y como reside en Manhattan se deduce que es bilingüe, aspecto que lo obliga a convivir y tratar con norteamericanos. Su esposa, Cathy, es de ese país, seguramente lo son también sus hijos. Dav, su vecino, es de Cristianía; el senador y el presidente Gómez, de Cuba; Isabel, sus padres y Carlota, españoles. Esto justifica, en el cuento, la injerencia de las empresas estadounidenses en los países sudamericanos. No extraña la expansión<sup>9</sup> de sus negocios en todo el continente, de ahí que exista un claro interés por las colonias que España aún tiene en su poder; y no sólo este país sino también Francia o Inglaterra.<sup>10</sup> Sólo en este sentido el vecino del norte justifica la doctrina Monroe: "América para los americanos", que no tiene otra intención que desalojar toda mano extranjera que pueda interrumpir sus planes de

---

<sup>9</sup> Las inversiones internacionales directas son un fenómeno histórico que corresponde a la etapa de crecimiento monopolista de los grandes países industriales. El propósito de las empresas capitalistas las impulsa, su deseo de obtener utilidades máximas. Fue a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pero sobre todo en el último cuarto, cuando se produjo el fenómeno de las grandes inversiones internacionales, correspondientes a la etapa de intenso desarrollo capitalista de los países europeos y de los Estados Unidos. Aunque en los primeros años del S. XX, hasta la víspera de la primera Guerra Mundial, las inversiones aumentaron considerablemente. Desde un inicio tuvieron la intención política de apoderarse de los recursos y de los mercados de los países menos desarrollados. Cfr. José Luis Ceceña. "Las inversiones extranjeras directas en América Latina", en *Latinoamérica en el siglo XX (1898-1945)*, t.1. México, UNAM. 1973 (Lecturas Universitarias, 19), p. 210.

<sup>10</sup> La independencia de los Estados Unidos, además de liberarse de la Corona, tuvo como propósito una clara expansión territorial (baste recordar la guerra con México en 1847). No extraña que desee la independencia de los países latinoamericanos de España (Haití fue la primera colonia, lo hizo de Francia en 1804). Al reconocer las autoridades españolas la independencia estadounidense, dio pauta a que sus colonias lo hicieran de ella. Así lo logran: Argentina en 1810, Paraguay, 1815; Uruguay, 1850; Chile, 1818; Colombia, 1819, etc. Estos acontecimientos favorecen al vecino del norte para darle otra interpretación a La Doctrina Monroe (1823) para beneficios particulares. Vid. Isidro Vizcaya Canales et al. "Las Guerras de independencia en América Latina", en *Historia Moderna de Occidente*. México, SEP. 1983, pp.140-145.

expansionismo económico, político y comercial en esta parte del mundo. Respecto a la diégesis que se narra, el lector, al confrontar los hechos, sabe que la hegemonía de los Estados Unidos en todos los ámbitos no sólo está presente en América, sino que en el resto del mundo es ya un hecho.<sup>11</sup> Esto también explica porque se les obliga a trabajar en exceso a empleados como Luis, quien debe promover o licitar negociaciones durante todo el año con los altos mandos de los diferentes países del continente. Algunos otros deben acatar esos ritmos de trabajo en las fábricas y los negros, por supuesto, en los ingenios.<sup>12</sup>

En *La Habana* Pacheco realiza una interconexión de los países que fungen como cómplices en relación con la pobreza y marginación, que en este caso padecen los cubanos, siendo el más autoritario Estados Unidos, quien además perfila su hegemonía en todos los terrenos. En tales uniones emplea diferentes medios a partir de los cuales los países capitalistas logran sus propósitos. Entre los instrumentos de los que se valen están: barcos, puertos, industrias y los representantes que están a cargo de estos medios. Esto acentúa un claro pesimismo<sup>13</sup> en la visión que tiene JEP del

---

<sup>11</sup> De aquella primera etapa como escritor, en la que JEP imitaba a Borges (*La noche inmortal y La sangre de Medusa*), pasó con el tiempo a una dimensión social, al encuentro con la voz colectiva. Su interés se centra ahora en los problemas del mundo y de su país, porta el concepto de la voz social. Cfr. Jorge Ruffinelli. "Al encuentro de la voz común: notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco", en *La Hoguera y el viento*. México, Era, 1987, p. 173. La "literatura comprometida" alude, antes que nada, a un quehacer ético que tiene su correlato en una actitud política. Para Sartre la actividad de esta postura comienza cuando se dice: "Es esta institución la que hay que denunciar sin pérdida de tiempo, es esta superstición la que hay que destruir en seguida, es esta injusticia la que hay que reparar." Jean-Paul Sartre. *¿Qué es la Literatura*. Buenos Aires, Losada, 1950, p. 115. Citado por Raúl Dorra. "Morirás lejos. la ética de la escritura", en *La hoguera y el viento*, p. 238.

<sup>12</sup> Una muestra más es el Canal de Panamá (1881-1914), porque las arbitrariedades cometidas en ese pequeño país centroamericano tiene el mismo impacto social que padecieron los negros de los ingenios en La Habana. *Diccionario enciclopédico*, t. 3. Barcelona, Trébol, 1996, pp. 700-701.

<sup>13</sup> Para Hoeksema los textos de JEP suelen ser pesimistas, en ellos: "la historia se transforma en una crónica de la catástrofe, un ciclo continuo del desastre y la destrucción. Tampoco el futuro

mundo. Es decir, para él, el futuro que se avecina no es nada halagador, y sí por el contrario lleno de crueldades. Por eso algunos de los personajes se fugan de la realidad, como Carlota y Luis, que convergen en un mismo punto de enajenación. Ella representa el poder que ya tuvo sus consecuencias negativas. Luis, como Carlota, tampoco se ha percatado que han pasado los años, que tiene esposa, hijos y un trabajo. No ha percibido el porqué de su soledad. No se ha visto a sí mismo. Su comportamiento es similar al de Carlota: ha escindido su personalidad, vive su propia locura. Los negros, en este caso, representan la clase que se rebela, pero tampoco tienen escapatoria. Ni siquiera las lecturas que realiza Luis en el barco, las cuales podrían ayudarlo a reflexionar sobre el alma humana, sobre los problemas que atañen al hombre, surten efecto. Aquí los libros encarnan la figura de la cultura, la cual no pudo hacer nada (o poco) por el hombre.<sup>14</sup> Esos títulos que lee Luis son irónicos, hacen referencia a las circunstancias que está viviendo: *La isla de los pingüinos* metaforiza la pelea sostenida entre negros y blancos. *Espectros* y *Casa de muñecas* referirían a Luis, Carlota y a los otros personajes como espectros, fantasmas, seres sin personalidad propia, sin conciencia de sí, ni de la tecnología, las circunstancias o las lecturas; menos de las transformaciones que ha sufrido

---

ofrece ninguna consolación o esperanza; de hecho, Pacheco ve el futuro como el polo opuesto de la historia, participando en el ciclo de la destrucción del hombre. El futuro es desesperanzado.” Precisamente como le sucedió a la tripulación, en ninguno se vislumbra un vestigio de esperanza, si acaso en Isabel y eso porque JEP deja en los adolescentes y en los niños alguna luz de salvación. Thomas Hoeksema. “Señal desde la hoguera”, en *La hoguera y el viento*, p. 82.

<sup>14</sup> Acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la Revolución Cubana (1959), la Guerra de Vietnam (1965-1975) y los problemas sociales en México y en el mundo marcan el pensamiento y actitud de Pacheco. De estos sucesos se desprende su posición ante la literatura cuya idea comparte con Ives Berger: “las palabras no pueden convertirse en panes ni fusiles y no es posible maldecirlas por ello. Es un chantaje exigir de las letras y los escritores lo que nadie se atreve a esperar de los otros hombres ni de Dios” José Emilio Pacheco en *Los narradores ante el público*. México, Joaquín Mortiz, 1966, p. 244.

el mundo. Se comportan como muñecos, como títeres que habitan, precisamente, una casa de muñecas donde el capitalismo los maneja a su antojo.

En esa pluralidad de nacionalidades que ya se ha mencionado, no se vislumbran posiciones ideológicas.<sup>15</sup> Luis no encaja en ninguna, sus limitaciones lo hacen tomar esa actitud. El mundo en que vive es de apariencias, existe la impresión de que todo está bien, de que no hay problemas; nadie comenta acerca de las infracciones sociales que se cometen en Cuba o en otros países. La indiferencia es total. Luis, por su parte, sólo aboga por el progreso, adula los alcances económicos que ha logrado Estados Unidos. Tan sólo se sabe de los marginados porque las condiciones lastimosas y precarias los han orillado a sublevarse o porque ya no tienen remedio (como Carlota) o se tiene noticia de los que son cobardes, porque no se desprenden de sus prejuicios (como Luis). Algunos como los meseros, el chofer y los cocineros parecen felices, contentos con su situación. Si se diera voz a alguno de ellos, seguramente se conocería alguna deficiencia, algún sufrimiento. Aunque desde luego que la estrategia discursiva sólo contempla a Luis, quien posee matices de tal complejidad como personaje, que se le puede localizar en la vertiente de un sistema que lo ha sumido en sus propias pasiones, en la enajenación laboral, en el contacto fugaz con su esposa e hijos y en una relación liviana con los otros.

---

<sup>15</sup> En relación con este asunto, para Barthes la historia es también escritura o “sistema de simbólico de una época”, al asumir una escritura el autor se compromete y muestra una situación. Roland Barthes. *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, pp. 22-25 Para Sánchez Vázquez la ideología en general reúne lo siguiente: “a) un conjunto de ideas acerca del mundo y la sociedad que b) responde a intereses, aspiraciones o ideales de una clase social dada y que c) guía y justifica un comportamiento práctico de los hombres acorde con esos intereses, aspiraciones o ideales.” Adolfo Sánchez Vázquez. “La ideología de la neutralidad ideológica en las ciencias sociales”, en *La filosofía y las ciencias sociales*. México, Grijalbo, 1976, p. 293. Citado por Ivette Jiménez de Báez et al. *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. México, El Colegio de México, 1979, pp. 8-9.

Esto explica por qué accede con suma facilidad a fugarse a un mundo interior que tampoco lo complace y sí lo aleja de la realidad.<sup>16</sup>

Un rasgo distintivo de su personalidad es su temor a morir (la paranoia que se crea en estos mundos civilizados), sombra que lo persigue en toda la historia: “tengo miedo, dije, ahora mismo me voy” (p.131). Más adelante dice: “sí le tengo miedo a la sublevación cuánto más temeré a un naufragio”(p.133); incluso tal inseguridad parece perpetua, ya que irónicamente su trabajo lo obliga a viajar constantemente: “inconveniente para alguien que debe ir de un país a otro de Sudamérica” (p.133).

Lo interesante aquí es identificar de donde provienen las actitudes de Luis. Una pista orientadora es el exilio que sufrió su padre y él mismo en 1879 en manos de Porfirio Díaz, debido a que el grupo social al que pertenecía el padre del protagonista se rebeló ante las arbitrariedades cometidas por el dictador, o estar en la Cunningham e ir nuevamente errante de un país a otro porque así su trabajo lo demanda. A ello se suma el no ver constantemente a su esposa (“pobre Cathy, sola todo el año, tienen la culpa los laboratorios Cunningham” [p. 135]) y el no sentirse ya tan joven. Como sabe que no hay escapatoria se presenta la etapa más aguda de degradación del personaje al fugarse de ese instante: “no dormiré, beberé,

---

<sup>16</sup> Resultan evidentes los problemas de incomunicación que padece el protagonista. Por ello parece importante considerar el sentido del trabajo que se tiene en la sociedad capitalista. Para Garaudy: “En una comunidad de trabajo dominada por el intercambio de mercancías, donde el hombre no produce para sus necesidades ni para las de la colectividad a la que pertenece sino para el mercado, el trabajo de cada hombre no produce ya los valores de uso sino los valores de cambio. El producto del hombre, al convertirse en mercancía, se aparta de su relación con el hambre [...]. Con el capitalismo, el fetichismo de la mercancía ha realizado la mayor inversión de la historia humana: las cosas dominan a los hombres que las han creado [...] El trabajo enajenado y acaparado en forma capital vive a partir de entonces una vida propia, inhumana y devoradora, que encubre las apariencias fantásticas de la realidad de las relaciones humanas.” Roger Garaudy, “Marx y la economía política”, en *Introducción al estudio de Marx*. México, Era, 1980 (Serie Popular, 13), pp.115-116. El aislamiento e incomunicación que padece Luis obedece a un expansionismo que no incluye al hombre como individuo y sí como un instrumento más. Luis es una consecuencia de esa política.

camarero otra igual, que esto pase a mi edad es el colmo, ¿cuánto vino he bebido?” (p.139).

Los versos de la canción *La Paloma* muestran los signos que corresponden a su circunstancia: “Cuando salí de La Habana, válgame Dios, / nadie me vio salir si no fui yo” (p.132-133), porque más que reflejar la experiencia enfrentada por el protagonista, explica que evidentemente en esa simultaneidad de planos él fue el único que percibió los indicios dispersos en el relato. Resulta irónico que se haya percatado de los signos extraños a través del viaje y nunca los móviles de su propia circunstancia. Aún cuando baila con Isabel el vals *Sobre las olas*, éste se adecua a esa atmósfera ficticia que él mismo se ha creado. La demencia de la emperatriz Carlota tiene un punto convergente con el comportamiento del protagonista ante su existencia: ambos se han fugado de la “realidad”; no tienen plena conciencia de su conducta y esto los solidariza.

Es finalmente un hombre sin decisión, no afronta su estilo de vida. Un rasgo de debilidad, al respecto, se vislumbra al inicio de la historia; se plasma como una antítesis ante la postura del senador, es decir, cuando éste se entera de la revuelta en los ingenios azucareros su actitud es enérgica, hasta soberbia: detener inmediatamente la insurrección, mientras Luis determina abandonar la Isla.

Isabel, por su parte, es la joven hermosa, custodiada todo el tiempo por sus padres. Para Luis ella “es la perfección, la juventud y toda la belleza del mundo” (p. 136). Representa en la historia la inocencia, es la parte inalcanzable y la causa de la degradación del protagonista. La relación entre ambos es sólo de amistad, pese a que éste fantasea que la joven corresponda a sus halagos.

Los índices de los demás personajes se van entresacando de los

datos que aporta el narrador y de algunas acciones que realizan los personajes.

El senador, por ejemplo, es el prototipo del militar prepotente. A partir de la investidura que su “jerarquía” le concede, comete actos arbitrarios como la intimidación de los negros en los ingenios azucareros: “ya son libres, qué más quieren, no se conforman con nada” (p. 131). Su poder en la Isla es total, tiene a su cargo las boticas del lugar, algunas acciones en el ferrocarril de Júcaro, un periódico (los medios impresos), además de sus influencias con el presidente Gómez y también el apoyo que le brindan en la ciudad de Nueva York; esos elementos reafirman y explican su arrogancia.

El resto de los personajes que ambienta el lugar, simboliza la servidumbre en diferentes vertientes. Los negros de los ingenios son el prototipo de este rubro, pues la humillación que reciben los mantiene sojuzgados, sin escapatoria alguna, pese a la sublevación que realizan. Otra forma de servilismo es la de los meseros en el Churruca o la del chofer, de quien se vale el protagonista para salir de la Isla. Luis no escapa a esta categoría, su servicio lo reserva a Mr. Cunningham; sin embargo lo diferencian de los otros (negros, meseros y chofer) ciertas libertades de las que goza, como haberse valido del chofer del senador para ir al hotel o su influencia como representante para abordar el trasatlántico.

Un aspecto que no debe escaparse es la atmósfera psicológica que proyecta Luis en su interior y de la que sólo es cómplice el lector. Presenta una proclividad a deprimirse. Todos lo vislumbran entretenido, inteligente y eficiente. No es gratuito que sea un buen representante que realiza óptimos negocios para la Cunningham; por ello existe la sensación de que en todo el relato “no sucede nada” (tan sólo lo malestares de Luis). Como ya se ha

dicho, sólo al final todos los datos, en su conjunto, revisten significación. De este hecho se concluye un asunto cruel: la sumisión del hombre débil e incluso de los fuertes. Porque en general no son capaces de enfrentarse a la nueva realidad, al nuevo mundo, quizá más cruel, más dividido, con una creciente exacerbación de la individualidad (que ya era común en el hombre de 1912: Luis y los pasajeros). La atmósfera de sorpresa, de choque, de compasión que experimenta el lector se aúna con un mundo en el que la tecnología, al parecer, no ha ayudado o casi nulamente ha provocado solidaridad con el otro, con el diferente. Esto parece que no lo entendió ni el hombre de 1912 ni el del 2012.

Se puede afirmar que en el relato existe una división de diferentes grupos, uno de ellos se mueve sobre un mismo fin: la libertad; es de los más golpeados el de los negros, que al no resistir más, levanta el vuelo como la paloma. Pese a ello no son equipos que hayan conciliado posturas ideológicas análogas. En cambio, otros (las individualidades que son las que predominan) pese a su represión, no alcanzan la libertad. Dos casos concretos hay al respecto: Carlota, quien por su locura no tiene ya una idea del concepto de libertad; Luis, por su parte, podría salir de ese estado, pero ni siquiera lo intenta.

Se aprecian ciertas confrontaciones entre dos grupos; la pelea que entablan siempre tiene una tendencia recíproca. En la primera secuencia el choque se produce entre el senador y los negros. Existe una segunda implicación en la segunda y última macrosecuencia (la segunda parte de la historia). La pelea de Luis contra sí mismo se convierte en una lucha interminable. Dicha contienda no termina, tiene rasgos eternos y cíclicos. De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que existe cierto sincretismo entre todas las partes que componen este microcosmos, porque de alguna u

otra manera se relacionan con Luis y con su circunstancia. Este juego de redes también atrapa al lector, quien constantemente debe voltear sobre el caleidoscopio que ha creado el autor. Las rutas desembocan en un mismo punto y las miradas apuntan hacia el protagonista y su destino. Las individualidades no se suman a las causas de los débiles, sólo se interesan por su propio mundo. El senador lo hace en sus negocios, don Sebastián, en la fábrica de tejidos que dirigirá en Puebla. Si le preocupa que haya un levantamiento en el gobierno de Madero es sólo porque el disturbio pudiera impedirle realizar sus planes. El mismo asunto vale para Mr. Cunningham. En este mundo de los adultos, tan sólo aparece una joven en el escenario: Isabel, quien se perfila como la esperanza. Por eso al final de la historia en la última escena se le presta la palabra para comunicar una preocupación que queda en el aire: "...¿cómo vamos a vivir en un mundo que ya es otro mundo?" (p. 140).

En el recorrido que se ha hecho de las dos funciones que se privilegian (indicios e informaciones), se ha podido comprobar que ambas están intrínsecamente relacionadas; siempre hay una implicación dialéctica, porque cuando se presenta una información, ésta siempre está relacionada con el comportamiento de alguno de los personajes o con alguna pista que más adelante podrá ser de utilidad en la comprensión de lo que se narra. Los comportamientos de Luis o de los otros personajes al estar inmersos en una sociedad capitalista obligan a unos a fugarse, como Luis, otros actúan con arbitrariedad abusando del poder que poseen o los hay quienes se muestran indiferentes. En este sentido, desde el punto de vista de lo literario es eficiente el efecto de lo verosímil que ofrece JEP; cada una de las partes que se han identificado se enlazan de manera coherente y no se perciben contradicciones internas; sí múltiples oposiciones, ya que la función de

La manera en que se presentan las acciones en una narración no es gratuita. Obedece a cierta lógica, a leyes que el lector de antemano debe aceptar y comprender a fin de ser partícipe (cómplice) de las condiciones que demande el texto mismo. La mayor parte de las veces, los personajes se enfrentan a impedimentos que obstaculizan la realización de sus objetivos; en ocasiones logran vencer las complicaciones, en otras no. Probablemente los acontecimientos que deben sortear ofrezcan una o más posibilidades de elección. Así, el curso de la historia tomará cierto rumbo, el cual posteriormente implicará un desarrollo distinto al previsto por el lector. Tal vez los personajes, de nueva cuenta, deban enfrentar nuevas vicisitudes. Todo, regularmente, tiene como propósito otorgarle al texto cierta armonía.

Considerando que la secuencia elemental tiene tres nudos. tres posibilidades de realización -abrir. mantener, cerrar- se analizará el proceso de transformación que sufre el protagonista de la historia que aquí se

examina (en él se centran los hechos con mayor profusión); tal transformación se produce por sucesión continua, es decir, sobre la base de una alternancia de mejoramiento, sigue otra de degradación.

En *La Habana* se narra un proceso de degradación, lo cual divide la historia en dos partes, en dos momentos críticos; el primero más intenso que el segundo. El primero lo padece Luis. Sólo cuenta con una etapa, que se ha titulado *La Salida*; el segundo contiene dos etapas: la primera, que sufre Luis exclusivamente, lleva por nombre *Perdición*; la segunda, padecida por la tripulación y los pasajeros, se le llama *Impacto*

De la primera parte (el momento crítico inicial) y de la primer etapa (*La Salida*), se observa que la narración inicia en un estado de calma, de serenidad. Luis acaba de realizar una importante negociación con el senador de la Isla; sin embargo, al enterarse de una sublevación que aconteció en los ingenios, decide salir apresuradamente de La Habana. Este primer momento de degradación, aunque breve, resulta significativo porque ayuda a explicar los restantes. Tal momento evidencia la tendencia de Luis a escapar no sólo de las circunstancias que atenten contra su vida (como morir en alguna revuelta), sino también de aquéllas que lo incomodan como persona (imposibilidad de relacionarse con los otros, inseguridad, inestabilidad, etc.). El cierre de esta etapa concluye con un proceso de mejoramiento, pues su vida se ve a salvo al abordar el barco.

El segundo momento (en la segunda parte) de la historia resulta el más complejo, pues evidencia claramente la degradación a la cual se ve sometido Luis; además, ayuda a comprender con mayor exactitud su personalidad. En la primera etapa (*Perdición*) de esta segunda parte los acontecimientos comienzan en el Churruca, lugar que lo tranquiliza, porque se sabe alejado de la revuelta. Pese a ello, paulatinamente se va presentando

otra degradación, porque emerge su paranoia, su miedo a morir si no en una revuelta, si ahogado; aspecto que le recuerda el trágico hundimiento del *Titanic* en 1912 a causa de un tremendo choque contra un *iceberg*. Parece interesante este dato en el relato, porque al final de la historia (en 2012) se sabe que el Churruca desapareció misteriosamente el mismo año (1912) en que zarpó aquél.

Debido a ésta evocación trágica, la depresión lo toma como presa, lo aísla de los demás pasajeros, lo incomoda y, puesto que no conoce a ninguna persona de los que van abordo, su inseguridad aumenta; a pesar de todo aún puede controlar sus impulsos. Esta actitud de malestar se sostiene hasta que se presenta la mayor etapa de mejoría en el protagonista, su encuentro con Isabel, a la cual llena de halagos, de atenciones; procura complacerla, interesarla e impresionarla con los conocimientos que posee. Al mismo tiempo entabla relaciones amistosas con algunos pasajeros y hasta por momentos se muestra seguro de sí, agradable y buen conversador.

Al lado de estos hechos se entrelazan otros que ponen en conflicto su conducta. Los instantes placenteros con la joven y la calma que ésta le provoca se intercalan con el surgimiento de sus recuerdos matrimoniales, con lo absurdo de su vida monótona y con el rechazo absoluto de su edad. Aumenta su ansiedad, más aún, el paso del tiempo en el barco lo afecta considerablemente, siente que se le escapa de las manos. Cree vivir los días y las noches a tal velocidad, que las posibilidades de crear lazos con Isabel y la oportunidad de liberarse de sus insatisfacciones se tornan nulas. La última noche en el barco lo hunde, su desesperación rebasa sus límites, no es capaz de dominarse, sabe que ha perdido a la joven. Entonces se presenta el peor momento de la degradación, porque para él el tiempo resultó un adversario invencible, no pudo competir con él; tampoco contra sí mismo ni

contra sus prejuicios y sus miedos, los cuales confluyen en un mismo punto. Consciente de que no tiene escapatoria, encuentra un punto fuga en la bebida, intenta perder la lucidez con el auxilio del alcohol.

Del segundo momento (segunda parte) existe una segunda etapa, la cual, como ya se mencionó, se titula *Impacto*. Con esta fase concluye la división arbitraria que se realizó, a fin de explicar cómo se presentan los momentos de degradación en Luis y en la tripulación. Los hechos inician con una degradación (no hay momentos de mejoría en esta etapa), los pasajeros al finalizar el viaje y arribar al muelle de Veracruz comienzan a correr, a desplazarse desesperadamente de un lugar a otro, sin control alguno, debido a que los hombres del 2012 no reconocen el barco. Aseguran que el Churruca se perdió en el mar al salir de La Habana en 1912, cien años atrás, y por ello les impiden desembarcar a tripulantes y pasajeros. Por esta causa sufren colectivamente el impacto de no saber cómo actuar en el “nuevo mundo” que deben enfrentar. En este sentido se observa que hay una doble implicación, el motivo se vuelve dialéctico, porque tanto los hombres de 1912 como los del 2012 se ven absortos, desconcertados ante los acontecimientos, pues en ambas vertientes no se “reconocen”. Para los primeros, la vestimenta de los hombres del “nuevo mundo” es distinta, la gente también, lo es aún más el entorno. Para los del 2012, enterarse de que en realidad el Churruca no se perdió en el tiempo es causa de enorme sorpresa.

En el relato no existe una tendencia a presentar personajes colectivos (sólo está el grupo de los negros); más bien hay una proclividad a resaltar las individualidades y en especial la de Luis. Podría considerarse que abriga a toda una masa, es decir que socialmente representaría al individuo del siglo XX que debe pasar gran parte de su existencia laborando para lograr

mantener un “vida cómoda y desahogada”. De ahí que este empleado muestre señales de insatisfacción, de ilusiones que terminan en fantasías irrealizables y por lo común en depresiones cada vez más difíciles de sortear.

El final de la historia queda abierto al lector. Éste debe completarlo como lo desee, ya que no existen más datos o pistas que describan otros sucesos; no hay catálisis que expliquen qué sucedió cuando descendieron del barco (si es que lo hicieron); no hay rastros en que se pueda verificar si Luis, al fin, pudo consolidar su relación con Isabel. Además, ésta deja abierta la posibilidad a que se medite una gran incógnita: “¿cómo vamos a vivir en un mundo que ya es otro mundo?” (p.140). La pregunta, en una primera instancia, recuerda los temores de Luis: el miedo a un movimiento rebelde pequeño lo obligaba a huir, naufragar igualmente le causaba pavor. Si temía a estos percances, cómo habría reaccionado ante los diferentes sucesos ocurridos en este siglo XX, como dos Guerras Mundiales, La Guerra de Vietnam, los conflictos de Medio Oriente, la Revolución Cubana, los grandes avances en comunicación, los satélites, los progresos tecnológicos y médicos o la llegada del hombre a la luna. Pese a que en muy pocos años los adelantos en ciencia y tecnología son innumerables; tal parece que el hombre en muy poco ha cambiado, la pobreza y la marginación aún están vigentes. Estos son algunos de los signos que JEP presenta en su cuento, por ello, resulta irónica la piedad que Luis sentía hacia Carlota por no “darse cuenta de que han pasado los años” (p. 132), ya que el mismo Luis no se imaginaba que estaría en circunstancias similares cuando supo que en tres días de viaje vivió cien años.

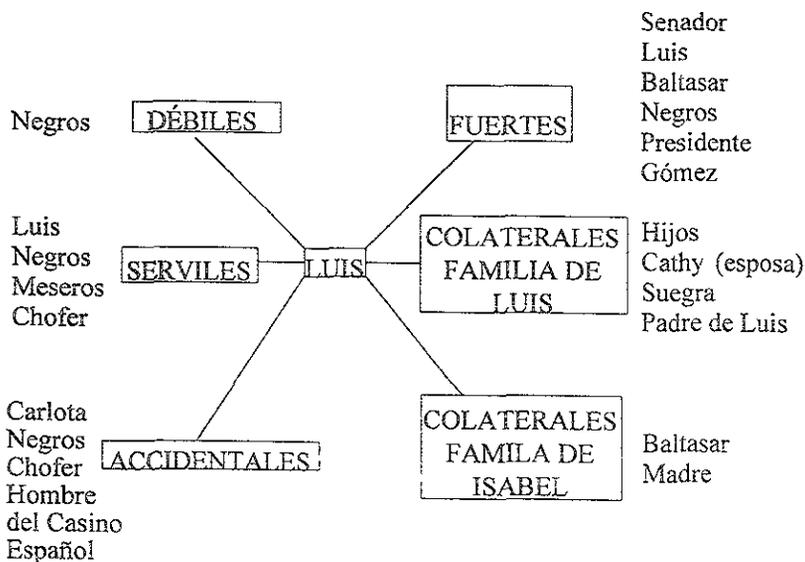
En el análisis que se ha realizado sobre las secuencias se puede observar que las informaciones fueron de gran ayuda. Primeramente porque

contextualizaron el escenario de los poderosos y el de los marginados. Los indicios por su parte aclararon quiénes sufren las arbitrariedades, quiénes las provocan y las consecuencias que de ello se obtiene. En el análisis secuencial es claro que se privilegia la figura de Luis, quien representa a una sociedad golpeada por el sistema capitalista. Necesariamente las etapas de degradación muestran lo frágil que puede ser un individuo enajenado, las diferentes fantasías que se crea en su interior, que en última instancia terminan en desilusión, suelen ser aún más crueles cuando vuelve a la realidad.

Con el propósito de comprender mejor el complejo entramado de las diferentes acciones que realizan los personajes, se ha decidido organizarlos en grupos a partir de algún elemento que los identifique (ver esquema 1), de acuerdo con el desempeño que tienen en la historia. Al mismo tiempo, se emplea tal ordenación a fin de referir algunas tipologías de los personajes, con base en la lógica de las acciones y en las relaciones que éstos entablan entre sí. De manera que los predicados de base sobre los que se apoya la red actancial son el deseo, la comunicación y la lucha; además del predicado “advertir” en sus modalidades del ser, el parecer y tener conciencia de.

Respecto a la matriz actancial, ésta se construye en los siguientes términos: Luis es sujeto y destinatario al mismo tiempo porque desea a Isabel, la cual se convierte en el objeto de deseo a alcanzar y a la vez en destinador. Para poder establecer esa relación o ese contacto con la joven se vale del hombre del Casino Español, quien toma el papel de ayudante, pues se convierte en el cauce por medio del cual intentará obtener su objetivo; mientras

que los padres de ésta son los oponentes a vencer por el protagonista. Esta relación de personajes es la más importante, ya que por ella se conocen las diferentes actitudes de Luis en relación con el resto de los personajes.



ESQUEMA 1

De acuerdo con lo que en la historia se enuncia, Luis, al enterarse de la revuelta en los ingenios (situación adversa a vencer), sale apresuradamente de La Habana; para ello utiliza el barco Churruca (objeto y objetivo alcanzado), en el cual logra salvar su vida. En esta secuencia elemental, Luis no encuentra a su paso impedimento alguno que obstruya el cumplimiento de su objetivo.

Más adelante Luis, de nueva cuenta, como sujeto, procura como objeto de deseo a Isabel, planea su acercamiento con la joven, pues su juventud y belleza lo cautivan. Sin embargo, ésta permanece siempre acompañada por sus padres, quienes se convierten en el obstáculo acérrimo a derribar. Para cumplir esa tarea de posesión, Luis se vale del encargado del Casino Español en México, hombre al que conoció en algunos de sus viajes por el Caribe. Gracias a este contacto llega a la joven, con la cual mantuvo una relación amistosa, aunque en realidad luchaba por establecer lazos más estrechos con ella, de ahí que el cumplimiento de su objetivo no se logre completamente. No podía lograrlo, pues sus intenciones se quedaban en su interior, no rebasaban esa zona. Luis mismo se imponía los límites y sólo hace partícipe de ellos al lector.

A pesar de todo, las diferentes circunstancias que se han ido puntualizando sobre la personalidad de Luis lo ubican a él mismo como su mayor oponente. Su carácter tibio y voluble lo sumerge en sus múltiples insatisfacciones, aunados a los estragos que su edad le provoca. Podría incluso pensarse que de acuerdo con sus vivencias, con su edad, con sus viajes y con el "conocimiento que tiene de la vida", por sí solo sería su mayor aliado, su más óptimo ayudante. Como ya se comentó, él y su circunstancia se convierten en su mayor contrincante. En este sentido, el tiempo (los tres días en el barco) se torna en un oponente adicional, pues la angustia por cada día acaecido lo atormenta sobremanera y, ante todo, porque al llegar a Veracruz sabe que se

apartará en definitiva de la joven. Se deduce que le fue imposible derrotar al tiempo y éste, más bien, lo derribó a él; por lo que se concluye que en realidad no alcanzó ninguno de sus objetivos.

Otra relación que se identifica es la que se sostiene entre el senador y el grupo de los negros rebeldes. Éstos, como sujetos oprimidos, se alían para desatarse de la opresión que padecen (éste es su objeto de deseo) y como no encuentran ningún medio más efectivo que la sublevación, apuestan a ésta (canal del cual se valen para lograrlo). Sin embargo, surge un nuevo sujeto, el senador, quien a su vez se presenta como un oponente implacable para los negros. Éste dice a Luis que no se preocupe por el movimiento, ya que de inmediato controlaría a los rebeldes (su objeto de deseo). Así que determina tomar como medio para alcanzar sus objetivos, al presidente de la Isla, el general Gómez o, en su defecto, acudir a la ayuda incondicional que ofrecen los Estados Unidos, máxime que éstos se interesan mucho en los asuntos de la isla caribeña.

Desde la perspectiva de lo analizado, puede considerarse que este relato es pesimista (ver *La complicidad de las funciones* pp.15-16), porque a pesar de no existir más pistas que la que provee el relato, queda claro que si bien los pasajeros arribaron triunfantes al muelle de Veracruz (fin alcanzado), ahora deben enfrentarse con el oponente de una modernidad inesperada y del hombre que habita ese mundo y que tiene como arma, como ayudante fundamental ser “dueño de ese tiempo y de todo aquello que lo circunda”. Su oponente a vencer es muy fuerte; como hombres de 1912 no tienen ningún medio para salir airoso de tal empresa, sobre todo por lo que deben enfrentar (un mundo que no es el suyo) y por el impacto que esto significa. Ese pesimismo también justifica las subsecuentes etapas de degradación que padeció Luis, y la sorpresiva degradación (al final del relato) que sufrieron los pasajeros.

--6--

Un aspecto que también reviste significación en el cuento de *La Habana*

en lo tocante a la lógica de las acciones es el predicado “advertir”, porque permite identificar a los personajes débiles y a los personajes fuertes (ver esquema 2), a partir del grado de comprensión que tienen de los ideales que pretenden alcanzar.

DÉBILES	Carlota Negros
FUERTES	Luis Senador Baltasar Negros Presidente Gómez

ESQUEMA 2

Se aprovechará la ordenación que se realizó en el esquema 1. del cual sólo se retoman dos grupos de personajes: los débiles y los fuertes, a fin de analizar los predicados de base (advertir: ser, parecer, tomar conciencia de) sobre los que se sostienen las acciones.

## DÉBILES

Los negros de los ingenios son un grupo marginado, endeble socialmente; arrastran la esclavitud en que viven generacionalmente desde que fueron traídos de África para emplearlos en trabajos exhaustivos, en el cultivo de la caña y la extracción de azúcar de ésta; por años han padecido injusticias. Los medios para alcanzar su libertad son raquíticos; las esperanzas, parcas, si se piensa que quienes manejan las armas, la fuerza pública, los contactos en el

extranjero son el senador, el presidente Gómez y los grandes inversionistas. Ante estas expectativas su pretendida libertad pasa a ser una utopía, pues las posibilidades de una sublevación apuntan a una respuesta atroz e inmediata por los grupos que están en el poder

Carlota (aunque sólo se menciona para hacer alusión a su locura) resulta significativa porque vive abandonada, sin contacto con la realidad, desprotegida de sí misma. En este sentido, la homología con Luis es clara: ninguno encuentra armas para defenderse del mundo exterior; de alguna manera son presa de sus propias pasiones y ni con el paso del tiempo se pronostica una mejora en su comportamiento, pues su entorno los sume, cada vez con mayor ahínco, en su propia desgracia.

## FUERTES

Se considerará en primer término a Luis, el personaje más acabado y que mejores elementos ofrece para el análisis. La visión que se tiene sobre su comportamiento resulta registrable desde el inicio de la historia. Él nunca tomó conciencia de sus circunstancias, o si se prefiere, nunca aceptó su condición laboral, su temor “enfermizo” a morir, sus compromisos familiares, etc. Además se infiere que más allá de lo narrado en la historia continuará manifestando esas mismas dolencias, máxime que debe enfrentarse a “otra época, a otros vañores” y seguramente a nuevos estados críticos que incrementen su inseguridad. Esto se puede deducir, porque si no logró asimilar el “escenario” del que formó parte desde que nació, el lector imagina cuál será el impacto que le provocará su “nueva realidad, el nuevo mundo”

Del aspecto anterior se desprende el análisis de la conciencia, ese darse cuenta de los propios actos en el nivel del ser y en el del parecer. Así, Luis, ante la presencia del senador y de la Ferroquina Cunningham, es un buen representante que logra buenos dividendos para tal Compañía. Las pláticas que

sostiene con los noruegos y con don Baltasar también lo identifican como un hombre inteligente, culto y ameno. El cercano contacto con Isabel bastó para que ella conviviera con él durante todo el viaje; además, su carácter seductor surtió efecto en la joven. Su inseguridad lo rebasa, a pesar de los años que ha vivido no ha sabido dominarse; cree estar enamorado de Isabel en tan breve tiempo, y lamenta que a su edad aún no pueda controlar sus impulsos: "... que esto pase a mi edad es el colmo" (p. 139).

En realidad ningún personaje percibió la verdadera personalidad de Luis, quien claramente refleja su comportamiento en el nivel del ser, porque su propósito consistía en deslumbrar a Isabel explicándole el funcionamiento de la maquinaria en el barco, o bien, hablándole de los progresos de Estados Unidos, o contándole a los noruegos las vicisitudes bélicas que sostuvo el comandante español Cosme Damián Churruca contra Horatio Nelson. De modo que sólo se proponía llamar la atención, captar la mirada de los que lo rodeaban haciendo uso legítimo de sus cualidades, de sus conocimientos a fin de acercarse a la joven.

Se retoma del grupo anterior a los negros, porque a pesar de ser personajes débiles (en cierto aspecto) enfrentan con valor a sus enemigos y a las carencias en las que viven. La sublevación es una muestra de esta afirmación, pues se convierte en la única arma de la cual disponen para canalizar su odio, aún cuando saben que pueden hundirse en el intento. Son personajes que no toman conciencia, es decir, nunca han negado la opresión en la que están inmersos. Sus posibilidades de triunfo están casi nulificadas, sin embargo se organizan, reúnen a sus iguales para atacar a aquéllos que los han marginado por centurias.

Sin duda alguna, el personaje que mejor evidencia conciencia de sí mismo (porque nunca ha carecido de ella) es el senador, su fortaleza se refleja en su vocabulario y en sus acciones, ambos tajantes y contundentes. No se permite ninguna falla, todo lo tiene controlado. Dejar extender una revuelta

significaría grandes disturbios en la Isla, pérdidas en sus negocios, lo mismo en el ferrocarril que en las boticas. Con el dominio que tiene del periódico (*El Triunfo*) puede manipular la información; además, los contactos que tiene en Nueva York son decisivos para mantener “la paz social” en La Habana. Esas ventajas de que se ufana lo muestran aún más arbitrario, intimida a quien dude de él o a quien pueda enfrentársele. Desde esta perspectiva, escasos son los caminos de victoria de que pueden hacer uso los marginados de los ingenios. En esta misma veta se localiza al presidente Gómez, el máximo administrador de la Isla y con quien el senador está coludido para reprimir cualquier disturbio que se genere en esa isla antillana. El senador, por otro lado, se desenvuelve asimismo en el nivel del parecer. El contacto que tiene con los otros es amable, atento, sobre todo si se trata de negociaciones. Con el vulgo su actitud es pedante, afirma ante los demás que la libertad que tienen ya es suficiente y que una revuelta de nada sirve. Actúa como el político y gobernante que emplea un doble discurso, el del hombre amable, tolerante mientras no ve afectados sus “intereses”, porque en caso contrario es capaz de cualquier cosa. Tiene el poder de manifestar que en la Isla se respira libertad, tiene bajo su poder a la prensa y dispone desmedidamente de los recursos de la nación. Sólo para comprobarlo el relato da cuenta de la quinta en la que habita, llena de lujos y de empleados, de guardaespaldas que le anuncian el más mínimo disturbio, como la sublevación a la que tanto teme Luis.

Don Baltasar, el padre de Isabel, es otro personaje fuerte. Ha logrado a lo largo de su vida reunir un capital para darse y ofrecer una vida cómoda a su familia; no extraña que busque un futuro muelle y pleno de halagos para su hija. Se dirige a Puebla, pues con su experiencia pretende administrar una fábrica a fin de extender aún más sus horizontes.

Este grupo de personajes pertenecen al plano del ser, ya que no cambian su perspectiva de la realidad en la que están inmersos, se desenvuelven sobre una misma línea; no toman conciencia de sí mismos, porque nunca han

carecido de ella. El caso del senador se exenta de esta modalidad, ya que su comportamiento presenta dos vertientes: la primera presenta a un hombre que mantiene la “paz social” en la Isla, aparentemente practica la democracia entre los ciudadanos y aprueba las decisiones que se toman para el “beneficio” de la población. La segunda, lo muestra arbitrario, por ejemplo, con el sorpresivo levantamiento que llevan a cabo los negros deja ver su otra cara, aquélla que comete atropellos a la menor provocación que desestabilice los planes que pretende concretar. Asimismo es claro que no renunciará a sus negocios en el ferrocarril de Júcaro y a las distintas transacciones que realiza con la Ferroquina Cunningham ni a la injerencia que tiene al frente del periódico *El Triunfo*.

El aspecto del narrador es sin duda de los elementos discursivos más sólidos que constituyen el relato de *La Habana*. En la manera de estructurar el texto no se percibe la intención de transgredir las normas literarias del momento en que fue escrito y sí, por el contrario, de seguir los cánones propios de la época. El asunto que se narra es sencillo (la soledad en la que está inmerso un hombre, su relación con los otros y las consecuencias que se desprenden de ese hecho),<sup>1</sup> sin embargo la forma en que ha sido elaborado precisa una lectura atenta, a fin de poder describir las diferentes zonas sobre las que conduce el narrador. Por tanto, resulta indispensable discernir en qué momento se advierte la presencia del narrador y en cuáles

---

<sup>1</sup> Para Brushwood las características de la novela mexicana entre 1967 y 1982 son: 1) La metaficción; en ella el creador atiende al propio acto de escritura. Se procura una mayor participación del lector. 2) La identidad como cambio, pérdida o ausencia de ella. 3) Se da una relación entre la novela y la experiencia social. 4) Se aboga por la vida social de la ciudad (la Revolución como tema ha desaparecido). 5) Se aborda la novela de nostalgia y la histórica. *Vid.* John S. Brushwood. "Características la novela mexicana desde 1967 hasta 1982", en *La novela mexicana (1967-1982)*. México, Grijalbo, 1985, pp. 17-33.

deja la palabra a otros, o si interviene con juicios, si es imparcial. subjetivo u objetivo, etc. Del conjunto de las otras instancias que conforman el plano del discurso, en este trabajo se atenderán las correspondientes al tiempo, al espacio y a las isotopías (el análisis semántico). Con el abordaje de estos constituyentes finaliza el intento de análisis de un relato ciertamente complejo, preñado de significaciones que habrán de desentrañarse cabalmente con el examen completo de la obra de JEP.

El relato de *La Habana* se enuncia *in extremas res*, es decir, cuando los hechos ya han acaecido. Esto significa que todo lo que se narra ha acontecido antes de que transcurra la temporalidad de la percepción que se tiene como lector. Aun los diálogos y la representación en estilo indirecto han ocurrido antes de que se efectúe la narración, son extradiegéticos. “Yo estaba nada más de paso como representante que soy, o era, de La Ferroquina Cunningham...” (p.131). Con estas oraciones inicia la historia. Al enunciar estos datos, el narrador obliga a considerar los tiempos verbales empleados, que son el copretérito de indicativo *estaba* y *era* y el presente de indicativo *soy*. De inmediato surge la primera confusión en el lector, ya que se advierte que no sólo se desea establecer una relación de juego, de despiste con los tiempos verbales, en que efectivamente se traslapan dos momentos, pues el narrador relata desde el principio que los pasajeros arribaron al puerto de Veracruz y descendieron del Churruca en el año 2012 y no en 1912. Es claro, por tanto, que la duda o incertidumbre que se crea cuando expresa “como representante que soy, o era, de la Ferroquina Cunningham”, se desvanece, porque se sabe que el tiempo estático (los cien años de viaje) son los que narra el protagonista.

Los hechos que se relatan tienen una carga por momentos objetiva. Así sucede con la amplia descripción que hace el narrador de los progresos

en Manhattan y de las construcciones colosales de aquellas tierras, así como de los avances ferroviarios que se realizan de México a Veracruz. En otras ocasiones, se muestra imparcial o prefiere no opinar. Un caso al respecto es la represión que sufren los negros: para evitar una declaración personal deja en boca del senador el asunto. Su actitud es otra, cambia cuando reniega de lo mal que lo ha tratado la vida; entonces emerge su visión subjetiva de los hechos. Otro momento con este mismo matiz corresponde a la ocasión en que se sabe a salvo en el barco y describe gustoso los alrededores de La Habana, aunque indudablemente los momentos en que más se acentúa el carácter subjetivo de narrador-protagonista se presentan cuando emergen sus estados depresivos. Incluso el escenario se solidariza con los instantes críticos (las tormentas en la noche y la oscuridad son dos puntos que “armonizan con el momento”). El cuento, como ya se ha referido en el estudio de las funciones (ver “La complicidad de las funciones” p.9), parece presentar notas de romanticismo: el paisaje, la soledad, la oscuridad, las tormentas, la imposibilidad de lograr el amor de la mujer que pretende, lo fantasmal y un final que, si bien no concluye con la muerte, sí constituye un proceso claro de degradación de los navegantes.

Respecto a la ideología que adopta el narrador-personaje, se puede observar que a pesar de ser un hombre explotado por el sistema capitalista guarda cierta distancia y se abstiene de comentarios al respecto. Sólo le preocupa la integridad de su persona y de su vida. Sin embargo, alaba los alcances logrados por la clase burguesa. Nunca se advierte si está a favor del levantamiento que sostuvieron los negros, de la represión que sufrió Dav en San Petersburgo (hoy Leningrado) o la que padeció su padre en México por Porfirio Díaz. Tampoco se conoce su posición cuando don Sebastián refiere que no teme que se puedan levantar los rebeldes en el

gobierno de Madero. Luis sobre el asunto asume imparcialidad ante el hecho referido. El clima en México y La Habana es de movimientos sociales. México acaba de iniciar su revolución (1910). El entorno es un escenario que no puede cambiar, sobre el que irremediamente tiene que lidiar. Ve que la esclavitud no está abolida en esa zona (y no le importa), pese al décimo aniversario de independencia de la Isla.

La focalización de la cual se vale el enunciador implícito es el monólogo interior, que es:

todo soliloquio o disquisición que alguien formula en soledad, producto de una inmersión en la intimidad de su conciencia. Hay en el monólogo interior un descenso en la conciencia que se realiza sin intención de análisis u ordenamiento racional, es decir, que reproduce fielmente su devenir en lo que tiene de espontáneo irracional y caótico.<sup>2</sup>

En el discurso se le identifica a manera de afirmaciones y respuestas que aparecen o no como autodirigidas. Existe, por tanto, una intención de mantener comunicación con un interlocutor también ficticio. El narrador tiene como finalidad mostrar los hechos, dice textualmente un discurso propio o ajeno, con lo cual minimiza la distancia entre los hechos relatados y el receptor.<sup>3</sup>

En *La Habana* el monólogo interior es empleado sólo por el narrador-personaje, quien se muestra como dueño de la historia. Así, en la primera secuencia (su llegada a La Habana y su salida de ella), cuenta lo que vio en aquel lugar. Se conocen los hechos sin mayor complicación, además es posible identificar claramente la voz de Luis. Es en esta secuencia cuando se enteran de la sublevación en los ingenios (casi al inicio de la historia), sólo por única vez alguien usurpa la palabra al protagonista: el senador, quien por unos momentos, de manera decisiva, se adueña del discurso; lo hace a través del modo directo: "ya son libres, que más quieren, no se

---

<sup>2</sup> Oscar Tacca. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1994, p. 100.

<sup>3</sup> Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y Poética*, 2ª. ed. México, Porrúa, 1988, p. 348.

conforman con nada, además escogen para rebelarse precisamente hoy, décimo aniversario de la República” (p. 131). Llama la atención que alguien arrebate la palabra al narrador; esas líneas son suficientes para reflejar que el senador porta mayor poder que el del mismo Luis. Además era el único que podría intimidarlo (gesto común en el senador). Y aún cuando sea el protagonista quien dé la oportunidad de que aquél se exprese, sin embargo ayuda a entender cómo se acentúa el carácter pusilánime del narrador-personaje. En el resto del relato éste se convierte en amo y dueño de la escena; tan es así, que no se encuentra otra voz sólida, porque él invade todas las zonas, las obstaculiza. Si se tiene rastros de la revuelta, del aspecto físico del mismo Luis, de Isabel y de los padres de ésta; de la ambientación, el espacio y el tiempo, es por el protagonista, quien opera según el saber infundido en él por el autor a fin de lograr los efectos que se ha propuesto, como despistar constantemente al lector o insinuar asuntos que se deben deducir por el contexto en que son presentados.

Al trabajar el monólogo interior el lector se pregunta cuánto es real de lo que se conoce por boca del narrador, por una razón clara. El carácter del narrador-personaje es tibio, voluble, lleno de miedos y prejuicios. Por tanto, siempre quedará la duda de la subjetividad en que se expresa. Por ejemplo, la noción del espacio y del tiempo, que es un asunto decisivo en la historia es dada por él:

... el único barco que sale ahora va para México, pero si acabo de llegar de México, ¿zarpa a las seis... qué pronto, qué pronto ha llegado la noche, la última noche en el barco (p. 131).

Nunca se sabrá, en realidad, si los hechos que se narran acontecieron en la forma en que son presentados, porque no existe otra voz que diga lo contrario.

Ahora bien, desde la perspectiva anterior se puede advertir que cuando se introduce un narrador que sirva de enlace entre un mundo real y otro imaginario el asunto narrado se convierte en un problema. Michel Butor define esto así: “el tiempo en que se desarrolla, no tiene nada que ver con la relación en el presente; es un pasado perfectamente deslindado del hoy. El presente del narrador se proyecta en el recuerdo ficticio.”<sup>4</sup>

Cuando se hace uso del monólogo interior se aprecia, de acuerdo con lo que dice Butor, que el narrador cuenta sólo lo que sabe en ese momento, en ese instante. Es una manera de expresar lo que acontece casi en el ahora; de ahí que diga Butor que: “la lectura se presenta como una ‘violación’ donde la realidad se negará constantemente.”<sup>5</sup> Esto es claro porque hay sólo una perspectiva, un momento mínimo que precede al presente. Parece que en ese mismo instante se narran los hechos. Más aún, los pensamientos expresados dan la impresión de que son interrumpidos constantemente para mencionar otros que aparentemente no tienen relación con los que los anteceden:

tengo miedo, dije, ahora mismo me voy, el senador insultó a los negros, luego intentó calmarme, pero no me convenció, no soy hombre de guerra, el chofer del senador me llevó al hotel, hice las maletas, pagué la cuenta y llamé por teléfono a la agencia naviera, el único barco que sale ahora va para México, pero si acabo de llegar de México, bueno, no importa, doy lo que sea, ¿zarpa a las seis, pago a bordo, me aceptan un cheque? (p. 131).

En estos pensamientos se percibe una sensación de rapidez. Parece que las frases van a extenderse y repentinamente ya hay otra que las suple. Esta forma de expresión se utiliza cotidianamente, casi en todo momento.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Michel Butor. “El uso de los pronombres personales en la novela”, en *Sobre Literatura II*. Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 80-81.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>6</sup> Si se está dialogando con alguien es común que se piense en otro asunto diferente al mismo tiempo, aunque no se le exprese al interlocutor. Por ejemplo, Si un profesor está impartiendo clases sobre el concepto del monólogo interior, el alumno, a quien se transmite tal

Además de abordar el monólogo interior, se precisa tratar la corriente de conciencia, la cual para algunos es sinónimo de monólogo interior. Sin embargo, distingue al monólogo interior de otras presentaciones de la conciencia:

la expresión de enunciados sin la intervención de un narrador, pues las palabras que piensa el personaje son las que cruzan en su mente en ese momento y, son las que se plasman; de ahí su grado de inmediatez. Además, la inmersión en una mente sólo puede ser completa cuando el personaje no presenta cambios bruscos en su físico, y cuando los cambios en el tiempo y en el espacio no son tampoco relevantes.<sup>7</sup>

Ahora bien, en la corriente de conciencia se intenta hacer cita directa de la mente, no sólo del lenguaje (que es como se emplea en el monólogo interior: presentar los actos de “habla” en silencio, sin pronunciar palabra alguna) de uno consigo mismo, sino también de los sentidos que se producen, pero que no son formulados en palabras por la mente del personaje ni tampoco son el producto de un análisis interno del narrador.<sup>8</sup> Se pisa, por tanto, en grados o niveles de la conciencia lógica o ilógica, o bien en estados conscientes o inconscientes. La corriente de conciencia, al centrarse en lo que se percibe a través de los sentidos y no en actos “verbalizados, actos de habla”, como en el monólogo interior (que aunque

---

conocimiento, no dudará de que su maestro se concentra exclusivamente en el tema que está presentando. Sin embargo, el profesor puede en ese mismo momento pensar sobre el pago de teléfono que deberá realizar su hijo o sobre alguna cita que tendrá en veinte minutos, aunque sólo expresará en voz alta lo referente al monólogo interior. Ahora bien, presentar al mismo tiempo esos tres actos de expresión “verbal” en la escritura, puede —eso se intenta seguramente— confundir al lector. De modo que la tarea de éste consiste en diferenciar en qué momento interviene (cuando se exprese un actante) un personaje con un discurso en el que esté conversando con otro personaje y en qué momento está pensando otra cosa distinta de lo que está platicando con su interlocutor. Quizás hasta piense varias cosas al mismo tiempo o tal vez, él, en un soliloquio exprese pensamientos en voz alta y otros en su interior. Varios temas, diferentes materias del conocimientos, en ese espacio y tiempo, puede generar en su mente. Algunos los expresará en voz alta y otros, sólo para sus adentros.

<sup>7</sup> Seymour Chatman. *Historia y discurso*. Madrid, Taurus, 1990, pp. 198-199.

<sup>8</sup> *Idem.*, p. 200.

se generan en la mente, se transmiten como actos de habla en la escritura, no así en la corriente de conciencia porque lo que se percibe con los sentidos es más difícil plasmarlo como “actos de habla” en la escritura), suele plasmarse más rápido en el cine, ya que existen más recursos para expresar una idea, aspecto que no sucede en la literatura, la cual sólo tiene como único medio la escritura misma.<sup>9</sup> Debido a lo anterior, parece que es pertinente tomar algunos párrafos de *La Habana*, a fin de que ejemplifiquen y den cuenta de cómo y cuándo se hace uso del monólogo interior, del estilo directo, del indirecto y de la corriente de conciencia. Para ello, se numeran y se separan los pensamientos, con el propósito de advertir cómo se comportan en el discurso:

Por los nervios cenó mucho (1), no acepto jugar bridge con los noruegos (2), me acuesto (3), no logro dormir (4), el barco cruje, oscila, salta (5), me asomo por la claraboya (6), no veo nada (7), tinieblas profundas (8), pero oigo el chasquido de las olas como un sollozo (9), qué extraño (10), qué ganas de hablar con alguien (11), no, no quiero vestirme para subir al salón en donde aún habrá gente (12) (p.134).

Estas oraciones hacen evidente un monólogo interior y dejan en claro la intención de “verbalizar” los actos de pensamiento a través de la escritura; por otra parte, sirven al narrador para enriquecer su discurso, en virtud de los constantes traslados de una idea a otra con el propósito de despistar al lector. En la oración 6 y en la subordinada 7 hay una supresión (elipsis) de

---

<sup>9</sup> Cuando alguien sueña que camina sobre una calle en la que transitan varias personas que tienen las mismas facciones, rostros similares con narices que son atravesadas por un dedo y con el ojo derecho color rojo. Estas personas miran a ese alguien con detenimiento, sin embargo también se miran entre sí, pero a la vez son miradas por otras y así sucesivamente. El acto desconcierta a quien lo sueña. Representar estos momentos en el nivel de la escritura será complicado, pero seguramente lo es más cuando se pretende describir el proceso mismo del inconsciente; asunto que el cine, a través de imágenes, logra con un alcance más rápido en virtud de la multitud de recursos icónicos que emplea.

palabras; pese a ello, se puede deducir el pensamiento por el contexto: “no veo nada, sólo tinieblas profundas.”

Si este pensamiento se hubiera extendido y reflejara las sensaciones que las “tinieblas profundas” provocan en el personaje, el discurso se complicaría, ya que entonces sí se estaría propiamente en los estados de la conciencia o del inconsciente del personaje, cuyo reflejo en la escritura sería más difícil de aprehender.

El siguiente grupo de pensamientos precisa igualmente, un análisis para entender de qué manera se manifiesta el narrador:

qué delicia Isabel (1), nació en Túnez (2), qué extraño, la creí madrileña o andaluza (3), no, es catalana como sus padres (4), el mar reverberante (5), hace calor a pesar de la brisa (6), me sonrío (7), no estoy bien vestido (8), pasan hombres de cuello duro, bombines, cachuchas, pecheras albeantes (9), la orquesta inicia *Maple Leaf Rag* (10), cómo suena el catalán le pregunto (11), Isabel es la perfección, la juventud y toda la belleza del mundo (12), fragancia de agua de colonia (13), el viento empuja el cabello hasta su boca (14), me enseña algunas palabras, ‘oratage’ tempestad, ‘comiat’ despedida, ‘mati’ mañana, ‘nit’ noche (15), ¿cómo se dice en catalán hay baile esta noche? (p. 136).

El monólogo interior en 1, 2, 3 y 4 no presentan complicaciones; en 5 el discurso es impersonal y parece que no hay coherencia, ya que pasa de las impresiones que tiene sobre Isabel hacia el estado climático de ese momento; en 6 se patentó la misma situación. En 7 nuevamente aparece la figura de Isabel; 8, 9 y 10 refieren la ambientación (más precisamente, el espacio). De la oración 11 a la 16 en el discurso se vislumbran las cualidades que Luis advierte en la joven, el discurso de nueva cuenta, toma un tono de aceleramiento, se percibe una sensación de rapidez

Se seguirá insistiendo con más ejemplos, a fin de que queden claras las distintas modalidades con las que está construido el relato de *La Habana*

La gente abandona el salón (1), sus padres la llaman (2), Isabel, no te vayas (3), quieren estar frescos para el desembarco (4), oficial, a qué hora

fondeamos? (5), a las seis si Dios quiere, señor (6), don Baltasar me tiende la mano (7), fue un placer conocerlo, don Luis (8), el gusto fue mío (9), ... Isabel, ahora no, nos diremos adiós mañana en el muelle (10), nunca más, Isabel, nunca nunca (11), ¿se humedecieron sus ojos? (12), ¿fue una alucinación? (13), ahora siento la sal de mis lágrimas (14), qué vergüenza, he llorado (15), me han visto (16) (p.139).

En las oraciones 1 y 2 se percibe un discurso en el que el procedimiento es el monólogo interior sin mayores complicaciones. En 3 y 10 la expresión pudiera confundirse con el estilo directo, aunque en realidad se trata de un monólogo interior, porque al estar Luis cerca de los padres de Isabel nunca se expresaría en esa forma. Más aún, Isabel nunca le ha correspondido, ni siquiera el protagonista ha expuesto abiertamente a la joven pretensiones amorosas. Éstas sólo se han originado en su interior y sólo él y el lector saben de ellas. En 4 se aborda el discurso a través del estilo indirecto; de la oración 5 a la 9 el estilo es directo. La oración 11 se muestra como monólogo interior porque Luis se lamenta para sus adentros y ese acto de “habla interior” es el que de inmediato se traslada a la escritura. Las oraciones 12 y 13 son interesantes porque responden a estados de conciencia, ya que ni para el personaje son claras las sensaciones que experimenta, no sabe si sus ojos se humedecieron o si fue una alucinación. Aquí, la expresión en los estados que se refieren a la mente son difíciles de expresar en “actos de habla” para después llevarlos a la escritura. En 14, 15 y 16 se emplea el monólogo interior, pues el personaje dice para sí cómo vivió el momento de su llanto.

De nueva cuenta, como ocurrió en el plano de la historia, se perciben diversos momentos en los que se intensifica la degradación del personaje. Tales estados críticos son presentados con gran rapidez por el enunciador en el plano del discurso. Los estados de conciencia, como se verá, se perciben en mayor cantidad y más continuamente. Se está casi al final de la

historia (por tanto, los hechos se intensifican en ambos planos), instantes cercanos al anuncio de que el viaje en el mar duró cien años (de acuerdo con el punto de vista de Isabel) y no los tres días en que debió realizarlo el Churruca:

no dormiré (1), beberé (2), camarero, otra igual (3), que esto pase a mi edad es el colmo (4), ¿cuánto whisky, cuánto vino he bebido? (5), hace calor (6), tengo sueño (7), frescura de la brisa en cubierta (8), ya se ven las luces de Veracruz (9), aún no, sólo el faro, los faros, las islas (10), la delicia de hundirse en las mantas (11), ven conmigo, Isabel (12), no te vayas (13), me adormezco (14), me duermo (15), estoy dormido (16), sueño algo imposible de recordar (17), ya no sueño (18), despierto (19), alguien toca (20) (p. 139).

Las oraciones 1, 2, 4 y 5 refuerzan los ejemplos de monólogo interior que se ha venido presentando, porque fácilmente la introspección generada en el personaje se plasma en la lengua escrita. En la 3 se vale del estilo directo; en la 6 dice: “hace calor”, oración impersonal que se interrumpe porque da paso a otro pensamiento en cuya introspección se enuncia “tengo sueño” (7). Posteriormente sale de su habitación y es cuando, pese a la interrupción de la oración 7, se identifica la conexión que se da entre 6 y 8, pues (a pesar de que no lo dice) sale de su habitación y es entonces que siente la “frescura de la brisa en cubierta”. En este lugar dice en 9 y 10 que vislumbra las luces de Veracruz (porque subió a cubierta, aunque no lo diga). De nueva cuenta se dirige a su camarote (no lo dice), se deduce porque en 11 desea “hundirse en las mantas” y reclama en su interior la presencia de Isabel (12). A partir de este momento se manifiesta el estado de conciencia con mayor ahínco. En 14 comienza a adormecerse y el manejo de las expresiones siguientes se suscitan con tal rapidez (15, 16, 17, 18 y 19), que apenas da tiempo de pensar cómo sucedieron dichos actos, ya que no existe forma que pueda señalar la génesis de esos estados mentales del personaje. Por otro lado, es evidente que los signos de puntuación desempeñan un papel importante en

el discurso, porque los estados de introspección, el manejo “arbitrario” de pensamientos incompletos o cabalgar de una idea a otra, así como emplear punto y coma donde se acostumbra punto y a parte, suele desconcertar al lector, quien en todo momento se muestra confundido. Esa estrategia de JEP de sugerir y economizar los acontecimientos tiene dos propósitos. El primero le da agilidad al relato, muestra el dominio que tiene como “narrador”; el otro involucra al lector, quien se ve obligado a considerar las reglas con las cuales se sostiene el relato. La participación del lector es determinante, ya que debe estar pendiente de cada cosa que se dice, de cómo se dice, pero también de lo que se sugiere, aspecto que predomina con mayor insistencia en el texto.

Uno de los rasgos que identifican a José Emilio Pacheco como escritor es su proclividad en la búsqueda de técnicas discursivas con las que aborda sus creaciones literarias. Ya desde 1967 hizo gala de esta cualidad en su novela *Morirás lejos*, la cual presenta un gran laberinto que requiere la total participación del lector (porque también ha precisado esfuerzo por parte del autor). Esta misma demanda vale para el cuento de *La Habana*, que como se ha podido corroborar, conjunta estrategias discursivas que deben atenderse con prudencia (en este caso la del narrador, aunque desde luego, como se verá en los siguientes capítulos, también está la propuesta del espacio y la de la temporalidad, las cuales se vislumbran en solidaridad en el mismo proceso discursivo). Sin embargo, la continua evolución que tiene como escritor lo ha llevado -después de catorce años- a presentar una novela “trasparente”: *Las batallas en el desierto*, no por ello fácil en su lectura. Esto quiere decir que JEP a lo largo de sus diferentes propuestas creativas continúa preocupándose por la dicotomía lector/creador, en la que el acto mismo de la escritura le ha procurado reflexión en torno a estas dos

nociones. Es innegable que la época en que fue escrita *La Habana* (1971), ya estaban muy extendidos los asuntos del psicoanálisis, las teorías de Jung, los procesos mentales, etc. JEP, al tanto de estos nuevos caminos, decide plasmarlos en sus textos. *La Habana* es uno de esos resultados. En este sentido, puede decirse que no hay transgresiones en cuanto a los cánones literarios de la época, sin embargo vale la pena comprobar de qué manera el autor ha empleado esos recursos que ya se han referido, pues siendo un texto breve, abriga diversas sorpresas para el lector.

Una de las estrategias discursivas más interesantes que se vislumbran en el relato de *La Habana* es, sin duda, la temporalidad, porque a través de este recurso el autor implícito infunde en el narrador informaciones sobre cómo los pasajeros, que van a bordo del Churruca, transitan de una dimensión a otra. Para ello introduce dos aspectos (expresiones lingüísticas y asomos indiciales) que son fundamentales en la historia ya que explicitan la simultaneidad de planos a la que se enfrentaron los navegantes. De esta percepción sólo Luis da muestras de haber identificado el fenómeno. Primeramente, se refieren las expresiones lingüísticas con las que acusa las sensaciones raras que le provocó su viaje por el mar, cuya duración debió realizarse en tres días y no en los cien años que tardó en llegar a su destino:

no veo nada, tinieblas profundas, pero oigo el chasquido de las olas como un sollozo, qué extraño [...] al desembarcar plaf, se acabó, haz de cuenta que nunca nos hubiéramos visto, qué raro [...] qué delicia Isabel, nació en Túnez, qué extraño, la creí madrileña o andaluza (pp. 134-136).

Además, ese mundo de rarezas se plasma también en la forma en que Luis

percibe el viaje a través del tiempo y el espacio al sentir la extrema lentitud con que se mueve el barco: "...y aunque el capitán echa las máquinas a todo vapor para seguir por este océano de aceite, vamos como si el Churruca fuera un barco de vela, qué extraño" (p. 135). Llama la atención que en ningún momento tuvo la intención de intercambiar experiencias de viaje con alguno de los otros personajes. Ambos puntos clarifican los desajustes temporales que se presentan en el relato. JEP logra este fenómeno en *La Habana* deteniendo el tiempo. No es propiamente un tiempo que desee recobrar como experiencia estética a la usanza de Proust, ni tampoco un tiempo que procure revivir aspectos nostálgicos como la añoranza infantil, atendida en *Las batallas en el desierto* o los recuerdos adolescentes registrados en *El principio del placer*, *La reina* o *El parque hondo*; menos aún se trata de un "tiempo histórico" claramente manifiesto en *Morirás Lejos*. Es más bien un tiempo a la manera de *Fausto*: detener el tiempo para alcanzar el amor de una joven, pero abordado de manera diferente. Porque Fausto planeó relacionarse con Margarita valiéndose del poder concedido (negociado) por Mefistófeles. Hubo conciencia en Fausto de la detención temporal. En cambio JEP logra parar el tiempo y Luis, a pesar de experimentar ciertas irregularidades acontecidas en el trasatlántico, sólo al final de la historia sabe que los tres días de traslado en realidad fueron cien años.

En este sentido parece pertinente notificar que una de las distinciones de la novela contemporánea consiste en subvertir, trastocar las categorías de tiempo y espacio logrando que no funcionen igual que en la "realidad" los principios básicos de causalidad, identidad y no contradicción. Todos, elementos que suelen emplearse con insistencia en el relato literario moderno. De manera que el tiempo pasa a ser en literatura un no tiempo: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo exhibe un tiempo de muertos.<sup>1</sup> Es así que la confusión en el

---

<sup>1</sup> Alicia Redondo Goicoechea. *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid, Siglo XXI, 1995, p. 30.

lector es inminente al combinar un tiempo real con otro simbólico y mítico. Estas disertaciones conducen a Mijail Bajtín a reflexionar en torno al concepto del cronotopo o la relación espacio-tiempo; para él: “el tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible, pero desde un manejo meramente artístico, y el espacio se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia.”<sup>2</sup>

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que el relato se divide en dos momentos perfectamente deslindables. Uno refiere el tiempo que vive Luis en 1912 (va de su llegada a La Habana hasta la salida de ella); el otro, parte de su arribo al barco Churruca, sitio definitivo porque en él transurre el tiempo estático (los cien años de viaje), hasta el desembarco impedido por los habitantes del año 2012. Aunque como se ha señalado en el análisis que se realizó en torno a la espacialidad, no se presentan acciones de 1912 intercaladas con las del año 2012, sí en cambio existen signos raros en que la simultaneidad crono-espacial confunde al protagonista y al lector, porque no advierten esa intercalación de las dos “realidades” referidas. Por tanto, no debe olvidarse la estrategia del autor en torno a esa simultaneidad (la distracción del lector), a fin de evitar cualquier visión o interpretación errónea de los diversos acontecimientos.

El orden cronológico en que son presentados los hechos no siempre es lineal. El narrador retrotrae algunas acciones a fin de explicar el presente que se está narrando. Uno de esos asomos al pasado se patenta cuando alude a la represión que sufrió Dav, el vecino de Luis en Manhattan, por el zar de San Petersburgo en aquellas tierras o la que padecieron el propio padre de Luis y éste en 1879 por Porfirio Díaz cuando el dictador era presidente de México. No se dejan de lado algunas anticipaciones o prospecciones como el negocio que emprenderá el padre de Isabel en Puebla o la vida que le espera a los pasajeros cuando descendan del barco. Estos puntos informativos funcionan como

---

<sup>2</sup> Mijail Bajtín. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-238

estrategias retardantes, además auxilian a entender la evolución de los personajes en la historia. Básicamente se narra una anécdota: la vida de Luis y aquello que lo circunda, lo cual contribuye a darle al relato mayor unidad. De manera que las acumulaciones que se narran no permiten descansar al lector, lo mantienen a la expectativa. Esos retardamientos, funcionan como distensiones, alejan los acontecimientos nucleares, despistan al lector de las acciones medulares. Los juegos temporales otorgan al relato simetrías marcadas a través de los días, las noches y los encuentros que sostiene Luis con los otros personajes y consigo mismo. Basta recordar la amplia descripción que hace de los alrededores de La Habana, de las características físicas de Isabel o la amplia expansión en que narra su próximo regreso a Manhattan y, por ende, el encuentro con su vida monótona:

... no quiero volver a la calle 55, el *subway*, los domingos en Brooklyn, los juegos de los niños en Park Slope, los pleitos con los primos, el *stew*, el pay de manzana, la ferroquina, el tricófero, el talco, el jabón de olor, las pastillas para la tos, las píldoras digestivas, las tinturas de pelo, la loción revitalizadora, los almanaques rosados de Cunningham que contienen el santoral de todo el año, anuncian las fases de la luna y los eclipses, los mejores días para sembrar, pescar y cortarse el cabello y las uñas, no quiero saber más de las cuentas, los cobros, las comisiones, las muestras, los fletes, los viáticos, el papeleo, las rencillas dentro de la compañía, las ganancias y pérdidas... (p.138).

Un recurso contrario a las expansiones que retardan las acciones es la elipsis. Su oficio consiste en resumir los acontecimientos que se narran. La economía que procura tiene un embrague directo, en este caso, con el monólogo interior. Ya se ha precisado en el análisis del narrador que los hechos en *La Habana* están escritos en un “presente histórico”, es decir, el momento que se narra tiene como efecto que la narración sea contemporánea de la acción narrada. Así, el monólogo interior, a partir de este efecto, hace referencia a estados de conciencia en los cuales los pensamientos que se enuncian aparentemente no tienen relación alguna con los que los anteceden. Da la impresión que se cabalga de una idea a otra sin aparente coherencia. El siguiente ejemplo ofrece

pensamientos elididos que economizan el discurso:

por los nervios ceno mucho, no acepto jugar bridge con los noruegos, me acuesto, no logro dormir, el barco cruje, oscila, salta, me asomo por la claraboya, no veo nada, tinieblas profundas, pero oigo el chasquido de las olas como un sollozo, qué extraño, qué ganas de hablar con alguien, no, no quiero vestirme para subir al salón en donde aún habrá gente (p. 134).

Pese a lo anterior el compendio que se hace en algunas partes de la historia no afecta la comprensión de la diégesis (la anécdota) en su conjunto; sí en cambio, insiste en una mayor atención e involucramiento por parte del lector de aquello que se le presenta u ofrece.

Respecto a la correspondencia que existe entre la temporalidad de la historia y la del discurso, conviene considerar los desajustes localizados en la “duración”. Es decir, la instancia que se narra en *La Habana* presenta una duración inferior a la de la historia relatada. De ahí que el tiempo del discurso sea menor al tiempo de la historia. El narrador da noticia de los acontecimientos después de haber arribado al puerto de Veracruz (en 2012). Eso significa que el relato está escrito *in extremas res*. Quizá la única coincidencia se plasma en el estilo directo, cuando el protagonista sostiene diálogo con Isabel, con el padre de ésta o con el senador.

No debe escaparse al lector que en *La Habana* se presentan los acontecimientos a partir de ciertas relaciones causa-efecto. Este dato auxilia a identificar otra de las formas sobre la que se sostiene el relato. Sin embargo, es preciso considerar (para entender el relato) que solamente se narran los efectos que determinaron el comportamiento de Luis. Sus debilidades las viene arrastrando desde un tiempo anterior al que se relata. Pese a que el protagonista presenta nuevos tropiezos en la diégesis, de cualquier manera, siguen siendo efectos de su vida pretérita. Incluso, se infiere que más allá de su descenso del Churruca continuará manifestado los mismos signos. Ahora bien, los efectos que se presentan por su forma de vivir están dados en el tiempo y en el espacio (la enajenación en que vive, su temor a morir, sus relaciones fugaces con su

esposa e hijos, con el senador; su breve estancia en La Habana, su pretendido amor por Isabel, sus escasos estados de calma), los cuales obedecen a la manera fugaz en que ha vivido. Las causas se vislumbran en el exilio de que fue víctima su padre, en lo enajenado de su trabajo, en el permanecer alejado de su familia, etc. Lo único permanente en su entorno son sus malestares y su negación constante al liberarse de sus prejuicios.

El final de la historia se encadena con el principio, simboliza un retorno a la situación inicial. Hay una idea de que todo es cíclico. El objetivo de salir de La Habana y arribar a Veracruz se cumplió, no importa que los navegantes se hayan demorado cien años en llegar a su destino. Sin embargo, Luis como individuo en la diégesis se presentó como un hombre débil que nunca alcanzó sus propósitos. Llega al mismo estado en que partió. Todo ese tiempo que transcurrió da la impresión que fue inútil, porque, como se ha mencionado, el protagonista no supo librarse de sus prejuicios; al contrario, su degradación fue total.

En este sentido, es importante vislumbrar que en el relato se perciben encadenamientos que relacionan a Luis con todo el microcosmos. Existen constantes en las cuales el protagonista siempre aparece como parte de la red en la que está inmerso. De manera que puede decirse que el relato es “competitivo” o “repetitivo”, porque se narra varias veces lo ocurrido una sola vez. Basta recordar los miedos y prejuicios de Luis, la constante alusión a la canción *La Paloma* y a la locura de Carlota o la insistencia de plasmar al grupo de los poderosos y al de los marginados. Existen, igualmente, expresiones (varias de ellas adverbiales) que dan cuenta de un tiempo que parece que se prolonga, unas veces se vuelven fugaces y en otras más, manifiestan un presente inmediato:

pobre Cathy, sola todo el año (p.135),  
primera vez que Isabel viene a América (p 135),  
Manhattan, la ciudad en que comienza el futuro (p.135-136),  
ya me entristece la futura nostalgia por el ahora que nunca volverá (p. 137),

...queda un día más a su lado, un último día (p. 137),  
qué pronto, qué pronto ha llegado la noche, fiesta de despedida. último baile  
(p. 138),  
señora si van a Nueva York, allí estoy siempre (p. 139),  
Isabel, ahora no, nos diremos adiós mañana en el muelle, nunca, nunca más  
Isabel, nunca nunca (p. 139).

En estas expresiones se manifiestan los rasgos repetitivos que además se relacionan con la angustia que persigue en todo momento a Luis. Se denuncian, también, aspectos que apuntan a considerar la fugacidad de la vida, pero que al mismo tiempo desean eternizarla. Sobre todo cuando el protagonista ya no puede recobrar el tiempo, porque sabe que al perder ese instante, volverá al mundo enajenado del cual no puede escapar. De esto, podría conjeturarse que la concepción del tiempo de JEP ofrece con regularidad un tono de tristeza o una visión pesimista de la vida humana. La imagen del niño y del adolescente son dos aspectos recurrentes en su obra; se desenvuelven en una estructura social en la cual los adultos suelen decepcionarlos. No extraña por tanto, el recurso de la ensoñación o de la fuga de la realidad extendida con suma facilidad entre sus personajes infantiles y púberes. Máxime que el adulto no se vislumbra ya en un mundo que pueda enmendarse, no así el joven, para quien aún deja asomar un dejo tierno de esperanza.<sup>3</sup> Al marcar al adulto con la huella del pesimismo y en el caso concreto de Luis, parece que sus prejuicios se extienden *ad infinitum*, el “castigo eterno” lo acompaña incluso en la otra dimensión. De lo anterior se advierte un paralelismo entre Sísifo y Luis, en ambos el tiempo se vuelve un “no tiempo”, un tiempo que no tiene dimensión cronológica, es un tiempo enajenado, absurdo. Sísifo recibió el castigo por desobedecer y enfrentarse a Zeus;<sup>4</sup> Luis se opone al sistema, que a su vez, es el origen de su actitud. En esta dimensión del tiempo enajenado, el hombre deja de ser él mismo, ya no se

---

<sup>3</sup> Bárbara Bockus Aponte. “José Emilio Pacheco, cuentista”, en *La hoguera y el viento* México, Era, 1993, pp.187-189.

pertenece, se ha eliminado como individuo, funge como un espectro, vive en una casa de muñecas y va sin rumbo, como la paloma. Ésta simboliza un viaje,<sup>5</sup> el barco también, precisamente como el realizado por Odiseo, quien sí enfrenta los avatares que encuentra a su paso, o por el piloto en el cuento de *El Principito*, que ante la descompostura de su avión reflexiona sobre su existencia, sobre el vacío de su cotidianidad; es entonces que escucha su voz interior, la voz de su conciencia (su principito). Retoma el viaje, que lo ha reconfortado, porque se ha comprendido mejor como hombre. Incluso quizás Sísifo sabía que el costo de su desobediencia le acarrearía consecuencias nada halagadoras y sin embargo las enfrenta. Luis, por su parte, no escapó al sistema capitalista, éste fue contundente, su eficiencia se tornó implacable. Pero tampoco luchó como los otros héroes, quienes sí enfrentaron al “monstruo” que los atormentaba. Luis ni siquiera advirtió, en realidad, sobre cuáles “demonios debía blandir la lanza y abatir su propia circunstancia”. El castigo para Luis es por tanto eterno; como Sísifo, por toda la eternidad debe subir a la montaña llevando sobre su espalda una piedra, que al llegar a la cima caerá. La acción será perpetua hasta el infinito. Luis al no liberarse de su condición vuelve al mismo punto. En este sentido como ya se ha dicho parece que no sucedió nada en el relato; pese a ello, la condición en la que está sumido el protagonista es muy cruel. Él es el hombre del siglo XX que se ha perdido en

---

<sup>4</sup> Ángel Ma. Garibay. *Mitología griega*, 9ª ed. México, Porrúa, 1983 (Sepan cuantos, 31), pp. 219-220.

<sup>5</sup> Dice Cirlot que: “Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia, estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje. Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos. El viajar es una imagen de la aspiración -dice Jung- del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto. Inversamente puede considerarse el viaje como una huida. Pero el verdadero viaje no es nunca huida ni un sometimiento, es evolución.” Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969, pp. 459-460. En este sentido se puede advertir que Luis vive un proceso de constante huida, porque el viaje no lo hace reflexionar; al contrario, lo sume en una fuerte degradación. La negación que tiene a los viajes lo coloca como a un antihéroe, opuesto al sentido de los otros héroes ya tratados.

el trabajo, que vuelve siempre a lo cotidiano, su castigo es perpetuo y doloroso. El ciclo se repite todos los días, la piedra sobre su espalda es tan pesada como la de Sísifo

El lector se percató de que no sólo el autor se propone contar la historia de Luis y su circunstancia (que es la central); sino que además sale por momentos de la anécdota para presentar un conflicto que pertenece a un capítulo de la historia cubana: la represión que padecieron los negros que laboraban en los ingenios azucareros de La Habana en el período gubernamental (1909-1913) de José Miguel Gómez. Existe, por tanto, una considerable distancia para José Emilio Pacheco respecto al hecho que presenta. La misma explicación vale para el lector; en ambos la lejanía temporal es ineludible. El autor, por su parte, lanza a la luz pública *La Habana* en 1971 y presenta su propuesta. El lector, al concluir la propuesta de Pacheco, dará su propio juicio reafirmando o disintiendo de lo expuesto por el autor.

No extraña que JEP tenga un interés marcado por los temas sociales, aquéllos que reflejan injusticias, guerras, racismo o problemas que atañen al hombre. México o Estados Unidos son países en los cuales vislumbra estos males. Asimismo, su interés se centra en otros momentos históricos en los que rescata temas de judíos, nazis o de la época clásica (Grecia y Roma); en ellos percibe asuntos que siguen vigentes en el hombre de nuestros días. En este caso, bajo su particular punto de vista, alude a la represión y abuso del poder que ejercieron los poderosos sobre los marginados de Cuba. Tal asunto no es propio del autor, ya que ha sido recurrente en otras plumas latinoamericanas como la de Carpentier, Vargas Llosa o García Márquez. Finalmente, es claro que las estrategias discursivas que emplea JEP como el monólogo interior, los desajustes temporales y espaciales son comunes y frecuentes en su generación. Dichos recursos reflejan la necesidad de darle solidez a la literatura mexicana (y a la latinoamericana) con temas que sean de interés común pero, además,

abordados con las técnicas propias de la época.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En los años sesentas y setentas los creadores (quizá desde los Contemporáneos: Novo, Villaurrutia y otros) procuraron alejarse de los cánones literarios entonces vigentes. De manera que las obras se empezaron a plantear como “problemas” (según Gustavo Sainz), porque ahora la forma en que el lector debe abordarlas requiere una mayor participación de su parte (la misma intención vale para el creador). Esto explica el surgimiento de la nueva novela y cuento latinoamericano en el que se confronta la técnica y las nuevas formas vertidas en la obra. Se presenta una crítica hacia esa forma de escribir de antaño, la crítica por consiguiente se refleja en la escritura, es decir, en el uso del lenguaje y en la manera como se estructura la obra. El juego entre lector-autor se vuelve dialéctico, porque se crea y recrea la obra. Desde luego que esto también es propio en escritos anteriores, aunque el “nuevo relato, pretende, como dice Umberto Eco, presentar una “obra abierta” en la que las posibilidades de lectura siempre son múltiples, polisémicas. Cfr. Margo Glantz. “Onda y escritura en México”, en *Repeticiones*. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1979, p 106-107.

En repetidas ocasiones se ha insistido acerca de la simultaneidad de planos que se presenta en el relato de *La Habana*. La espacialidad, junto con la temporalidad, son dos instancias definitivas que emplea el autor para dar cuenta de ese fenómeno (la temporalidad ya ha sido estudiada). Dichas estrategias discursivas otorgan solidez al texto por la manera en que se utilizan; además lo definen como un relato pleno de procedimientos “modernos”. Ese camino que se plantea, ayuda a que se plasme una escritura que no es nada sencilla y sí por el contrario, complica la exposición de los pensamientos al momento de explorar las oscuras direcciones de la inconsciencia, propias de escritores de la primera mitad del siglo XX (Virginia Woolf, Joyce, Faulkner, etc.).

De manera general, se puede afirmar que la historia presenta en apariencia dos planos, dos atmósferas que el lector debe considerar para advertir en qué parte de discurso se presenta la simultaneidad espacio-temporal, pues podría confundirse fácilmente si no atiende este aspecto. La

primera ambientación (los espacios de 1912) presenta una realidad que corresponde a las condiciones científicas y tecnológicas del momento. Esos recursos los aprovechan de manera exhaustiva los poderosos o los marginados, dependiendo de la ocasión en que estén envueltos. La otra aparente vertiente (dentro de ese mismo año, que resultó ser de cien años) se presenta de manera simultánea y se manifiesta a partir del viaje que realizan los pasajeros y en la cual se advierten los signos extraños, que como ya se ha dicho, sólo Luis percibió. Existe una tercera vertiente: el mundo del 2012 que, aunque no se describe cómo es, sí puede deducirse que la complejidad en todos sus ámbitos es, en suma, superior. En este sentido, es preciso insistir que no son planos diferentes en los que se vaya continuamente de 1912 al 2012 o viceversa. Este juego no existe, sino que, más bien, los hechos transcurren sin que el lector y los pasajeros perciban el fenómeno espacio-temporal. La efectividad que logra JEP con este recurso tiene tal efecto, que sólo al final de la historia el lector queda impactado por la sorpresa a la que se enfrenta. Los mismos pasajeros, al llegar a su destino, quedaron perplejos ante los múltiples cambios que los rodeaban. Una actitud similar expresaron los hombres del “futuro”, al mirar aquel pasado ya “caduco”. A propósito del mundo de 1912, los ambientes y los lugares de este tiempo se mantienen, incluso en los cien años de viaje por el mar, la escenografía no cambia (como ya se ha reiterado, Luis fue el único que percibió esos signos irregulares).

Respecto a la representación que se hace del espacio en el discurso, en el relato de *La Habana* el narrador-personaje manipula casi en su totalidad los datos espaciales; por su “mirada” se conocen los escenarios y las atmósferas. La gobernabilidad que ejerce es innegable, sólo en contadas ocasiones deja que otra voz tome la palabra, aunque siempre bajo su

influencia. La espacialidad, aquí, puede estudiarse a partir de diferentes planos extendidos en la estructura del texto. Se tiene, por principio, aquellos espacios en los que algunos personajes desarrollan actividades o a partir del *status* que reflejan en la sociedad. En este casillero caben los hombres "dueños de la época" (los poderosos). Del bando contrario están los que padecen alguna marginación; varios de ellos han sido relegados (los negros), otros se han marginado por voluntad propia (Luis y Carlota). Los primeros se mueven en el mundo de los progresos tecnológicos, de las negociaciones, de las reuniones sociales, etc. Aprovechan las máquinas exorbitantes (como el Churruca), los medios de comunicación como la telegrafía y la prensa. Se hospedan en hoteles lujosos, en la quinta del senador, por ejemplo, se cierran negocios que representan grandes dividendos para Mr. Cunningham. Su mercado cubre toda Sudamérica. Debe considerarse otra vertiente espacial que resulta igualmente significativa: los lugares en que se desarrollan estos hombres poderosos, pues es paradójico que si bien el "progreso" reviste un bien colectivo, sólo unos cuantos aprovechan sus bondades. Un caso claro es el del senador, para quien la eficiencia se traduce en el mando arbitrario, en el miedo que provoca en los demás y, que finalmente, sirve para expresar su prepotencia, ya que al sentirse "dueño" de los avances tecnológicos (y también en materia de comunicación) que circulan en La Habana, comete un sinnúmero de arbitrariedades. Los marginados se vuelcan, con regularidad, sobre sí mismos, su ensimismamiento los aparta del resto, son víctimas de su propia circunstancia, crean su propio universo. Carlota y Luis son una muestra de ello: éste, sin embargo, como representante no sólo debe realizar constantes viajes (casi todo el año) por diferentes países de Sudamérica, sino que además debe cumplir con los constantes roles sociales que le corresponde

desempeñar: una entrevista con un importante senador o alguna comida con algún otro compañero suyo que trabaje en la misma empresa. En fin, su desempeño social está plagado de citas y reuniones a las que no puede rehusarse. Este tren de vida que debe llevar y que podría tornarse como una oportunidad para experimentar roces con otros modos de pensar, resulta paradójico, ya que acentúan su soledad. En algún tiempo pretérito, Carlota representaba el poder, sus relaciones sociales como emperatriz eran igualmente agobiantes; de manera que ella tampoco escapa a esta categoría. El grupo marginado de los negros, por su parte, sólo se desempeña en lugares pequeños, en especial los reducidos. Seguramente la mayor parte del día y de su vida han estado sometidos en los ingenios azucareros, maltratados, vejados, trabajando incansablemente. Así, tanto los poderosos como los marginados desempeñan papeles antitéticos y los espacios en que se involucran están perfectamente delimitados. Esa separación de los espacios en que transitan los grupos explica la constante tensión que se mantiene en la historia. Una última clase de explotados es controlada por los administradores de los hoteles, los dueños del barco, el senador, Mr. Cunningham, etc. En tal rubro se instalan los cocineros, los meseros, el chofer del senador y en buena medida Luis. El carácter de esta nueva marginación se caracteriza porque las víctimas no se rebelan ante su condición, sólo se limitan a cumplir una jornada.

Hay espacios que ofrecen una segunda significación y en ocasiones varias. Por ejemplo, los ingenios, lugar en que los negros sufren la esclavitud y son víctimas de arbitrariedades, ha fungido como escenario en el que se padecen represiones. Pese a lo anterior, tal espacio con la rebelión toma una nueva significación, el de la libertad; con ese acto dicho escenario se torna con el matiz ya referido. Ahora ese lugar sirve para que esta clase

marginada se organice y planee estrategias en contra de los poderosos, por lo que seguramente tomarán las calles, las plazas a fin de recuperar su dignidad como ciudadanos. Desde esta perspectiva, resulta irónico que Luis a pesar de “gobernar” muchos espacios en los que ha podido moverse libremente se vea casi eternamente presa de ellos y opte por la introspección. La manera en que el autor implícito organiza las acciones resulta especialmente acertada, porque a través de las distintas atmósferas en que se desarrollan los personajes crea un ambiente de confusión. Uno de los recursos para crear este efecto es sin duda el monólogo interior, a través del cual refiere las tribulaciones de Luis. (ver el apartado dedicado al examen del narrador: “Hacia la voz del monólogo interior”).

El narrador utiliza otras perspectivas espaciales como la distancia que existe de un lugar a otro. En los acopios que hace de este rubro encasilla espacios muy amplios que paulatinamente se van reduciendo. En este sentido, la empresa Cunningham extiende sus dominios en toda Sudamérica teniendo por sede a Nueva York, la cual funge como red y plataforma para interconectarse con los demás países (recuérdese que al salir Luis de La Habana se comunicaría rápidamente con Mr. Cunningham o debido a la eficiencia de los medios electrónicos, Luis asegura que su jefe “ya sabrá todo” [p. 132]). Este punto teje las distintas nacionalidades que se presentan en *La Habana*. El relato es cosmopolita, los contactos de la Cunningham lo demandan. El mar es también un punto de referencia magno, porque en él transita el grupo que es desconocido en 2012. Esta panorámica poco a poco comienza a reducir sus espacios a lugares más específicos. A través de esta focalización el narrador retarda los acontecimientos a fin de proporcionar una ubicación más detallada de los escenarios y de los alrededores de La Habana. De ella menciona algunos

topónimos propios de la capital isleña como las fortalezas del Morro y La Cabaña; el Vedado y el Malecón. En esta parte del relato los paisajes se describen con toda nitidez. Aún no arriban los escenarios difusos, las instrospecciones todavía no han hecho acto de presencia. El narrador en la escena del recorrido por los alrededores de la Isla da muestras de omnisciencia, ya que se tiene la impresión de que conoce todos los lugares mencionados: balnearios, jardines y edificios. Con esta perspectiva el lector asiste a un efecto como de truco cinematográfico, pues experimenta que el entorno es manipulado y abrazado por la lente de una cámara de cine. En este sentido, la posición del narrador presenta ventajas respecto a la de Luis y a la de los otros personajes. Salta de un lugar a otro o está en dos sitios a la vez (del salón de fiestas se vuelca al interior de Luis). Como el Churruga se va alejando lentamente de la Isla, la perspectiva del narrador minimiza el espacio (como una cámara cinematográfica) hasta que el paisaje se vuelve “como un dibujo chino en un grano de arroz” (p. 132). Puede, por tanto, decirse que el narrador va de los espacios cerrados a los abiertos, de los externos a los internos y de lo preciso a lo difuso.

Ya se ha comentado que el mar es un espacio significativo en la historia, quizá el de mayor envergadura, pues en él transita el barco, en éste desemboca con más claridad el comportamiento de los personajes; múltiples vertientes ofrece ese objeto. Los espacios, como se ha advertido, se van reduciendo; de espacios magnos, se camina sobre los más menudos. Hay tres manifestaciones de ellos: el salón de fiestas, el camarote de Luis y los estados de conciencia de éste. El primero es relajante para los pasajeros, porque la orquesta y los meseros propician esos estados de ánimo. En cambio, Luis, en ellos (los tres espacios), no permite que los demás adviertan sus malestares, sí en cambio los extiende con plena profusión en

su conciencia. El salón adopta otra significación más; no sólo es el lugar en que se ameniza el tiempo del viaje ni el escenario que los acaudalados disfrutan. Es también el lugar en que Luis está más deprimido; incluso allí bebe en exceso. Es el lugar en que realiza sus introspecciones, en él se remota hasta su infancia, en él cree estar enamorado; es también el lugar que le brindó nuevos ánimos, esperanzas para encontrarle sentido a su existencia, pero al mismo tiempo fue el lugar en que se abandonó a su suerte; fue igualmente el instrumento de su fracaso, pese a que al principio lo vio como el objeto idóneo para salvaguardar su vida (no fue sino lo que lo sumió en esa doble desgracia). Esto no fue así, ya que al descender del trasatlántico deberá encarar su nueva realidad que en nada se torna halagadora. El camarote sirve como espacio para el relajamiento, ahí lee, es un lugar pequeño, su descanso en él siempre es breve. Es significativo en cuanto arrastra al lector a los estados de introspección de Luis; lo invita a que sea cómplice de sus miedos, de sus temores. Éste constantemente olvida su espacio exterior, lo niega para abrirse al interior en el cual tampoco haya respuestas, en ambos se margina. La rutina lo agobia, máxime que siempre debe estar viajando y relacionándose con gente con la que no tendrá más contacto que la estrictamente laboral o social. En medio de esa cotidianidad, Luis se mueve en dos planos, alterna dos formas de vida: la exterior y la interior.<sup>1</sup> A través de esa alternancia se crea un efecto

---

<sup>1</sup> Para Jiménez de Báez la clave para una posible salida sobre la enajenación de la sociedad moderna y urbana la da un comentario de Lefebvre: "Las nostalgias, la ruptura de lo cotidiano, el abandono [...]el recurso al pasado para no caer en la nostalgia y el amor al pasado" (cosa a la que recurre Luis cuando recuerda su infancia, a su madre, a su padre, al exilio ) son asuntos que se presentan en una sociedad enajenada.. Henri Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1972, p. 99. Se puede ver a Luis fundido en la rutina de la cotidianidad sin la capacidad para ejecutar un gesto diferenciador y envuelto en la circularidad nostálgica de su pasado. De ahí su relación mecanizada con lo que lo rodea. Por ello transfiere todo sentido en el pasado y como consecuencia se presenta su imposibilidad para relacionarse con el exterior. *Vid.* Ivette Jiménez de Báez. "Del texto literario al texto social", en *La hoguera*

de circularidad, constantemente Luis llega al mismo punto (a sus deficiencias como persona). Luis se niega a vivir fuera de sí, con regularidad se vuelca sobre sí mismo, aunque sufra en ese estado (como Carlota). Todos esos espacios en que se desarrollan los acontecimientos fungen como un juego de escenarios, unos están dentro de otros. Ese hecho se torna en una especie de laberinto del que le es imposible escapar (América-el mar-La Habana-el Churruca-el salón de fiestas-el camarote-las introspecciones). El relato “es un vaivén, es un barco” que va de un lado a otro sin un rumbo fijo, va de un estado alegre a otro de angustia; hay una circularidad, la doble vida, el doble engaño.

Ya estacionado en esos espacios de conciencia, en esas múltiples introspecciones se perciben los signos raros en la atmósfera: “no veo nada, tinieblas profundas, pero oigo el chasquido de las olas como un sollozo” (p. 134). En el discurso, igualmente, se aboga por la supresión de escenas; los lugares se tornan difusos, hay elementos dispares (esa es la intención). La confusión para el lector crece al avanzar en la lectura. Pese a lo anterior, las escenas no son del todo oscuras, ya que se esclarecen por el contexto. Un ejemplo, al respecto, se presenta cuando Luis está en su camarote y siente calor (acción que no se narra) y se refresca con la brisa del mar. Hay otras acciones cuyo desenlace y escenarios se suprimen, pero que se deducen por el contexto; las descripciones precedentes propician la elaboración de resultados conclusivos. El lector se pregunta si los negros salieron airosos

---

y el viento, p. 209. Ella misma dice: “Al enajenarse el afuera y el adentro y, por ende, la posibilidad de relación entre ambos, se disocia el hombre en sí mismo, se disocia su relación con la realidad. La enajenación del hombre que se suele asociar con la gran ciudad, se marca aún más, al darse en un espacio social pretendidamente menos alienante, y que incluso se piensa como posible salida.” *Ídem.*, p. 219. Una relación fortuita con una mujer (Isabel), una fiesta con sus amigos en Manhattan, acumular objetos para vivir “bien” son asuntos que han alejado a Luis de sí mismo y de su realidad.

de su enfrentamiento con el senador o si éste logró someterlos. Asimismo se ignora si los pasajeros al desembarcar pudieron adaptarse a su nueva realidad (año 2012). El espacio en estos pasajes queda abierto a la imaginación del lector. Conforme va avanzando el relato se adopta la actitud de suprimir los escenarios con lo cual se logra que la tensión vaya en aumento. Aunque resulta paradójico que avanzando rápidamente el tiempo para los pasajeros, los espacios que ocupa Luis para sus ensimismamientos parece que se tornan estáticos, se tiene la impresión de que no hay “movimiento”, contrario al mundo exterior, en el que circundan los otros personajes. De manera que el tiempo además de detenerse para los navegantes, es detenido por el narrador, quien, al concentrarse en las tribulaciones íntimas del protagonista, “olvida” al resto de los personajes y genera la impresión de que el tiempo no transcurre parejamente para todos.

Las líneas de significación en un texto tienen como propósito dar cuenta de los temas que por su iteración o repetición configuran contextos isotópicos o temáticas isotópicas. Es decir, se precisa saber cuáles son las constantes sobre las que se plasma no sólo una temática central, que por supuesto es la parte medular, sino cómo a partir de esta urdimbre se desprenden otros hilos (sememas) que aislados no tienen significación por sí mismos, pero que al vislumbrarse como parte de una rama principal adquieren valor, sea por su calidad de elementos opuestos o bien porque son homologables al central. Con este rastreo, además, se abre el camino que denuncia la ideología que está presente en el relato.

Así pues, se procurará laborar, de nueva cuenta, sobre las diferentes etapas por las que ha pasado el protagonista en sus grados de inseguridad y enajenación, los cuales funcionan como sememas que aparecen constantemente en el texto. Estos rastros nacen del tema central: la libertad reprimida por el poder. Así, esta noción extendida a lo largo del texto se manifiesta a través de un conjunto de oposiciones que al final del relato ofrecen al texto de *La*

*Habana* coherencia y unidad. Pueden analizarse de manera independiente, pero a sabiendas de que forman parte de un contexto más general.

A través de los indicios que proporcionan los personajes se puede orientar sobre las otras ramificaciones temáticas que se desprenden de la medular. La atmósfera que se respira presenta oposiciones: la marginación de algunos, por ejemplo, se opone a la vida holgada de los poderosos: la de Luis y la de los negros ejemplifican la marginación, la explotación; la del presidente de la Isla, Mr. Cunningham o el senador, la holganza y la riqueza. El semema del progreso y el de la pobreza funcionan como una dicotomía más, pues forman una antítesis recurrente en el relato. Por un lado, los marginados están carentes de los bienes materiales y de los beneficios sociales mínimos. No gozan de aquello que les ha concedido la República. En cambio, otros derrochan el dinero “mal habido” en lujos, en propiedades e inmuebles soberbios. El senador cubre el perfil que se ha descrito; tiene servicio de mozos en cada operación que realiza, se vale de las influencias que le ofrecen las autoridades de la Isla y las que le proveen los yanquis.

No se muestra un equilibrio en el tratamiento narrativo de ambos grupos; en el relato se privilegia al grupo de los marginados, sobre el de los poderosos, porque se les presta mayor atención y porque el narrador inclina la simpatía del lector hacia ellos. La desproporción de fuerzas y la lucha desigual son dos constantes. Parece que hay una intención de que se reflexione sobre la vida y los valores del mundo capitalista. El espíritu de guerra mueve a los negros, los impulsa, son los únicos marginados que se rebelan, que rechazan su condición. Esta actividad se contrapone con la actitud laxa y pasiva de algunos otros marginados, como Luis y Carlota, que no luchan por liberarse, en especial el primero, ya que la otra, al parecer no tiene remedio; su parte activa se refleja en su propia autodestrucción, en su automarginación.

Desde el primer párrafo, como se ha venido reiterando, se privilegia a la clase golpeada por el sistema, aunque no se olvida su contraparte. Ambas

mantienen la tensión y la distensión en el relato, a fin de equilibrar los diferentes componentes que aparecen en el cuento. Con esta misma noción concluye la historia: unos navegantes marginados por el hombre del 2012, quien ahora posee los medios e impide el desembarco de los pasajeros de 1912. De ahí que se justifiquen los diferentes procesos de degradación que se presentan en el transcurso de la narración. Este semema es otro hilo temático que se desprende del principal, se expresa así: deterioro/mejoría, dinámica presente en todo el relato y con la cual se advierte que ningún personaje cumple los propósitos u objetivos que se propuso desde un inicio (quedan excluidos, como casos especiales, las actividades de los negros y las del senador). A diferencia del conjunto de los actantes (los pasajeros), sólo uno de ellos sufre un doble deterioro: Luis, porque no obtuvo el favor amoroso de la joven ni la aceptación de los hombres del “nuevo mundo”.

El tema del abuso del poder es otra vertiente que no puede dejarse de lado. Trae aparejados el de la indiferencia y el de la injusticia, y en quien lo padece, el de la soledad y el de la pobreza. Los medios para lograr esta empresa están presentes en las más altas esferas (la máxima maquiavélica tiene en ese contexto una vigencia sorprendente: “el fin justifica los medios”), desde las presidenciales, pasando por las de algún cargo público, hasta las más complejas, como las relaciones entre los diferentes países que extienden sus mercados en toda América. Esto degenera las bonanzas prometidas por los gobiernos democráticos: un futuro pleno de garantías individuales e igualdades para cualquier ciudadano. Es evidente que nadie se atreve a desafiar a esos grupos al parecer implacables, sólo un puñado de marginados: los negros desafían al poderoso gremio; deciden salir sin importar el riesgo obvio que corren. Quizá toman esa decisión a sabiendas de que en otras partes de América se sortean movilizaciones semejantes. Este antagonismo entre ambas tendencias estimula a que prevalezcan, en la mayor parte del relato, las individualidades, que sólo procuran el beneficio personal, abogan por su propia

integridad y si se trata de un grupo pudiente pretenden la misma meta. Así, los poderosos sólo se organizan por temor a perder su riqueza, su *status* o su poder, al contrario del otro grupo que salta para establecer una sociedad justa y con las mismas oportunidades para todos. En México, por ejemplo, don Sebastián teme porque se organicen los rebeldes y derrumben el gobierno de Madero, pero sólo en la medida en que esto significa frustrar la dirección de la fábrica textil que espera tener a su cargo.

Los antagonismos se expresan a través de vocablos antonímicos, por ejemplo: rebeldes/pasivos, marginados/poderosos o bien, los grupos débiles/fuertes o los cobardes/valientes. Asimismo, se perciben algunos paralelismos: los diferentes tipos de débiles o las diversas clases de fuertes. En suma, parece que se viven las consecuencias de los abusos que realizan ciertas fuerzas que se han adueñado de los recursos materiales, de los avances tecnológicos y de los científicos. Además se descobija en el texto la creciente preocupación voraz de aquéllos que han “luchado” por acaudalar nutridas ganancias en los comercios que emprenden. Por estos factores, parece que se olvidan del hombre como ser humano, como especie que precisa seguridad social, descanso y espacios de recreación. Estos caminos reprimidos conducen a los marginados a desembocar en otro semema que es común en ellos: la “introspección” o el ensimismamiento en diferentes vertientes. Por su locura, Carlota vive en medio de sus fantasías. Luis se fuga de la realidad para no mostrar sus debilidades. Los negros se habían mantenido al margen porque no contaban con los medios para salir de su miseria (aquí la fuerza moral los estimula a tomar esa decisión). La concepción de este semema se presenta como la relación (o como la oposición) que existe entre el mundo externo y el interno. Hay, como ya se ha dicho, personajes que negando la realidad se fugan hacia su interior.

Así, con el conjunto de estos lazos temáticos, el autor pretende provocar ciertas inquietudes en el lector, a fin de que éste reflexione sobre la

principal dicotomía poder/marginación. En esta pareja de opuestos posiblemente busque despertar conciencia en los países latinoamericanos. El mensaje, por los signos que se vislumbran, aboga porque no se olvide que mucho del atraso y de la miseria obedece a factores como la corrupción (para poder salir de la Habana, Luis persuade a los encargados del barco, se vale de sus influencias), el abuso del poder o la marginación social de los más desprotegidos. En este sentido, Luis encarna una colectividad que está sumida en falsas ilusiones, lo cual finalmente lo obliga a tener una ruptura de la realidad. El lector bien puede identificarse con alguna de las debilidades del protagonista o reflexionar sobre la situación social de los países latinoamericanos y el impacto social que ejerció el capitalismo en Cuba y en otras tierras de este continente, aún vigentes. Otra perspectiva paradigmática que se refleja es la influencia yanqui en Luis, quien a pesar de ser lector de grandes escritores, posee un vocabulario, en mucho, nutrido de anglicismos y hábitos yanquis. Esto seguramente lo ha afectado en la relación que tiene con los demás y en los problemas de identidad que se han planteado ya. Las mismas instituciones sociales pierden fuerza por esa forma de vivir. Por ejemplo, cuando conoce a Isabel, se desprende de su anillo, la alianza matrimonial se nulifica. La fidelidad también titubea al recordar a su esposa: “supondrá que en mis viajes me doy mis escapadas” (p. 135). Esto refleja la ideología y valores de los ciudadanos estadounidenses: “los yanquis hacen lo mismo, aunque tengan cuatro hijos como yo y uno más en camino” (p. 135).

Finalmente los temas antagónicos son los de la marginación, los del poder, la soledad, el aislamiento, la enajenación. Todos se desprenden de tema medular: la libertad reprimida por el abuso del poder. No resulta, por tanto, difícil relacionar este punto con el marco histórico. La influencia capitalista está inmersa en el *modus vivendi* del “hombre moderno”, hoy se comprueba el esplendor de esta ideología. Por ello parece que en ese estallido de los negros, en ese salirse de sí mismo, salir de La Habana o de cualquier otro lugar (salir

de la represión) se propone con el fin de crear una conciencia social en el individuo. Pese a lo anterior, no se puede evadir el pesimismo de Pacheco. Ninguno de sus personajes tiene escapatoria, no esquivaron sus circunstancias. Las consecuencias de los malos gobiernos y el hombre enajenado tan sólo centrado en los bienes materiales, el egoísmo y la indiferencia hacia el otro, tal vez tenga como consecuencia el que termine por aniquilarse a sí mismo.

1. El cuento de *La Habana* puede considerarse como un relato pleno de sorpresas. Las estrategias discursivas que emplea JEP obligan al lector a centrar su atención en cada uno de los terrenos en que se adentra. La dosificación de los datos y el aparente desinterés que presta (el autor) a la personalidad de Luis y su circunstancia, responden a esta efectividad. De ahí que sólo al final de la historia los elementos y las pistas que se ofrecen adquieran su justa importancia cuando se les integra en un nivel superior.

2. En primera instancia, se puede hablar de las funciones (informaciones e indicios), que son las que se privilegian en esta narración, las cuales auxilian a identificar el punto crítico, el conflicto en el que se ven involucrados los pasajeros que realizaron el viaje de La Habana al puerto de Veracruz en cien años y no en los tres días que debió tardar el Churruca.

3. Se entiende que se privilegie la figura de Luis sobre las demás, debido a que encarna a una colectividad: el hombre insatisfecho al que la “modernidad”, los adelantos en ciencia y tecnología y los “bienes”

materiales no le han proporcionado los satisfactores que necesita para realizarse como ser humano. De ahí que se transparente un claro pesimismo en cuanto a su visión del mundo (ya común en otros textos del autor).

4. Quizá uno de los aciertos narrativos de JEP en *La Habana* es la aparente facilidad con que logra que “hablen” sus personajes. Llama la atención que con “pocos recursos” pueda decir tanto: reflexionar sobre el hombre enajenado del siglo XX, su interés por el acto mismo de la escritura, la exploración de las zonas del inconsciente, los cuales indudablemente acarrearán el continuo despiste del lector. La simultaneidad de planos (que sólo puede percibirse con la lectura atenta) es una muestra de lo que debe considerarse y a la cual se enfrenta el protagonista (y el resto de los pasajeros), aunque sólo él advierte el fenómeno.

5. El conocimiento que JEP tiene del mundo, su constante labor creativa, su interés por la divulgación de la cultura y su incansable oficio de lector le han procurado prudencia en cada uno de sus escritos. Estos conocimientos que ha ido acumulando se reflejan en *La Habana*, en el que tiene cuidado de contextualizar el ambiente de 1912. No olvida los topónimos, los inventos, los progresos tecnológicos; tampoco descuida nombrar datos que fueron propios del siglo XIX como referir la ciudad de Leningrado y no emplear Cristianía como hoy se le conoce.

6. El cuento de *La Habana* bien puede leerse como un relato romántico, pues como ya se ha referido, desde la presentación de los escenarios hasta la imposibilidad de obtener el amor de la joven presentan tendencias de esa corriente. En este sentido, el acierto de JEP radica en que a partir de ciertos vestigios de ese movimiento emplee técnicas “modernas” como el monólogo interior, el uso del asunto espacial o del temporal. Con el fluir de la conciencia (para algunos, monólogo interior) logra en el lector

una constante confusión. Éste, por su parte debe estar pendiente de en qué momento el protagonista dialoga con un personaje y en cuál realiza introspecciones en las que lamenta su *modus vivendi*. Más aún, debe considerar cuándo se vale del monólogo interior y en qué momentos del fluir de la conciencia, o en cuáles instantes suprime datos que atraviesan el texto y se retoman más adelante (esto no es raro, sucede en muchos textos: contemporáneos o anteriores al relato referido, sin embargo lo diferente en este cuento de Pacheco radica en que emplea el monólogo interior para referir asuntos cotidianos). En fin, en este relato destacan tanto las sugerencias que el lector debe ir deduciendo o completando de acuerdo con lo que el discurso vaya dictando, así como la economía de escenas que se hacen del mismo.

7. Es evidente que la localización de los diferentes planos en los que está organizado el relato precisan una metodología que proporcione objetividad. El estructuralismo ha servido de instrumento para integrar los distintos niveles que conforman el texto. Con él se ha desmantelado la armazón de la historia y se ha reorganizado en la del discurso.

No resta sino decir que la trayectoria de José Emilio Pacheco requiere mayores investigaciones (en los diferentes géneros en que incursiona), pues su producción literaria es de gran calidad. Así, no extraña que se vislumbre su preocupación por todo lo que atañe al hombre, no sólo mexicano o latinoamericano, sino al hombre como género humano, como especie. En fin, la concepción que JEP tiene del hombre y de sus múltiples circunstancias, ayudan a entender a uno de los protagonistas más prolíficos de la literatura mexicana.

- BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- BARTES, Roland. *Análisis estructural del relato*, 6ª ed. México, Premiá, 1988.
- *Crítica y verdad*, 12ª ed. México, Siglo XXI, 1996.
- *El grado cero de la escritura*, 7ª ed. México, Siglo XXI, 1985.
- BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM-LIMUSA-NORIEGA, 1997.
- *Diccionario de Retórica y Poética*, 2ª ed. México, Porrúa, 1988.
- BRUSHWOOD, Jhon S. *La novela mexicana (1967-1982)*. México, Grijalbo, 1985.
- BUTOR, Michel. *Sobre Literatura II*. Barcelona, Seix Barral, 1967.
- CECEÑA, José Luis. *Latinoamérica en el Siglo XX (1898-1945)*, t.1. México, UNAM, 1973 (Lecturas Universitarias, 19).
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. Madrid, Taurus, 1990.
- GARAUDY, Roger. *Introducción al estudio de Marx*. México, Era, 1980 (Serie popular, 13).
- GLANTZ, Margo. *Repeticiones*. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1979.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette et al. *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. México, El Colegio de México, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1972.
- PACHECO, José Emilio. "Cuando salí de La Habana, válgame Dios", en *El principio del placer*. México, Era, 1997.
- *El principio del placer*. México, Era, 1997.
- "El parque hondo", en *El viento distante*. México, Era, 1969.
- *El viento distante*. México, Era, 1969.
- "La reina", en *El viento distante*, México, Era, 1969.
- *Las batallas en el desierto*, México, Era, 1981.