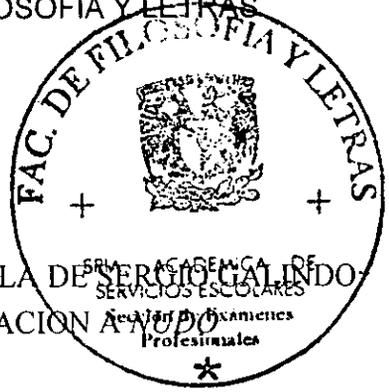


13



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA POETICA DE LA NOVELA DE SERGIO GALINDO
UNA APROXIMACION A UNO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A :
LINDA GRISELDA CARDENAS VILLARELLO

ASESOR: LIC. JOSE ANTONIO MUCINO RUIZ.

MEXICO, D. F.



282089



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres.
In memoriam

A David.

Agradecimiento al maestro José Antonio Muciño Ruiz
por sus valiosas orientaciones.

ÍNDICE

Introducción.	4
Una vocación auténtica.	4
El camino a la modernidad.	8
El camino abierto.	12
Los modernos.	16
<i>Nudo</i> o la crisis existencial.	17
La novela y el método.	27
1 La narratología	32
1.1 Entre trama y fábula	35
1.2 La sintaxis narrativa	37
1.3 Relaciones actanciales	42
1.4 De la fábula a la intriga en <i>Nudo</i>	43
2 Plano temporal	68
2.1 Las anacronías y su función.	68
2.2 Las desviaciones temporales en <i>Nudo</i>	71
3 Modos narrativos.	99
3.1 El narrador	99
3.2 Tipos y modos narrativos.	100
3.3 El modo narrativo en <i>Nudo</i>	107
Conclusión.	117
Apéndice.	121
Bibliografía.	129
Hemerografía	131

INTRODUCCIÓN

Sergio Galindo es un escritor mexicano cuya obra narrativa comprende una trayectoria de doce textos, entre novelas y cuentos, publicados entre 1952 y 1986. Como narrador Galindo responde al momento histórico que le toca vivir y asiste a la convención literaria de su tiempo con el interés de dar forma a una obra que se construye nutrida de perspectivas ambientales locales que enmarcan el conflictivo sentir humano de este medio siglo. *La investigación aquí presentada intenta conocer la Poética de este escritor, entendiendo ésta como el sistema narrativo del autor a través de su novela Nudo, mediante la desintegración del todo que constituye esta obra, en las partes que la conforman, considerando tres niveles: fábula, temporalidad y modo narrativo, todo ello bajo la perspectiva de la narratología cuyo soporte teórico conlleva a determinar el funcionamiento de esta novela.* Dado que Galindo es un escritor que motiva polémicas, ignorado por unos y reconocido por otros, surge asimismo la necesidad de aclarar quién es este autor, qué lugar ocupa en el ámbito cultural de nuestro país, así como la visión que nos produce, como lectores su intrincado mundo literario.. Esto último presentado en la introducción del presente trabajo. El análisis de *Nudo* no se dio en forma aislada, sino que antes se efectuó un recorrido por el camino narrativo que este autor construye, considerando las ventajas que ofrecen las otras obras como referencia para acercarnos a la de nuestro interés, por este motivo se incluyen algunas consideraciones acerca de los productos literarios de Galindo en el apéndice del presente trabajo.

UNA VOCACIÓN AUTÉNTICA.

Jalapa, la capital veracruzana, fue el lugar de origen de Sergio Galindo, en 1926, donde vive infancia y adolescencia. Galindo desdén la Facultad de Derecho —única alternativa en aquella época (1946) — dice Fernando Salmerón¹ quien fuera su amigo desde aquellos años. Tal parece que el deseo del padre oprime a Galindo, quien tras el mandato paterno sale de su natal Jalapa a un trabajo poco estimulante —en una planta deshidratadora—, suceso que lo conduce a tomar una determinación: irse a la ciudad de México. Su inclinación por las letras tiene su proyección en Mascarones (1949) —sede de la Facultad de Filosofía y Letras— donde alterna con figuras como Jaime Sabines, Emilio Carballido y el mismo

¹ Salmerón, Fernando. "Recordación de Sergio Galindo" en *Universidad de México. Revista de la UNAM*, (México, D.F.), julio-agosto de 1995, núm. 534-535. p. 45.

Fernando Salmerón. Recibe formación de maestros como Agustín Yáñez, Justino Fernández, Carlos Pellicer, Ruelas y Fernando Wagner.

Su interés por la literatura, se manifestó en manuscritos juveniles que logran tener una formalidad años después. A pesar de las muchas actividades que ocupan su vida, Galindo ve en la literatura una auténtica vocación, la influencia familiar —cinco hermanos abogados y un padre en desacuerdo— no domina su voluntad².

Galindo acumuló experiencia, viajó a Europa, realizó algunos estudios en París; ya en México, vuelve a Jalapa y tras la muerte de su padre queda al frente de una fábrica de persianas, de nueva cuenta en otro trabajo nada estimulante para sus objetivos. Regresa a la ciudad de México y trabaja en la Secretaría de Gobernación como agente de migración, lo que le permite reunir material para su novela *La justicia de enero* (1958); gracias a la beca otorgada por el Centro Mexicano de Escritores, entre 1955 y 1956, le es posible concluir esta obra. Sin embargo esta oportunidad se esfuma, al no poder renovarla y ante sus planes de casamiento, regresa a Jalapa, a fines del 56, para tal efecto.

Hacia 1957, el Dr. Gonzalo Aguirre Beltrán ocupa la rectoría en la Universidad Veracruzana y Salmerón, la Secretaría General. Con un proyecto de reorganización de las ediciones universitarias, Galindo asume la dirección del Departamento de Publicaciones, durante ocho años (1957-1964). Es en esta época, cuando Galindo realiza una labor cultural en la empresa editorial de esta institución que complementa el trabajo iniciado por el Dr. Aguirre Beltrán y Fernando Salmerón, quienes, a decir de José Luis Martínez³ crearon "en esta Universidad un ambiente de altura académica que se manifestó en el mejoramiento de la formación intelectual y científica" y fruto de ello son las colecciones *Ficción* y *Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras*, así como la revista *La palabra y el hombre* que afirma José Luis Martínez, dieron a conocer la obra de jóvenes escritores y de otros ya consagrados, incluyendo la publicación de traducciones de estudios críticos y la obra de escritores extranjeros. Uno de los mayores méritos de Galindo fue el haber fundado esta revista.

Margo Glanz⁴ elogia la labor cultural de Galindo y exalta su visión futurista que le permitió valorar, en su momento, a escritores como García

² "Mi padre quiso hacer de mí otra persona, y no lo logró: quiso que tuviera un título y yo siempre le decía: "Para ser escritor no necesito un título". Yo nunca dudé de eso. (Anhalt, Nedda G. de, "Un silencio de sonidos. Conversación con Sergio Galindo", en *Allá donde ves la niebla*, México, UNAM, 1992, p.117)

³ Martínez, José Luis. "Las empresas editoriales de Sergio Galindo", en *La palabra y el hombre*. Homenaje a Sergio Galindo, (Xal., Ver., Mex.), julio-diciembre de 1986, núm. 59-60, p. 10.

⁴ Glanz, Margo. "La labor de Sergio Galindo". en *La palabra y el hombre*. Homenaje a Sergio Galindo, (Xal., Ver., Mex.), julio-agosto, núm. 59-60, p.5.

Márquez, Álvaro Mutis, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Dolores Castro, Jaime Sabines, Eraclio Zepeda, José de la Colina, Juan Vicente Melo, Max Aub, Luis Cadoza y Aragón, y agrega: "¡claro cómo podían faltar!, los cuentos de José Revueltas", para destacar, finalmente que: "la brillante labor editorial [de Galindo fue] generosa y profética. . ."

El mismo Galindo comenta la apertura con que se manejó la publicación de las obras de escritores mexicanos⁵ en la que tuvo una oportuna participación. A Galindo le correspondió vivir una etapa de germinación literaria no sólo de escritores de nuestro país sino también de iberoamericanos, momento crucial de la literatura en el que se forjaron importantes literatos que obtuvieron un apoyo en un editorialista visionario, conocedor y difusor consciente de las letras⁶. Se confirma en Galindo su conocimiento de la narrativa, aun cuando sus mejores obras distan del realismo mágico, al valorar oportunamente a un escritor -- García Márquez -- que se convertiría en uno de los más leídos y apreciados en América Latina⁷.

Esa misma labor cultural lo llevó a difundir obras fundamentales de la literatura y a escritores universales que --declara-- contribuyen a su formación y a quienes reconoce como sus maestros⁸. Como lector, Galindo mantiene un interés en otros escritores, que de una u otra manera ejercen cierta influencia en él, a pesar de que no admite alguna, de manera definitiva. Asume el dominio de las técnicas narrativas de manera intuitiva, donde aflora inconscientemente ese "saber", que se proyecta en el momento del acto creativo⁹.

Para Galindo, el texto es un río que fluye, que va adquiriendo densidad, consistencia, cuya potencialidad permite la circulación del agua clara y esencial que deja de lado todo elemento que la entorpezca. El acto creador se convierte en un impulso que da lugar al desarrollo de una

⁵ "Lo que se buscaba lograr con la colección *Ficción* era darle lugar digno a la obras de los escritores. Nuestro criterio era la calidad, no nos fijábamos en otras cosas" (Flores, Miguel Ángel. "Premio y Homenaje a Sergio Galindo: "Mis personajes son una proyección del paisaje", en *Proceso*, (México, D.F.), 30 de julio de 1984, p. 61.)

⁶ "A muchos escritores los había conocido en Mascarones como Dolores Castro, Carballido, Sabines, Segovia. También interesó divulgar la obra de los jóvenes como Pitol, Colina, Zepeda con quienes entré en contacto a través de la revista *La palabra y el hombre*". Loc. cit.

⁷ "No me cabía duda de que García Márquez iba a ser lo que ahora es. Tenía mucha fe en lo suyo y le urgía que el tiempo corriera. Para mí siempre ha sido una satisfacción publicar a alguien que se lo merece" Loc. cit.

⁸ Recuerda: "largos lapsos de dudas que fueron superados gracias a la vida misma, o gracias a mis maestros, a quienes me formaron: a Salgari, Rilke, Galdós, Tolstoi, Dostoyewski, Virginia Woolf, Forster, Camus, Zolá, Faulkner, a muchos otros que escritores que en su momento debido me dieron con sus textos la ratificación y cimentación de mi existir". ("Presentación", en *La palabra y el hombre. Homenaje a Sergio Galindo*. (Xal., Ver., Mex.), julio-diciembre de 1986, núm. 59-60, p. 4)

⁹ Refiriéndose a *La justicia de enero* y *El Bordo*: "Ambas novelas tienen un corte tradicional en ellas no hay innovaciones aun cuando en esa época ya había leído a Faulkner y a Joyce. Siempre he considerado que cada novela se le da a uno con todo y su forma, su técnica. Confieso mi torpeza para describir las técnicas [...] (Flores, ibid, p. 60).

estructura básica, a la que ha de volverse otra vez en busca de una definición¹⁰

Salmerón hace notar la importancia que tuvo para Galindo, la obra de Forster, *Aspectos de la novela*, cuya traducción fue realizada por Francisco González Aramburu, y publicada por la Universidad Veracruzana, en 1961, bajo la rigurosa y entusiasta vigilancia del escritor, y vista por él como un texto magistral acerca de lo que el novelista debe saber, dice Salmerón, y concluye: "[...] ningún otro libro ejerció sobre Sergio, en el orden formal, una mayor influencia, desde los años de redacción de *El bordo*."¹¹

Como lector, Galindo declara sus preferencias: su obsesión por Rilke¹², su placer por Conrad y Ford Maddox Ford,¹³ su deslumbramiento ante *Revueltas*¹⁴

Con motivo de su ingreso, en 1975, a la Academia Mexicana de la Lengua, presidida entonces por Agustín Yáñez, Galindo da a conocer el cuento: *El hombre de los hongos*. Con ello reitera su postura, su carta de ingreso es un relato que le llevó diez años de preparación y que rebasa la línea con que se ha etiquetado a sus obras, "realistas", para incursionar en una metáfora hiperbólica de la realidad.

Jalapa y la familia son elementos que influyen en la creación del mundo literario creado por Galindo, sin olvidar que no se limita sólo a ellos. La vida en la provincia, los ambientes naturales, la configuración de una ciudad de la que se tiene una imagen infantil puede dejar significaciones personales que no se pueden olvidar. Las atmósferas creadas por Galindo en sus obras vienen de esa transfiguración de la que es capaz el escritor de realizar entre un mundo vivido y otro imaginado, que viene de la nostalgia de un recuerdo a la creación compleja de mundo ficticio. Galindo recuerda a Jalapa de esa manera y se observa en

¹⁰ "Para mí lo más satisfactorio es poder escribir lo que me propongo siguiendo un impulso. Quiero al principio que mi narración marche sin interrupciones. No me fijo si hay defectos de construcción o estilísticos: mientras el libro crece adquiero confianza en sus páginas. Claro que entre más libros he escrito son menos los párrafos que desperdicio, tiendo a ser muy parco, a decir de las cosas lo indispensable, lo esencial; me molesta la basura en la literatura y por eso no permito que en la mía exista: poco mucho y dejo lo primordial para después explayarme sobre ello". (Flores, loc. cit.)

¹¹ Salmerón, op. cit., p. 46.

¹² "Rilke fue para mí un autor que me gustó tanto que se convirtió en una fuente de inspiración, aunque muchas veces lo que escribía nada tenía que ver con lo que me inspiraba Rilke, así que debí suprimir párrafos completos. Leí muchas veces *Cartas a un joven poeta* y *Cuadernos de Malta Laurids Brigge*". (Flores, loc. cit.)

¹³ "Hay libros que acabo de leer y tengo que regresar a ellos porque son tan extraordinarios que no puedo dejar ese platillo. Así me ha pasado con Conrad. Hay un libro de Ford Maddox Ford, *El buen soldado*, que terminando de leerlo instantáneamente lo volví a leer varias veces" (Anhalt, op. cit., p. 117)

¹⁴ Desde la primera vez que lo leí me impresionó mucho. Me di cuenta que estaba ante alguien que vivía inmerso en un mundo muy intenso. Sentí que estaba ante una nobleza brutal, desquiciante [...] (Flores, op. cit., p. 61)

esto el privilegio de la experiencia y de la palabra que tiene este escritor.¹⁵ Sin embargo, Jalapa no siempre es una concepción idílica, José Luis Martínez encuentra resabios de ironía y agregamos de amargura, ante una Jalapa que se ha tenido que abandonar y que resurge en *La comparsa* con otra imagen en la plenitud de un carnaval que la descubre desenfadada y mórbida. Para José Luis Martínez, es “la desmitificación de la configuración cultural” que de ella se ha hecho tradicionalmente y de la que Galindo se burla soslayadamente.

[...] y quizá un día Jalapa sea más famosa que Pompeya.

—Jalapa la viciosa.

—Jalapa la podrida.

—Jalapa la prostituta.

(*La comparsa* :34)¹⁶

Su paso por el INBA permitió la publicación de 30 números de la *Revista de Bellas Artes*, entre otras actividades, además de la Dirección del Instituto que asumió entre 1974 y 1976.

En cuanto a reconocimientos, Galindo recibe, en 1984, el Premio Nacional de Novela “Mariano Azuela”, por la totalidad de su obra narrativa publicada hasta entonces; en 1986, el Premio “Xavier Villaurrutia”, por su novela *Otilia Rauda*, además del “Fuentes Mares”, en 1987, por la difusión mundial alcanzada, al traducirse su obra al inglés, francés, polaco y alemán. Muere en su ciudad natal en 1993.

EL CAMINO A LA MODERNIDAD

Una consideración acerca del momento histórico que vive Galindo ha de remontarse a los años cuarenta, cuando el país entra a la modernidad. En este largo proceso, los conceptos estéticos de la novela evolucionan como consecuencia de las orientaciones que se tienen de la cultura nacional. Galindo, como se verá más adelante, vive los resultados de

¹⁵ “Bueno, pienso en la Jalapa de mis primeros años, casi años de mi infancia, y creo que desde ahí parte su influencia sobre mí: su atmósfera, la neblina, la lluvia. En aquel tiempo no había drenaje y cuando llovía las calles se convertían verdaderamente en ríos, eso afectó mucho mi imaginación. Me gustaban los fuertes aguaceros para contemplarlos desde las ventanas de la casa, parece que uno viviera en una casa flotante [...] Jalapa se convertía muchas veces en el escenario de los libros que estaba leyendo [...] Todo influyó en mí para formarme como escritor, desde luego los árboles, las flores, el paisaje, los picos, los parques [...] (Ronquillo, Víctor. “Desde las casas flotantes”. Entrevista a Sergio Galindo en, *La palabra y el hombre. Homenaje a Sergio Galindo*. (Xal., Ver. Mex.), julio-diciembre de 1986, núm. 59-60, p.110.

¹⁶ Martínez, José Luis. “*La comparsa en tres tiempos*”, en *Miradas a la obra de Sergio Galindo*, Sergio Pitol . . . [et al]; J.L. Martínez (coordinador), Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1996, p. 94.

esos cambios y comparte con otros un lugar en la literatura como escritor de mediados de siglo, consecuente al momento cultural que le tocó vivir.

En un siglo tan polifásico como lo es el XX, en el que los cambios se suceden unos a otros: revoluciones políticas, artísticas, sociales, México se encamina hacia la modernidad en los años de los cuarenta, una vez consolidados los efectos de su Revolución. Existen dos periodos en la historia económica de México: uno sin crecimiento económico sostenido (1910-1935) y otro, de crecimiento económico definido (1935-“hasta nuestros días”) sostiene Leopoldo Solís¹⁷. El panorama empieza a cambiar debido al desarrollo surgido mundialmente en el período llamado “entreguerras” y en México específicamente por el petróleo como recurso económico nacional. Los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán logran que México ingrese a una etapa económica más desarrollada: industria, reparto agrario disminuido, sobre todo, inversiones extranjeras y el crecimiento del mercado interno. Naturalmente, se consolida la burguesía, protegida por el Estado, se intenta debilitar a la izquierda y aparentemente conciliar a las clases sociales, todo ello, a través de la política gubernamental, como es hasta nuestros días.

Desde 1934 Samuel Ramos expresa su idea sobre la necesidad de una cultura propia del ser mexicano, incluso critica severamente la dependencia de la cultura europea y la inhibición intelectual al buscar una expresión nuestra, con ello crea una conciencia de lo nacional y de la cultura¹⁸

México debe tener en el futuro una cultura <<mexicana>>; pero no la concebimos como una cultura original distinta a todas las demás. Entendemos por cultura mexicana la cultura universal hecha *nuestra*, que viva con nosotros, que sea capaz de expresar nuestra alma [...] No queremos ya tener una cultura artificial que viva como flor de invernadero; no queremos un europelismo falso. Pues es preciso, entonces, aplicar a nuestro problema el principio moderno, que ya es casi trivial de tanto repetirlo: relacionar la cultura con la vida.

Este concepto significa buscar una identidad propia en la cultura reconociendo los valores existentes en otras que nos anteceden y la contemporánea, pero reconociendo nuestras raíces y valores en esencia a través de cultivar la inteligencia y la voluntad para superar nuestras debilidades. Contribuciones posteriores como la de Emilio Uranga (*Análisis del ser mexicano*, 1952) y Leopoldo Zea (*Conciencia y posibilidad del mexicano*, 1952) permiten un desarrollo de esta postura que se traduce en una corriente filosófica, aprovechada por el gobierno alemanista (1946-1952) puesto “que favoreció aquella ‘nacionalidad de tipo superior’ a la que Ramos considerara constituida en 1957”, dice

¹⁷ Leopoldo Solís, cit. por Sara Sefchovich, *México, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo, 1987, p. 105.

¹⁸ Ramos, Samuel. “El perfil de la cultura”, en *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe, 1988, pp 95-96. (Colección Austral, núm. 11)

Dessau¹⁹ y continúa al afirmar que al formarse una escuela filosófica en torno a esta idea ontológica, encabezada por Leopoldo Zea, discípulo de Gaos, cambia sus perspectivas porque justifica el papel de la burguesía en el poder como guía de las masas en el terreno cultural. Con esto se transfigura el pensamiento de Ramos para expresar los ideales de un liberalismo social, tomando como base la concepción de la "libertad comprometida", de Zea, referida a una idea de compromiso social.

El grupo Hyperión, al que pertenecen: Emilio Uranga, Leopoldo Zea, Ricardo Guerra, Fernando Salmerón, Joaquín Sánchez McGregor, Jorge López Páez, Salvador Reyes Nevares, Miguel León Portilla y José Luis Martínez buscan a través de la filosofía, la historia, la literatura y la sociología, lo mexicano, dice Sara Sefchovich²⁰, desarrollan una filosofía en la que se reflexiona desde la realidad mexicana hasta la idea del ser del mexicano y el ser de América. Esto concuerda con el arribo del existencialismo con el que se identifica el grupo Hyperión, dice Christopher Domínguez²¹, sin embargo el existencialismo, no es aceptado como tal sino como un medio para captar la realidad del hombre, sobre todo porque el país se construía en la modernidad, y el existencialismo fue considerado como una filosofía correspondiente a sociedades decadentes, corrobora Dessau²²; por lo tanto se diluye en dos vertientes: marxismo y filosofía analítica, dice Díaz Ruanova.

La definición del ser mexicano se transfigura nuevamente a través de las reflexiones de Paz quien contribuye a desentrañar esta esencia del ser, referido a lo mexicano y recurre a una revisión analítica de la Historia, la sociología, el razonamiento filosófico de otros, conformando un universo de pensamiento que busca una respuesta: ¿cómo somos?, ¿qué lugar tenemos en el mundo?, ¿dónde radica nuestra identidad?, ¿de qué manera se construye nuestra cultura?

Los mexicanos no hemos creado una Forma que nos exprese. Por lo tanto, la mexicanidad no se puede identificar con ninguna forma o tendencia histórica concreta: es una oscilación entre varios proyectos intelectuales, sucesivamente trasplantados e impuestos y todos hoy inservibles. La mexicanidad, así, es una manera de no ser nosotros mismos, una reiterada manera de ser y vivir otra cosa. En suma, a veces una máscara y otras una súbita determinación por buscarnos, un repentino abrimos el pecho para encontrar nuestra voz más secreta.²³

La expresión literaria concuerda con este interés por profundizar en la esencia de lo mexicano, que viene siendo lo humano universal; se trata de descubrirnos y de encontrarnos, pero ya no en la línea tradicional del

¹⁹ Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, FCE, 1973, p. 94. (Colección popular, 117)

²⁰ Sefchovich, op. cit. p.114.

²¹ Domínguez, Christopher. *Antología de la narrativa del siglo XX*. T.1, México, FCE, 1996, p. 1003.

²² Dessau, op. cit., p.96.

²³ Paz, Octavio. "La 'inteligencia mexicana' ". en *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 1976, p. 151.

Realismo; partir de la realidad pero no con la finalidad de la crónica, la Historia, la descripción, el paisaje, o el sentimiento acartonado de la patria, vernos en los abismos en que vivimos con una perspectiva que no sólo nos muestre lo que somos, sino que nos permita reflexionar en cómo somos.

La literatura de lo mexicano se agota, los asuntos relacionados con el indigenismo, los problemas existenciales, autobiográficos o sentimentales no cumplen las expectativas. La novela parece que entra en una pausa de espera. Desseau refiere las quejas de la época con relación a la ausencia de novelistas que interesen: "Ya en 1939 había dicho Rafael Solana: "Estilistas de la prosa hay, sin duda, muy pocos en nuestro país". Y Octavio Paz repitió una afirmación ya hecha por Abreu Gómez: "La literatura mexicana sufre de esta contradicción: la novela sin novelistas, el novelista sin novela [...] Con ello abre las puertas a la formalización de la novela, para críticos y escritores"²⁴

El luto humano (1943) de Revueltas y *Al filo del agua* (1947) de Yáñez, marcan el "inicio de la metamorfosis", dice Christopher Domínguez²⁵ y considera que quienes cambian el rumbo de la narrativa y la prosa (ensayo) para ubicar a Paz, son precisamente éste mismo, Revueltas, Yáñez, Rulfo, Benítez y Arreola.

Revueltas es el novelista que descarna la condición humana del ser que vive en los abismos de la injusticia: sus novelas revelan no sólo el sufrimiento sino la desesperanza de quienes habitan en las entrañas del olvido. Un lenguaje intenso, en momentos lírico o dramático. Continúa la tradición de la novela cristera y proletaria anterior, y expresa su lealtad a la ideología que rige toda su vida.

Yáñez construye una visión innovadora de una realidad provinciana, en la que ahonda en esta imagen de una forma de ser y de vivir, en una construcción que se le ha llamado "barroca", por su rico trabajo de estructura y lenguaje. Brushwood²⁶ describe sus méritos: "Incorpora y rebasa la anécdota, el costumbrismo, la protesta social, el calculado esteticismo presentes en las novelas anteriores [...] Y alcanza un grado de interiorización que es raro encontrar en la prosa mexicana anterior".

Rulfo construye una obra multifasética: mito, realidad, historia, sociología, poesía, suprarrealidad, trasfondo humano. En un complejo estructural de tiempo y espacio, único. Manuel Durán²⁷ refiere: "Rulfo ha montado ante nosotros un complicado laberinto de espejos en que lo cotidiano y lo ilusorio se combinan sabiamente, tanto para irritarnos como

²⁴ Dessau, op. cit. p.450.

²⁵ Domínguez, op. cit. p.1011

²⁶ Brushwood, John S., *México en su novela*, México, FCE, 1987, p. 23.

²⁷ Durán Manuel. *Tríptico mexicano*, México, SEP-Setentas, núm. 81, p.9.

para deleitarnos. Verdad y mentira [...] en sabia mezcla, llena de sorpresas, de bruscos descubrimientos ilusorios". Rulfo es un mexicano universal, descubridor de nuestros secretos.

Arreola es el maestro de la fantasía, de la ironía, de la retórica y del humor. Inventor de fábulas, erudito, célebre autodidacta se adueña de la brevedad narrativa para expresarla con la agudeza de quien es un conversador ameno. Nada a contracorriente y nos sorprende con su ingenio, pero declara finalmente: "Lo que yo quiero hacer es lo que hace un cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo."²⁸

Benítez encara su contexto a través del periodismo cultural; analiza crítica, orienta. Rebase sus fronteras para examinar agudamente el punto más débil de la sociedad: los indios. Su visión crítica comprende aun la novela no con fines esteticistas sino valorativos de una retrospección histórica que nunca estará agotada. Se declara hombre de su tiempo, de una época moderna, contemporánea y no limitado a un ámbito local, sino "universal"

El mérito de estos escritores no sólo radica en el atributo natural de sus obras sino en la forma de expresarlas, dejando atrás toda una tendencia literaria, ideológica y cultural que queda definitivamente cancelada al cumplir su cometido. Comparten el pasado y su presente con la visión de literatos conscientes de su tarea que no sólo dejan una huella sino que marcan un camino.

EL CAMINO ABIERTO

Un segundo grupo de escritores cuyas coincidencias se inician por el hecho de haber nacido en la tercera década del siglo, tales como: Elena Garro (1920), Jorge López Páez (1922), Rosario Castellanos (1925), Sergio Galindo (1926) y Amparo Dávila (1928) son considerados por Christopher Domínguez²⁹ como una generación de escritores modernos que se aleja definitivamente de los postulados que dominaron casi la primera mitad del siglo. Transitan por un camino más llano para actuar con la libertad que lograron los que le antecedieron. Se interesan por relatar las vidas de hombres que pueblan una sociedad heterogénea diferenciada por sus conflictos específicos pero que finalmente se encuentran en el plano humano en el que se adolece de todo. De esta manera se revelan la provincia, el contraste del modo de vida de

²⁸ Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP-Ediciones del Ermitaño, 1986, p. 447. (Colección: Lecturas Mexicanas, núm. 48. Segunda serie).

²⁹ Domínguez, op. cit. p. 1037.

indígenas y blancos o la perspectiva histórica de pequeñas poblaciones dominadas por una extraña realidad, en una profusión de intimidad.

Sin embargo estos escritores de medio siglo, entre los que se encuentra Galindo, señalados por Christopher Domínguez como una generación de maestros “menores”, de alguna manera opacados por dos generaciones: una que les antecede literariamente –Rulfo, Revueltas, Arreola – y otra posterior, los del *boom* –Fuentes, Elizondo, Pitol, García Ponce, Del Paso y más tarde José Agustín, José Emilio Pacheco, Ibarbengoitia, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo; pareciera que se encuentran en una zona cero, continúan, por un lado, la línea innovadora de sus antecesores literarios y presentan por otro, una forma de ver la realidad que rompe con la narrativa tradicional, incluso, emplean las últimas formas admisibles del realismo, cuando la novela empezaba ya a renovarse.

Por vía del realismo mágico, ese fluctuar entre la realidad y la mentira, el deseo-amor, el mito, la Historia, gracias a su enorme creatividad, imaginación y a singulares vivencias, Elena Garro transforma un mundo real en un mundo conocido y extraño en el que “todo es posible” como dice Emmanuel Carballo. En defensa de su quehacer literario y marcando su ruptura con el realismo, la escritora expone mediante una carta a Carballo parte de sus ideas acerca de la creación literaria, con relación a ciertos comentarios que éste hace sobre la novela *Testimonios sobre Mariana*:

“Si piensas que en *Mariana* aparecen personajes vivos te equivocas. Aunque es verdad que tomé rasgos de algunas personas vivas y difuntas para crear a un solo personaje. Acuérdate de Ortega y Gasset: ‘lo que no es vivencia es academia’. Recuerda también a Dostoyevski y a Balzac: ‘la novela es vida’. Eso no quiere decir que lo que cuento en *Mariana* sea una simple calca de mi vida al papel. Creo que todas las novelas son *roman à clef* o no son novelas [...]”³⁰

Este sentido es el que domina a muchos de los maestros *menores* o jóvenes maestros –como llama Carballo a Arreola, Garro, Castellanos y Fuentes– la novela como una recomposición de un mundo “real”, donde entra en juego una temática más abierta que permite entrever las preocupaciones individuales, sociales y políticas mediante un corte narrativo también renovado, contagiado de los universales y de los nacionales.

Así también Rosario Castellanos, contemporánea de Galindo, presenta en su narrativa una visión desmitificadora del indígena, a la vez permite compenetrarnos en la convivencia entre dos modos de vida: cañalanes e indígenas en un espacio común: Chiapas. Esta visión alternativa que toca de fondo un problema histórico, la injusticia hacia el indígena, el

³⁰ Carballo, Emmanuel, “Elena Garro”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP-Ediciones del Ermitaño, 1986, p.514. (Colección: *Lectura mexicana*, núm. 48. Segunda serie).

poder desmedido de los blancos, el sincretismo religioso, la imposibilidad de una resolución, visto desde la perspectiva de quien ha conocido de cerca ese mundo, pero transformando la historia y el mito, mediante el trazo literario de indios, blancos y ladinos en su dimensión humana, profundizando en cada personaje sus evidentes u ocultas motivaciones que los determinan a actuar en ese mundo de ficción y realidad; Castellanos descende al mundo interno del personaje para dar a conocer a seres humanos que viven una problemática concreta, pero que como hombres o mujeres comparten las mismas pasiones y atributos, esta es la gran aportación de esta escritora que transforma la historia y el mito en su mundo de ficción.

Para Christopher Domínguez, Galindo y López Páez, quienes forman parte de esta generación, se inscriben en la novela de la provincia: "Maestros modernos como Sergio Galindo y Jorge López Páez descomponen otra utopía, la de la provincia como espejo sentimental de la mexicanidad. Y al hacerlo descubren un territorio nuevo y complejo..."

³¹En ese 'espejo sentimental de la mexicanidad' Domínguez hace referencia a la imagen un tanto idílica y emotiva que López Velarde hace de la provincia; en contraposición, como contexto de motivaciones Galindo emplea la provincia como elemento conocido y vivencial. Creo que Galindo ha creado novelas y cuentos de gran calidad que entran en este registro, puesto que gran parte de sus narraciones se encuentran en ese ámbito – *Polvos de arroz*, *El Bordo*, *La comparsa*, parcialmente *Los dos ángeles* y *Otilia Rauda*— en éstas, la provincia es concreta: Jalapa, La Vigas, Veracruz, el puerto; Galindo conjuga justamente medio social y personajes, ellos responden a las condiciones que el ambiente les impone, hay una relación entre ambos de causa y efecto; la provincia de Galindo es también, como muchos otros un espacio cerrado, asfixiante e incluso castrante, la vida es cíclica, repetitiva, aun cuando las historias se planteen en diferentes momentos históricos, 1930, 1960 o 1980 permanece el círculo cerrado, confundidas la vida privada y pública, los prejuicios, los deseos contenidos, la familia regida por la autoridad patriarcal todo ello en situaciones dirigidas a finales trágicos o ridiculizadas cuando los secretos, lo oculto aflora o se descubre. La provincia es, en efecto, un factor decisivo en la narrativa de Galindo, incluso el tratamiento de este aspecto ha permitido observar en su obra un rasgo particular que lo identifica porque el autor no ha empleado a la provincia como un trasfondo circunstancial o paisajístico en el que se desarrollan las acciones o que den lugar a imágenes costumbristas sino que crea una atmósfera, un ambiente que incluso puede partir del núcleo familiar para extenderse hacia el medio social de donde forma parte.

Sin embargo, el rasgo esencial de la obra de Galindo es *el mundo desde el yo*, concepto empleado por Sábato al definir las características

³¹ Domínguez, op. cit. p. 1045.

de la novela contemporánea³²; Galindo va al yo del personaje desciende a su nivel interno para expresar así su idea del mundo y de los otros, el mundo interno de cada personaje es una motivación en su narrativa, está formado por un complejo de pensamientos, vivencias, emociones sin que se ahoguen en él, porque Galindo hace que sus personajes interactúen entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el abismo y la luz, los personajes de Galindo *viven por dentro* para después interactuar en el mundo objetivo.

Christopher Domínguez dice que Galindo insiste "en narrar aquellas vidas sordas e inútiles que la novela ignoraba. El hombre superfluo es una obsesión central en este escritor"; los personajes de Galindo forman parte del concepto que se tiene del hombre común, hombres y mujeres provincianos o ciudadanos que sueña, se angustian, aman, se obsesionan o se burlan, aparentemente intrascendentes, se multiplican en las facciones de una sociedad conocida. Galindo rescata esto que es tan evidente, cotidiano o ignorado porque está aquí mismo. Domínguez continúa: "Una secreta ansiedad perturba a Galindo: la amenaza de la desaparición de las historias de los hombres comunes".

Garro, Castellanos, Galindo, López Páez y Dávila, integran una generación que continúa allanando el camino de la novela mexicana, su contribución, si puede considerarse así, radica en la ratificación de la creatividad que logran en sus novelas, sus diferencias así lo determinan; responden al llamado de la modernidad con la que soñaba la sociedad, su verdad novelesca es el producto de un pensamiento innovador, creativo e individualizado y su trascendencia alcanza el presente.

En un contexto más local, José Joaquín Blanco³³ ubica a Galindo como parte del "curioso ciclo veracruzano de la narrativa", entre los que se encuentran: López Páez, Melo, Carballido y Pitó. Considera a Galindo como un constructor de atmósferas donde abundan los perfiles de personajes modestos de la clase media provinciana y cosmopolita que no caen en la caricatura gracias al talento del escritor quien da un tono de dignidad a sus frustraciones las cuales expresan conductas límite en situaciones límite de manera que "denuncian y complementan a un país hueco, amargado, estéril y venenosamente apoltronado en la sala hogareña". De manera que Galindo refleja en sus ambientes los vacíos que conlleva la vida moderna que no exenta a la provincia de su obligada carga de conflictos existenciales, rompiendo, de alguna manera, la imagen provinciana de plácido abandono por el que transcurre el tiempo en el olvido de la compleja vida citadina.

³² Sábato, Ernesto. "Características de la novela contemporánea", en *Teoría de la novela*, Agnes y Germán Gullón, España, Taurus, 1974, p. 109. (Serie Persiles, 75).

³³ Blanco, José Joaquín. "Medio siglo de literatura en México", en *Política cultural del Estado mexicano*, Moisés Ladrón de Guevara (coordinador), México, CEE/SEP-GEFE, 1983, p. 120.

LOS MODERNOS

En un momento en que la modernización se instala en el país, mediante políticas gubernamentales que extienden la economía –con estrategias de industrialización, inversión extranjera y sobreprotección a los grupos empresariales mexicanos– y controlan a las masas sociales mediante inversiones en bienes y servicios, se logra, de este modo estabilidad y crecimiento, a pesar de las desigualdades sociales. El cambio de actitudes, gustos e intereses sociales es notorio, la cultura norteamericana logra obtener un lugar en el concepto de modernidad de la vida, es decir, surge una nueva orientación cultural.

Los ideólogos de este tiempo mexicano son Carlos Fuentes (quien decreta el fin de la novela de la Revolución y el nacimiento de la nueva novela mexicana), José Luis Cuevas (quien decreta el fin del muralismo), Carlos Monsiváis (quien decreta que la nueva cultura incluye a la alta y a la popular, a la mexicana y a la extranjera) y Fernando Benítez (quien decreta cómo se debe promover la cultura y quiénes son sus representantes). Ellos fueron los pensadores más destacados, los que dieron la tónica a la cultura; una tónica cuyas posibilidades las daba el propio país³⁴

El segundo grupo de maestros modernos de medio siglo que cita Christopher Domínguez³⁵ cuya temática está encaminada a la ciudad, está compuesto por Edmundo Valadés, Ana Mairena, Ricardo Garibay, Luis Spota, Rodolfo Usigli, Rafael Bernal, Salazar Mallén y Josefina Vicens. La diversidad temática de estos novelistas, contemporáneos a Galindo, se une en un asunto: la ciudad. Los protagonistas ciudadanos de estos autores, recrean el habla, las miserias físicas y morales o el vacío del hombre común. Se vive en la ciudad y se le muestra como lo hace Usigli; se señala a los ciudadanos que la corrupción domina al poder y que ellos los toleran; incluso, se da inicio a la *novela negra*. José Joaquín Blanco se refiere a este momento, en el que se da una cancelación definitiva de la novela aún con reductos del mexicanismo anterior, es decir, se vive una nueva etapa y la preocupación es otra.

Los novelistas [...] cierran el mundo mexicanista, indígena y rural, definitivamente, y se pierden en las vastas y caóticas dimensiones urbanas [...] en lugar de identificar comunidades o clanes, descubren psicologías metafísicas, estéticas modernas y se proponen ahondar en los destinos irrepetibles de personajes que ardientemente aspiran a ser considerados ciudadanos del siglo XX³⁶

El hecho de crear nuevas situaciones en la novela en la que los protagonistas, como "ciudadanos del mundo", viven problemas existenciales en los que el yo y las relaciones con el entorno físico o moral responden a las necesidades de expresar conflictos que no son de

³⁴ Sfcovich, op. cit. p. 150.

³⁵ Domínguez, op. cit. pp. 1053-1065.

³⁶ Ibid, p. 110.

unos cuantos sino de muchos y en esos muchos está justamente el hombre del siglo XX, debatido en la soledad, el amor, la frustración, el medio social y demás honduras que interesa leer a otros como ellos. Esto que parece que no es nuevo, tiene el mérito de ser presentado con técnicas narrativas que contribuyen a desarrollar a la nueva novela.

Entre ellos está Sergio Galindo y la novela *Nudo*, que negando su inscripción a la novela de la provincia, rebasa los límites de ámbito jalapeño para instalar a sus personajes en un conflicto metafísico propio del "ciudadano del siglo XX" como dice José Joaquín Blanco. Los paraísos se han perdido, ahora se imaginan, se buscan, como los personajes de *Nudo*, desertores de la ciudad, de la guerra, de sí mismos, buscan un refugio, tratan huir del laberinto que ellos mismos han construido.

NUDO O LA CRISIS EXISTENCIAL.

Los contenidos temáticos de las novelas de Galindo, generalmente, los encontramos relacionados con la complejidad del ser humano en los ámbitos en los que necesariamente ha de desenvolverse. Así, plantea el conflicto del hombre en la familia, la sociedad, la crisis de valores, su sentido de la vida y del mundo. Podría decirse que hay en Galindo una constante, al tratar estos asuntos que denotan una gran preocupación por captar la esencia humana y proyectarla en la narración.

Esta tendencia a los temas de la "condición humana" son propios desde la trayectoria del realismo, en el que se plantea dramas morales o metafísicos que incluyen conflictos interpersonales de los actores, su relación con la sociedad y el mundo. De tal modo que esto implica la visión del escritor, en cuanto a su contexto. En relación a los temas, la aportaciones son menores. Galindo, se interesa por construir tramas en las que impera el conflicto personal, sin caer en la "pintura psicológica", crea una intriga acorde al momento literario que vive.

Nudo es la novela de los encuentros y desencuentros de personajes que conforman una compleja red de interrelaciones que se oponen o se armonizan en diferentes momentos de la historia. Cada personaje es un cabo de un lazo que se une a otro para complicar cada vez la intriga, ninguno de ellos tiene una existencia libre o independiente, entre ellos se establecen nexos nuevos o anteriores que siempre se actualizan.

Esta confusión que viven los personajes, empalmando sus vivencias y sentimientos, entremezclando la amistad, el amor, el odio, el desprecio, el miedo, el vacío existencial a través de una interrelación tan

cercana que no permite la disociación, de tal modo que personajes aparentemente opuestos, se complementan, integrando todos un pequeño universo del que no les es posible salir. Este caos vivencial expresa el desequilibrio del hombre en una sociedad que vive en el hastío, el hombre trastornado por la frustración y el deseo de una vida más plena, dando lugar a situaciones de inquietud que se reducen a una atmósfera discordante que es presentada por el autor mediante un complejo de técnicas, de las que hace una combinación de elementos tradicionales y los propios de la narrativa contemporánea.

Llama la atención, particularmente, el manejo del narrador, los cambios de focalización, la alteración de los planos temporales, la dosificación de la tensión dramática, lo oportuno de los diálogos y el contenido de los mismos, el empleo, en general de las formas miméticas del discurso, la combinación de todos estos elementos hacen de *Nudo*, una novela especialmente atractiva al lector.

La finalidad de emplear un método estructural para analizar *Nudo*, se relaciona con lo anterior, puesto que es una novela que rompe el esquema lineal temporal, los personajes constantemente están regresando en el tiempo, por medio del recuerdo, el mismo narrador interrumpe la historia para presentar los antecedentes de los personajes, mediante amplias retrospectivas, asimismo, se conoce el mundo interno de algunos de ellos, por el uso del monólogo interior, los diálogos contienen, además, elementos claves de significación para intentar descifrar la novela; en las formas de narración, el papel del narrador omnisciente es también característico de Galindo, que de un enfoque externo pasa sutilmente a un enfoque interno del personaje, además de que emplea, particularmente en esta novela, epístola y diario e incluye un breve pieza dramática que cumple un doble papel: como forma de presentación de discurso que permite conocer situaciones narrativas y como una manifestación del mundo interno del personaje. Es decir, Galindo da la impresión de que experimenta, mezcla, prueba para presentar a través de su discurso una forma equivalente a la manera de vivir o de desarrollarse los personajes en esta novela. Hay un intento de mantener un equilibrio entre historia y discurso; al comprender las estrategias empleadas por el autor en el discurso (¿cómo lo dice?), asimilamos con mayor claridad el contenido (¿qué dice?). Reiteramos la idea de que Galindo planifica sus novelas, que el universo literario que sugiere en cada una de ellas, es producto de una reflexión, de tal modo que no es ajena la idea de una premeditación en *Nudo*, en tanto que la historia y el discurso están determinados de tal modo que sugieren la idea de un mundo confuso y complejo, vuelto hacia sí mismo que nos da el eje temático en su título y estructura.

¿Por qué este nudo mantiene atados e interrelacionados a los personajes? ¿Cuál es el *leit motiv* de la novela? Encuentro que estos

personajes viven una existencia insatisfactoria porque no han logrado dar una significación a sus vidas y al ser conscientes de este estado humano tan común a nuestro tiempo, se expresa en ellos un desasosiego, que además ocultan, pero que de alguna manera se manifiesta en conductas marcadas por la soberbia, el egoísmo, la indiferencia y que desembocan en una búsqueda que podría traducirse en este intento de lograr dar un sentido a sus vida y en ello se encuentra la finalidad de su existir.³⁷

Nudo está ubicada espacial y temporalmente en México, en 1966; aunque los antecedentes de los personajes se encuentran en la etapa de la posguerra. Nan y Allan se refugian en México, pero traen consigo el desencanto de una generación que no encuentra un sentido a la vida. La coincidencia del existencialismo y esta novela pudiera tener ciertos vínculos. Mientras en esta filosofía se plantea el conflicto del hombre ante la sociedad, Dios, la soledad, la muerte y se declara, como Sartre que la soledad proviene de la lucha contra otros individuos, que todo hombre es rival peligroso de otro hombre y consecuentemente, las relaciones humanas son imposibles, los personajes de *Nudo* se involucran en una forma de vida conflictiva, confrontándose entre sí, con la muerte, la soledad y cuestionando el sentido de la vida.

A pesar de su juventud, no tan lejana como ellos lo expresan en la novela, y de esa aparente despreocupación y alegría, estos personajes están encajonados en sus recuerdos y frustraciones. El capítulo I es particularmente importante porque plantea precisamente el conflicto existencial de los personajes de esta historia, Nan y Daniel, que viven la frustración y la indefinición propias, ejercen una influencia determinante en los otros personajes, quienes se ven envueltos e incluso arrastrados a las vidas de los primeros y lejos de vivir de manera libre e independiente, lo hacen en función de quienes los envuelven y continúan marcando lazos de unión o de ruptura, sin que ésta se dé plenamente. De esta manera, los personajes de *Nudo* se ven ligados unos a otros en diferentes espacios y tiempos, compartiendo toda una gama de emociones que los ata cada vez más hasta formar una interrelación absurda y vacía de la que difícilmente es posible salvarse.

La frustración, la soledad, la muerte, la ruptura familiar, el alcoholismo, las relaciones triangulares, el paraíso perdido, la búsqueda de la felicidad, del equilibrio, del amor, de la libertad son los elementos, entre

³⁷ Sábato, al hablar de las características de la novela contemporánea dice al respecto: "Sea por lo que sea, nuestra época ha sido la del descubrimiento del Otro. Descubrimiento de trascendencia para el pensamiento, pero de mucha más importancia para la novela, ya que su misión es la de ocuparse del yo en su relación con las otras conciencias que lo rodean. De este modo, de la objetividad naturalista de un Balzac, o de la pura subjetividad de los románticos, también de estirpe naturalista. la ficción avanzó hacia la *intersubjetividad*, hacia una descripción de la realidad total desde los diferentes yos. (Sábato, op. cit. p.109)

limitaciones y deseos, que comportan las debilidades humanas en el pequeño mundo de *Nudo*.

La frustración se entiende en el sentido de la sensación de fracaso o insatisfacción cuando un propósito no es alcanzado y se vive con una inquietud que puede expresarse de diversas maneras. Se ha considerado que muchos de los personajes de Sergio Galindo son proyectados de esta manera (Héctor, de *La justicia de enero*; Camerina de *Polvos de arroz*; Hugo de *El Bordo*; Iñaqui de *Los dos ángeles*), en *Nudo* también aparece este rasgo temático. Sólo que la frustración en los personajes de *Nudo*, no los lleva al fracaso o al suicidio (excepto Ivonne, madre), sino que es justamente un móvil interno que los orilla a la búsqueda del equilibrio, la finalidad es encontrar ese *algo* que los haga sentirse plenos, tengan éxito o no. En esto se centra el *leit motiv* de *Nudo*, en la búsqueda que podría definirse de otra manera: la necesidad de revitalizar su existencia vacía, inerte, estancada en el pasado y que, desde luego, no les produce felicidad alguna.

En la búsqueda de esta revitalización los personajes de *Nudo* no salen del mismo ámbito viciado que los ha mantenido oprimidos en sus límites. Las salidas nunca se dan más allá del medio en que todos se relacionan. No hay salidas, todos recorren un camino laberíntico que los regresa a otro lugar donde están más confundidos y vuelven a interrelacionarse hasta quedar siempre atrapados unos con otros, formando este nudo que no es posible desatar.

La soledad es un tema recurrente en Galindo. Los personajes de sus novelas viven situaciones no de aislamiento, pero sí de soledad. Se puede estar acompañado, pero no siempre esa compañía cumple las expectativas deseadas. La soledad podría asumirse como una forma de "sentir la vida". El problema de la soledad en los personajes de Sergio Galindo, concretamente en *Nudo*, es ese sentirse en el vacío que podría decirse, es parte de los modos de vida del hombre contemporáneo cuya existencia sinsentido lo conduce a una insatisfacción permanente y, por lo tanto, a la búsqueda de nuevos satisfactores que se suceden unos a otros. Algunos personajes en *Nudo*, como Ivonne, madre, deliberadamente se aíslan, pero otros están acompañados, como Nan, que vive una situación no del todo satisfactoria, involucrada en una relación cotidiana, resultado de la fuerza de la costumbre. A su vez Allan vive en su mundo de pintura, inconsciente del aislamiento que crea a su alrededor. Daniel es un solitario buscando el amor ideal; Ivonne madre, aislada del mundo vive de recuerdos; Ivonne hija, busca llenar su vacío con relaciones amorosas y sexuales; Laura, la joven soltera, también quiere romper el cerco del solitario.³⁸

³⁸ Sábato refiere sobre los conflictos del hombre en la novela: "Al prescindir de un punto de vista suprahumano, al reducirse la novela (como es la vida) a un conjunto de seres que viven la realidad desde

A través de las anacronías, el narrador descubre parte de la infancia de los actores, quienes tienen un rasgo en común, la *orfandad*, ésta se relaciona con la soledad que cada uno de ellos siente más tarde. En su infancia conviven en un mundo de adultos que les marcan una distancia. Desde pequeños sufren alteraciones en sus vidas, una fría e indiferente atención carente de afecto, comprensión y comunicación. Nan, huérfana, vive con los tíos Ted y Ruth, que la envían a México, sin preocuparse mucho por ella; Daniel, huérfano de madre, vive con su padre, con quien nunca se entiende por completo y del que se libera en la juventud para terminar en una relación indiferente; Ivonne experimenta la desintegración de su familia cuando el padre se ausenta definitivamente y mantiene una fría y distante relación con la madre; Laura, huérfana de padres, también, vive con la indiferente y poco afectiva tía Leonela, de quien no guarda los mejores recuerdos. Estas circunstancias coincidentes entre los personajes de *Nudo* sugieren de acuerdo a los planteamientos de la psicología contemporánea, cómo las experiencias vividas en la infancia, proyectan algunos conflictos en la vida adulta, infiriendo así, que uno de los problemas más importantes que surgen en la intriga es la búsqueda del amor.

Este rasgo común en los personajes de *Nudo*, los enlaza como parte de las identificaciones que tienen unos con otros, *el amor* se vuelve un objetivo y el eje de sus vidas, un sostén en el que han de apoyarse, una necesidad, totalmente humana y primordial, sin la que no es posible una existencia afortunada y dirigen sus acciones a esa búsqueda. En esta red de relaciones surgen siempre los opuestos, Daniel desea una mujer que colme su necesidad de afecto, libera sus fuerzas internas para conducir su eros que transforma en ideales donde convergen deber y placer, por eso rechaza a la Ivonne libre, que no se sujeta a los convencionalismos impuestos, y fluctúa entre Nan, de sus amores juveniles y Laura, la joven tierna, la nueva Venus. Si el obstáculo es el motivo del enamoramiento, como dice Rougemont³⁹, tal situación se da entre los personajes de *Nudo*: el amor prohibido entre Nan y Daniel alimentó el deseo de ambos y en Daniel esperó durante años, hasta involucrarlo en una relación infructuosa con Ivonne. También para Nan existe el impedimento, Allan, quien podría simbolizar la seguridad, el amor fiel y comprensivo, es contradictoriamente inerte, cotidiano y casi muerto. Para Ivonne, aparentemente no habría un obstáculo, aunque el más grande es su incapacidad de amar, su enorme egoísmo, su racionalidad ante el amor; sus arrebatos pasionales --- frivolidad, soberbia --- no son más que una forma de vivir; el amor para Ivonne es un juego de poder, en el que apuesta su orgullo, es decir, la conciencia de su ego que la sostiene en la

su propia alma, el novelista tenía que enfrentarse con uno de los más profundos y angustiosos problemas del hombre: el su soledad y su comunicación" (Sábato, op. cit. pp 110-111)

³⁹ Rougemont. cit. por Alberoni, Francesco. *Enamoramiento y amor*, tr. Juana Bignozzi, 5º ed., España, 1994, p. 24.

vida. El amor para Allan transcurre como la pasividad de su vida que despierta ante el obstáculo de la muerte, de esta manera Allan reconstruye su amor por Nan; mientras que ella tratando de huir, acaba por aceptar que no puede alejarse del refugio porque no es capaz de enfrentar al mundo sin Allan. El amor se convierte en un sentimiento de protección, un lazo que une, que ata, que no libera y Nan trata de volver como el hijo pródigo, como la oveja descarriada que vuelve al redil en busca de la seguridad, pero no del amor, el cual queda como un proceso incompleto o fracasado.

En este pequeño grupo humano hay un movimiento continuo, la inestabilidad emocional ocasiona las transgresiones del único nexo válido que los une: la amistad. De ahí que surjan *las relaciones triangulares* como expresión de su permanente anhelo de cambio. La imposibilidad de estar enamorado de dos personas lleva a considerar el desplazamiento del afecto, en forma temporal, para cumplir con un deseo que se presenta como parte de una experiencia que sostiene el fin de los personajes: la búsqueda posible en el ámbito del amor, el placer, el poder o lo desconocido. De esta manera surgen las relaciones triangulares que intensifican las situaciones conflictivas de los personajes: la más evidente, se da entre Daniel, Nan y Allan, mientras el amor de Nan y Allan pasa al terreno de lo cotidiano, entre Daniel y Nan el amor-amistad se convierte en amor-deseo que alcanza finalmente la intensidad necesaria para consumarlo, sin que se logre el objetivo inicial: la felicidad. En el grupo cerrado que conforman estos personajes, ninguno es necesario y cada uno de ellos, sustituible, por lo que los desplazamientos se presentan continuamente. Otro triángulo importante es el que está integrado por Ivonne, Nan y Daniel, a pesar de que Ivonne conoce el amor encubierto por la amistad entre Daniel y Nan, no se siente, aparentemente, afectada por eso, en un afán de frivolidad lo ignora porque ella a su vez, conforma relaciones con otros y específicamente con Tom Harley. Este personaje, que en la novela se sugiere como un bisexual también forma el triángulo con Ivonne y Daniel y queda como un enigma la homosexualidad de este último. Entre el amor, la atracción sexual y la frivolidad surgen estas relaciones triangulares que denuncian un estado de indeterminación que no llena el vacío de los personajes.

El conflicto de la interrelaciones familiares es un tema que interesa a Galindo. De ahí surgen los extravíos, los conflictos internos y el caos existencial que tanto desarrolla el autor en sus novelas. Los personajes de *Nudo* son presentados en su dimensión familiar como parte de sus antecedentes, estos conforman la causas cuyos efectos se desarrollan en la fábula primordial. Daniel, Nan, Laura, Ivonne madre e hija, viven las consecuencias de sus interrelaciones familiares, se presentan en la vida arrastrando las carencias y conflictos no solucionados en sus núcleos familiares. En estos concurren el amor, la protección, la alegría, pero

también la agresividad, la frustración, las tensiones, es decir hay una polarización de vivencias; opuestos que muchas veces no se concilian. No se sugiere que sea la causa determinante, pero sí la contribución a una manera de ver y vivir la vida.

La soledad e insatisfacción de la vida lleva a los personajes de *Nudo* a una *búsqueda del equilibrio*, en el sentido del deseo del amor, una anhelo de cambio, que no puede precisarse, puesto que sus acciones y conductas ocultan estas intenciones. Daniel decide abandonar su ideal amoroso —Nan— y la frustración que le produce el amor de Ivonne para sustituirlo por Laura. Para Daniel el amor es la salvación, pero cae en el idealismo, repite los modelos anteriores. Laura es para él, el ideal femenino mediadora de su soledad e insatisfacciones, es la panacea de sus debilidades y de su vacío, arrastra a Laura al círculo vicioso del que no quiere salir; Laura se identifica con el grupo, a pesar de su oposición con Ivonne cuya conducta cáustica oculta su deseo por Daniel; tras la fría actitud de Ivonne, está también la frustración de lo perdido, lo irrecuperable, su recurso es el sarcasmo, la ridiculización, el absurdo, un ejemplo de ello es la pieza dramática que escribe en el último capítulo y que denota sus sentimientos encontrados: amor-odio; deseo-desprecio; mediante una burla abierta hacia los otros.

Nan también está en la búsqueda, la presencia de Daniel ocasiona que Nan abandone el hastío de la tranquila armonía amorosa en su paraíso perdido. Daniel es un motivo para sentirse viva y para reactivar su ego, de sentirse, además, admirada, amada, deseada, cuando Daniel trata de romper con esa relación estéril, Nan se desconcierta y vuelve a convertirse en la manzana de la tentación que Daniel finalmente toma, aunque no abandone su camino de salvación a través de Laura. Nan es para Daniel la primera ilusión juvenil, el sustituto de la madre, la diosa inalcanzable, el punto de partida de su iniciación, pero también es el pasado que ha de retomarse para revalorar el presente. La vida pone trampas y éstas pueden llevar a un callejón sin salida, por ello la necesidad de escaparse; hay muchas cárceles que atrapan al hombre, de ahí el deseo de libertad, la búsqueda del equilibrio y la felicidad, la salida es el amor. Daniel se siente atrapado en sus miedos y recuerdos, Nan también desea escapar y busca en Daniel una salida, no obstante que se equivoque y rectifique, lo importante constituye la experiencia de haber intentado la escapatoria, todo es parte de la experiencia del ser humano, negarse a la inmovilidad, al empantanamiento, a la monotonía, por lo tanto es necesario probar, aunque después haya que aceptar el error. Nan y Daniel se mantienen en esta línea, su búsqueda del amor y de la autoafirmación los reconcilia con la vida.

Unidos por sus pasiones, este grupo humano, representado por los personajes de *Nudo*, niega toda posibilidad de liberación, han creado, incluso, un código interno, una combinación de español con frases en

inglés y francés que cierra el círculo como un conjuro. Es una manera de separarse del mundo exterior, de marcar límites. El mundo interno de los personajes está en ellos mismos, sus vidas se concentran en el grupo, salen de él, pero vuelven irremediabilmente, el acceso sólo es permitido por un consenso general, como en el caso de Laura, para otros, este pequeño universo está restringido. El grupo se vuelve hacia sí mismo.

Perdidos en sus pequeños infiernos, en sus abismos internos, los personajes de *Nudo* se entrelazan y comparten sus miserias entre alcoholismo y amistad. La convivencia a través del alcohol forma parte de la cotidianeidad social de los personajes, el alcoholismo es una forma hedonista de ver la vida, la tendencia a la búsqueda del placer momentáneo expresa el alivio a la ansiedad que, en un momento dado, produce el vacío existencial. Observamos a los personajes de *Nudo* ligados a escenas donde participan alternando comunicación y alcoholismo. Recordemos la que corresponde a la fábula primordial, el reencuentro de Nan, Allan y Daniel quienes en un lapso temporal (tarde-noche) y motivados por el feliz suceso beben, hablan y reflexionan sobre sus inquietudes, a su vez Daniel reelabora sucesos pasados y reconstruye situaciones como la del bar en que comparte con Allan una verdadera bacanal y el narrador describe el proceso de alcoholización de Daniel hasta llegar a confundirlo con un estado de enfermedad en el que es hospitalizado. La narración entrelaza las dos situaciones, por un lado, la borrachera de Daniel; por otro, la enfermedad como si la segunda fuera la consecuencia de la primera, surge la confusión entre una y otra.

¿Qué es el alcoholismo para Galindo? Recordemos *Declive*, la novela en la que el autor describe el proceso evolutivo de un alcohólico, además de sus luchas internas por combatir su enfermedad y la terribles consecuencias después de cada ingestión, hasta llegar al deterioro moral, físico y la ruptura familiar consecuentemente. Hugo, el protagonista de *El Bordo* es también un alcohólico depresivo cuyos conflictos internos, ansiedad y hostilidad, buscan una salida que finalmente lo conduce al suicidio. Vemos con frecuencia a los personajes de Galindo participando de esta vida social en la que el alcohol forma parte importante de la historia, ya sea porque denota su status social (al beber whisky, coñac, ginebra, así como sus modos de convivencia), o bien, porque su alcoholismo es parte de su conflicto interno, su deseo de no exteriorizar su problemas sino vivíros internamente como es característico en los personajes que presenta Galindo. Citamos algunos fragmentos en los que aparece este rasgo conflictivo de los personajes de *Nudo*:

(Nan) Se llenó el vaso de ginebra y lo bebió.

(: 126).

(Daniel) Con otro vaso de whisky me compongo.

(: 66)

(Ivonne) Vio a Ivonne llevarse el vaso a los labios y acabarlo de un sólo trago.
Tomó la mano de Allan, suplicó:
—Otro igual, por favor.

(: 67)

(Daniel y Allan) Estaban los dos borrachos. Daniel había observado su copa por varios minutos y su vista no alcanzaba a fijar ninguno de los objetos que lo rodeaban [...]

(: 28)

Esta visión de la vida que tienen los personajes de *Nudo*, implica también su perspectiva de *la muerte*. Es una imagen reiterativa en diversos momentos de la novela, se proyecta cuando los personajes piensan en la significación que tiene la vida para ellos y fluctúan entre ambas ideas: Un pájaro se estrella contra el ventanal, la imagen aterroriza a Nan y sorprende a Daniel y Allan; Nan y Allan se salvan durante la guerra, particularmente Allan quien es herido en la cabeza; Ivonne madre, nostálgica y solitaria, se suicidia; Laura, azarosamente, estuvo a punto de morir en el camino a San Miguel; Nan e Ivonne joven, casi sucumben a causa de un accidente de carretera. La muerte acecha y forma parte de la dialéctica misteriosa que integra la existencia humana. La muerte puede denotar osadía, arrebató, imprudencia, temor, cobardía, todas estas muertes a las que se acercan los personajes de *Nudo*. La muerte está presente para recordar que la vida ha de ser apreciada: “Vivimos y eso es lo importante. Al carajo todo lo demás” (:20), dice Daniel y reitera la esperanza, aunque Allan con su escepticismo, Ivonne hija con su temeridad o Ivonne madre con su frustración, la nieguen.

La muerte puede llegar repentinamente como una desagradable sorpresa, o llegar y, desesperadamente, intentamos negarla, ignorarla pero también puede llegar calladamente, sin que nos percatemos de ello, en un diario vivir la monotonía. Las formas de la muerte son múltiples. Nan siente esa muerte: “El crepúsculo seguía a punto de morir. Otra vez morir. Hoy no”. (: 11).

Piensa Nan, morir otra vez, no. Morir en vida. Una vida muerta por la rutina, por la falta de significación o de sentido, por las limitaciones que cada uno se impone; se rescatan momentos, circunstancias, pero la muerte está ahí, presente; hay un vacío interno que es otra forma de morir. Después de la guerra sólo queda el escepticismo, ¿en qué creer?

¿En Dios, en el amor, en el futuro? ¿Cuáles son los ideales por los que se ha de vivir? Allan y Nan intentan escapar de un pasado cruel sembrado de muerte, pero no saben en qué creer. A pesar de la modernidad de su tiempo —los viajes espaciales— continúan viviendo las consecuencias de una eterna guerra mortífera, con otras formas más sutiles pero igualmente nefastas, la guerra interna que cuestiona el sentido de la existencia: “[...] por qué vivimos ya que en el fondo ni vivir

queremos", (:18) dicen ambos. Hay un cansancio viejo, arrastrado desde el fin de la guerra, un hastío enquistado que busca refugio, por eso, la búsqueda del *paraíso perdido*, un lugar apacible, bello, privilegiado, separado de "quienes dirigen el mundo capitalista en que vivimos" (:18) y este oasis es la casa comfortable, con alberca, rodeada de jardines en San Miguel de Allende, tan bello y tan suyo, muy de los Allan y de las Nan que quieren escapar del mundo y han comprado el pequeño paraíso para vivir su propio infierno.

"Siento deseos de que esta tarde no termine, quisiera escribirlo o sacarle una foto a este momento. Eternizarlo de alguna forma" (:15)

¿Cómo trascender a la muerte? ¿Cómo burlar a esta muerte acechante?, se pregunta Nan. Y la respuesta es la búsqueda. Despertar, cambiar, amar, revitalizar la monotonía. Escapar. Aunque estas puertas falsas —Daniel, Ivonne, el alcohol, el paraíso perdido— no conducen más que al mismo círculo. No existe la salida y se vuelve como el lazo que se hala para desatar un nudo, pero que lejos de liberarlo se ata más para cerrarlo a veces irremediamente.

Con esto queremos expresar que *Nudo* es una novela que responde a su momento cultural, cuando el país ha entrado a una nueva fase que le permite el desarrollo de una sociedad moderna pero enajenada en una crisis en diferentes aspectos de la vida que dificulta sus relaciones con otros. Los actores de *Nudo* viven sus relaciones con el mundo, con los otros y consigo mismos en una línea de angustia, sufren la imposibilidad de cambiar sus destinos y no como una predestinación sino por una incapacidad de selección adecuada que los lleva a una sensación de fracaso. Los actores de *Nudo* viven la angustia de su tiempo, de su momento histórico. Y Sábado recuerda que la nueva novela tiene temas perennes: la soledad, el absurdo, la muerte, la esperanza y la desesperación, pero, agrega: "es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquieran su terrible y desnuda vigencia"⁴⁰

La obra narrativa de Galindo se inicia en 1951 con la publicación de los cuentos de la *La máquina vacía*, a la que le siguen una serie de novelas, cuentos y relatos hasta la publicación de *Otilia Rauda* en 1986.⁴¹ Para un panorama de la narrativa de Galindo, véase el apéndice.

⁴⁰ Ibid, p.111

⁴¹ (Cuentos) *La máquina vacía*, México, Fuensanta, 1952.

(Novela) *Polvos de arroz*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1958. (Colección Ficción, núm. 1).

(Novela) *La justicia de enero*, México, FCE, 1958. (Colección Letras Mexicanas).

(Novela) *El Bordo*, México, FCE, 1960. (Colección Popular, núm. 12)

(Novela) *La comparsa*, México, Joaquín Mortiz, 1964. (Serie del Volador).

(Novela) *Nudo*, México, Joaquín Mortiz, 1970. (Serie del Volador).

LA NOVELA Y EL MÉTODO.

La novela de ese momento, se ha desvinculado cada vez más de las formas tradicionales —realismo, de la Revolución Mexicana, indigenista— como se comentó anteriormente, y hereda la posibilidad de una creación más abierta, los novelistas *maestros modernos*, como los ha llamado Christopher Domínguez, entre los que se encuentra Sergio Galindo, presentan otra manera de concretar la realidad. Inmerso en el momento que vive, Galindo emplea modos y estructuras narrativos que denotan la lectura de otros escritores contemporáneos y asiste a la convención de su tiempo, señalada por Sábato⁴²: el descenso al yo, la interiorización, la ilogicidad, el mundo desde el yo, la intersubjetividad, la comunión con los conflictos del hombre contemporáneo, el erotismo; traducido esto en una riqueza técnica que domina a la nueva novela. Y si consideramos que este autor atiende su proceso creativo, tenemos una novela como *Nudo* que participa de su contexto y en la que Galindo recurre a una diversidad narrativa como se verá más adelante y así lo declara el autor.⁴³

Dadas las características de la estructura narrativa de *Nudo* (1970), situada en un tiempo contemporáneo al momento de su escritura, que responde, además, a ese momento en cuanto al contenido, porque se desarrollan comportamientos en los actores que viven conflictos de su tiempo y manejado todo ello con estrategias narrativas que favorecen la atención del lector y dejan ver ciertos dominios técnicos de parte del autor que se han observado en otras de sus novelas y cuentos, y tratando de privilegiar el soporte estructural de la novela, por considerarlo el aspecto más importante en la novelística de Galindo, que conduce a aclarar las significaciones de la obra, se pretende un acercamiento a esta novela partiendo de la narratología como método de análisis.

La narratología como teoría de los textos narrativos tiene la función de aclarar de qué manera está construida una narración, y por lo mismo, intenta describir su sistema, para ello se aboca al estudio del discurso, es decir, del lenguaje, considerando no sólo su función comunicativa sino su carácter literario. Es decir, se hace necesario tener como fundamento una

(Cuentos) *¡Oh hermoso mundo!*, México, Joaquín mortiz, 1975. (Serie del Volador).

(Novela) *El hombre de los hongos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1976.

(Cuento) *Este laberinto de hombres*. Xalapa, Univrsidad Veracruzana, 1979. (Cuadernos del Caballo Verde).

(Novela) *Los dos ángeles*. México, FCE, 1984. (Colección. Letras Mexicanas).

(Cuentos) *Terciopelo violeta*. México, Grijalbo, 1985. (Colección Narrativa)

(Novela) *Declive*. México, FCE, 1985. (Colección Letras Mexicanas).

(Novela) *Otilia Rauda*. México, Grijalbo, 1986. (Colección Narrativa).

⁴² Sábato, op. cit. pp108-110.

⁴³ “De todos mis libros el único en el que he echado mano de todos los recursos para expresarme fue *El nudo*. He olvidado que autores leía mientras escribía *La justicia de enero*. pero cuando decidí escribir esta novela conocía ya a Virginia Woolf y William Faulkner” (Flores, op. cit. p.60.)

teoría que permita acercarse al conjunto de elementos que componen el sistema narrativo de *Nudo* referido a su estructura y funcionamiento específico, la sistematización de los elementos teóricos permite conocer las leyes que determinan la estructura y expresión de esta obra literaria.

La finalidad de emplear un método estructural para analizar *Nudo*, responde a la estructura narrativa misma de esta novela en la que se presenta una historia que rompe el esquema lineal temporal porque los personajes están regresando constantemente en el tiempo, por medio de sus recuerdos; el mismo narrador interrumpe la historia para presentar los antecedentes de los actores, mediante amplias desviaciones temporales; asimismo se conoce el mundo interno de los actores por el uso del monólogo interior; la voz narrativa atraviesa por procesos de la omnisciencia completa a la interiorización del actor, al que le cede la palabra finalmente; entre las formas de presentación del discurso alterna con epístola, diario e incluso intercala una breve pieza dramática; además de la combinación oportuna de discurso directo, indirecto e indirecto libre. Estos aspectos que conforman la estructura de muchas otras novelas, en *Nudo* caracterizan también al contenido y si el método estructural está orientado a aclarar el funcionamiento del discurso literario, éste valida su empleo para intentar un acercamiento a *Nudo* que determine sus formas narrativas y que conlleve a su complemento, la interpretación.

El análisis se ha abordado desde tres aspectos: la estructuración de la fábula y la intervención de los actores en la misma; la temporalidad en sus varios aspectos y los modos narrativos.

La estructuración de la fábula: En este aspecto del análisis se trató de especificar los elementos que forman a la fábula, fundamentándose en la idea de Umberto Eco:

La fábula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. No tiene por qué ser necesariamente una secuencia de acciones humanas: puede referirse a una serie de acontecimientos relativos a objetos inanimados o, incluso, a ideas.⁴⁴

Partiendo de esta idea se señalaron las unidades básicas de la estructura para establecer la diferencia entre fábula e intriga, haciendo una revisión de ciertos aspectos teóricos de Tomachevski, Bremond, Todorov con el objeto de segmentar la historia en unidades narrativas como son las secuencias que siguen un principio de causalidad y que a su vez están integradas por unidades mínimas, representadas en las acciones de los personajes.

⁴⁴ Eco, Umberto. *Lector in fabula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, tr. Ricardo Pochtar, 2ª ed., España, Lumen, 1987, pp. 145-46. (Palabra en el tiempo 142).

De esta manera, las secuencias son la base de la segmentación y cada una está integrada por proposiciones lógicas simples que están compuestas, de acuerdo al criterio de Todorov⁴⁵, por un agente y un predicado o varios agentes (sujeto y objeto) y un predicado. Las relaciones que se establecen entre las proposiciones están analizadas siguiendo un orden lógico de causalidad, referidas a las motivaciones y consecuencias de los actos de los personajes.

Las proposiciones de cada secuencia se desintegran en grupos de tres que presentan una *situación inicial* expresada por una función que plantea una situación específica en la narración en la que actúan el o los agentes, esta situación es determinada como de equilibrio o de desequilibrio, seguida de otra proposición que expresa el proceso de *transformación* en el que se sugiere que lo planteado en la situación inicial entró en el proceso de cambio, y un *resultado* que expresa la consecuencia de este proceso de transformación, donde se trata de especificar si la acción repercute en el agente en una mejoría o un deterioro de su intención, esto último, se considera como una conclusión del proceso de transformación.

El proceso de transformación se construyó basándose en las teorías de Bremond y Todorov sobre las transformaciones discursivas: las tres proposiciones se construyen con base a la estructura lógica de Bremond, sin embargo la idea de la transformación está fundamentada en Todorov. Se distinguen las transformaciones simples donde hay un sólo sujeto y un predicado, y que implican: modo, intención, resultado, manera, aspecto y status; las transformaciones complejas en las que existe otro predicado dependiente del primero y, por lo mismo, dos sujetos o agentes; implica: apariencia, conocimiento, descripción, suposición, subjetivación y actitud. También cabe destacar que con las transformaciones se especifica la *naturaleza misma de la mediación*, es decir, se observa en el proceso el paso de la ignorancia al conocimiento; del acto a su valoración; del deseo al acto, etc.

Dadas las combinaciones que pueden reconocerse en las secuencias, Todorov establece una tipología formal: encadenamiento, enclave y entrelazamiento, misma que se trata de reconocer en este análisis.

Cada secuencia está especificada por un eje temático que se relaciona más bien con la idea del *topic*, en el sentido de que se trata de expresar brevemente el contenido temático de las secuencias, Eco aclara al respecto: "Las estructuras discursivas se actualizan a la luz de una hipótesis sobre el o los *topics* textuales"⁴⁶

⁴⁵ Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 11ª ed., México, Siglo XXI, 1985, p. 332.

⁴⁶ Eco, op. cit. p. 124.

El segundo aspecto de este análisis es el plano de la *temporalidad* que se analiza, tomando como base el criterio de Genette. Esta parte del análisis es particularmente importante debido a que la novela *Nudo* presenta como ya se dijo, numerosas desviaciones temporales en diversas formas de presentación que dan como resultado una intriga compleja. Se relacionan las anacronías (analepsis y prolepsis), considerando su lugar en la intriga, la función que desempeñan en el relato y los rasgos que las caracterizan. Algunas de estas desviaciones tienen diferentes niveles, una anacronía puede llevar a otra, y a otra más, sin que haya entre ellas mismas un orden cronológico por lo que constituyen un parte importante del relato porque establecen vínculos con las secuencias de la fábula y las formas de enunciación. Asimismo permiten conocer el grado de interiorización de los actores y aumentan la tensión dramática. Se incluyen los desfases temporales entre la historia y el discurso: las anisocronías.

El tercer aspecto del análisis comprende *los modos narrativos* y el papel del narrador. Si consideramos que el narrador en todo relato es el que domina la estructura narrativa desde diferentes ángulos, ya que se encuentra en boca de los personajes o del autor; su presencia y manifestación determina mucho del relato; su objetividad o subjetividad, el modo de tratar a los personajes y de conducir la narración y al lector, hacen de este elemento un factor fundamental para acercarnos a la novela. Por estos motivos en *Nudo* se analiza la voz narradora que Galindo conduce hábilmente, puesto que es uno de sus atributos como novelista: su gradación en la focalización, de externa a interna, misma que se presenta en los personajes cuando intercambia en un mismo segmento las voces de varios personajes sin que especifique su identidad. Esto incluye que se consideran en el análisis los niveles y situaciones narrativas, además de lo relativo a la manifestaciones discursivas denominadas relato de los sucesos y relato de las palabras. En este último se incluye los grados de mimetismo que engloban a todas las formas de enunciación del discurso narrativo y que contribuyen a aclarar los modos narrativos en *Nudo*

La selección teórica presentada está relacionada particularmente con aquello que fue empleado en el análisis de la novela *Nudo*, por lo que se detiene en los autores e información que mayormente contribuyeron como apoyo al desarrollo de este trabajo. Con esto se infiere que la información teórica no comprende la totalidad de autores que han contribuido a la construcción de la teoría estructuralista, sino sólo aquellos que corresponden al modelo empleado en este estudio.

El método de análisis empleado en este trabajo, permite la segmentación de la obra literaria, es decir su descomposición en niveles narrativos que no son independientes, sino que se encuentran interrelacionados; si consideramos que una novela conlleva un sistema

de elementos cuyas relaciones son necesarias para establecer su funcionamiento , el método estructural permite analizar de qué manera se establecen estas relaciones entre las partes y el todo, esto nos lleva al conocimiento de las normas que rigen la construcción de la novela. *Nudo* presenta una red de relaciones que determinan una particular manera de construir una novelística, en este caso la de Sergio Galindo. El método estructural nos permitió conocer este universo al determinar la manera en que Galindo establece su sistema narrativo en esta novela particularmente y nos permitió ampliar nuestra visión del mundo narrativo de este autor al observar algunas constantes que aparecen en otras de sus novelas. Sin embargo, el método estructural aquí empleado delimita la particularidad de *Nudo*, considerando que cada novela expresa un universo narrativo singular.

1 LA NARRATOLOGÍA.

El fenómeno literario es un complejo modo de expresar, a través de un discurso, un mundo imaginario. Pretender un acercamiento al texto literario implica emplear como medio una metodología que permita una mayor comprensión del mismo. El método elegido es la narratología asumida como la teoría de los textos narrativos cuyo fin es la descripción del sistema narrativo a través del análisis de los diferentes elementos que lo integran, así como las variantes que lo particularizan.

El discurso narrativo, sin pretender ubicarlo dentro de la tipología textual, podría describirse como un hecho de comunicación, sobreentendida ésta por la relación que existe entre autor, lector, texto y contexto. Se parte de la idea de que la literatura es un lenguaje y opera consecuentemente como un sistema lingüístico que valida dos enfoques para tratarlo, constituidos en un plano de la manifestación: expresión y contenido.

Al ocuparse la narratología de la expresión, se está homologando a la literatura con el sistema lingüístico, puesto que, como la lengua, está integrado por diferentes planos: morfológico, semántico, fonológico y sintáctico. La narratología se enfoca a la sintaxis, en virtud de que se ocupa de la descripción de la estructura del discurso narrativo. El conjunto de elementos identificados como integrantes de un discurso narrativo conforman un sistema que permite la descripción de múltiples productos, privilegiando así los aspectos generales que caracterizan a cada relato. Este sistema que destaca de manera formal la estructura del relato, podría considerarse como un instrumento necesario que conlleva al otro elemento del discurso narrativo que complementa la significación del mismo: el contenido.

Genette habla de "dos narratologías: una temática, en sentido amplio, análisis de la historia o los contenidos narrativos; y otra formal o modal, el análisis del relato como de <<representación>> de las historias, opuesto a los modos narrativos como el dramático".⁴⁷ Hace referencia a los primeros estudios modernos del relato que examinaban básicamente la historia, sin ocuparse de la manera en que se contaba, agrega que "la única especificidad de lo narrativo reside en su modo, no en su contenido, que muy bien puede acomodarse a una <<representación>> dramática, gráfica o de otro tipo"⁴⁸. Con esto, Genette destaca la importancia que tiene para la narratología el análisis de los modos de narrar una historia que se complementan con el análisis temático.

⁴⁷ Genette, Gerard. *Nuevo discurso del relato*, tr. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1993. p. 14.

⁴⁸ *Ibíd.*, pp.14-15

Para hablar del texto narrativo se hace necesario comentar acerca de ciertas nociones de uso frecuente en este tipo de análisis. Empezamos por acercarnos a la idea de *texto*, que Mieke Bal propone: "un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos".⁴⁹ Para Julia Kristeva⁵⁰, el texto es una práctica semiótica considerada como translingüística, se construye a partir de la lengua, pone en relación una palabra comunicativa que apunta a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos.

Se destaca de esta manera la función comunicativa de todo texto, compuesto desde una frase hasta una estructura más compleja como sería concretamente la narración literaria, que nos ocupa en este trabajo. La información proporcionada mediante un texto narrativo no se encuentra en el terreno referencial, sino forma parte de un código estético, entendido tal, como lo plantea Pierre Guiraud: "[...]ese modo de expresión es el de las artes (y de las literaturas)". "[...] la expresión *estético* no se aplica aquí simplemente como "bello" sino también a lo concreto, a lo sensible, valor etimológico que Valery recupera cuando introduce la palabra *estésico*".⁵¹ De modo que al hablar de un "código estético", hablamos del lenguaje literario de cuyo manejo es responsable el autor, y es el lector quien a través de una competencia lingüística intenta encontrar los sentidos que la obra le ofrece. Concretando así, que "el efecto de sentido", de acuerdo con Todorov es: [...] la infinitud de significaciones (o efectos de sentido) que puedan darse en el discurso, particular del sentido".⁵²

Citado por Eco recurrimos a una definición de *narración* propuesta por Van Dijk (1974) que describe los elementos que la integran, así como sus relaciones y la función que ocupa a cada una de ellas, de manera de que sintéticamente Van Dijk presenta estos componentes esenciales y universales que rigen a la narración y que también son objeto de este análisis.

Una narración es una descripción de acciones que requiere para cada acción descrita un *agente*, una *intención* del agente, un *estado* o un mundo posible, un *cambio*, junto con su *causa* y el *propósito* que lo determina; a esto podría añadirse *estados mentales*, *emociones*, *circunstancias*; pero la descripción sólo es pertinente (diremos: conversacionalmente admisible) si las acciones descritas son *difíciles* y sólo si el agente no dispone de una *opción obvia* acerca de la serie de acciones que hay que emprender para cambiar el estado que *no corresponde* a sus deseos; los

⁴⁹ Bal, Mieke. *Teoría narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 13.

⁵⁰ Kristeva, Julia. "Tema y metodología", en *El texto de la novela*, tr. Jordi Llovet, Barcelona, Lumen, 1974. (Col. Palabra en el tiempo, Serie Ensayo, 108), p. 15.

⁵¹ Guiraud, Pierre. "Los códigos estéticos" en *La semiología*, tr. de María Teresa Poyrazaian, 20ª ed., México, Siglo XXI Editores, 1994, p. 87.

⁵² Ducrot, Oswald y Tsvetan Todorov. op. cit. p. 147.

acontecimientos posteriores a esta decisión deben ser *inesperados*, y algunos deben resultar *inusuales* o *extraños*.⁵³

Una narración en la que existen agentes, intenciones, cambios, necesariamente responde a una estructura, si se considera como dice Segre⁵⁴ que: "La estructura es el conjunto de las relaciones latentes entre las partes de un objeto", y que en el mensaje se concentran el conjunto de las relaciones, la estructura de una obra literaria, en este caso una narración, estructuralmente está relacionada con un sistema compuesto por el conjunto de sus elementos y de las relaciones que entre ellos se establecen.

Para acceder a la estructura del texto narrativo, conviene tomar en cuenta las observaciones de Segre⁵⁵ acerca de los estratos o niveles que pueden encontrarse en una obra. Se parte de los conceptos de Hjelmslev y Saussure para determinar como niveles que pertenecen al discurso: fonológico, morfológico, léxico y sintáctico; referente a los contenidos del discurso: enunciativo, semántico y simbólico.

La distinción de los niveles de narración se debe a los estudios realizados por Barthes, Todorov y Benveniste quienes proponen los niveles: de *historia* que se refiere a los acontecimientos que se cuentan; el análisis estructural comprende como señala Beristáin, "una morfología narrativa —caracterización de unidades funcionales— y una sintaxis narrativa— lógica de las acciones o combinatoria de los *personajes* * según las *esferas de acción** que les corresponden (tipos de papeles o categorías actanciales)"⁵⁶; de *discurso* que se refiere a aspectos como: temporalidad, espacialidad, punto de vista del narrador, estrategias de presentación de la historia (o modos narrativos).

Segre⁵⁷ dice que la narración puede verse bajo dos aspectos:

- 1) discursivo, considerando a la narración como significante y
- 2) de contenido, o el significado de la narración.

Con este criterio se considera a la narración o a cualquier otro producto literario, como equivalente a un signo lingüístico y entra a un ámbito más amplio en el terreno de la comunicación, puesto que comparativamente con el arte, es una manifestación permanente y significativa de la cultura. Lingüísticamente el plano discursivo está en relación con el componente fundamental del texto narrativo: el lenguaje

⁵³ Eco, op. cit., p. 153.

⁵⁴ Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Tr. María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985, pp.51-53.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁶ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Mexico, Porrúa, 1985, p.364.

⁵⁷ Segre, Cesare. *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*. Tr. Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, Barcelona, Planeta, 1976, p. 13.

como medio de expresión; mientras que el contenido tiene relación con la intencionalidad del autor al emplear el lenguaje, entra en este aspecto, no sólo los modos discursivos en el terreno estratégico, sino el qué quiere decir el autor a través del narrador o los narradores de la historia.

En relación a otras propuestas sobre discurso y contenido, Segré⁵⁸ refiere cómo se distinguen estas nociones:

Los formalistas rusos proponen: fábula e intriga.

Todorov, Benveniste y Barthes: historia y discurso.

Bremond: recit racontat y récit reconté.

Genette: narración, historia y relato. Este autor dice que en el orden narrativo, historia y relato son indisolubles.

Segré: discurso (texto significante), intriga y fábula.

1.1 ENTRE TRAMA Y FÁBULA

Los formalistas rusos emplean el concepto de motivo para el análisis de textos narrativos. Los *motivos* corresponden a las unidades narrativas más sencillas, referida a una acción en la narración. La segmentación o descomposición del texto en partes temáticas es el principio de este análisis.

Tomashevski, citado por Segré, dice: "Asociándose entre sí los motivos forman nexos temáticos de la obra. Desde este punto de vista la fábula es un conjunto de motivos en su lógica causal-temporal, mientras la trama [intriga] es el conjunto de los mismos motivos en la sucesión y en la relación en que están presentados en el discurso".⁵⁹

Estas unidades sintácticas, que integran el relato, llamados *motivos* por Tomachevski, clasificados por él mismo en: *dinámicos* (los que modifican una acción); *estáticos* (los que no la modifican), y por las relaciones que entre ellos se establecen, *ligados* (no omisibles puesto que afectan la integración de la relación causal-temporal) y *libres* (omisibles ya que no afectan la relación causal temporal), forman parte de la fábula.

Para integrar la *fábula* son de mayor importancia los motivos ligados y dinámicos referentes a relaciones de necesidad; para la *intriga*, los libres y estáticos que describen relaciones más amplias y variadas.

Aunque la noción de fábula es considerada por Genette⁶⁰ como un elemento prehistórico en la narratología, constituyen la base de las

⁵⁸ Loc. cit.

⁵⁹ Tomashevski cit. por Segré. *Principios* . . . p. 113.

⁶⁰ Genette, op. cit., p. 12.

precisiones que otros críticos realizarán posteriormente a los formalistas rusos. Estos elementos integran una estructura compleja de relaciones básicas que permite advertir las leyes que pueden regir a un texto narrativo, no como una norma inviolable, sino en sus múltiples combinaciones que dan lugar a la unicidad del texto literario.

La *diégesis* empleada en el mismo sentido de Aristóteles como un relato de sucesos articulados por un poeta, es empleada por los neoformalistas franceses, dice Alfredo Pavón⁶¹; la diégesis se identifica con la serie de acontecimientos sujetos al orden lógico cronológico-causal que no puede ser alterada. Todorov se refiere a la diégesis como historia; Barthes, como relato, es propiamente el contenido narrativo, es decir, el nivel de los hechos relatados.

"La *fábula* es el esquema fundamental de la narración", dice Eco "la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenados temporalmente"⁶². No es necesario que sólo se refiera a una serie de acciones humanas, sino también, puede comprender acontecimientos de objeto inanimados, inclusive ideas. Esto nos lleva a una apertura en el análisis de un texto narrativo, en el que, como el caso de *Nudo*, las acciones humanas se interrumpen a cada momento por los diálogos de los actores, lo cual implica una relación entre acciones e ideas.

Propp, iniciador de los estudios descriptivos estructurales de la narración, emplea el término *función*, como lo realizado por un personaje determinado en un relato, desde el punto de vista de su significación para el desarrollo de la historia; es importante la consideración de Propp que destaca también su carácter sintagmático. Asimismo observa la constancia y variabilidad de las funciones en su estudio de los cuentos maravillosos, esto le permite su clasificación, relacionándolas con la "esfera de acción" de los personajes. Aunque Greimás cuestione esta relación sintagmática de las funciones de Propp, reconoce la capacidad de organización que logra Propp en el análisis por funciones, el cual considera como un punto de partida que puede llevar a otros estudios: "El ordenamiento proppiano nos sugiere la posibilidad de leer todo el discurso narrativo como una búsqueda del sentido o de la significación atribuible a la acción humana; el *esquema narrativo* se nos aparece entonces como la articulación organizadora de la actividad humana que erige a ésta en significación".⁶³

⁶¹ Pavón, Alfredo. *El universo del relato literario. (El sentido de lo narrativo de Polvos de arroz)*, México, Universidad Autónoma de Chiapas, 1984, (Colección "aciel", 3), pp. 71-72.

⁶² Eco, op.cit., pp. 145-146.

⁶³ Greimás (1980) p. 10

1.2 LA SINTAXIS NARRATIVA

Los formalistas rusos consideraban como la unidad narrativa más elemental a la noción de *motivo*, ya mencionado anteriormente. Todorov⁶⁴, partiendo de la experiencia de Propp logra la descomposición del *motivo* en una serie de proposiciones, en el sentido lógico del tema. Cambiando el ejemplo de Todorov, si el motivo es: *Z enamora a X, la mujer de su amigo Y*, las proposiciones serían:

X es una mujer
Y es el esposo de X
Z es un amigo de ambos
Z enamora a X

En estas proposiciones hay dos elementos que las integran, los actantes o sujetos (X,Y,Z) y los predicados (ser una mujer, ser un esposo, ser un amigo, enamorar a). En los relatos literarios, los actantes corresponden a la representación de seres humanos y pueden ser sustituidos por los nombres de quienes hacen determinados roles en las narraciones, en este caso, Nan, Allan y Daniel. Para establecer una relación sintáctica entre los sujetos: Z (Daniel) es un sujeto y X (Nan) es un objeto. No se establece una equivalencia con los casos en latín, sino sólo en función de las acciones que los personajes realizan, por ello reciben el nombre de *actantes*.

Proceder al análisis narrativo implica aplicar un proceso de desestructuración al discurso narrativo:

Descomponer el texto en proposiciones que denotan un tema. Eco⁶⁵ menciona que la normalización de textos es, en realidad, realizar operaciones intrasemióticas, lo que significa que "los signos del sistema sean traducidos a signos de ese mismo sistema mediante el juego de interpretantes; la proposición (función) es la unidad mínima que relaciona actante y predicado P(A), asimismo la proposición es el interpretante de un fragmento textual. Los predicados de estas proposiciones se dividen en:

Funciones: F (A) : expresan niveles de estructura subyacentes (estados o situaciones relevantes en la narración.

Cualificaciones: Q(A): traducen las situaciones que modifican o intentan modificar.

Este proceso de normalización implica la necesidad de prescindir de elementos como monólogo interior, descripciones, reflexiones expresadas

⁶⁴ Todorov, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Argentina, Losada, 1975, pp. 91-92

⁶⁵ Eco, op. cit., p. 34.

en retrospectivas o prospectivas, que Segré⁶⁶ llama segmentos de reenvío.

Esta segmentación es posible realizarla mediante *secuencias* a las que Todorov⁶⁷ se refiere como unidades superiores y que están marcadas por una transformación de la proposición inicial. No hay cadenas infinitas de proposiciones, dice Todorov, sino que éstas se organizan en ciclos que el lector reconoce intuitivamente y concluye al realizarse la transformación de la proposición inicial. Todorov agrega que

Un relato ideal comienza con una situación estable que una fuerza cualquiera viene a perturbar. Esto produce un desequilibrio, por la acción de la fuerza dirigida en sentido inverso el equilibrio establecido es restablecido; el segundo equilibrio es muy semejante al primero, pero ambos nunca son idénticos. Por consiguiente, en un relato hay dos tipos de episodios: los que describen un estado (de equilibrio o desequilibrio) y los que describen el paso de uno de ellos a otro".⁶⁸

De esta manera se pueden identificar las proposiciones atributivas y verbales. Para Todorov este paso de un estado a otro permite aprehender los hechos en el nivel más abstracto.

Cada proposición, según Todorov⁶⁹ está integrada por un sujeto y un predicado, se deben considerar las relaciones entre un acontecimiento y su representación mediante operaciones que permitan observar un cambio.

Bremond⁷⁰, parte de la *función* —de Propp— como elemento integrante de una secuencia. Esta se forma por una tríada que denota un proceso: a) una función que representa una conducta o una acción virtual; b) una función que representa que la conducta o acción se realizó o no se realizó y c) una función que cierra el proceso y que representa el resultado.

Para Bremond la sucesión de acontecimientos regidos por las mismas leyes que determinan la acción y el pensamiento humanos es lo básico en el discurso narrativo; las posibilidades en la evolución pueden ser muchas; plantea que una conducta logre un fin determinado, o no; un acontecimiento puede o no, llegar a su término.

Esto da lugar a que las secuencias no queden sólo como simples, sino que distingue series de ellas:

⁶⁶ Segré, op. cit. *Principios de ...*, p. 71-72.

⁶⁷ Todorov, op. cit., p. 34.

⁶⁸ Id. Todorov, pp.95-96.

⁶⁹ Ducrot, op. cit. p. 331.

⁷⁰ Bremond, Claude. "La lógica de los posibles narrativos" en *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes [et al] México, Premia, 1984, pp. 99-100.

- 1) Elementales: secuencia simple.
- 2) Complejas: combinación de secuencias elementales, referidas a tres procesos:
 - a) Encadenamiento por continuidad: un mismo acontecimiento cumple dos funciones distintas.
 - b) Por enclave: en un proceso en el que se quiera alcanzar un objetivo, debe incluir a otro proceso cuya utilidad es la de ser un medio; también puede interpretarse como una inserción de un proceso inverso que impide que el primero llegue a su fin.
 - c) Por enlace: un mismo acontecimiento puede afectar a dos agentes cuyos intereses son opuestos, la degradación de uno es el mejoramiento del otro y viceversa.

Tanto el *mejoramiento* como el *deterioro* son parte de la evolución de los acontecimientos de una secuencia; estos elementos se encuentran ligados a la conducta de un agente y son parte de un seguimiento que se hace de él, el resultado presenta la obtención o la no realización de los mismos. Estos procesos posibles están relacionados con ciertas categorías, que Bremond considera universales y que están relacionados con las diferentes tramas que integran a las narraciones.

Para lograr el proceso de mejoría se pueden encontrar situaciones temáticas como serían: el cumplimiento de una tarea, la eliminación de oponentes, la negociación, la intervención de aliados, el ataque, la satisfacción, la retribución en forma de recompensa o venganza.

En el proceso de deterioro, las situaciones que contribuyen serían: tropiezo o falta, creación de un deber u obligación, sacrificio, ataque soportado, castigo soportado, agresión.

El análisis de las acciones y de las relaciones de los actores determinarán, en todo caso, la pertinencia de estas categorías.

Bremond considera que su método de análisis de la narración, creado a partir de esta red de relaciones y la detección de situaciones que van de lo simple a lo complejo, permite la definición de una estructura fundamental cuyas posibilidades son las de diversificarse de acuerdo a los distintas narraciones analizadas con él.

Las proposiciones que se estructuran en el análisis, sufren una transformación que representa la transición que se opera en la acción ejercida por un sujeto o agente. Para Todorov estas transformaciones discursivas establecen una relación entre un acontecimiento y su

representación. Son dos tipos de transformación que Todorov⁷¹ distingue, de acuerdo a la forma de relación entre predicado básico y predicado transformado:

a) Transformaciones simples (o especificaciones):

Integradas por un sujeto y un predicado, se reemplaza a un operador que especifica el predicado. Las acciones transformadas expresan:

Modo: Referidas a posibilidad, imposibilidad, necesidad de una acción; se expresan mediante los verbos: deber y poder.

Intención: Expresan intención de realizar una acción, mediante los verbos: Intentar, proyectar, premeditar.

Resultado: Expresan acción cumplida, mediante los verbos: llegar a, conseguir, lograr.

Manera: Expresan la manera en que se desarrolla una acción; se opera mediante adverbios y verbos auxiliares: atreverse a, apresurarse a, encarnizarse en.

Aspecto: Acciones que expresan aspectos progresivos, iterativo, suspensivo, mediante verbos auxiliares como: empezar, comenzar, principiar (a + infinitivo); ir, seguir, venir (+ gerundio).

Status: Reemplazo de una forma positiva de un predicado por una negativa o por su forma opuesta. Ej. violación vs prohibición vs mandato.

b) Complejas (o reacciones): Se expresan por la existencia de dos predicados, el segundo se incluye al primero y no puede existir independiente de él; esto implica que pueden existir uno o dos sujetos. Se identifican como:

De apariencia: Reemplazo de un predicado por otro que puede pasar por el primero sin serlo verdaderamente. Se expresa mediante los verbos: fingir, aparentar, simular. La acción primera no se realiza.

Ej. Y finge que X ha escrito la carta comprometedora.

⁷¹ Ducrot, op. cit. pp. 332-333.

De conocimiento: Indica que un sujeto tiene conocimiento de la acción realizada por otro y expresada en otro predicado. Los verbos empleados serían: observar, averiguar, adivinar, saber, ignorar.

Ej.: Y sabe que X escribió la carta comprometedora.

De descripción: Expresa acciones que provocan el conocimiento, mediante verbos performativos, con ellos se quiere comprobar el conocimiento tales como: contar, decir, explicar.

Ej.: Y explica que X escribió la carta comprometedora.

De suposición: Expresa una predicción; la acción no se ha realizado, todo ello mediante los verbos como: prever, presentir, sospechar.

Ej.: Y sospecha que X escribió la carta comprometedora.

De subjetivación: Expresada por los verbos: creer, considerar, pensar, tener la impresión de.

Ej.: Y piensa que X escribió la carta comprometedora.

De actitud: Describe la actitud expresada por el sujeto que realiza la acción. La información está en función del sujeto y no del predicado.

Ej.: X se jacta de haber escrito la carta comprometedora..

Y se enfada porque X escribió la carta comprometedora.

Las transformaciones pueden presentarse en tres momentos, según Alfredo Pavón⁷²:

- a) En una misma situación, sin desplazamiento.
- b) En virtud de un proceso de desplazamiento interrumpido.
- c) Tiene lugar un desplazamiento completo que concluye en una situación opuesta a la primera.

Cada secuencia se analiza mediante tres proposiciones: situación inicial, transformación o modificación y resultado.

La situación inicial es especificada como de equilibrio o desequilibrio, lo que permite observar en el proceso si hay o no un cambio; en la estructuración de esta proposición, se manifiesta un sujeto y un predicado; el sujeto o agente actúa en función de un deseo, de un querer hacer.

La construcción de las proposiciones de transformación se basa en la teoría de Todorov; las acciones transformadas expresan la relación entre un suceso y su representación. La clasificación de las transformaciones está determinada por la forma de relación entre el predicado base y el transformado (simples y complejas).

⁷² Pavón, op.cit., p. 84.

El resultado expresa si el objeto fue alcanzado, lo que se manifiesta como *mejoría* o si el sujeto fracasa en su intención, en cuyo caso se encuentra en una situación de *deterioro*.

La definición del *tema* en las segmentaciones o secuencias está relacionado con el quehacer del actor, su intencionalidad en su actuación, o los fines que se proponga y que define la acción que va a seguir para que, a través de la transformación de paso a una situación que culmine este proceso. La descripción de todo ello puede definirse en el término *tópico* empleado por Eco⁷³ que lo considera como “un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector”⁷⁴, entendido como un resumen o reducción de la semiosis, una inferencia que opera el lector, comprobable por medios inductivos y deductivos, y que sirve de orientación en la lectura o análisis de la secuencia o del texto. Elaborar el *topíc*, implica elaborar un propuesta de comportamiento de los actores de la narración que equivale a un eje temático que domina en cada secuencia.

1.3 RELACIONES ACTANCIALES.

Los actores de una historia son signos antropomórficos que actualizan un papel (ayudante, oponente, agresor, etc.), esto significa que actúan como operadores porque se destaca particularmente su función en la historia. También se les define como agentes, en virtud de que realizan un proceso de transformación o pacientes si son afectados por ese proceso.

De acuerdo con la estructura actancial de Greimás, se analizan las relaciones de los actantes, enfocando principalmente su actuación en la fábula analizada. Como es ya conocido, crea su modelo actancial a partir de las nociones : Sujeto, Objeto, Destinador, Destinario, Oponente y Aduvante y las relaciones que se establecen entre ellos.

Luisa Puig⁷⁵ explica que la relación sujeto y objeto de valor no sólo expresa deseo, sino que se manifiesta también la idea de “búsqueda”, también se encuentra como objeto de comunicación entre el

⁷³ Eco, op. cit., pp. 125-126.

⁷⁴ César González dice que “la abducción pertenece a la lógica del descubrimiento” y que toda abducción o inferencia hipotética aun cuando sea verificada siempre permanece como conocimiento aproximado y falible”, por lo tanto “ las abducciones no conducen a verdades absolutas sino son sólo aproximaciones de la verdad” (González, César. *Imagen y sentido*. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1986. [Cuadernos del Seminario de Poética. 9], pp. 53-54).

⁷⁵ Puig, Luisa. *La estructura del relato literario y la concepción de actante y función*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1978. (Colección Cuadernos del Seminario de Poética) p. 82.

destinador y el destinatario y , a su vez, en proyecciones de auxiliar y oponente.

Los intentos de realización del sujeto ponen de manifiesto su capacidad para ejecutarlo, en este sentido está la *competencia* que se caracteriza por:

- a) La voluntad del sujeto para ejecutar la acción; se situaría en la línea de *querer- hacer*.
- b) El poder o la posibilidad para proceder a la acción, expresado por la idea de *poder*, a través del ayudante y el oponente.
- c) El conocimiento o la habilidad para ejecutar la acción, que implica la idea de *saber*, mediante el destinador y el destinatario.

Las hipótesis que se proyecten de cada actor en función del rol que desempeñan en la historia y su correspondencia con los actantes, define en gran parte las estructuras narrativas, puesto que todos los actantes están representados en la historia. Con este modelo no se privilegia a un actor, debido a que cada uno o varios de ellos pueden desempeñar a un solo actante, incluso, cada actor puede ser el sujeto en diferentes situaciones narrativas. Las relaciones que se establecen pueden ser muy variadas y puede darse un seguimiento específico a cada actor. De ello se desprende la idea de sujeto y antisujeto, cada uno busca su objeto de valor sin que sean necesariamente oponentes.

Finalmente, el empleo de la segmentación del texto para llegar a la fábula y para comprender los elementos que forman la intriga, es sólo uno de los tantos instrumentos que permite un acercamiento a las leyes que rigen a la estructura de la novela, no porque éste determine un modelo único e irrefutable, sino porque nos conduce a detectar elementos básicos que se encuentran en todos los textos narrativos literarios, cual fuere su estructura. La importancia en el uso de estas metodologías es que permiten apreciar las cualidades que desarrollan los novelistas en sus técnicas y dan acceso a otro tipo de reflexiones sobre la obra de un autor.

A continuación presentamos la *fábula* de la novela *Nudo* de Sergio Galindo, haciendo hincapié en los lugares que ocupan las desviaciones temporales lo que se convertiría en *intriga*. Sin embargo, la atención se centra a la fábula segmentada en secuencias narrativas que denotan las transformaciones determinadas por las acciones de los personajes y los roles que éstos desarrollan en la historia.

1.4 DE LA FABULA A LA INTRIGA EN *NUDO*.

Secuencia 1

Ellos tres acababan de regresar de la puesta del sol desde El Atascadero. Nan decidió que Daniel no debía estar en el hotel, solo, y convenció a Allan de que debían recogerlo, raptarlo o lo que fuera, y Daniel aceptó feliz. Abordaron el automóvil y la sonrisa vino a los tres con un viejo sentimiento de felicidad.

(: 10. Cap. I)

Eje temático: Reafirmación de una amistad.

SI Regresaban de la puesta del sol en El Atascadero, Nan proyecta prolongar la convivencia con Daniel y Allan. (Equilibrio).

T Nan premedita esta convivencia, convenciendo a Allan para llevarse a Daniel con ellos. (Intención).

R Nan, Allan y Daniel están felices. (Mejoría) .

Nan actúa como agente voluntario tiene la intención de realizar una acción o una tarea, que este caso es llevarse a Daniel del hotel para seguir todos disfrutando o alargando ese momento feliz. La compañía de Daniel puede ser el objeto de esa tarea o de esa finalidad, también es el destinatario que recibe el afecto, la atención. Allan es colaborador, adyuvante.

(Anacronía 1)

Secuencia 2.

Nan movió el florero para tener mayor comunicación con Daniel que seguía hablando de algo cuyo hilo se había perdido hacia unos segundos y pensó ella que al recorrer sobre la mesa de piedra el jarrón de barro, eso daría oportunidad a interrumpirlo y reiniciar el diálogo, porque aquello se había convertido en un monólogo de tres.

[...] súbitamente un pájaro se estrelló sobre los vidrios del ventanal del estudio [...] y los tres [...] quedaron azorados [...]

--Hasta un pájaro descubre, demasiado tarde por supuesto, que no puede uno volar impunemente -- dijo Allan, primero en reponerse.

(:9. Cap. I)

Eje temático: Temor a la muerte.

SI Nan, Allan y Daniel platican distraídamente en la casa de los dos primeros, cuando un ave choca contra los vidrios del ventanal. (Desequilibrio).

T Los tres se muestran entre sorprendidos y desconcertados . (Actitud).

R Allan reacciona, piensa en voz alta, sobre la imposibilidad de la

libertad total. (Mejoría).

Sujetos agentes, Nan y Allan, se podrían considerar como involuntarios porque actúan de acuerdo a las circunstancias, no con una intención premeditada. Se describe una atmósfera de tedio en el que actúan los tres sujetos. El accidente del ave es una acción externa no motivada por los actores, pero que da lugar a un cambio de actitud, a una reacción, Allan adquiere un papel protagónico al final de la secuencia. En el proceso de mejoría podría considerarse que hubo una retribución, los actores ganan en cuanto a que hacen una reflexión que los saca de su letargo. La transformación se describe como *actitud*, puesto que expresa el estado provocado en los sujetos.

Secuencia 3.

Caminó y oyó las voces de ellos dos allá en la terraza donde había muerto el pájaro. Alguien decía :

...Nan es el prodigio.

El problema fue que ella no pudo identificar de quién era la voz. Y cuando se acercó ambos callaron[...] y la vieron venir [...]con la sonrisa creciendo en su rostro [...]

(:11. Cap. I)

Eje temático: necesidad de sentirse bien.

SI Nan escucha que Daniel y Allan hablan de ella. (Equilibrio).

T Nan escucha que Daniel y Allan dicen atributos sobre su persona .
(Conocimiento).

R Nan regresa sonriente. (Mejoría).

Sujeto agente, Nan, quien busca la retribución o el bien. Daniel y Allan actúan como destinadores, proveedores del bien, pero alternativamente son oponentes porque lo ocultan. Nan es también destinatario porque recibe el bien otorgado. La retribución contribuye a confirmar la autoestima de Nan quien se siente aceptada y amada por Daniel y Allan.

Secuencia 4.

Allan se preguntó por qué nunca le había hecho un retrato [...]. Es que yo nunca quise compartirla con nadie [...] no sabría cómo pintarla [...].

La exclusividad—empezó Allan y levantó su copa—, terminó allá por la edad de piedra. Los seres civilizados no la precisamos ni tampoco pretendemos sustentarla. Now, en esta época de socialización.

(:12. Cap. I)

Eje temático: Inseguridad.

SI Allan expresa su deseo de no compartir a Nan. (Desequilibrio).

- T Allan razona la imposibilidad del dominio. (Intención).
 R Se retracta (Deterioro).

Allan expresa su deseo de posesión sobre Nan. Ante la imposibilidad de realizar esta situación, acepta resignadamente. Se manifiesta el deseo de posesión, ejercer el poder sobre el amor. En esta secuencia actúa un solo sujeto, la acción que determina el cambio es el razonamiento que le hace ver el error del planteamiento inicial. El deterioro podría determinarse al observar el cambio de posición del personaje en EL que manifestó no sólo una forma de ver la vida y la relación de pareja, sino los aspectos emotivos que lo relacionan con Nan, el objeto del deseo es el dominio o la posesión que no es lograda por el sujeto.

Secuencia 5.

– Yo pienso en colores – aclaró Allan.

[...] En colores y absurdamente ... Esta tarde o quizá tres o cuatro veces en este día después de tantos años he pensado que nunca hice uso de determinadas áreas de color que están más cerca de mí ¿ o no ? – se volvió hacia Nan como si ella supiera lo de los grises.[...]

Su voz aumentó de volumen y con una pasión que en verdad Allan nunca había dado a una discusión empezó entremezclando inglés y español a discutir consigo mismo [...] Nan [...] sentía miedo otra vez al escuchar la injustificada vehemencia.

(: 14-15. Cap. I)

Eje temático: Intento.

SI Allan se enfrasca en un monólogo que desmotiva a los otros.
 (Desequilibrio).

T Allan intenta expresarse y acaba hablando solo ante la indiferencia de los otros. (Negativo) (Aspecto).

R Allan pierde el interés de los otros. (Deterioro).

Secuencia simple, sujeto es Allan cuyo objeto de deseo es precisar una idea relacionada con su quehacer artístico, no logra obtener su objetivo porque su intención expresiva se obstaculiza por el alcohol. Aumentar volumen y pasión al hablar denota la importancia de su intención, considerada como adyuvante. Pero contrarios a esta intención están la preocupación de Nan y la indiferencia de Daniel (representada en la secuencia posterior en la que este actor prefiere evadirse en un recuerdo: Laura, ante la incoherencia de Allan). El deterioro se expresa en que no obtiene una respuesta y se evade en un monólogo .

(Anacronía 2)

Secuencia 6

Allan se enfrascó en un discurso lleno de metáforas incoherencias y generalidades sobre la pintura, la vida y la guerra [...] fue coreado por Nan quien fue más allá de su vehemencia y desbarró sobre los mismos temas pero con un incongruente ardor mezclado de romanticismo [...] achacando indistintamente [...] algo que pudiese favorecer a Allan, aun y cuando Allan no parecía necesitar su apoyo ni entender por qué Nan le había arrebatado la palabra [...] Allan la observó con arrobó, como hacía años no lo hacía [...] y Daniel sintió ganas de darle un beso y acariciarla y decirte [...]

(:17. Cap. I)

Eje temático : Necesidad de exaltación, de acción, sea la que fuere.

SI Nan quiere complementar las ideas que Allan trata de expresar.
(Equilibrio).

T Nan puede expresar apasionadamente las ideas de Allan.
(Modo).

R Nan siente la admiración de Allan y Daniel. (Mejoría).

Nan como sujeto de esta secuencia tiene como objeto la necesidad personal de expresarse. El poder lograrlo, incluso con vehemencia, marca la transformación, Nan pasa del querer al poder. El impulso interno que motiva a Nan se convierte en su adyuvante y en el destinador; mientras que su oponente, momentáneo es la incredulidad de Allan. Destinadores son Allan y Daniel y la misma Nan que recibe la admiración de ellos.

(Anacronía 3)

Secuencia 7.

[...] – continuó Nan con voz sofocada–, aquí estamos en esta noche de San Miguel, contentos felices de vivir a pesar de todo lo que nos ha acontecido... Allan, tú pudiste morir varias veces durante la guerra.

[...] Imperturbable Nan siguió. – Y tú, Daniel, también pudiste aquí, sin guerra, morir.

–O me pude haber suicidado – dijo él.

–Eso también. Y yo por mi parte pude caer en Londres. Y no. ¿ Por qué? [...].

–¡Hablas demasiado! –dijo Allan–, ¡bebe!

–Bebo –dijo ella–. Pero aclaro, es más grave el suicidio.

–But i didn't, so what?

–Salucita –gritó Allan.

–De la buena. –Dijo Daniel. Dio un par de sorbos, agregó–: Me gustaría ir a bailar go-go, necesito sentirme más vivo que esto. –Señaló su cuerpo, sonrió [...]

Allan absorto con la pipa entre los dientes, perdido otra vez, preguntó:

–¿ Por qué vivimos ? Why ? Answer me, why ?

[Daniel] – ni Dios te puede dar la respuesta. Vivimos y eso es lo importante. Al carajo con todo lo demás.

(:19-20. Cap. I)

Eje temático: Necesidad de sentirse vivir.

- SI Nan, en la euforia del momento, cuestiona a Allan y a Daniel sobre la vida y al muerte (Equilibrio).
- T Nan siente miedo a la muerte (Negativo); Daniel necesita sentir la vida (Positivo); Allan dice que no encuentra un sentido a la vida. (Status).
- R Daniel rechaza toda duda para exaltar la importancia de vivir. (Mejoría).

Nan como sujeto expresa el deseo de vivir, aunque manifiesta su temor al recordar las asechanzas de la muerte en diferentes momentos de las vidas de los tres. Las dudas de Allan obstaculizan. Surge Daniel como oponente de Allan y coadyuvante de Nan al reiterar el deseo de vivir, expresado por ella. La mejoría se expresa a través de la actitud de Daniel que rechaza toda duda o confusión, elimina los obstáculos y expresa contundente su apego a la vida. Esto podría manifestarse también como un rechazo a la muerte o la necesidad de sentirse vivo. La transformación se clasificó como status dado que hubo una oposición en los criterios de los actores: predominaban la actitud negativa de Nan al expresar su temor a la muerte y la de Allan al situarse en una actitud decrepita; mientras Daniel sugiere lo opuesto.

(Anacronía 4)

Secuencia 8

—Éramos tan jóvenes entonces —dijo Nan apoyando el brazo sobre la mesa de piedra —. ¡Tan bellamente jóvenes!
—Tan irrecuperablemente. —Corrigió Daniel [...]
—Yo no era tan joven . . . no tanto. —Dijo Allan —. Y ahora sigo teniendo la misma desventaja . . . No podría bailar a go-go.
Daniel soltó a reír.
—¿Y crees que yo sí?
Ambos lo observaron [...]
—Tú . . . sí. —Dijo Nan muy seria.
Daniel rió con más ganas.
—¡Tontos! ¡Ninguno de los tres! —y fue extraño que sorprendentemente se oyó reír como si se tratase de un tercero y eso le produjo mayor hilaridad, consciente ahora de que hacía mucho que no reía con tanta soltura [...]
(:22-23. Cap. I).

Eje temático: Deseo de recuperar la juventud.

- SI Nan y Daniel añoran la juventud pasada, mientras Allan la da por perdida. (Desequilibrio).
- T Daniel intenta animar, aunque él y Nan saben que Allan tiene razón. (Negativo) (Actitud).

R Daniel se alegra de ser joven. (Mejoría).

Nan como sujeto añora un bien perdido (la juventud y la felicidad), ese deseo es retomado por los otros actores. El desaliento de Allan es el oponente del deseo del actor mismo. Nan se convierte en adyuvante del deseo de Daniel al reconocer su juventud y oponente de Allan al reconocer implícitamente la madurez física del mismo. La mejoría sólo afecta a un actor, Daniel, en quien renace una revaloración de sí mismo.

Secuencia 9

—Estoy segura de que tú has bailado [...] — dijo Nan.

—Mal pero lo he hecho .

—¿ Con quién ?— exigió ella.

—Con una chica.—interrumpió Allan.

—¿ Cómo se llama ?

—Laura.

—Nan—suplicó Allan, esto no es un interrogatorio [...].

—¡Por supuesto que no! —dijo Nan otra vez sonriente como si de pronto se burlase de ambos—. Es simplemente un recuento. . . Una especie de inventario superficial para ponernos al tanto de lo ocurrido en los últimos años. Hay que estar al día.

Allan volvió a levantarse para llenar los vasos [...]

(:24-25. Cap.I)

Eje temático: Necesidad de obtener información.

SI. Nan quiere saber sobre la vida amorosa de Daniel y Allan trata de impedirlo. (Desequilibrio).

T. Nan intenta conocer la verdad mediante una interrogatorio a Daniel ante la exasperación de Allan. (Intención).

R. Nan averigua que Daniel tiene una relación amorosa (Mejoría).

Nan, como sujeto, desea conocer la vida íntima de Daniel, este colabora pero Allan como opositor intenta impedirselo sin lograrlo. Adyuvante en la tarea del sujeto está su intuición, Nan sospecha que Daniel oculta algo relacionado con su vida amorosa y fuerza la situación hasta obtener un resultado. El destinatario es el interés que Nan siente por Daniel. El destinatario es el mismo sujeto que recibe la información requerida. La mejoría se expresa en el sentido de que el sujeto logra su cometido.

(Anacronía 5)

Secuencia 10.

En eso sonó el teléfono. Daniel contuvo la respiración entre el segundo y tercer timbrado, su corazón latió apresuradamente, con una intensidad infantil [...] sonaba la tercer llamada y Nan dijo:

—Allan se está volviendo sordo.

Mientras él desesperado veía cómo el gato acariciaba a su pareja[...]

—Allan Green. . .[...]

—No, no aquí. . .

Sin duda que es Laura.

—No, Allan Green. . . mi esposa se llama Nan, Nancy. . .

¡No, imbécil, no es Laura! No se acuerda de ti [...]

(: 25-26. Cap. I)

Eje temático: castigo soportado o espera angustiosa.

SI Daniel se sobresalta al escuchar el timbre del teléfono.

(Desquilibrio).

T Daniel sospecha que Laura llama y acelera sus emociones .

(Suposición).

R Daniel se decepciona, al comprender que Laura no llamó.

(Deterioro).

Sujeto agente, Daniel, quien expresa su interés amoroso por Laura. Manifiesta el estado impaciente y angustioso que viven los enamorados ante el encuentro de la persona amada. El esperado encuentro es impedido al no establecerse la comunicación deseada. El actor no logra su objetivo reencontrarse con el objeto de sus deseos, por lo que hay una degradación: frustración ante los sucesos dados.

Secuencia 11.

—Are you in love ?.

—Quieres el apellido y la fecha

—Tal vez.

—Te conozco.

—Y yo también. O mejor dicho, los tres nos conocemos.

—Sí, en mayor o menor grado, ¿ y qué ?.

Nan fumó. Vio los gatos. Una pequeña lágrima asomó.

—Hace un par de meses escribiste una carta, la leí muchas veces, no la puedo citar pero recuerdo que dijiste algo así como que el tiempo ya no estaba para ideales, you said something like it was not time to lose time.

—Cierto es tiempo de encontrar a alguien.

—¡Daniell ¡No! — suplicó ella, y ahora él vio que iba a llorar verdaderamente [...]

La súplica quedó temblando [...] en el instante en que Allan regresaba con los vasos llenos [...]

(:26-27. Cap. I)

Eje temático: Temor a la pérdida del amor.

- SI Nan quiere saber si Daniel ama a alguien. (Desequilibrio).
- T Nan confirma su sospecha cuando escucha a Daniel expresar su interés por el amor. (Conocimiento).
- R Nan se angustia ante el hecho confirmado. (Degradación).

Nan es el sujeto que quiere, tiene necesidad de conocer la vida íntima de Daniel a pesar de que el conocimiento cause en ella un desequilibrio emocional. La información es obtenida aunque con un resultado negativo para el sujeto. Aunque se manifieste el deseo o el amor, la temática que predomina es el saber. Allan actúa como opositor porque interrumpe la comunicación. Daniel es donador o proveedor de la información. Nan, además de ser sujeto es también destinatario que recibe la información.

(Anacronía 6)

Secuencia 12.

[...] Allan preguntando:

—Y aquel chico. . . aquel que escribía short stories. . .

—se volvió hacia ella—, what was his name?

—I don't remember.

—Tom —dijo Daniel.

—Yes, Tom, Tom Hardley, ¿Hardley?

—Sí.

—What about him?

—Prehistoria. Hace siglos que no sé de él, supongo que ha vuelto a Londres, quién sabe. . . Tú sabes cómo es la vida, va, viene, va, uno piensa que en algún momento se detiene y tiene sentido, pero encontrarlo o corroborarlo implica una gran tarea para la que no estamos dispuestos. No yo, ¿te importa?

—No.

—Tampoco a mí.

(: 33. Cap. I)

Eje temático: Simulación.

- SI Daniel es interrogado por Allan, quien le pregunta por una persona conocida por ellos en el pasado. (Equilibrio).
- T Daniel finge que no sabe de él. (Apariencia).
- R Daniel aparenta indiferencia y se evade en una idea sobre la inestabilidad de la vida. (Deterioro).

El sujeto agente es Daniel quien se siente afectado por el recuerdo de Tom Hardley; el deseo se expresa en la negación del recuerdo, la poca importancia que supuestamente tiene Hardley para él y aparenta indiferencia al exponer una idea sobre la vida que refuerza su falta de

interés por la persona de Hardley, pero sólo denota su evasión sobre el tema (Tom Hardley se convierte, desde este momento en un enigma para el lector).

Secuencia 13.

–Allan – dijo Nan, Daniel no vino a vernos. Hemos irrumpido en su intimidad por abuso de confianza o de antigüedad.

–Nan, no seas boba.

–Waht's it all about ?

–Nada. No le hagas caso.

–Nada tiene un nombre, se llama Laura [...].

–Who is Laura ? – inquirió Allan.

–Laura es... Bueno... yo estoy aquí por ella; Nan tiene razón, vine a San Miguel porque ella me dio cita [...]

(:34. Cap. I)

Eje temático: Coerción para dar a conocer una verdad.

Sí Nan da a conocer a Allan que Daniel no se ha presentado ante ellos sólo para visitarlos. (Desequilibrio).

T Nan logra exhibir a Daniel. (Resultado).

R Daniel se apresura a explicar, aunque de manera titubeante. (Degradación).

Se manifiesta una relación de poder entre Nan y Daniel. Ella intenta expresar que tiene el dominio porque ha descubierto una información que Allan desconoce y que Daniel ocultaba. Ejerce su fuerza para que el mismo Daniel explique los motivos de su estancia ante ellos y logra que él se descubra. Nan es el sujeto que logra su objetivo: descubre una verdad. La insistencia y la sagacidad de Nan hacen el papel de destinatario que por este medio logra obtener la información. Allan es destinatario, recibe la información aunque sorprendido. Daniel es un oponente vencido.

Secuencia 14.

–Y... esa... Laura... .

–Hummmmm. Otra vez enamorado... parece que nunca voy a terminar.

... Ella lleva espectáculos a la provincia [...]

–No me importa su trabajo. Dime algo más de ella.

–No sé... parece snob... parece segura, parece intelectual, parece [...] me siento como si fuera a repetir lo que no ha sucedido, ¿entiendes? [...] Este viaje es para casarme. Para decidir que sí me caso con ella. Es grave, ¿no crees? ...

Porque no tengo nada a qué afianzarme, nada en qué creer sino en el absoluto del amor [...]

(: 35-36. Cap. I).

Eje temático: Necesidad de amar.

- SI Daniel está desconcertado cuando Allan le pregunta sobre Laura (Desequilibrio).
- T Daniel cree amar a Laura. (Aspecto).
- R Daniel tiene esperanza en el amor (Mejoría).

Daniel, sujeto agente, expresa su deseo de lograr el amor. Lo que implica que anteriormente fracasó en ello. Aunque el amor por Laura no es algo concreto, sino un "parece ser", ella satisface la necesidad de amar de Daniel. El objeto de deseo es el amor y no Laura misma, quien sólo es el medio para lograr el objetivo de Daniel por lo que es destinadora. El desencanto o la decepción que ha sufrido anteriormente Daniel son los oponentes y el mismo Daniel es quien recibe el beneficio. Allan es coadyuvante, al interesarse por los sentimientos de Daniel.

(Anacronía 7)

Secuencia 15

—¡Oh qué romántico! —exclamó Nan con una fingida pronunciación.

[...] y se echó sobre las piernas de Daniel.

—¡No me mojest!

—Si fuese Laura. . .

—Si fueses Laura no me importaría, pero me estás empapando.

—¡Qué triste!

—¡Si muy triste, sólo siento el frío!

Los verdes ojos de Nan brillaron con intensidad sobre los suyos; sin quitarte la vista, le pasó los brazos al cuello y dijo:

—Si fuese más femenina, en este momento te daría un bofetón y soltaría a llorar. Pero como no soy tan femenina como eso, prefiero que te hartes de mí y que soportes mis cincuenta y nueve kilos y empaparte la ropa y echarte a perder el rato y la noche si es posible y que esa Laura te encuentre todo maltrecho.

Daniel se soltó a reír, se volvió a Allan, preguntó:

—¿Puedo besarla?

—Si crees que vale la pena, hazlo.

La besó. El bofetón sonó nítidamente en esa hermosa y tibia noche.

(: 36-37. Cap. I)

Eje temático: celos.

- SI Nan, con el cuerpo empapado, abraza a Daniel y lo mira intensamente. (Desequilibrio).
- T Nan está molesta porque Daniel está enamorado. (Actitud).
- R Nan sufre un enojo disimulado. (Deterioro).

Nan es el sujeto que expresa el deseo de ocupar el primer lugar en la vida de Daniel, quien es el objeto del deseo. El desdén de Daniel y su preferencia por Laura son el obstáculo del sujeto. La vanidad de Nan

operan como destinador porque motivan la conducta del sujeto; destinatario, la misma Nan quien es la receptora de las consecuencias de su conducta. La transformación está expresada en la actitud de Nan, se describe el estado provocado en el sujeto.

(Anacronía 8. Cap. II)

Secuencia 16

—¿Duermes aún?— preguntó Laura.

A todas hora, pero especialmente al desayuno [...]

—Esa mujer —dijo Laura, señalando una mesa vecina —se parece a una tía con la que viví muchos años: mi tía Leonela.[...]

—Digamos . . .*desagradable* — transigió él

—No. No era desagradable. ¿Te gusta la pirotecnia?

—Daniel levantó los hombros con indiferencia; ella continuó —: Las llamas eran de lo más bello [...] sobretodo las que le salían de los ojos [...] pero eso te lo contaré otro día.

—¡ Más vale! —exclamó Daniel y empezó a partir el filete —. Oye por qué vivías con ella?

— Tuve que.

—¿Mucho tiempo?

—Demasiado.

—Bueno, olvídale, te prefiero con risa.

(: 83-84. Cap. III)

Eje temático: Un recuerdo que despierta el rencor.

SI Laura desayuna con Daniel y ella observa a una mujer parecida a su tía Leonela (Equilibrio).

T Laura se muestra irónica al recordar a su tía Leonela. (Actitud).

R Su actitud rencorosa y despectiva ocasiona el rechazo de Daniel (Deterioro).

Sujeto, Laura, quien más que realizar una acción presenta un cambio de conducta motivada por la actualización que hace de la imagen de su tía Leonela. Lo que implica que la tía tuvo un comportamiento negativo con ella, estos hechos se aclaran por medio de las anacronías. El dador está representado por el resentimiento que mueve a Laura a actuar con ironía, esto se opone a la cotidiana actitud alegre con que se presenta ante Daniel. El cambio da lugar a que Daniel (oponente) rechace esa conducta. Leonela es la destinataria del rencor de Laura.

Anacronía 9 (:83-85)

Anacronía 10 (:86-87)

Anacronía 11 (:88)

Secuencia 17

Nan la observó largamente mientras dijo: —Hola, ya sabía de ti, que bueno que estás con nosotros (*nosotros*), eres muy linda [...] (:90)

[...] se retiró de Daniel y le tomó la mano a ella—. Me gustas desde que te vi.

Nan la miró sonriendo y luego se volvió a Daniel para decir:

—Acertaste.

Daniel se sintió demasiado feliz para responder.

(: 92. Cap. III).

(Se Interrumpe la secuencia. Intercalación de Anacronía 12)

(:92-93)

Desde su sillón, cómodamente apoltronada, Laura vio a un hombre que se detuvo al terminar la escalera y observó en todas direcciones [...] aquel inmenso hombre se dirigía hacia la mesa de ellos [...]

—¡Es Laura!

—Él es Allan. . .—explicó Daniel.

—No te equivocaste —dijo Allan sentándose, encendió su pipa y la observó—. Tan linda como . . .[...]

—¿Ivonne? —preguntó Laura.

—No... —Allan sacudió la cabeza— [...] como una madona...

—Es decir, que eres muy linda —recalcó Nan [...] : Más que Ivonne, por si tienes celos.

—No, no tengo celos de ella —Laura sonrió—, más bien tenía celos de ti... de ambos.

—Bueno —intervino Daniel—estos son muy justificados y vigentes.

—Nos amamos con pasión —Nan en cómica.

—De acuerdo. Ingreso al amor colectivo [...]

(:95.Cap.III).

Eje temático: Aceptación al grupo mediante negociación implícita.

Si Laura desea ser aceptada en el grupo de los Green (Equilibrio)

T Laura consigue dar una buena impresión a Nan y Allan.

(Resultado).

R Laura responde positivamente a la aceptación manifestada

(Mejoría).

Laura es el sujeto agente, quien logra satisfactoriamente su deseo de aceptación. El destinador está representado por su atributos naturales: belleza, juventud, seguridad, interés por relacionarse positivamente. Allan y Nan agentes que realizan la negociación y mantiene una actitud abierta y positiva. Adyuvante, Daniel, favorece la cordialidad del encuentro; oponente, Nan con su comentario sobre Ivonne, intento de despertar los celos de Laura; destinadora, la misma Laura que recibe la retribución de su deseo. Esta secuencia es muy amplia y se interrumpe por una anacronía, referida a una fragmentada información de la infancia de Laura al lado de su tía Leonela y referencias sobre su tío, Eulalio,

texto del narrador. Estas informaciones intercaladas, no afectan el desarrollo de la secuencia.

Secuencia 18.

El martes, con un luminoso sol, se casaron y partieron para Guanajuato (:96)

Se interrumpe la secuencia. Intercalación de Anacronía 13. (:97)

El lunes regresaron a San Miguel.

-. . . Parecen . . . —dijo Nan y no supo que agregar.

—Recién casados —aseveró Allan.

Pero Laura y Daniel no oyeron nada [...]

—¡Daniel! —gritó Nan — ¡Estoy celosa! ¿No te das cuenta?

Daniel y Laura enrojaron.

(: 99-100. Cap. III)

Eje temático: Celos. Explosión egoísta ante la felicidad de otros.

S Nan y Allan observan la actitud amorosa de Daniel y Laura después del viaje (Equilibrio).

T Nan y Allan suponen que Laura y Daniel se casaron. (Suposición).

R Nan demuestra explosivamente sus celos ante la confirmación, dadas las actitudes de Laura y Daniel. (Deterioro).

Nan actúa como sujeto que pretende corroborar una suposición de cuyas consecuencias se siente afectada. No es tan sólo que Nan muestre celos porque se sienta desplazada por Daniel, quien aparentemente puede ser un objeto amoroso, sino que podría interpretarse que hay envidia de la situación o una negación de la amistad al no alegrarse de la felicidad del otro y sólo sentirse afectada en su ego, al no tener a su alcance una vivencia semejante. El adyuvante es Allan que contribuye al descubrimiento; oponente de Nan es la vanidad que la motiva a actuar explosivamente.

Secuencia 19

Al otro día fueron a nadar a las afueras de la ciudad. [...]

Laura, sofocada, emergió al aire y luz; un segundo después, emergió Daniel.[...]

Daniel se zambullió nuevamente; se alejó rápido [...]

—La felicidad —le dijo Laura a Allan— está hecha de cosas concretas, efímeras y circunstanciales que podemos decir, sin temor a equivocarnos, que es este momento y nada más.

Allan le palmeó la pierna desnuda y húmeda:

—No seas tan drástica . . . la felicidad puede ser . . . más durable [...]

—Pero no . . . No me entendiste. Yo creo que esto es la felicidad; si más adelante, con los días, los años, la rutina, yo le exijo a Daniel esto que tenemos hoy, sería muy injusta; esto no volverá y no hay por qué pretender que se repita ni se prolongue; basta con hoy . . .

Y Laura se puso a llorar.

—Darling . . . Darling . . . —musitó conmovido Allan.

(:101-102. Cap. III)

Eje temático: una reflexión acerca de la felicidad.

SI Laura vive una circunstancia feliz al lado de Daniel, Allan y Nan. (Equilibrio)

T Laura piensa que la felicidad no puede aprehenderse, sino sólo vivirse en el instante en el que se presenta. (Subjetivación).

R Laura tiene miedo a la pérdida de la felicidad. (Deterioro).

Laura es el sujeto cuyo deseo es la preservación de la felicidad. La búsqueda de este valor, es el motivación de todos los actores de esta historia. El destinatario es el deseo mismo que se retribuye en el sujeto quien es el destinatario; oponente, el miedo a la pérdida de la felicidad o la incertidumbre del futuro. Allan intenta la mejoría, pero el sujeto prosigue su curso hacia el deterioro.

Secuencia 20

Los cinco en el comedor de los Green [...]

Ivonne [...] fue la última en bajar. El primer beso fue para Daniel [...]

—Felicidades. Acabo de enterarme —Luego, fue hacia Laura: antes de besarla la contempló como para dar su visto bueno [...] Felicidades para ti también [...]

—Gracias —Laura sin poder corresponder al beso.

—Lindo Allan —exclamó Ivonne—, no te has olvidado de que adoro la chimenea [...]

Allan respondió demasiado rápido:

—También Laura adora la lumbre.

—Otra cosa más que nos une [...] creo que somos muy parecidas.

—Son coincidencias . . . no parecido.

Ivonne soltó a reír y señaló a Daniel.

—¿Lo consideras una *coincidencia*?

—En este caso concreto y con relación a usted, sí.

—De tú, querida, de tú . . . El “usted” es para tratar a los mayores, y creo que tú y yo somos de la misma edad.

—Yo nací en el cuarenta y tres —respondió Ingenua Laura.

—¿De veras? —comentó azorada Ivonne—. Pareces mucho mayor.

Nan consideró que su intervención era inaplazable y terció:

—Ivonne nos ha llegado esta noche con manía de parecidos. Camblemos de tema [...]

Esa noche, ni los parecidos ni las coincidencias eran afortunados, pero la primera en reír fue Laura y después todos los demás.

(: 103-104. Cap. III)

Eje temático: Un cáustico encuentro.

SI Ivonne y Laura se encuentran por primera vez. (Equilibrio)

T Ivonne tiene una actitud irónica y dueña de sí misma, mientras que

Laura asume una posición de alerta para atajar la conducta de su oponente. (Actitud).

- R Nan trata de neutralizar las contradicciones, pero Laura resuelve la situación inteligentemente (Mejoría)

Hay una doble función de sujeto y oponente, asumidos por Ivonne y Laura. Un entrecruzamiento de funciones, puesto que cada una tiene un objeto deseado. Ivonne, mantiene como deseo, salvaguardar su ego y su oponente, es Laura, el destinador de Ivonne es el orgullo que le permite expresar una ofensiva mediante la ironía; mientras que Laura mantiene como eje del deseo su dignidad amenazada por Ivonne que es su natural oponente, el destinador de Laura es su inteligencia y el destinatario es ella misma, conjuntamente al grupo que se beneficia cuando se restablece el equilibrio por la intervención de Nan que es coayuvante para ambos sujetos y la salida positiva que da Laura a esta circunstancia.

Secuencia 21

El jardín de los Green es un gran bálsamo —pensó Laura a las once de la mañana[...] Los otros habían partido al balneario [...]

—Nan . . . —murmuró Laura inclinándose sobre su codo—, no me siento bien. . .

—Tienes razón . . . Y . . . te admiro . . . Es difícil aceptar a Ivonne [...]

—No querida Nan, no —respondió sacudiendo la cabeza—, no pienso para nada en Ivonne, digo que me siento mal . . . físicamente . . . Creo que voy a enfermarme [...] tengo fiebre.

—¡Qué tonta soy. . .! Sí; tienes fiebre. . .Pero me alegro de haberme equivocado, si hubieses estado celosa de Ivonne te hubiera tenido que decir tres frases de falso consuelo y te habría despreciado. . .Espérame. voy por el termómetro.

—¡No, no! ¡No urge! Quédate aquí [...] Nan . . . siento que te quiero mucho —a ti y a Allan — [...]

—Laura: ahora estoy feliz. Por ti y Daniel. Por nosotros. Porque tienes razón, somos muy próximos, a veces demasiado próximos.

(:104-105. Cap. III)

Eje temático: Confirmación de una amistad.

SI Laura, al sentirse enferma, busca el afecto de Nan; mientras, ésta piensa que Laura se siente mal por la conducta agresiva de Ivonne, considerando esto como un signo de debilidad de Laura. (Desequilibrio).

T Laura expresa sentimientos de amistad hacia Nan y de indiferencia hacia Ivonne; mientras Nan piensa en menospreciar a Laura, pero rectifica su conducta ante la firmeza de ella. (Actitud y sujetivación).

R Laura siente la necesidad de aceptación y de afecto; Nan responde a los sentimientos de Laura. (Mejoría).

El sujeto expresa su deseo de amistad hacia Nan y Allan, así como la confirmación de la valoración de sí misma. Su sinceridad y firmeza son

los destinatarios que se retribuyen en su persona, al lograr su propósito. Nan, por su parte, es sujeto cuya percepción de la realidad es un obstáculo para Laura, ésta logra eliminar tal, mediante su declaración de afecto; la amenazante conducta de Ivonne queda vencida ante los atributos del sujeto que logra no sólo confirmar la amistad con Nan, sino una revaloración de su persona ante los ojos de ésta. El equilibrio se reestablece.

Anacronía 14 (: 106)

Anacronía 15 (: 108-109)

Anacronía 16 (Inicio del cap. IV. : 110-124).

Anacronía 17 (:116-123)

Anacronía 18 (: 118-123)

Anacronía 19 (: 123-125)

Secuencia 22

—¿Te ha sucedido que pretendas regresar el tiempo a través de escuchar un disco? [...] ¿Puede alguien probar la existencia de tu memoria, de tus recuerdos? [...] Estamos expuestos a la soledad por todos los caminos [...]

Se llenó el vaso de ginebra y lo bebió.

Decir tantas cosas para decir que se me escapa Daniel.

(Laura dormía) [...]

Como cosas que nunca nos dijimos o que nunca serán dichas; como todo eso que hemos vivido casi sin darnos cuenta [...]

(Laura dormía)

Nan, cautelosamente, volvió a llenar su vaso.

Curioso. . . La voz de Ivonne me suena ahora . . . la escucho. . .no dice nada [. . .]

Uno vive. Uno no tiene culpa de nada. Uno vive [...]

Allan es lo sólido. Es la vida [...] en las noches, cuando se acaban las músicas, te queda sólo el cuerpo ajeno; el ajeno porque el tuyo propio no significa nada; y ese cuerpo ajeno es tu ancla, tu circunstancia, tu deseo de vivir mañana: de vivir.

(Laura duerme) [...]

—Perdón por lo de ayer —dijo Nan [...]

—No te preocupes. No me acuerdo. No las oí [...] A veces medio me enteraba de tu presencia [...]

—No sé qué hice y eso es lo que me molesta. Es como si mi tarde de ayer la hubiera vivido otra persona. ¡Y yo que te iba a cuidar! [...]

—En el fondo —murmuró Nan— lo que me sucede es que tengo miedo a la muerte de Allan.

(: 127-131. Cap. IV)

Eje temático: miedo a la soledad.

SI Nan vigila a Laura, mientras ésta duerme, desborda sus temores a través del alcohol y reflexiona sobre sentimientos hacia Daniel y Allan. (Desequilibrio)

T Nan piensa en el alejamiento de Daniel y en Allan como el único lazo firme en su vida, mientras percibe a Ivonne, lejana y ajena. (Subjetivación)

R Nan externa su miedo a la soledad. (Deterioro).

Nan es el sujeto que manifiesta el deseo de no vivir en soledad. Los oponentes a su deseo son el alejamiento físico y afectivo de Daniel por su unión con Laura y la muerte, que Nan siente como un acecho para Allan, también considero oponente la negación que tiene Nan de su persona: no importo yo, sino el otro, porque el otro es el incentivo para vivir. Adyuvantes, podrían considerarse, el concepto que tiene de la vida, vivir la vida sin culpas, vivirla solamente. Destinador, podría ser el temor que remueve los sentimientos y recuerdos de Nan. La acción se retribuye en el mismo sujeto. Finalmente Nan se queda con sus temores.

Anacronía 20 (:132-134)

Secuencia 23

Nan, abstraída, casi para sí misma, murmuró:

—Me gusta pensar que mañana voy a encontrar a alguien a quien amaré de pronto más que a Allan o Daniel. (Tú sabes muy bien que amo a Daniel, le dijo a Laura) [...] Me gusta pensar que no he vivido.

Interrumpió Daniel:

—Pero vives y vivirás. ¿Verdad? También a mí me pasa a veces lo mismo. [...]

Y Nan siguió:

—Creo que es necesario vivir la incertidumbre. No sé de amor que subsista a lo cotidiano. La felicidad es tediosa: por eso elegí a Ivonne. Y no erré. Ivonne es eso que puede herimos íntimamente o que puede ser un espectáculo en el cual no hay participación personal [...]

[...] esa noche cenamos los cuatro ¡tan contentos!

—¡Basta! —dijo Laura—. No me interesa más tu historia [...]

—Te estás volviendo indiscreta —dijo Daniel. La tomó del brazo y la condujo hacia abajo.

(:134-135. Cap.IV)

Eje temático: Necesidad de experimentar otras vivencias.

Sí Nan expresa ante Laura, Daniel y Allan, su necesidad de experimentar otras vivencias. (Equilibrio)

T Nan piensa que la seguridad de una felicidad cotidiana es insuficiente y se requiere, en la vida, de cierto grado de incertidumbre. (Subjetivación).

R Nan considera a Ivonne parte de un espectáculo que conlleva a la incertidumbre buscada. (Deterioro).

El sujeto, Nan, manifiesta su deseo de experimentar otras vivencias; expresadas como la incertidumbre, la búsqueda de aquello que no sea predecible en la vida. Oponente de su deseo es la cotidianidad, el tedio considerado por Nan como la vida estable y rutinaria que se vive en pareja. Adyuvante, su fuerza interna, su capacidad reflexiva que la lleva a

rechazar lo rutinario. Destinator, el deseo mismo que la impulsa a esa búsqueda. Destinatario, ella misma que se retribuye su deseo. Todorov⁷⁶ señala que las transformaciones por subjetivación no modifican de fondo la proposición inicial que se atribuye al sujeto mismo, incluso, la proposición inicial puede ser falsa o verdadera, en este caso, supone la perspectiva personal del sujeto, por lo que no podría definirse con precisión si en la proposición inicial hay equilibrio, o no y por consecuencia si la transformación está marcada por lo positivo o lo negativo y, finalmente, si hay deterioro o mejoría.

Secuencia 24

—Nan . . .

—¿Qué?

—¿Me quieres? —murmuró acercándose.

Súbitamente, Nan dio un brinco, se alejó de él, preguntó con esa sonrisa de grandes ocasiones:

—¿Qué te propones?

—Tú sabes —respondió Daniel.

—¿En el sofá? —preguntó Nan, señalándolo.

—Nan . . . yo . . . Siempre te he deseado . . . tú y Allan, tú, Nan, tú . . .

Y los labios de Nan se abrieron y los de él también, y sus lenguas exploraron un camino recorrido antigua y largamente en otras bocas.

(:136. Cap. IV)

Eje temático: cumplimiento de un deseo.

SI Daniel y Nan se desean. (Equilibrio)

T Daniel y Nan logran cumplir el deseo mutuo de poseerse.

(De resultado)

R Daniel y Nan realizan su deseo en acuerdo implícito.(Mejoría).

Ambos sujetos han tenido el deseo uno del otro, sin que pudieran lograrlo a través de muchos años, intempestivamente, tienen un encuentro que los lleva a la realización de tal. Ambos son objeto, uno de otro. El amor-deseo es el destinator en ellos. Se retribuyen a sí mismos lo que su pasión les mueve a actuar. La indecisión anterior podría ser el oponente. La transformación de resultado, dado que hay una acción cumplida.

Anacronía 21 (: 146-147)

Secuencia 25

—¿A qué hora llega el coleccionista?

—No hay tal.

—¿Cómo?

—Que no tenemos invitados.

⁷⁶ Todorov, op. cit. p 335.

—Pero . . .

—Es por tu regreso a mí.

Nan palideció.

—¿Mi regreso Allan: ¿qué pasa?

—Que te amo y hace mucho que no te lo decía. Y esto —se señaló a sí mismo— es una fiesta sorpresa. En tu honor exclusivamente. Eres *mi* invitada.

—Allan . . . —y sonrió—, no seas niño [...] Algo debe haber sucedido . . . Las fiestas siempre tienen un motivo.

—Lo hay: estuve leyendo. . . leyendo papeles viejos. Precisamente la época [...] cuando te fuiste [...]

—¡Allan! —suplicó—. ¡Son tonterías!

—¡Todo es una tontería! Amarse es una hermosa tontería. Eso lo sabemos ambos [...]

—Y esos papeles . . . ¿qué?

—¡Salud! Una especie de diario, cosas que escribo de cuando en cuando, sin orden. . . Rompí todo [...] No me convendría que te enteraras de todo lo que sufría cuando te fuiste. . .

—Creo que — dijo Allan [...] debemos brindar por el amor. Porque *aún* existe el amor. Es importante lo que nos sucede en este momento [...] Somos tú y yo. Somos una especie de sobrevivientes de nosotros mismos.

Nan estaba pálida. Sus manos temblaron varias veces. Allan no lo notó.

(: 149. Cap. V bis)

Eje temático: Miedo a la pérdida del amor; alejamiento.

SI Allan trata de recuperar a Nan cuando presente que ella se aleja;
Nan se sorprende. (Desequilibrio)

T Allan se apresura a expresar su amor a Nan porque tiene miedo al
desamor; Nan se desespera. (Manera y actitud).

R Allan vive su fantasía; Nan no puede corresponder. (Deterioro)

Los sujetos en esta secuencia tiene objetos opuestos: mientras él busca el acercamiento; ella, la separación. Coinciden en un mismo espacio, sin que logren sus objetos. Por ello se presenta un doble predicado: uno para describir la acción e intención de él, donde opera una transformación, ya que ejecuta su intención; y otro para describir la actitud de ella, que es más bien pasiva, sin que haya propiamente un cambio. Los oponentes son, para Allan, la negación de Nan; para ella, la compasión que él le motiva. Adyuvantes: para Allan, el miedo al desamor que lo motiva a buscar la recuperación; para Nan, el deseo de cambio.

Secuencia 26

—Me voy. Tengo que dejarte.

—¿Estás loca?

—No; cuerda y sobria.

—¿Por qué?

—Porque te engañé con Daniel.

—Amor. . . —Allan se hincó a su lado y volvió a acariciarla con ambas manos—: No seas tonta, eso no es un engaño. Tú me has engañado con Daniel miles de veces durante años y años; y lo mismo yo a ti, con él miles y miles [...] Pero eso no importa. Daniel se ha engañado con nosotros igualmente [...] Nos queremos demasiado los tres para que haya una porquería entre nosotros.

—No estoy segura de que lo que me pasó a mí *no* sea una porquería [...]

—¿Entonces?

—Déjame ir. Déjame sola un tiempo. Deja que me aparte de ti . . . Lo necesito [...]

Y Allan despertó en la mañana y le dijo a Nan que podía partir.

(:152-153. Cap.V bis)

Eje temático: Ruptura.

Sí Nan quiere que Allan acepte la separación; mientras Allan se resiste..
(Desequilibrio)

T Nan pretende alejarse de Allan y refuerza sus argumentos; Allan,
se niega a la realidad. (Intención y actitud)

R Nan logra su cometido; Allan acepta. (Mejoría y deterioro).

El sujeto es Nan quien tiene un objeto por lograr: separarse de Allan. La secuencia determina la intención del sujeto por lo que la transformación se presenta como una acción no acabada. El oponente de Nan es el mismo Allan. Su adyuvante podría representarse en el argumento que presenta Nan y que ocasiona una duda en Allan. El destinador de Nan, la firmeza de su determinación. Asimismo, es observable la actitud de Allan como un estado provocado, a pesar de que no opera una transformación. La mejoría está en función del sujeto que alcanza su objetivo.

Secuencia 27

Y se hizo la oscuridad. Y después, sus ojos se habituaron a ella y vieron que dentro de las sombras hay gente hermana que bebe y quiere se feliz [...] Nan reía y sonreía y siguió sonriendo cuando él la tomó en sus brazos. Existía la música. Existía el calor humano [...]

—Bésame . . .

Y Nan lo hizo [...] lo contempló un rato sin entender nada de nada.

—A-l-b-e-r-t-o. . . —deletreó Nan, observándolo—. No significa nada [...]

Ivonne y Oscar bailaban.

Ruido infernal.

Burbujas.

Bebe solamente ella. Deja los ojos sobre la copa vacía.

La vuelve a llenar.

La bebe [...]

—¿Bailamos? —le preguntó Nan a Óscar [...]

—Me toca a mí —dijo Alberto y ya estaba en sus brazos [...]

—Ahora te jodes —dijo Alberto y la abrazó férreamente [...]

—¡Déjame! —suplicó Nan [...]

Ella trató de zafarse, de golpearlo y no podía. Y de pronto apareció Daniel y ella le gritó:

—¡Daniel, sálvame!

Y Daniel no la reconocía [...]

Ivonne también luchaba con alguien [...] y luego otro Daniel le propinó una trompada a Alberto [...]

Matías la tomó del brazo y la condujo hacia el coche [...] —un Daniel que no era Daniel— le preguntó:

—¿Se siente usted bien? [...]

—A casa —ordenó Ivonne y Matías, con una sonrisa, dio vuelta y enfíló [...]
(:161-165. Cap. VI)

Eje temático: Acción fracasada.

SI Nan se refugia en una vivencia frívola, arrastrada por Ivonne, para olvidarse del pasado. (Desequilibrio).

T Nan, inútilmente se atreve a vivir a la manera de Ivonne, pero contradictoriamente mantiene vivas las imágenes de Allan y Daniel. (Manera).

R Nan rechaza dolorosamente la experiencia vivida. (Deterioro).

El sujeto tiene como objetivo experimentar una situación frívola que le permita relegar su pasado doloroso. El oponente a su deseo, es la obsesión por Daniel; adyuvante es el deseo de aislar el dolor; Ivonne es un destinador negativo que otorga no un bien, sino una experiencia fracasada; oponente de Nan, sus obsiones; destinatario es el sujeto mismo en quien se retribuye su propia acción. La proposición transformada está determinada en la manera en que se desarrolla la acción por el sujeto con resultado negativo.

Secuencia 28

[...] Ivonne descendió a los infiernos y lo encontró allí, en el cuarto de él, y le dijo:

—Tim, ¡ llegó la hora!

Y Matías dijo:

—Me llamo Matías.

Y abrió las sábanas y ella entró.

La luz. Otro vez el rito de la luz, del día que empieza [...]

Ivonne, desnuda, tomó una flor y le fue arrancando los pétalos, de dos en dos:

[...]

Se los arrojó a Matías, que no sabía qué hacer.

—El coche tiene que estar listo a las diez —dijo. Le acarició la canosa barba. Lo besó. Ordenó —: Aceite, gasolina. Todo revisado.

Recogió su ropa y salió, meciéndose, triste, cansadamente.

(: 166. Cap. VI).

Eje temático: La búsqueda

SI Ivonne busca darle un sentido a la vida a través de la sexualidad como una expresión vital (Desequilibrio).

- T Ivonne busca en Matías, su chofer, la sexualidad que le dará sentido su vida (Modo).
- R Ivonne realiza su experiencia sexual, sin indicios de amor o afecto, que expresan, finalmente, una actitud decadente (Deterioro).

El sujeto, Ivonne, a través de sus acciones externa un deseo, un querer hacer. Esta búsqueda es el eje temático de esta novela, los actores manifiestan una búsqueda de diversas maneras y con distintos objetivos (amor, compañía, amistad, poder), en Ivonne se expresa a través de un vivir sin limitantes, como la manera de ejercer su sexualidad. La transformación de la proposición inicial está determinada por la acción que implica esta búsqueda: quiere, desea, por lo tanto, busca. El objeto del deseo es la vivencia, la experiencia, representada en Matías; adyuvante, el oportunismo de Matías que favorece la relación; no hay oponente que obstaculice al sujeto para que alcance el objeto, sólo al final, después de la ejecución material del acto, queda en Ivonne un dejo de cansancio, pero no hay indicios de una reflexión por la falta del amor o una manifestación moralista por parte del sujeto; el destinador es el incentivo interno de Ivonne que la lleva a la realización de sus inquietudes; destinatario, ella misma.

Secuencia 29

El coche tomó la curva a ciento treinta, ligera derrapada, se dejó escuchar la radio [...]

—Por favor, Ivonne, más despacio . . . —suplicó Nan.

—Más . . . —dijo Ivonne, y aceleró —. ¡Qué voz, Dios mío, qué voz! [...]

—[...] Este estúpido me trae loca; cada vez que lo escucho es la locura. . .

—A mí me interesa más vivir.

—¿Para pelearte con Allan?

—No reñí con él.

—¿No? [...]

—¡Ya te lo expliqué!

—Sí, por nuestro Daniel.

—[...] Tú sabes que todo, siempre, resulta un poco más complicado de lo que nosotras mismas creemos.

—¡Ya, ya! Ese numerito también me lo sé yo [...] ¿qué te pasó anoche con el tipo ese? . . . ¡No estaba mal!

—Ivonne —suplicó Nan —. [...] nunca me recuerdes lo de anoche. ¡Nunca existió! [...]

—Fue muy feo para mí, Ivonne. . . no puedo decírtelo exactamente, pero me sentía como. . .

—¡Como mierda! — completó Ivonne. Le dio un par de palmadas en la mano —. ¿Y qué. . .? Una vez que uno se acostumbra no es tan malo. Es más: no es malo. Tal vez el tío ese no era tu tipo.

—¡No! — respondió Nan sacudiendo la cabeza —. ¡Allan! [...]

A lo lejos, se veía la tormenta.

Eje temático: deseos opuestos.

- Si Nan se muestra consternada por las experiencias vividas; Ivonne despreocupada, no entiende la actitud de Nan (Desequilibrio).
- T Nan rechaza recapitular la experiencia de la noche anterior e intenta justificarse; mientras Ivonne ve con ironía la intención de evasión de Nan (Actitud)
- R Nan se muestra entre deprimida y desesperada; Ivonne vuelve a su despreocupación (Deterioro).

Podría considerarse que en esta secuencia hay dos sujetos con diferentes intereses; Nan, por un lado, trata de alcanzar el equilibrio, después del fracaso en sus últimas experiencias (la separación de Allan y la noche del centro nocturno), la transformación se presenta enfocada a la descripción de la actitud de ambos sujetos; Ivonne, por su parte, no puede comprender la conducta de Nan. Son opuestas, pero a su vez, cada una tiene un oponente en el logro de su objeto: para Nan, el oponente es el sentido de culpabilidad; para Ivonne, su propia escala de valores, tan opuesta a la de Nan; destinatarios, la capacidad de reflexionar, en Nan y la rebeldía en Ivonne que la mueve, generalmente, hacia la contradicción ante los demás.; destinatarios, ellas mismas reciben el producto de sus acciones.

Secuencia 29

—Dear Allan . . . —murmuró— Dear, dear, Allan . . . She' ll be back pretty soon!

—Forget it!

—I can, but you can't.

—Forget it! —insistió él y se sentó próximo a la chimenea y atizó el fuego [...]

Y sonó el teléfono.

Allan tomó el auricular, seguro, como si no estuviera borracho y dijo:

—¿Sí . . . ?

Y le dijeron.

Y Lina lo adivinó porque ya se estaba poniendo el abrigo y dijo, antes de que él dijera nada:

—¿Dónde?

—Como a seis kilómetros —respondió Allan—. Vamos.

Llegaron exactos. Allan se detuvo al pie de la cuneta y empezó a llorar. Las lágrimas le brotaban gruesas, incontenibles [...]

Sacaron primero a Ivonne.

Llena de lodo, la boca abierta [...]

Nan —Párpados negros y su rostro y la sábana [...] Nan murmurando:

—Allan . . . Allan . . . Allan.

—¡Nan, Nan! —sin querer verla, pero escuchándola mientras mordía la grava [...]

—¿Allan . . . ? ¿Allan . . . ? ¿Eres tú?

(¿Soy yo? ¿Podré otra vez ser yo?) —se preguntó [...]

—¡Di algo más! ¿Un accidente; qué? ¿Se murió? [...]

Allan colgó el auricular y se puso a reír. [...]

—Bebió de un sorbo una botella completa —explicó Lina Cadwell.

Daniel y Laura lo contemplaron: roncaba beatíficamente sobre el sillón.
Daniel y Rosendo subieron a Allan a su habitación. Él no se dio cuenta [...]
Allan se sentó en la cama con los ojos abiertos, dijo:
--Todas las rosas están muertas.
--¡Enterrémoslas! --gritó Daniel.
Cayó de espaldas y volvió a dormir.

(: 170-176. Cap. VII)

Eje temático: incapacidad para enfrentar el infortunio.

- SI Allan no puede enfrentar la ausencia de Nan ni el conocimiento del accidente (Desquilibrio).
- T Allan se deprime, busca apoyo en el alcohol y en Lina Cadwell. (Actitud).
- R Allan decae totalmente. (Deterioro).

Allan es el sujeto cuyo objeto es la negación de su infortunio. Las acciones relacionadas con la separación de Nan y el accidente en la carretera provocan en el sujeto un estado de depresión progresiva que se muestra incapaz de superar. La transformación se centra en la situación y actitud del sujeto. Oponente del sujeto es la incapacidad de enfrentar un hecho doloroso; el adyuvante es su alcoholismo que lo induce consciente o inconscientemente a un objetivo negativo; el destinador, la incertidumbre o miedo al futuro sin Nan; el destinatario, él mismo. El proceso de degradación es consecuente, Allan no se permite ver la realidad, sino a través de otros que lo apoyan, huye mediante el alcoholismo y el sueño.

El descubrimiento de la fábula permite acercarse al planteamiento del problema en *Nudo*: la deficiencia o carencia (de *algo*) que los actores introyectan en su vidas y que los lleva a la búsqueda de satisfactores. Esta colectividad que es *Nudo*, integrada por cinco actores, desarrollan una diversidad de acciones que tiene como objetivo transformar o cambiar su situación inicial para lograr un fin. La secuencias, que representan los diversos momentos en que estas acciones se están desarrollando, demuestran también que el proceso de transformación puede o no llegar a su fin, de manera exitosa o no. Pone en evidencia la red de relaciones y contradicciones que existe entre los actores, y a su vez, permite identificar los acontecimientos básicos que determinan la historia para determinar y justificar el lugar y papel que tienen las desviaciones temporales que formarán la intriga.

2. PLANO TEMPORAL

2.1 Las anacronías y su función.

La presentación de la fábula nos permitió observar la narración primordial: una historia lineal donde se encontraron de manera secuenciada las acciones más importantes expresadas por los actores.

En los relatos se presentan con mucha frecuencia las desviaciones cronológicas o anacronías que manifiestan las diferencias entre la ordenación de la fábula y la forma en que las secuencias se estructuran en la historia.

Partiendo del tiempo primordial (los acontecimientos que constituyen la fábula), es posible identificar las desviaciones cronológicas o anacronías que dice Mieke Bal pueden ser usadas como medio de realización de efectos literarios específicos:

Jugar con la ordenación por secuencias no es tan sólo una convención literaria, es bien un medio de centrar la atención hacia ciertas cosas, hacer hincapié, sacar a la luz efectos estéticos o psicológicos, mostrar diversas interpretaciones de un acontecimiento, indicar la sutil diferencia entre lo esperado y lo que se realiza y muchas más cosas⁷⁷.

El uso de las anacronías en la obra de Galindo constituyen un rasgo de su forma de novelar. Este escritor presenta la estructura de sus novelas recurriendo a los dos tiempos anteriormente aludidos, la anacronía sirve a Galindo para proporcionar información sobre los actores de la historia, que generalmente va construyéndose a medida que se dan a conocer estos sucesos pasados. El uso de la anacronía no es nuevo, los autores del Realismo la emplearon creando incluso elementos reconocibles en muchas de las novelas de ese momento literario, Mieke Bal dice al respecto:

En especial la novela <<clásica>>, según el modelo de la novela realista dicimonónica, hace un gran uso de esta posibilidad. La construcción convencional de una novela es el comienzo *in media res*, que zambulle al lector en mitad de la fábula. Desde ese punto se le retrae entonces al pasado, y desde entonces la historia sigue más o menos cronológicamente hasta el final. La anacronía por sí misma, por tanto, no es de ningún modo escasa. (Bal, 1990, p.61).

Escritores como Galindo emplean la anacronía con intenciones semejantes a los novelistas del Realismo, pero con otras perspectivas más y no sólo para dar antecedentes, sino también para crear

⁷⁷ Bal, op. cit., p 61.

expectativas y participación de los lectores. Por otro lado, presenta otro nivel en la estructura, las anacronías integran otras historias como eslabones que forman a su vez diferentes cadenas, que van complicándose o volviendo a pasajes más lejanos que, sin embargo, siempre retornan a la historia primordial.

Galindo presenta en *Nudo* una historia que se enriquece a través de las anacronías y los monólogos interiores de los actores. Su novela no corresponde al modelo realista decimonónico, pero sí emplea este recurso para complicar la historia y crear un efecto de suspenso ¿Por qué ir tanto al pasado de los personajes? Galindo no sólo está proporcionando información de los actores, sino está creando una atmósfera de interés, una motivación para el lector, particularmente por la forma dispersa en que están presentadas, siguiendo el pensamiento casi libre de los actores (Daniel y Nan). El lector empieza a reconstruir la intriga a partir del conocimiento de las anacronías y a comprender el porqué de esos comportamientos de los actores. Galindo da tanta importancia a la anacronía que podría considerarse que esta metadiégesis creada a través de ellas, es más atractiva, a los ojos del lector que la fábula misma. La interferencia se da hasta el grado de construir dos capítulos (2 y 3) casi completos con las referencias del pasado de dos personajes no precisamente del primer plano (Ivonne y Laura), pero cuya intervención es decisiva en el desarrollo de la fábula. En el capítulo 4, la anacronía se combina con una parte epistolar y continúa con un narrador intradieгético, todo ello para referir el pasado de Nan y Allan principalmente, incluyendo la relación tan estrecha que se establece desde entonces con Daniel.

Al hablar de *dirección, distancia y extensión*, siguiendo a Genette, Mieke Bal define:

En cuanto a la dirección, existen dos posibilidades. Contemplando desde el momento de la fábula en que hace acto de presencia la anacronía, el acontecimiento que en ella se nos cuenta se sitúa en el pasado o en el futuro. Para la primera categoría se puede usar el término retrospectión; para la segunda, anticipación [...] ⁷⁸.

Al aclarar sobre la *distancia*, Bal considera:

Por <<distancia>> entendemos que un acontecimiento presentado en una anacronía se separa con un intervalo, grande o pequeño, de <<presente>>, esto es, del momento en el desarrollo de la fábula al que se refiere la narración en el instante en que la anacronía se interrumpe.[...] Sobre la base de <<distancia>> podemos distinguir dos tipos de anacronía. Cuandoquiera que una retrospectión tiene lugar completamente fuera del lapso temporal de la fábula primordial los referimos a una *analepsis externa*, una

⁷⁸ Ibid, p. 62.

retrospección externa [...] Si la retrospección sucede dentro del lapso temporal de la fábula primordial, entonces nos referiremos a una *analepsis interna* [...] ⁷⁹

En cuanto al *lapso o extensión*, Mieke Bal dice, en referencia a Genette: es "la extensión de tiempo que ocupa la anacronía [...] Con respecto al lapso de una anacronía podemos de nuevo definir dos clases [...] *completa o incompleta* [...] ⁸⁰. Considera *incompleta* cuando sólo se presenta un fragmento del pasado o del futuro; *completa* sería, como en el caso del inicio *in media res*, cuando los sucesos precedentes a la fábula se recuerden en su totalidad, en este caso, dice Bal que la distancia y el lapso se cubren mutuamente con exactitud; la retrospección termina donde comenzó.

Bal menciona otra forma de precisar la anacronía, tomando como base el lapso: *puntuales y durativas*.

Lo puntual se corresponde con el pretérito indefinido en castellano [...] se usa en este apartado para indicar que sólo se evoca un instante del pasado o del futuro [...] recuerda un acontecimiento breve pero significativo; la expresividad justifica entonces la anacronía, a pesar de su corto lapso [...] Lo durativo indica que la acción lleva más tiempo: en castellano se usa el imperfecto para indicar un tiempo durativo [...] significa que se refiere a un periodo de algún modo más largo [...] esbozan normalmente una situación que pueda o no ser resultado de un acontecimiento, recordado en una anacronía puntual. ⁸¹

A continuación haré el comentario y la relación de las principales anacronías del capítulo I, aclarando la función de las mismas para obtener, de este modo, su significación en el relato.

La fábula en Nudo es mínima, en este primer capítulo, se reduce a la estancia de Daniel en la casa de Nan y Allan en una noche en que el primero es invitado por sus amigos extranjeros. Las acciones se enfocan a la convivencia e intercambio de felices momentos y la actualización del presente. Galindo hace uso de la anacronía para reconstruir gran parte del pasado de los personajes que determina en ese momento sus comportamientos en el presente de la historia.

Entre las secuencias uno y dos (S1) (S2), que representan el tiempo primordial, se localiza la primera anacronía.

El suceso que describe la fábula se refiere a cuando Nan y Allan recogen a Daniel en su hotel con el propósito de llevarlo a la casa de ellos.

⁷⁹ Ibid, p. 67

⁸⁰ Ibid, p. 69.

⁸¹ Ibid, p. 70

2.2 Las desviaciones temporales en *Nudo*.

Anacronía 1: Analepsis

Luego, cuando el automóvil empezó a ascender una pendiente y empedrada calle, Allan dijo : Whoops y soltó una carcajada y era, o resultó, como veinte años atrás (¿veinte?) en que ellos mismos habían escapado subiendo la colina a la carrera, cada uno de la mano de Allan. Y él, vigoroso y más veloz que ellos, los subía a tal velocidad que daba la impresión de que ya no pisaban la tierra y que él, con su potencia, podía transportarlos a las nubes. Y lo hizo. Tan lo hizo que ella nunca había olvidado aquella tarde en los medianos de Veracruz

(:10)

De acuerdo a las clasificaciones que presenta Mieke Bal se trata de una analepsis mixta porque ocurre completamente dentro del tiempo de la fábula primordial y finaliza integrándose a ella. Ofrece indicaciones sobre los antecedentes de los actores, en este caso sobre el tema: la amistad. En cuanto a *distancia*, especifica: 20 años y el *lapso* es incompleto, presenta sólo un fragmento del pasado. También podría agregarse que es una anacronía durativa porque emplea formas verbales como el pretérito imperfecto o pluscuamperfecto (había escapado, lo subía, ya no pisaban) indicando con ello una amplitud temporal aunque el acontecimiento sea referido a un momento pasado solamente.

Whoops es la palabra clave que delimita el presente y el pasado. Esta palabra tiene una significación específica para los dos actores que reaccionan al escucharla. Es un recuerdo grato que los hace volver a sentirse felices. Reafirmando el sentimiento de afecto que los liga. El recuerdo es de Nan pero el sujeto protagónico es Allan. Daniel no es mencionado directamente, pero está sobreentendido que está ahí. Concluye la anacronía no de una manera cortante, sino que va diluyéndose, incorporándose a la fábula cuando el narrador dice: " Allan volvería a decir Whoops al momento de iniciar el ascenso. Y es cierto, no se va a las nubes dos veces: pero casi." (:10)

Anacronía 2: Analepsis.

En la S5, Allan habla de los colores buscando en Nan una escucha. Mientras tanto, ella asocia la actitud de Allan con un hecho anterior, dando lugar a la siguiente analepsis:

Nan sentía otra vez el miedo de esta mañana cuando Allan, del parque a la iglesia, cruzó sin ver que un autobús venía hacia él. Nan no pudo gritar en ese momento. ¡Qué imprudencia! ¡Qué estupidez! Caminar así, como si no tuviese noción del peligro, como si se pudiera adivinar que el chofer iba a frenar en el

momento exacto a unos milímetros de la cabeza: la máquina vibrando con su plateada lámina de muerte al alcance de esos ojos azules que con cierta sorpresa, y más que sorpresa con molestia por la profana proximidad la vieron sin ver, y luego sin escuchar la voz de Nan; siguieron el camino hacia las gradas de la Iglesia mientras ella musitaba algo y pedía mudamente disculpas al chofer que la observaba ahora como recriminándola por lo sucedido. ¡No! Corrió hacia él y le tomó la mano sin atreverse a decir: "Do you feel all right?", al momento que una lágrima le escurría. Le atenazó la mano hasta que él protestó. "Nan, ¿qué pasa?" Ella no tuvo nada que decir y apoyó su cabeza sobre el hombro de él. Invasa de miedo vio a medias árboles del parque moviéndose torpemente al paso de Allan que se detuvo solícito para observarla preocupado por esa incomprensible lágrima. (: 15-16)

Mieke Bal señala como *distancia* al acontecimiento que se separa con un intervalo, grande o pequeño, del presente de la historia. En este caso, por la distancia, es una analepsis externa, se plantea un acontecimiento fuera de la narración primordial, sucedida por la mañana del mismo día en que se presentan los sucesos del tiempo de la fábula, en un pasado inmediato y Nan como sujeto que realiza el acto del recuerdo. El *lapso* es completo, da referencia de todo el suceso predominando los verbos en pretérito perfecto como acciones absolutas y ya concluidas: "cruzó sin ver", "la vieron sin ver", "siguieron el camino". Permite conocer no sólo el suceso, sino la actitud de los actores. Allan camina distraído; no se presenta información si es por la llegada de Daniel, si ya se conocía esta noticia o si hubo algún elemento que justifique el motivo de esta distracción.

Anacronía 3: Analepsis

Después de la S6 cuando Allan y Nan hablan, uno incoherentemente acerca de la pintura y la otra, le arrebató la palabra para expresarse apasionadamente sobre el mismo asunto, mientras se da este discurso, Daniel tiene este recuerdo:

Ese mismo énfasis puso Nan muchos años atrás para hablar de Ivonne –recordó Daniel [...]. Tal vez no tan intenso. Como si él entonces hubiese necesitado que se le convenciese. Él, que no abrigaba dudas y elegía el matrimonio con el secreto convencimiento de que aquello sobrepasaba todo lo esperado y que Ivonne y él serían felices, como hoy, siempre. Ivonne (Entonces "pequeña. . .querida. . . Linda Ivonne").

(: 17-18).

Analepsis subjetiva. Es parte del contenido del pensamiento interno, de la conciencia del actor que se sitúa en el pasado. Presenta la desviación temporal en el momento de pensarlo, es decir, desde un monólogo interior. Se le llama también falsa anacronía. El tiempo es impreciso: "años atrás", concluye con la evocación de Ivonne como parte de la introspección del actor que está aislado en sus pensamientos.

Anacronía 4: Analepsis.

Se encuentra entre las S7 y la S8. Después de sus preocupaciones por la vida ("¿Por qué vivimos? de Allan"), Nan quiere bailar, Allan trae a todos el recuerdo de lo que ellos llaman "La noche de Venus".

—¡La noche de Venus! —gritaron los dos.

Por supuesto no podía ser otra noche; ninguna como aquella había estado rodeada de tantas especiales circunstancias [...] Sentados los tres al final del terraplén, con los pies colgados hacia el mar que les salpicaba a cada oleaje hasta los muslos [...] Noche de Afrodita, noche importante por todos los conceptos, primera de la automanumisión de Daniel que esa mañana había escrito rápidamente unas líneas a su padre [...] "Me voy de paseo con Nan y Allan. No sé cuando regrese". La dejó orgulloso sobre el escritorio del notario Ulises Duarte, y salió emancipado del departamento de la calle de Londres, para abordar el automóvil donde ellos le esperaban sonrientes [...] Si en el recorrido desde la capital hasta el puerto había habido dudas, ahora habían desaparecido [...] A sus espaldas un pequeño y desierto faro era el único testigo de su felicidad, Nan y Allan caturreaban. Daniel se echó atrás y descansó la espalda sobre el cemento [...] Es hermoso vivir, pensó, que sea siempre así [...] Traída por el viento desde un punto muy lejano, y en forma entrecortada, escucharon la música de un acordeón, aquello era un número fuera de programa que fue aceptado con una sonrisa, una invitación a bailar y bailaron, descalzos, una hermosa danza que de repente ellos dos dejaron para contemplar a Nan; Nan bajo los rayos de la luna con su largo pelo cenizo meciéndose húmedo como si hubiese brotado del mar. Nan-Venus con los ojos entrecerrados y un sonrisa que gira con ella mientras ondula y despide calor [...] De repente hay un silencio y Nan los observa, suelta a reír y besa las mejillas de ambos. Después muy lentamente, se calzan los zapatos y asidos de la mano vuelven los tres paso a paso por el desierto muro de pescadores hacia las luces de Veracruz.

(: 21-22).

Analepsis externa heterodiegética anterior a la narración primordial. Ofrece información sobre hechos que antecedieron a la historia, a la fábula. Denota parte de los recuerdos de los tres actores, aunque con la perspectiva del narrador y de Daniel. En cuanto a distancia, el tiempo es relativamente impreciso, posiblemente veinte años atrás. El lapso completo: relata un suceso detalladamente en cuanto a espacio, ambientación y tiempo. Analepsis en segundo grado: el suceso referido a cómo Daniel deja un recado sobre el escritorio de su padre, sobreentendido un Daniel adolescente en el acto de emancipación de los convencionalismos social-familiares y de la tutela paterna. Intercaladas breves pausas con el objeto de recrear el espacio: " [...] la noche era tibia y de una claridad fosforescente, el mar y el cielo acababan fundidos en una distante negrura, escalonada asimétricamente por los peldaños de espuma ruidosa [...] "; [el cielo] "sus escasas estrellas lo hacían más profundo, vagas nubes velaban momentáneamente la luna, y el viento, muy tenue, ponía a todo ello un ritmo armónico [...]". Los tiempos verbales en esta anacronía están en presente histórico con el propósito de "acentuar el efecto de

actualización temporal⁸². Un recuerdo traído al presente de la diégesis. Esto se corrobora cuando en una secuencia más adelante desde la perspectiva de Daniel, el narrador dice: “[...] como si el recuerdo del pasado o más que el recuerdo el regreso al pasado (porque por algunos momentos fue así)” (:23). Una parte destacada es la descripción de Nan, bailando, el narrador establece una analogía, Nan-Venus, a través de la puntualización sobre el cabello largo, rubio, ondulante y los ojos entrecerrados, lo que daría el topic de esta anacronía.

Anacronía 5: Analepsis.

Esta anacronía se encuentra entre las S9 y S10, los actores discuten acerca de la juventud pasada, Daniel ríe y éste es el punto de unión que lo conduce al recuerdo de Laura:

Es risible —pensó—, por no llamarle de otra forma menos benévola. Su risa se unió a la de Laura por primera vez. Cuando Laura se ríe, sus hombros adquieren un temblor trepidatorio que produce un bailoteo de sus cortos cabellos que siguen ese mismo temblor, pero oscilatorio, y a pesar de esos dos ritmos sus pechos pequeños conservan tranquilidad y de todo esto un raro equívoco que incita a saber cómo será todo eso sin ropa. “¡Cochino!” —dijo Laura y también por primera vez le tocó el rostro al fingir un golpe que, muy breve, fue una caricia que persiguió a Daniel Duarte con la gravedad de las primeras o de las últimas experiencias, como si tuviese dieciocho años, o sesenta [...]. En ese momento, ambos recargaron los codos sobre la balustrada de mármol, expuestos directamente a los rayos del sol de noviembre (muy grato) y jubilosamente cómplices observaron los automóviles y autobuses allá abajo[...] A espaldas de ellos, el bullicio del coctel crecía. Ahora la terraza oeste del Palacio estaba a reventar [...] “Ríete otra vez” —suplicó Daniel. Laura ladeó su rostro hacia él, lo miró agudamente. “Hazme reír” [...] y se perdió entre la maraña de invitados sin que él hubiera podido precisar su dirección. Deseó que no tardara y recordó que ese deseo siempre lo había acosado cuando Ivonne se separaba de él. Le molestó el recuerdo, la similitud, porque no deseaba nada que tuviese punto de contacto con Ivonne. Nada.

(: 244-25)

Se trata de una analepsis interna, inicialmente se desprende de la fábula primordial, el actor, Daniel, hace la conexión su propia risa con la de Laura, evocada en este recuerdo. La distancia es imprecisa, pero podría considerarse cercana temporalmente a la fábula primordial. El lapso es incompleto, se presenta un solo suceso, aunque ampliamente detallado: lugar, acciones, actitudes, da una idea íntegra del momento recordado: el inicio de una interrelación amorosa. Aporta información del pasado inmediato del actor, considerablemente importante puesto que justifican las acciones que tiene éste en la fábula. Es subjetiva porque forma parte de pensamiento o de una evocación del actor. El empleo de

⁸² Beristáin, *Diccionario...*, p. 480

los verbos en pretérito indefinido, dan idea de una anacronía puntual que ocupa la mayor parte del suceso.

Anacronía 6: Analepsis.

La analepsis más importante del capítulo 1 es la que a continuación se va a describir. Se encuentra después de la S11, una vez que Nan descubre que Daniel ama a alguien; el jardinero se retira, Allan y Nan hablan de las cualidades de éste, mientras Daniel se aísla en el recuerdo. Este segmento es muy amplio y podría dividirse:

Daniel recuerda una noche de farra con Allan, seguido de otro recuerdo, Daniel enfermo en un hospital. Hay una sucesión continua entre estos dos hechos. Intercalado por un recuerdo mucho más lejano (escolar) al que podría considerársele analepsis en segundo grado.

Siguiendo a Mieke Bal, se ha dividido el fragmento en diferentes partes cronológicas, las mayúsculas son el indicativo de las funciones, mientras que el orden temporal va numerado.

A, B, C, D, E, F, G, H, I, J corresponden al orden en que se presentan en el discurso; A, B, E, F, G, H y J se refieren a dos situaciones donde hay continuidad: Allan y Daniel bebiendo en un bar (A, B, E, F); Daniel enfermo (G); Daniel en el hospital (H, J). En tanto, C y D, presentan un situación que se da en un futuro impreciso, son anticipaciones o prolepsis. Contrariamente, el segmento I, se refiere a un suceso muy lejano traído al presente en el hospital por el delirio de Daniel; una analepsis lleva a otra de un tiempo más remoto.

Podría representarse de esta manera:

A1 - B2 - C9 - D8 - E3 - F4 - G5 - H6 - I Cero - J7

(A) Estaban los dos borrachos. Daniel había observado su copa por varios minutos y su vista no alcanzaba a fijar ninguno de los objetos que los rodeaban, como si todo fuera inconsistente y móvil [...] Y cuando ya estaba todo perdido y se iba a caer en la nada o en quién sabe dónde, otra vez veía próximas a él, las manos de Allan sosteniendo su propio vaso [...] El mesero se acercó para ver si deseaban algo más [...]

(B)—Allan, ¿qué piensas de mí? [...]

(C) Y aquella pregunta lo persiguió años y años y años (D) y cada vez enrojeció al recordarla disgustado además porque no podía negarla (E) como quiso haberla negado en el momento en que la hizo, pero ya Allan respondía.

(F)—Que eres un buen muchacho. . . —sonrió, sacudió la cabeza, los ojos se le llenaron de arrugas y de luces—. Quite a good boy.

(G) Mientras, él se sentía humillado y repugnante. Pero aquello no era la muerte y en ese instante necesitaba morir [...] Daniel empezaba a girar y girar mientras que

vomitaba y sentía que su cuerpo se volvía de piedra [...] Odiando a Allan. Odiándose. No se sabe que es morir [...]

(H) Los ojos, entrecerrados o abiertos, no alcanzan a ver nada [...] Allan dormía en una silla próxima a la cama y que todo era repugnantemente blanco [...] También recordaba a una enfermera que le preguntaba algo y le inyectaba en la vena [...] Nan y Allan en cierta forma están aquí [...]

(: 29-31)

(I)—Borrón y cuenta nueva. El pizarrón quedó en negro otra vez. Estamos en casa del jabonero: el que no cae resbala. Lo dijo (el maestro) con su sonrisa rubicunda insoportable. Un pequeño hombrecito de no más de uno sesenta, pero imponente, ostentoso y siempre de puntillas mientras veía a los alumnos retándolos porque se sabía fuerte, y ellos que no alcanzaban a determinar la importancia de ese reto, aceptaban sus palabras y petulancia [...]

(: 32)

(J) Rocío. . .gran frescura. . .algo muy tierno, algo como del pasado mientras la enfermera preguntaba:

—¿Se siente mejor?

(: 32).

Esta analepsis es parte de una transición, mientras se inicia con un enfoque *externo*, va cambiando a la perspectiva de Daniel quien se aísla del tiempo de la fábula en una desviación temporal *subjetiva* hasta llegar a un breve momento en que el narrador externo le permite un monólogo interior. La amplitud de este segmento da lugar al uso de verbos en tiempo imperfecto, de acción durativa (dormía, no llegaba, se incorporaba, preguntaba, recordaba), alternados con un tiempo presente histórico en los diálogos. La *distancia* es imprecisa, (¿cuántos años atrás?), sólo nos remite a la juventud de Daniel, Allan ya tiene arrugas. El *lapso* es incompleto, parcial, fragmentos de varios sucesos. Ofrece indicaciones sobre el pasado de los actores que ayudan a la comprensión de los acontecimientos de la fábula primordial, una información importante sería algo hasta ahora desconocido y que se descubre con esta analepsis : el enamoramiento de Daniel en relación a Nan, el sentimiento de culpa que tiene frente a Allan y que se traducen en un supuesto odio hacia Allan y hacia sí mismo. La prolepsis ofrece esta información "años después" (segmento C), Daniel se siente afectado por esa pregunta que revela el sentimiento de culpabilidad, se insiste en el carácter durativo de una situación que se entiende persiste en un lapso indefinido: "cada vez que lo recordaba" (segmento D) que, además, se identifica como un recuerdo iterativo. En cuanto a la estancia en el hospital (segmento H) no se precisa la causa: ¿enfermedad o intento de suicidio? Concluye con otro momento confuso temporalmente: la sensación que tiene Daniel de haber llorado para corroborar finalmente que no es así; con este último segmento se incorpora a la historia primordial.

—Allan . . . —dijo Nan, a la luz del cerillo—, nuestro querido Daniel está llorando.
—No apagues — suplicó Daniel estirándose hacia ella, y al instante de hacerlo pensó que sus lágrimas (no sabía cuáles, no creía haber llorado) iban a resbalar. Y cuando menos una resbaló, la sintió tibia, lenta, imborrable.

Del mismo cerillo, en sus últimas, encendió Allan y le preguntó:

—Why?

—Otra vez la felicidad —respondió Daniel, y al llevarse la mano a las mejillas advirtió que estaban secas. (:33)

Si la retrospección comienza fuera del lapso temporal primordial y finaliza dentro de él, la coincidencia de un tiempo pasado y el presente de la fábula podría considerarse como una analepsis mixta.

Anacronía 7: Analepsis.

Se encuentra después de la S11, una vez que Daniel describe a Laura y confiesa sus sentimientos.

—Sabes —dijo Daniel después de corroborar que también su cigarro estaba encendido —. Este viaje es un poco a ciegas. Yo me siento enamorado. . . a nadie puedo contárselo, déjame que te lo cuente a ti . . . Yo no sé si funcionará. Yo . . . Laura es . . . Coincidimos. Verdaderamente coincidimos, o tal vez solamente fue la oportunidad de estar solos. Hacía frío. Laura no significaba nada para mí: es bella. . . Un par de diálogos antes. Y los dos frente al fuego de una chimenea, dentro de un silencio tan grande como éste, y ella dejó de ser todas esas cosas que te dije, era simplemente la mujer. Y caminé de rodillas hacia ella mientras echaba leños, también de rodillas, y su cara quedó entre mis manos y le dije: "Sería tan fácil amarte. . . sería tan fácil enamorarme de ti." Y la acaricé y creo que nunca he tenido bajo mis manos una piel más querida [...]

(: 36)

El segmento anterior es una analepsis externa, puesto que es una retrospección que se presenta fuera del lapso temporal de la fábula primordial, ofrece indicaciones sobre el pasado del actor. La *distancia* es imprecisa, nos remite a un acontecimiento no muy lejano, puesto que Daniel expone su estado de enamoramiento y ha confesado anteriormente su deseo de alcanzar el amor. El *lapso* es completo, narra el suceso como una secuencia de acciones que corresponden a una circunstancia donde se indica lugar y se especifican los detalles de contenido y esto lleva a concluir que es una anacronía puntual por la forma en que está presentada, por el uso de verbos en pretérito indefinido (dejó, caminé, quedó, miró). además de que se presenta un acontecimiento breve, pero significativo para la comprensión de la historia.

Capítulo II de *Nudo*. (Conjunto de anacronías que comprenden el número 8, de acuerdo a las secuencias presentadas en el primer capítulo).

Rompiendo la continuidad de las secuencias consideramos, particularmente el capítulo dos, debido a que en su totalidad esta integrado por una serie de *anacronías* en un orden no sucesivo, en donde se alternan la voz del narrador omnisciente y la de los actores, y que temáticamente corresponde a diversos momentos de la vida de Ivonne.

Basándonos en la propuesta de Eco (1979) acerca de las macroproposiciones, alternamos éstas con fragmentos seleccionados que son representativos de cada desviación temporal, dada la extensión de las mismas.

Las situaciones temáticas está, referidas a : A) La infancia de Ivonne en París; B) El viaje de retorno a México de la familia Kraus; C) Datos de la vida de Ivonne, madre y Paul Kraus; D) Primer encuentro: Ivonne con Nan y Allan; E) Inicio de la relación entre Ivonne y Daniel; F) Los recuerdos de Ivonne sobre el viaje cuando aún es esposa de Daniel; G) La soledad y la muerte de Ivonne, madre; H) Datos sobre la ruptura entre Daniel e Ivonne.

Anacronía A : (Infancia de Ivonne en París)

Una noche de fines de diciembre de 1934, bajo el signo de Capricornio, Ivonne Kraus nació en París y allí vivió enfermiza y pálida, sus primeros cuatro años hasta que con la amenaza de la Segunda Guerra, sus padres decidieron volver a México.

(:36)

Este inicio es propiamente un *resumen*⁸³ – parte de las llamadas por Genette *anisocronías* (pausa, resumen y elipsis)– en voz de una narrador omnisciente que mediante una *anacronía puntual* confirma mediante verbos empleados en pretérito indefinido, una unidad de tiempo ya concluido, acontecimiento breve y significativo que opera como causa de hechos posteriores. Ivonne es presentada como una niña enfermiza como para justificar la misma situación que se presenta en el barco durante el retorno. El *lapso* es incompleto pero da el dato, la estancia en París es de cuatro años.

⁸³ Mieke Bal refiere el resumen como “un instrumento perfecto para presentar información de fondo o para conectar varias escenas”, si la fábula tiene un gran desarrollo (período mayor en el que se expande la fábula) requiere de mayor número de resúmenes, contrariamente, una fábula en crisis (corto espacio de tiempo en que se condensan los acontecimientos), exige menos. (Bal, op. cit. p.81)

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

Anacronía B: (El viaje de retorno a México)

Embarcaron en Amberes una mañana de plomo de principios de abril [...]el barco —un carguero holandés de diez toneladas — espantó a Ivonne por su movimiento y con una sensación de angustia dio los primeros pasos sobre cubierta aferrada a las manos de sus padres [...]

(:38)

La *distancia* es imprecisa, "una mañana de abril", predomina el eje temático por la actitud del actor: el miedo, la fragilidad de ella, niña, frente a la inmensidad y la pesadez del barco. Sin embargo, la importancia está en la interrupción de esta narración para volver a París y dar datos de la situación familiar. El siguiente segmento corresponde a ese suceso anterior:

Anacronía A: (Infancia de Ivonne en París).

[...] ella sentía pánico cada vez que papá la acercaba demasiado a las orillas del Sena en los paseos dominicales [...] sintió miedo y lloró cada vez que la sacaban del departamento de la Avenida Kebler [...] oyó a su padre decir repetidas veces mientras regresaban el cochecito a casa: "Es mexicana, mexicana, mexicana." [...] el llanto cesaba al encontrarse de nuevo en el tibio cuarto [...] Paul Kraus le hacía una caricia, levantaba los hombros y abrazado a Ivonne-mamá abandonaban a Ivonne-bebé para tomar un aperitivo, solos, en un café de l'Etoile.

(: 38-39).

Distancia y *lapso* imprecisos, no determina en qué momento suceden los acontecimientos. Los datos espaciales son importantes y muy destacados, la situación del departamento da idea de cierta holgura económica, la relación familiar estable. *Anacronía durativa* determinada por los verbos en imperfecto, dan la idea de amplitud o cotidianeidad: "la acercaba", "el llanto cesaba". "le hacía una caricia", "abandonaban". También se observa un carácter *iterativo*, en la repetición de una acción: "sentía pánico cada vez...". Termina este segmento que podría identificarse como una *analepsis interna* que opera como parte de una información ya dada pero que compensa la historia, además de estar intercalada en otra analepsis de mayor extensión y que corresponde al *retorno en barco*.

Anacronía B (continuación): (El viaje de retorno a México)

Esta anacronía es una de las más amplias y se interrumpe por otras intercalaciones, para abreviar, elaboramos una macroproposición y elegimos diversos fragmentos:

Las olas grises, espesas, tan espesas que si uno cayera en ellas no harían ni ruido. Y eso era lo peor. Saber, estar convencida de que ni papá ni mamá se darían cuenta de que ella podía caer allí, porque ellos sólo se preocupaban de ellos mismos [...] Gritaban, indiscutiblemente gritaban, pero ella con la cara al cielo —hacia ellos— no alcanzaba a escuchar nada. Los ojos de mamá llenos de ira, su respiración entrecortada, su actitud retadora mientras papá señalaba el mar señalaba el mar o explicando quien sabe qué [...] (pp 40-41)

Continúa describiéndose el trayecto del barco, los conflictos entre los padres, las reconciliaciones, el miedo de la pequeña Ivonne:

La tomaron de la mano. Ella cerró los ojos y se dejó llevar sobre ese suelo bamboleante que, de un momento a otro, se agrietaría y ella se iría hacia el fondo para siempre cubierta de mar [...]

(: 40).

Todo este segmento es una *analepsis externa o heterodiegética*, situada fuera del tiempo primordial de la narración. Da la idea de amplitud temporal al emplear los verbos en pretérito imperfecto. Contrastan los hechos tales como: la fuerza impresionante del mar frente a la fragilidad y el miedo de Ivonne, niña; paralelamente los enfrentamientos entre los padres que van de la ira al amor; también la observación constante que hace Ivonne de las vicisitudes de los padres frente a la indiferencia de ellos. Es una *analepsis amplia* que se interrumpe con breves vistazos a la vida familiar en París:

Tal vez si el barco se mueve más, más rápidamente, ella pueda dormirse sin miedo A) como en esa lejana cuna que ocupó en aquel irremontable lugar de la Avenida Kebler, donde ella tenía un rincón para ella misma.

(: 41)

Los cambios de una *analepsis* a otra tienen una marca en la enunciación, es decir hay un cambio de narrador omnisciente a narrador intradiegético, el asunto es el mismo con otro narrador, lo que permite un acercamiento al mismo suceso con otra perspectiva como se presenta en el siguiente segmento:

Anacronía A,B, F:

B) Llega hasta ella la música de un gramófono y una que otra risa, A) casi podía ser como en París cuando venían los amigos. Pero no es. No será nunca así. F) Gris no sé cuántos días. Tantos que se olvidan de ti. Y fui sola. Me aferré del segundo barrote y contemplé la muerte por mucho tiempo: es ruidosa, indiferente y no tiene límites.

(: 42)

En las dos primeras proposiciones (A,B) el recuerdo es llevado por la voz del narrador omnisciente, pero hay cambio temático: del viaje a París; en la tercera proposición (F) hay mayor precisión en el recuerdo, es una *anacronía puntual*, marcado por el uso del pretérito: fui, me

aferré, contemplé. Temáticamente actualiza el miedo infantil a una percepción que conserva Ivonne, adulta, quien es la narradora en este caso. Continúa hablando del mar, sus imágenes desde el ángulo de su niñez por la experiencia en aquel viaje, y a quién le dice todo esto, el interlocutor es Daniel, quien responde a ella:

—Tú no te acuerdas cuándo tomaste por vez primera leche de vaca —dijo Daniel metiéndose a la cama.

(:42)

Esto determina que se trata de otro momento del pasado de Ivonne, es decir, es otra anacronía, fragmentos del tiempo de Daniel e Ivonne, casados. Este mismo segmento se interrumpe en la narración de Ivonne por un breve diálogo entre sus padres, que conforman una anacronía, con un tema muy concreto en este viaje del retorno: la confrontación entre los padres de Ivonne, la inseguridad de la madre, el desamor del padre, que opera como una *prolepsis*, que se reduce a un anuncio, a una insinuación, de los sucesos posteriores: la ruptura y el abandono. También podría considerarse que se emplea una alternancia de tiempos, al describir situaciones de dos parejas que tendrán una ruptura.

—Tu me veux, n'est-ce pas?

—Mais oui, mais oui.

Este breve intercambio de expresiones, es significativo en estas primeras analepsis porque aparecen en varias ocasiones (cuatro veces: pp.39,42,48 y 61) y hacen presente el conflicto de la pareja, y a la vez forman parte de los recuerdos de Ivonne, madre. Se presenta sin ninguna aparente relación directa con el asunto narrado, pero mantiene la presencia de Ivonne y Paul Kraus en una relación de opuestos (amor y desamor) que se sugiere como una continuidad. La definición temporal es imprecisa debido a que forma parte de una analepsis mayor con relación a la totalidad de la fábula, pero a su vez, dentro de esta analepsis, tiene el carácter de la *prolepsis* porque anticipa sucesos posteriores (la ruptura entre Paul Kraus e Ivonne, madre)

Continuación de la anacronía B: (El viaje de retorno a México).

El autor vuelve a emplear esta alternanancia temporal. Combina aquí esta anacronía como parte del texto del narrador en otro aspecto del viaje, ahora una tormenta que contrasta con el día espléndidamente soleados de la cual surge repentinamente anunciada por estruendosos truenos. Los tiempos verbales cambian del imperfecto empleado al inicio de esta misma anacronía, que daban una idea de lentitud como un tiempo alargado (anacronía durativa), a una narración más dinámica, marcada por verbos en pretérito simple (anacronía puntual).

“escucharon por primera vez”, “levantaron los ojos”, “miraron hacia el piso”, “los pasajeros que los observaron”, “el galopar se empezó a oír”, “todos quedaron inmóviles”. El contraste es notorio en la primera parte corresponde al texto del narrador pero con la perspectiva de una niña que mira las actitudes de los adultos sin comprenderlas, el tiempo parece lento; la segunda parte, la tormenta, inicialmente emplea los mismo tiempos imperfectos, cambia a pretérito simple o formas perifrásticas como un tiempo absoluto que da una idea más dinámica de la narración.

Lo cierto es que la tormenta sorprendió a todos [...] Se dieron órdenes terminantes: podían permanecer allí o encerrarse en sus camarotes [...]
(: 46)

El final de esta anacronía se enlaza con la siguiente, ahora en voz de Ivonne que narra el mismo acontecimiento, el relato se presenta como competitivo o repetitivo, el mismo hecho es contado desde dos perspectivas, en dos tiempos distintos, desde las perspectivas del narrador omnisciente y de Ivonne.

Continuación anacronía F: (Los recuerdos de Ivonne sobre el viaje)

Cada ola que nos azotaba era más fuerte, se elevaba como montañas [...] Yo no sé, no sé cómo olvidarme de eso, cualquier noche, en donde quiera que esté regreso a ese barco y el viaje continúa y continúa sin que tú puedas impedirlo.
(: 46)

La *distancia* y el *lapso*, en este conjunto de analepsis externas a la fábula primordial, son imprecisas, los datos son aproximados. El tiempo de narración de Ivonne es el más carente de datos, en el segmento anterior, el discurso de ella se presenta como un monólogo, hay un receptor sobrentendido (Daniel), en este último podría pensarse que es el mismo, pero queda abierto, no hay precisión.

Anacronía D:

El tren se detuvo. Ivonne se observó de nuevo en el espejo de mano. Fue la tercera en bajar, los Green la precedían. Caminaron por el tumultuoso andén a las frías ocho de la mañana del D.F.[...]

—Recuerda —gritó Nan —, esta noche.

—No faltará. Lo juro.

El coche arrancó y Matías respondió a sus preguntas con la misma calma de siempre mientras corrían hacia Las Lomas [...]

Hoy es un día de realizaciones, pensó [...] Depositó un beso en la mejilla de Ivonne-mamá, quien no lo devolvió.

(: 46-47)

El tema de esta analepsis externa es el primer encuentro entre Ivonne y Nan y Allan. Es una analepsis puntual, un hecho breve y cerrado. La función es la de reportadora de información: datos espaciales (un viaje

en tren, el DF, la casa en las Lomas); sugiere relaciones de los actores (la amistad con los Green, la distancia con la madre, la admiración de Matías). Anticipa información que va a ser aclarada en la analepsis siguiente.

Anacronía H: (Información sobre la ruptura entre Daniel e Ivonne)

Legalmente, el matrimonio de Daniel Duarte e Ivonne Kraus duró ocho años, en realidad duró mucho menos. Lo seguro es que, al principio, ambos fueron felices.

(: 47)

Anacronía C: (Información sobre la vida de Ivonne, madre y Paul Kraus)

[...] fueron vividos más plena, más compartidamente que los veintiuno que Paul Kraus y señora vivieron juntos [...] en marzo de 1951 se consumó el divorcio [...] Ivonne Larrea prestó suficiente dinero para que durante la guerra hiciese una cuantiosa inversión [...] Cuando Paul salió en avión hacia Nueva York, su hija (a quien dejó una cuenta corriente de cien mil pesos) lo acompañó al aeropuerto [...] Iba a un París ya sin peligros y con la ganga de mercado negro en auge. La vida, hermosa como siempre, le sonreía [...]

(: 47-48)

En esta dos analepsis externas concatenadas, se presentan las imágenes de los dos matrimonios contrastados en una aparente oposición: los jóvenes vs los adultos; ocho años vs veintiuno; integración vs dispersión. La función es como la anterior aportar información: la riqueza material de Paul frente a su imagen moral deteriorada. Precisa *lapso* y *distancia*, también podría identificarse como una anisocronía o resumen, da mucha información, condensa una amplitud de tiempo transcurrido, es breve aunque no muy significativa, repite datos que podrían inferirse.

Anacronía E: (Inicio de la relación entre Daniel e Ivonne)

-- ¿Te gusta la velocidad? --preguntó Daniel.

-- Mjuuuu --afirmó ella y se volvió a observarlo.

Daniel le tomó la mano y se la colocó sobre el volante, debajo de la suya.

Ivonne empezó a sonreír, sin dejar de observarlo, y pensó en el susto que se llevaría Daniel si se le ocurriera a ella jalar del volante y obligarlo a salir de la carretera.

(:48)

Otra analepsis externa, puntual, breve que cierra un suceso que funciona como antecedente informativo en este caso sobre el inicio de las relaciones entre Daniel e Ivonne. La expresión con que se inicia la analepsis, con relación a la velocidad, colocada incluso como entrada a esta anacronía tiene importancia en relación a los sucesos posteriores. Cuando en otro momento Ivonne es quien maneja en una carretera probando su gusto por la velocidad. Como analepsis puntual presenta

un breve acontecimiento significativo, contiene una unidad de tiempo concluido.

Analepsis F: (Los recuerdos de Ivonne sobre el viaje de retorno)

... No sé tampoco cómo llegamos a Cuba [...] era la tercera noche de tormenta. A pesar del calor, metí la cabeza debajo de la sábana y me tapé los oídos [...] Quería morirme, morirme, morirme. . .

—Duérmete —suplicó Daniel —, es muy tarde [...]
Hacia tres semanas que estaban en Acapulco; hoy habían cumplido tres años de casados. . . Tres años. . . Mañana llegarían los Green, y también Ivonne-mamá.
(: 48-49)

Analepsis externa, puntual, proporciona datos espaciales y temporales, descubre que de aquí parten los recuerdos de Ivonne sobre su niñez y el viaje de retorno de su familia, precisa su perspectiva de la tormenta y sitúa los hechos posteriores a esta situación narrativa. Esta anacronía es el punto neutral que divide, por un lado la infancia de Ivonne, el fracasado matrimonio de su madre, el viaje de retorno de la familia de París a México y ubica el *presente* en el momento de su relación matrimonial con Daniel; la segunda parte, posterior a este momento, se refiere a la convivencia con los Green, el arribo de su madre a Acapulco y el suicidio de la misma, así como el papel de Tom Hardley en la vida de Daniel e Ivonne.

Analepsis C, G: (La vida matrimonial de Ivonne, madre; la soledad de la misma)

Es un amplio segmento que refiere la vida de Ivonne, madre, implica un extenso monólogo interior, seguido de su arribo a Acapulco y la breve convivencia con Daniel e Ivonne, para finalizar con la estancia en su casa. Lo destacado en el plano temporal es la alterancia de recuerdos de su vida y prospecciones sobre su muerte.

C) La casa, construida casi veinte años atrás, ni era linda ni cómoda [...] Acostados en el diván, Paul Krauss y ella habían contemplado la puesta del sol miles de veces [...] A ella le encantaba aquel entusiasmo que él ponía por cada detalle de la decoración [...] había resultado tan imposible de aceptar el distanciamiento, los largos espacios entre relación y relación, los besos sistemáticos, rehuyentes. . .

(: 54)

G) Y después recordó [...] su amor con el desconocido [...] Aquella extraña comunicación sin romper soledades. Sin contacto. Eso de que tú crees que él cree [...]

(: 55)

G) Paul... Paul ... Paul... nuestro único obstáculo era la niña, que no aceptaba esa felicidad que la excluía Paul ... Paul ... Paul ... ¿por qué no me quisiste más?
(: 56)

Estas *analepsis*, externas también, porque están fuera de la fábula primordial, forman parte del texto del narrador, desde la perspectiva del actor que alterna con la enunciación del Ivonne, madre. Reconstruye el pasado de este personaje, en una alterancia de tiempos y enunciaciones. Interesa la aportación de información desde la perspectiva del actor, en donde se da énfasis a sus recuerdos obsesivos por el esposo que la abandonó, la soledad, y su desamor por Ivonne, y que culminan con el hecho del suicidio. Por ello, seleccionamos fragmentos que operan como *prolepsis* o anticipaciones, en las que Ivonne Larrea anuncia repetidamente su muerte.

G)—Me moriré; no importa. — Y una dulce sonrisa apareció en el rostro de Ivonne-mamá.

(: 54)

[...] pido cuando menos que el toque final lo dé yo misma.

(: 55)

Allí empezó el suicidio. El suicidio es instantáneo. Se da uno un tiro. Se arroja uno de un décimo piso de un edificio, un hotel, un monumento [...] O bien se arroja uno en alta mar cuando nadie puede ver [...] hay también otros medio-venenos. . . muchos venenos . . .

(: 61-62)

Estas *prolepsis* funcionan como anticipación de un hecho posterior, las dos primeras son una insinuación, sugiere la idea; la segunda es un claro anuncio, mucho más explícito. La función de la *prolepsis* se centra en generar tensión.

Anacronía H1: (Información de la ruptura entre Daniel e Ivonne)

—Ah . . . No les dije: mamá se suicidó esta noche.

Una risa general, dudosa, llena de celos, recibió la noticia. Un humor bastante negro [...]

—Barbitúricos . . . Carta para mí . . . También una para ti, Daniel. . . Se arrepintió un poco antes, pero ya era muy tarde [...] Por eso tardé tanto [...]

—¡Ivonne, mientes!

—¡No!

Ivonne sacó un papel y se lo extendió a Daniel.

El certificado de médico legista [...]

—Y . . . tú. . . tú . . . —gritó Daniel. No alcanzaba a comprender esa tranquilidad con que ahora Ivonne devolvía cuidadosamente el papel al bolso. Daniel se sentía conmovido horrorizado, casi iba a llorar [...] ¿Cómo puedes estar tan tranquila, tan feliz?

(:69)

Se trata de una *analepsis* externa, se encuentra fuera de la fábula primordial, cumple el papel de informar, no sólo un hecho, sino una causa y la actitud de los actores, de alguna manera justifica la conducta de Ivonne y Daniel en el trayecto de la novela. El lapso es incompleto proporciona datos: los barbitúricos, el final, las cartas, la policía, podría

considerarse que el enunciador de los hechos resume lo sucedido. Los tiempos verbales remiten a una anacronía puntual, en pretérito simple, presenta una unidad de tiempo concluido. Es un hecho pasado que una dos momentos: la presencia de Ivonne ante Daniel, Nan y Allan para que la primera refiera otro hecho inmediatamente anterior: la muerte de Ivonne, madre.

Anacronía H2 (Información de la ruptura entre Daniel e Ivonne: Tom Hardley)

[...] y así se llegó a ese período en que Daniel Duarte comía cada jueves con Tom . . . Hardley. Aparte de esa comida siempre grata y siempre prolongada, ellos empezaron a verse dos o tres veces por semana con distintos pretextos [...]

Cuando Tom hablaba del Soho todo quedaba suspendido, flotando vagamente como sobre la niebla de Londres o la ambigüedad. . . Simplemente, en Tom nada era seguro. Y además, él lo repetía y suplicaba a sus escuchas que no lo tomaran muy en serio [...]

(: 71)

Analepsis externa fuera totalmente de la fábula primordial, describe el inicio de la relación amistosa entre Daniel y Tom Hardley, como anacronía durativa se observan los verbos en imperfecto (comía, prolongaba, hablaba, repetía, suplicaba, daba, pedía) que sugieren la idea de una acción no terminada, sino una acción prolongada, como indicativo que esa amistad se cultivó largamente en encuentros, pláticas y paseos, como se verá más adelante.

[...] emprendieron los tres el viaje hacia San Miguel, a la casa de los Green, en un M-G que Ivonne había comprado meses atrás —“Para ti, amor” —, según le dijo a su esposo, poco después de que ellos cumplieron seis años de casados.

(: 71-72)

Anacronía puntual, responde a un hecho concreto, un instante del pasado, da cierta información sobre el lapso, concretamente la distancia (cuando Daniel e Ivonne cumplían seis años de casados), a pesar de este dato, la información queda imprecisa puesto que no se sabe cuando se casaron ellos, el dato se precisa en la anacronía siguiente:

Tom Hardley —con veintidós años cumplidos en ese 1962 —media un metro ochenta y tres de altura [...]. Made in London, por una amable e insignificante pareja de Manchester [...] nació durante uno de los primeros bombardeos. Pero Tom no supo mucho de la guerra [...] a los once años, donde, incansables, sus bondadosos padres le enseñaban las proezas de Nelson [...] A Tommy le interesaban cada vez más los barcos, pero no allí bajo las vitrinas [...] emprendió un viaje por los inmensos mares no fue como capitán, ni siquiera como tripulante — un simple y común viajero que iba hacia Veracruz (en un barco carguero) [...]

(: 72-74)

Analepsis externa, parte del texto del narrador omnisciente, ofrece antecedentes de este actor, es una anisocronía, resume

acontecimientos sucedidos en mucho tiempo, compensa una laguna: ¿Quién es Tom Hardley? Anacronía puntual: presenta datos acerca del carácter, los fines y las relaciones familiares del actor.; hay precisión, nacido en 1940, hijo de familia, simpatía, belleza. Ese 1962, no es el presente de la historia, sino también un tiempo pasado, posiblemente cuando Daniel e Ivonne cumplieron seis años de casados. El narrador ofrece esta información, de manera que es posible reconstruir el pasado de los actores, a partir de un dato presentado aparentemente de manera casual porque la retrospectiva de la vida de Hardley, pareciera poco importante, sin embargo, vemos que esa información es útil, y nos remitimos a hechos pasado paralelos a la vida de Hardley que nos dan una visión de los actores. Creo que así como en ocasiones da la impresión que Galindo proporciona información extra al lector, en otras, tiene un hábil manejo de ella, como en este caso, aunado a la voz narradora que determina mucho del manejo del tiempo.

Continuación analepsis H.

Esta analepsis externa, que se encuentra fuera de la fábula primordial presenta un suceso del pasado de Daniel e Ivonne, de lapso completo, dado que expone la interrelación de Tom Hardley con Daniel y su grupo de amigos, surgen antecedentes de Tom, y precisa la distancia, 1962, considerando que el presente de la fábula primordial es el de 1967. La importancia de esta desviación temporal radica en las *elipsis* que emplea el narrador y que podrían puntualizarse en lo siguiente: Primero: el narrador presenta indicios de la inseguridad de Daniel ante Tom:

—Perdón —murmuró Daniel al momento que sentía la rodilla de Tom sobre la suya en un rápido contacto, en una frotación que correspondía a su:
—Don' t apologize, dear.
Daniel enrojeció.

(: 75)

Segundo: Daniel entra en el juego de la ambivalencia, aunque trata débilmente de negarlo:

Siempre, siempre, desde la primera visita del inglés a su oficina, había intuido el peligro; rudimentario, casi inexistente, pero no por ello menos capaz de llegar a la amenaza. Pero también es cierto que uno elige el peligro y que si él había dado ese paso (¿cuál?), lo había hecho a raíz del fracaso, a raíz de que sus relaciones con Ivonne dejaron de tener consistencia [...]

(: 75-76)

Tercero: Se expresa un aparente rechazo de Daniel, de manera firme:

Una mano se recargó en su hombro y con desagrado sintió casi sobre el suyo el rostro de Tom.
—¿Huyes? —preguntó.
—¿De qué? —respondió Daniel retirándose.

—Del calor, por supuesto . . . Aquí está más fresco.
—No huyo de nada, Tom. No tengo por qué huir.
—La susceptibilidad latina —respondió Tom [...] sonrió y continuó con cierta tristeza [...]

Cuarto: La huida de Daniel vuelve a mostrar su inseguridad ante la propuesta de Tom:

[...] Me siento al principio de todo y como si en mis manos estuviese la capacidad de fundar el diablo o una nueva realidad [...]
—Basta —exigió Daniel—. Volvamos con ellos, te calmarás con la próxima copa o si no escribe otro cuento.
—No, Dan, esto no es literatura. Es algo más [...]
—Dan, espera . . . —lo retuvo, miró hacia el jardín, hacia donde estaba la alberca, invisible a esta hora —, más noche, cuando todos se acuesten, vendré a nadar, quisiera . . . ¡Dan! —gritó, pero ya Daniel con una rapidez insegura se acercaba al grupo [...]

Quinto: A pesar de su negativa anterior, Daniel aparece en la alberca una vez que todos se han dormido.

Daniel bajó en pijama a la biblioteca. No se oía ningún ruido.. Fue hacia el bar y sacó una botella de whisky. Luego a la cocina. Cinco hielos en el vaso [...] El sudor le escurría y todo su cuerpo estaba pegajoso [...] ¿Por qué estás aquí en pijama? Por no reñir. Es cierto. Pero también hay algo más: ¿más?, se preguntó [...] Habría que bañarse. Habría que ir a la alberca [...] Se sintió seguro, encendió un cigarro. Ningún ruido [...] Durmió o soñó que había dormido, y luego se levantó y echó a caminar hacia la alberca [...] Dio varias vueltas sin detenerse como si aquella fuese una competencia olímpica [...] Se quedó tendido sobre el cemento. Respiraba con fatiga [...] Ningún ruido [...] Echó a caminar hacia la casa y sin hacer ningún ruido subió las escaleras hacia su cuarto [...]

Cerca de las diez y media, fue a la cocina y pidió a la criada que pusiera la mesa para el desayuno [...] Tomaron asiento y, de pronto, ella, extrañada, preguntó:

— ¿Y Tom?

Daniel contestó muy rápidamente, anticipándose a una supuesta explicación que Ivonne nunca iba a dar:

—Se fue hoy en la madrugada. Recordó un compromiso y me pidió que lo disculparan [...]

(: 77-81)

La elipsis se presenta en esto que el narrador no especifica: ¿por qué Daniel baja a la biblioteca después de medianoche? A pesar de que hay indicativos de una riña con Ivonne, no se explica este suceso. ¿Dónde está Tom todo ese tiempo en que Daniel está en la parte baja de la casa? ¿Qué tiempo transcurrió, cuando Daniel cree haber dormido? ¿Por qué a la mañana siguiente Daniel contesta rápidamente a Nan sobre la ausencia de Tom? ¿Por qué el narrador dice que Ivonne no podría dar una explicación sobre la ausencia de Tom? ¿Podría pensarse que Ivonne estuvo con Tom cuando Daniel estaba en la

alberca? ¿O que hubo una entrevista secreta entre Daniel y Tom, no declarada por el narrador? ¿Se sugiere adulterio de Ivonne? ¿O que Daniel sucumbe ante su homosexualidad no aceptada, pero latente? Los indicios dan una idea ambigua de lo sucedido esa noche. La elipsis como parte de la duración temporal tiene un efecto significativo en la historia de *Nudo*⁸⁴, Galindo la presenta mediante un proceso narrativo gradual, crea la expectación desde el capítulo I, cuando Allan hace referencia a Daniel sobre Tom Hardley y Daniel contesta con una actitud molesta y de aparente indiferencia, evade la referencia; al final de esta anacronía nos enfrentamos nuevamente al hermetismo, tanto de Daniel como del narrador, de manera que el suceso queda en la inconcluso en la visión del lector, se crea un misterio que no se resuelve, las inversiones en la cronología contribuyen a dar este efecto final de indefinición. No se omite algo poco importante, sino una cuestión que define mucho de los actores en esta fábula de crisis que presenta breves períodos de la vida de los actores y que están dirigidos a la comprensión de las actitudes de los mismos en la fábula primordial.

En este segundo capítulo, Galindo altera totalmente el orden temporal, en el inicio del análisis de este capítulo, se presenta el orden temático, considerando una cronología de los hechos, marcado por las letra A,B, C, etc. la forma en que se presenta en la intriga es la siguiente:

A, B, A, B, A-B-F, B, F, D, H, C, E, F, C-G, H1, H2.

Esta forma de presentación del pasado de los personajes y de los sucesos, además, de que se encuentran fuera del campo de la fábula primordial tiene una intencionalidad del autor, la confusión temporal nos lleva a pensar que el autor intenta crear una narrativa de búsqueda, acorde con las innovadas técnicas que ya se empleaban en Iberoamérica. Ante un capítulo como éste no hay lector pasivo, contrariamente, éste se siente obligado a reconstruir y a relacionar un suceso con otro. No se trata de decir que Galindo haya sido un innovador en el género, pero si un autor consciente de la importancia de la estructura, de ahí su interés por construir esta novela de acuerdo a su momento literario.

Anacronías del capítulo III:

En este capítulo, los recuerdos son de Laura; todos ellos se refieren a varios temas que conforman la vida de este personaje: A) Julio Serna,

⁸⁴ Mieke Bal refiere: "Lo que se ha omitido —el contenido de la elipsis—no tiene por qué carecer de importancia, al contrario. El acontecimiento sobre el que nada se ha dicho puede ser tan doloroso que esa sea precisamente la razón de que se elida. O el acontecimiento es tan difícil de expresar verbalmente, que es preferible mantener un total silencio sobre él [...] aunque el acontecimiento ha tenido lugar, el actor quiere negar el hecho. Acallándolo intenta que deje de existir. Así la elipsis se usa con propósitos mágicos, como exorcismo". (Bal, op. cit. p.78).

el padre de Laura B) La convivencia con su tía Leonela. C) El tío Eulalio y la familia D) Los inicios de su relación con Daniel. E) El accidente en la carretera a Querétaro F) Vida futura de Laura.

La tía Leonela, es parte importante en la vida de Laura, su recuerdo se mantiene como una obsesión, Laura la recuerda con cualquier pretexto. En la anacronía 9, la secuencia narrativa se ve interrumpida en dos ocasiones porque Laura asocia a su tía Leonela con una mujer muy parecida a aquella y esto la lleva traer al presente de la fábula primordial, alguna vivencias de su pubertad, relacionadas a su convivencia con Leonela.

Anacronía 9B: (La convivencia con la tía Leonela)

—Jugábamos todas la tardes en la sala de su casa, después de que ella despertaba de su siesta. Una vez, cuando apareció mi segundo rey —me tocaba el turno de hacer el solitario —, levanté rápidamente la mirada para ver si también con mi juego le sucedía lo mismo, pero no, la vieja bruja tenía una sonrisa seráfica y me dijo dulcemente: “¡Oh, oh! Estás a mitad de tu ruina.” [Era mula como ella sola! —Volví a reír y le hizo a Daniel un mohín amoroso—. Después de todo, debo agradecerle a nuestra vecina su parecido con Leonela, gracias a eso me olvidé de mi trabajo.

(: 85)

Es una analepsis incompleta que refiere parte de una de las muchas vivencias que tiene Laura para referirse a Leonela; el lapso y la distancia no están precisos en esta anacronía, sino que se aclaran más adelante, en otra. Combina una acción durativa (jugábamos, cuando despertaba) que responde a la idea de una acción habitual, pero concreta el hecho con verbos en pretérito simple para expresar una acción del pasado que evoca un instante: el momento del placer que Leonela manifiesta ante la cadidez de Laura que piensa que podrá ganarle en las cartas. Se recuerda un acontecimiento breve pero significativo. Por otro lado, ésta es una analepsis mixta porque se inicia fuera de la fábula primordial y se incorpora a ella cuando Laura dice que debe agradecerle a su vecina el parecido con Leonela, es decir, concluye la anacronía con su incorporación al presente de la fábula primordial, enlazada por el mismo sujeto de la enunciación.

Anacronía 10 E- D-E: (El accidente en la carretera; los inicios de su relación con Daniel)

E) La tarde anterior, poco después de las cinco, detuvo el automóvil en una gasolinera de Querétaro. Mientras llenaban el tanque, preguntó cuánto haría de allí a San Miguel —Entre una hora, y hora y cuarto— fue la respuesta. Perfecto, pensó [...] tenía tiempo suficiente [...] D) Hacía poco más de tres meses que sostenían relaciones sexuales. Se gustaron y ya. Pero no fue posible para ninguno de los dos conservar la independencia [...] Uno a otro empezaron a interrumpirse telefónicamente en sus trabajos porque habían olvidado tal o cual

tomaría [...] Pero una noche Daniel propuso el matrimonio. Laura se quedó pensativa [...]

E) Cuando abrió los ojos, un joven matrimonio estaba a su lado. Los hechos posteriores estaban muy confusos. Nada le dolía en especial, parecía no haberse lastimado [...] Permanecieron allí hasta que llegaron la ambulancia y la policía [...] Los buenos samaritanos la acompañaron durante todo el lío y a las diez de la noche cenaban en un restaurant. Cerca de las doce la dejaron en un hotel [...] durmió hasta las ocho, se vistió rápidamente y alquiló un taxi [...]

(: 86-87)

Este segmento se refiere a dos analepsis externas, la señalada con la letra E, es presentada por el narrador omnisciente, que describe el accidente de Laura, que a su vez es interrumpida por una intercalación, la analepsis D: Laura mientras maneja recuerda, mediante una anisocronía, sus relaciones con Daniel podría pensarse que va tan abstraída que se accidenta, aunque en la historia se culpe al chofer del tráiler. La perspectiva es de Laura, pero sigue contando el narrador omnisciente. Continúa la analepsis E, referida al accidente, además como una cronología, marcada paso a paso incluyendo las horas de los hechos, puntual y completa, expresa una unidad de tiempo ya concluida. Cuando Mieke Bal (1990, pp 49 y 66) nos habla de líneas paralelas en una fábula que dificulta el reconocimiento de una secuencia cronológica o de la homonimia cronológica, dice : "... al igual que es posible usar juegos de palabras para lograr ciertos efectos (confusión, humor, un sentido de lo absurdo) también la homonimia cronológica se puede usar conscientemente por la misma razón". El segmento E, sucedido sólo una tarde anterior, es paralelo u homónimo de la fábula primordial, cuando Daniel está en la casa de los Green esperando la llamada de Laura, mientras ella está detenida en la carretera por el accidente. Galindo se interesa por realizar estas desviaciones temporales con el propósito de romper una línea tradicional, no podría asegurarse que el autor quiera confundir al lector, pero si presentar una historia donde uno de los grandes atractivos es este juego temporal. La posibilidad de una homonimia puede darse por la cercanía de los tiempos en que suceden los hechos.

Anacronía 11: (Vida futura de Laura)

[...] Laura nunca sabrá cómo es realmente esa ciudad. Recordará luces, sonidos, contactos. Muchos años después, el súbito brillo de una jarra de plata que toma el mesero para servirles agua helada, le recordará esa calle, un brillo de esa calle cuyo nombre va a olvidar, y estará en Venecia y pensará que las distancias no existen y que estamos atados a un incognuente pasado por extraños hilos de araña que a veces están a punto de conducirnos al sitio clave omnipotente en que sabremos la verdad de nosotros mismos. Y una risa en Mamaia, frente al Mar Negro, le recordará la risa de un niño de estrechos pantalones azules que se rió al ver que ellos dos iban a caer ese día cuando trataban torpemente de darse un

beso sin cesar la marcha. Y una mano sobre su hombro recordará esa mano que ahora. . .

(: 89)

El fragmento anterior se refiere a una *prolepsis externa*, situada en el momento en que Daniel y Laura caminan por las calles de San Miguel y cruzan la Plaza de Allende rumbo a la parroquia, suceso correspondiente a la fábula primordial. Enlazado a una anticipación por el narrador omnisciente que con ambigüedad dice que "Laura nunca sabrá. . .", que aunque esté construida en futuro tiene una proyección al pasado (nunca supo), expresada de manera absoluta desde su perspectiva de la omnisciencia. Da la idea de que ese momento que vive con Daniel, queda como un recuerdo lejano para Laura, pero en el desarrollo de la prolepsis, se expresa que quedan marcados los momentos cruciales de esa vivencia en su recuerdo. La frase: "muchos años después", nos da el indicativo de que Laura, vivirá un futuro con un "alguien" que le recuerda a Daniel, no hay precisión si es él, el personaje de su futuro en ese viaje a Europa, o es otro y Daniel es sólo un recuerdo: "Una mano sobre su hombro recordará a esa mano que ahora. . .", esta frase queda en el misterio total, de modo que se concluye con una omisión de información en un nivel narrativo indefinido por un tiempo futuro sin mayor precisión, pero externa al tiempo primordial de la fábula. Esta omisión de información forma parte del texto del narrador omnisciente, podría considerarse también como una *elipsis* y su función es crear expectativa y aumentar el *suspense*.

Anacronía 12 B-C: (Convivencia con Leonela; el tío Eulalio y la familia)

Tres estamos después del interminable riego del camino —pensó Laura cuando sus labios chocaron con los hielos de la ginebra que había pedido Daniel y agregó: —Tres nada más.

B)—Tres . . . nada más —dijo Laura.

Se refirió a la cartas que croupier-Leonela le ofreció sobre ese tapete no verde sino azul de la sala de candiles; frente a toda la familia.

—Tres nada más —exigió Laura.

—¿Lo ven? —dijo Leonela, observando a los presentes, como quien dijera: "Dense cuenta, no exagero. Todo lo que he dicho del monstruo es verdad." Repitió la risa, clavó los ojos sobre la desamparada Laura [...]

C) Eran todos ellos, los familiares maternos, un grupo que se había pasado festejando las muertas muy a conciencia [...] Este día, veintiséis de abril, la abuela Leocadia recibía todos los honores que nunca disfrutó en vida [...]

C) El tío Eulalio, el más anciano de los varones de la familia, carrapeó en espera de que alguien inquiriera sobre su asma. Pero nadie lo hizo. Nunca se los perdonaría, estaba seguro de que éste era su último aniversario [...] Eulalio no se murió ese día; duró diez meses así [...] nadie tomó en cuenta su ataque[...] Se olvidó inclusive —cosa más grave— porque habían jugado Laura y Leonela. De ello, lo único que recordaron fue que Leonela perdió.

(:92-94)

Analepsis incompleta, sin precisar el lapso o la distancia. Aunque el narrador no da muchos datos, no podría considerarse como acronía, puesto que el conjunto de recuerdos de Laura con respecto a Leonela y la familia se van complementando cuando el lector une los diferentes sucesos, a pesar de que estén dispersos, sin una cronología. Esta analepsis aporta información sobre las vivencias de Laura con su familia materna. Sin embargo, estaría en la categoría de analepsis puntual, puesto que evoca un instante del pasado, un suceso breve pero significativo que se complementa con el tono irónico del narrador. El momento que se describe lleva a otra analepsis posterior al hecho primero: la muerte de Eulalio, reiterando el tono irónico para conformar una imagen de Leonela, prolongada en la familia materna de Laura.

Anacronía 13 A: (El padre de Laura)

En los últimos años de su vida, Julio Serna tuvo dos hijas: Lucía y Laura; en los primeros, tuvo un piano y un violín [...] solía tratarlas como si ellas fueran de porcelana [...] A los sesenta y siete, se murió de cirrosis. Las dejó de catorce y trece años, en la inopia y con una madre tan irresponsable como él, que no se le ocurrió otra cosa que morirse de anemia al año siguiente [...]

—Era el caos —dijo Laura con una sonrisa muy dulce [...] No era especialmente mimoso con nosotras, pero sabía amar, sabía dar alegría [...]

(: 97-98)

Anisocronía relatada por el narrador omnisciente, presenta brevemente la historia del padre de Laura, parte del texto del narrador que proporciona información para puntualizar las actitudes de Laura, vuelve a usarse el tono irónico como en actitud condenatoria, también puede clasificarse como analepsis mixta porque se incorpora a la fábula primordial a través de Laura que concluye con su punto de vista sobre el asunto.

Las dos últimas anacronías de este capítulo que se encuentran al final de él, vuelven a referir los recuerdos de Laura con relación a Leonela y Eulalio, concretamente, la última (pp. 107-109) está disimulada a través del sueño ocasionado por la fiebre, se presenta de manera incoherente y absurda, donde las imágenes de Leonela, Eulalio, un vieja gata que no puede parir, el fuego, las cartas, se suceden sin ninguna conexión.

Anacronía 15 B-C-B: (La tía Leonela; el tío Eulalio)

Leonela. Los juegos de cartas. La eternidad. El tío Eulalio vino y lo dijo, como quien pronuncia una fórmula mágica: "Pronto". Pero eso se lo decía a la vieja gata que no podía parir por vieja [...] entonces Laura se volvió indignada hacia el tío y le dijo: "Eres injusto, ella ya no puede. Yo la ayudaré [...] "¡Pronto, pronto!" Porque ya el fuego se había propagado y empezaba a lamer las paredes [...] Y, de pronto, estaban ellas dos en la sala de tía Leonela.

(P. 108)

Se trata de una retrospectiva interna que ocurre dentro del desarrollo de la fábula primordial. No podría considerarse como subjetiva, dado que se presenta a través del sueño y no hay conciencia de parte del actor, el narrador omnisciente, se interna en el sueño febril del personaje, pero ésta carece de intencionalidad a traer al presente esta confusión de recuerdos.

Reiterativamente, Galindo vuelve a emplear las desviaciones temporales, no sólo para proporcionar información, sino que centra la atención hacia Laura con el objeto de poner en evidencia sus motivaciones en la historia, la falta de orden cronológico lleva al lector a tener una visión más profunda del personaje porque se está comprendiendo su rol en la novela.

De acuerdo a la intriga y los temas especificados a inicio del análisis del capítulo III, encontramos las siguientes desviaciones temporales:

9-B, 10 E-D-E, 11 F, 12 B-C, 13 A, 14 B, 15 B-C-B

Ante una fábula mínima, el papel de las desviaciones es de mayor importancia, el número, simplemente nos lleva a considerar siete desviaciones, pero el tema no tiene un orden cronológico, sino que se presenta alterado y reiterativo como para dar mayor énfasis en las debilidades del personaje. De una u otra forma, Galindo emplea las anacronías como un recurso narrativo muy propio de su manera de escribir.

Anacronías del capítulo V.

El capítulo inicia con una analepsis o resumen que refiere la llegada de Nan a México y las causas de este viaje, su encuentro con Ulises Duarte, el padre de Daniel y el mismo Daniel, referencias de los tíos Ted y Ruth. El orden cronológico, sin mayor alteración.

Anacronía 16

El cielo que cubría la ciudad de México en 1939 era muy distinto del actual [...] tenía una liviandad y pureza que tal vez por sus quince años Nan nunca olvidó.

Fue el licenciado y notario Don Ulises Duarte quien la recibió en la estación de ferrocarril [...] el único que podía ayudarla a desembrollar sus complicados asuntos, para los cuales el tío Ted se declaraba ignorante e inútil [...]

El notario Ulises Duarte [...] la recibió con un abrazo [...] ella quedaba bajo su tutela y, además, su estancia sería muy grata para Daniel.

(: 110)

Este segmento del texto del narrador, tiene por objeto proporcionar información necesaria sobre los actores. Los datos son precisos, marca la distancia, 1939, Nan de quince años, Daniel de nueve, Ulises Duarte cuarenta y cinco, incluso el lapso (un año se prolonga la estancia de Nan en casa de Daniel), puntual porque presenta un acontecimiento concreto aunque fragmentado; en cuanto a dirección, es una analepsis externa referida por el narrador omnisciente que relata desde la visión de Nan cuando dice: "Lo curioso de todo aquello (según pensó Nan años más tarde)" (:111), frase que constituye una prolepsis o anticipación que corrobora que el recuerdo es de Nan.

Estas analepsis externas dan énfasis a la relaciones que desde ese momento se establecen entre los personajes:

El padre, don Ulises, era amable y hasta efusivo —pero de una manera sospechosa que a ella le helaba la sangre. Un velado galanteo era el matiz más constante en sus relaciones con el notario Duarte.

(: 112)

Hubo correspondencia entre él y el tío Ted, pero éste último nunca tuvo interés en los asuntos de su sobrina y hasta se alegró cuando supo que, por deseo de ella, permanecería un año más en México.

(: 116)

Daniel se encontró muy próximo a unos ojos verdes, llenos de visos, que lo miraban con un amor que nadie le había prodigado. Le agradó aquel abrazo y sentirse pequeño para poder recibir ese amor-calor tan nuevo y tan deseado. [...] Daniel, según se lo contó años después, corrió con una gran prisa para recuperar cuanto antes aquel estado de felicidad inaudita [...]

(: 113)

Puntualizan los recuerdos de Nan, expresados por el narrador omnisciente y se comparte la perspectiva con una prolepsis sin lapso ni distancia cuando Daniel explica que en aquel día corrió a dar el recado que el padre le manda, para regresar a los brazos de Nan.

Anacronía 17

Era inalcanzable porque no lo conocía; pero ella lo supo: si le hablo, si estiro la mano, si me muevo, en este instante estaré para siempre unida a él. Lo supo bien. Lo meditó por tres interminables segundos. Y le dijo algo . . . Ni siquiera recordaba qué, pero le habló y él contestó.

Analepsis externa, precisa el momento en que Nan conoce a Allan, relata el narrador omnisciente, pero se intercala una prolepsis del personaje, Nan, desde el momento en que hace una vaticinio para ella misma ("...estaré para siempre unida a él") que el narrador desde su perspectiva de omnisciencia confirma ("... ella lo supo").

El narrador continúa describiendo el suceso, aportando información y puntualizando la brevedad:

Y Nan rió esa noche de sus veintún años —esa noche los cumplía— como si no estuviesen en guerra, como si hubiese una garantía de supervivencia y , además, convencida de que ese hombre cuyo calor sentía entre los dedos iba a ser su esposo para siempre [...]

—No me gusta la guerra, pero creo en Inglaterra.

—Yo no sé en qué creo . . . Tal vez en ti porque estás junto a mí y te siento [...]

Muy cerca de ellos algo explotó y las llamas se elevaron.

—¿Cómo te llamas? —preguntó él. Y levantó hacia el suyo un rostro lleno de lágrimas y tierra.

—Nancy Park, enfermera de Canadá . . . ¿y tú?

—Allan . . . Allan Green.

(: 116-117)

Parece que hay una pequeña imprecisión en la distancia, puesto que según esta historia Nan tenía quince años en 1939; de modo que cuando tiene veintiuno, debe ser 1945; las cartas que Nan envía a Daniel están fechadas en 1944, y en la primera Nan relata que Allan regresa herido de la guerra y es en 1945 cuando parece ser que se conocieron, resultan incogruentes las fechas de las cartas.

Independientemente de esta inexactitud en la analepsis anterior se aportan datos situacionales y temporales que contribuyen a definir el perfil de los actores y se observa la perspectiva del narrador que parte de la visión de Nan, aunque no sea ella quien relata.

A) Ella, al día siguiente, quiso recordarlo segundo a segundo y resultó imposible. No supo quien de los dos había iniciado las caricias [...] Lo vela a ciegas, lo adivinaba con un escondido temor de no recordar cómo era realmente [...]

B) Anduvieron muchas cuerdas de Oxford St. y de pronto Allan detuvo un celestial taxi que los condujo a un pequeño hotel [...]

(: 117)

En este segmento, continuación del anterior, hay un inversión de los planos temporales. El segmento B, cronológicamnete ocuparía el lugar del A. Este juego de planos tan usual en Galindo tiene el mérito de aumentar el suspenso y favorece notablemente la presentación de la intriga.

Anacronía 18.

Se trata de un conjunto de cartas que Nan, desde Toronto envía a Daniel, fechadas en 1944, entre mayo y diciembre. Condensan una gran cantidad de información, de modo que se ubica la situación de Nan y

Allan durante la guerra. Estas cartas pueden considerarse como analepsis externas, refieren hechos concretos: Allan herido, su convalecencia en Canadá, al lado de Nan, la invitación a Daniel para reunirse con ellos, la imposibilidad de realizarlo, el regreso de Allan a la guerra, la soledad de Nan (:118-123). Algunas de ellas operan como anisocronías, es decir, resúmenes que refieren que los hechos ocurrieron en un tiempo mayor al discurso, y que no es necesaria su presentación minuciosa en la intriga.

Anacronía 19

La vez de las lluvias fue cuando la segunda visita [...] ellos dos se dieron el primer abrazo. Y a partir de entonces fuimos un solo ser. . . Suena cursi. . .
—No —dijo Laura—. Sigue [...]
—Te digo que llovía [...] Cuando me di cuenta, estábamos en el Cadillac de don Ulises Duarte y la sorpresa fue ver que quien iba a manejar era Daniel [...]
—Pero eres menor de edad, ¿por qué manejas?
—Tengo dieciocho años [...]

(: 123-124)

Narrada por Nan, esta analepsis interna coincide con parte de la narración primordial, compensa una información que la fábula no relata, precisa la distancia (1945) con la edad de Daniel y corresponde al tipo puntual porque relata un acontecimiento breve y significativo.

Anacronía 20

—Sí; Nan me iba a hablar de Ivonne.
—¿Nos quedamos a oír tu versión? —preguntó Daniel a Nan [...]
—¡No, no! son mejores las versiones colectivas [...]
[...] Allan dijo:
—May I invite her?
— [...] siete minutos después éramos amigas. Entonces pensé en Daniel. . . En que Daniel y ella podían, y le pregunté:
—¿Casada, enamorada, comprometida? [...]
Hacia frío cuando bajamos del tren [...]
—Recuerda . . . esta noche.
—No faltaré. Lo juro —gritó también Ivonne.
—Y esa noche cenamos los cuatro ¡tan contentos!
—¡Basta! —dijo Laura—. No me interesa más tu historia [...]

(:132-135)

Continúa narrando Nan, es una analepsis interna, surgen dentro de la fábula primordial y finaliza incorporándose a ella. La distancia y el lapso no se precisan, pero sí podría considerarse como anacronía puntual, relata un hecho breve y significativo para la historia, complementa la información ofrecida en la anacronía ocho, que también hace referencia al primer encuentro entre Ivonne y, Nan y Allan. Es significativa debido a que da énfasis al papel que tiene Nan en la vida de Daniel.

Anacronía 21

Mientras ponía el disco, recordó el Boulevard Saint Michel: la casa con la placa: "Aquí . . .", muy próxima al parque Luxemburgo. Empezó la música y empezó a ver los barcos infantiles . . . El otoño de París. Sintió sobre su cuello la bufanda de cuadros azules, el querido abrigo gris usado tantos años[...]. Los barcos de Allan eran las hojas [...] Después de contemplar su balsa, ve a los niños y, entonces, cada niño tiene la cara de Daniel [...] Allan da media vuelta y se aleja del estanque, perturbado, inútilmente perturbado porque no está allí sino aquí, en su sala [...] ¿Qué fue lo que sucedió exactamente esa mañana en ese estanque? No lo recuerda. Nada.

(:146-147)

El recuerdo es de Allan mediante el narrador omnisciente. También esta analepsis interna surge de una circunstancia de la fábula primordial y después de la introspección que logra el narrador, se incorpora nuevamente a la fábula, pero la vaguedad de este recuerdo que Allan no puede ya capturar, que está contenido en la conciencia del personaje, en el momento de pensarlo, podría definirse como anacronía subjetiva. El recuerdo se confunde con el presente y con un pasado más inmediato al ubicar a Daniel en un contexto equivocado. Es un contenido de conciencia a la manera de un monólogo interior.

Las desviaciones temporales creadas por Galindo en *Nudo*, permiten apreciar el interés del autor por crear una obra compleja. Galindo crea un mundo literario de aparente sencillez, sin embargo la red de historias pasadas que se enlazan con el presente de la fábula conforman un universo narrativo que causa expectación. Galindo mediante estas estrategias va dosificando la información que presenta al lector, de esta manera, plantea dudas, induce la participación en la interrelación de los elementos narrativos, invita a penetrar en la conciencia de los actores. El plano temporal es un soporte de la historia, la fábula es mínima, inconsistente sin las desviaciones temporales que agregan un grado de complejidad necesario y característico en Galindo. La cuidadosa intriga construida en *Nudo* se complementa con el dominio técnico que demuestra en las voces narrativas como intentaremos ver más adelante.



3. MODOS NARRATIVOS

3.1 EL NARRADOR.

El narrador.

El papel del narrador se ha considerado de orden fundamental, "sin narrador, no hay relato", afirman los críticos. El elemento narrador en la novela es el centro de toda la estructura; asumido en sus diferentes formas de presentación es el hilo conductor de los acontecimientos y actitudes de los actores del relato. Ningún elemento de la novela puede estar desvinculado en el relato, una visión completa y estructural de la novela será vista por la posición que asume el narrador en la misma.

"[...] en la mayoría de las novelas [el narrador] es una ausencia, a lo sumo una voz. Como en cualquier relato anónimo (en cierto modo toda novela lo es) la entidad narrador es una abstracción hecha a partir del texto, una enteliquia absolutamente confinada en él".⁸⁵

El narrador se expresa a través de la multiplicidad de voces que se dan en el relato, dice Oscar Tacca. Puede ser una voz dominante o una voz discreta, que se esconde tras hábiles estrategias, pero que opera aun detrás de otras voces (de los actores) que se escuchan en la narración. Un mérito del autor es el de "perderse" entre los narradores de su relato, de manera que cuando leemos la voz de alguien que está o no involucrado en la historia que se cuenta, no necesariamente la identificaremos como la voz del autor; "[...] en el ámbito de la novela y el cuento, todo narrador es ficticio", aun cuando en él se quiera ver al autor, éste es un elemento independiente cuya finalidad es la creación de un universo o un pequeño mundo de ficción en el que intervienen, como dice Tacca, "un sutil juego de voces", que más que "un espejo", son un "registro" de todas las posibilidades creativas.

El narrador es sólo una abstracción, un elemento técnico que se concretiza en una voz designada por el autor para dar forma al relato; su razón de ser es la de contar, describir, interpretar, expresar lo que a él o a otros les sucede; el narrador es el sostén del relato, su papel es único e irremplazable y el autor es quien lo materializa en el relato.

Tacca comenta sobre la actuación del autor:

Ninguna duda sobre la distinción entre la palabra de un personaje (primera línea) y la del narrador (segunda). Más extraña resulta (en la tercera) la de alguien que no habla, que no cuenta, sino que juzga: el autor. A partir de entonces, ya no basta la

⁸⁵ Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1985, p. 12 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 194).

distinción entre hombre (*homo scriptor*), sino que es necesario distinguir entre autor y narrador.⁸⁶

La actuación del autor se podría definir a partir de su participación en el relato como *subjetivo* u *objetivo*, si hace o no, comentarios y/o juicios. En este punto se encuentra el aspecto de la objetividad considerada por algunos como un ideal. Tacca cita a Gay Michaud que "suponía que toda novela lograba serlo cuando dejaba atrás una primera etapa (acentuadamente lírica, autobiográfica) y alcanzaba una segunda de plena objetividad"⁸⁷. Podría considerarse este concepto (autor objetivo y autor subjetivo) para los fines del análisis, pero no necesariamente ha de desacreditarse a un escritor por las estelas autobiográficas o líricas que deje en su relato. Lo relevante sería, en todo caso, aquello tan conocido y ya mencionado: el *cómo* y no el *qué*

3.2 Tipos y modos narrativos.

A continuación se presentan los tipos y modos narrativos que han postulados teóricos como Jean Lintvelt,⁸⁸ basadas en las relaciones de comunicación entre : narrador, actor y destinatario. El centro de orientación del lector, es el criterio empleado por Lintvelt para las siguientes formas narrativas:

Heterodiegética: se considera al narrador como centro de atención para el lector. Sugiere tres tipos:

a) Tipo narrativo autorial: con la perspectiva de un narrador. El lector se orienta por el narrador como organizador del relato, éste se caracteriza por una percepción interna ilimitada.

b) Tipo narrativo actorial: con la perspectiva de un actor. El narrador se limita a la extrospección de un actor-perceptor, de tal modo que sólo da una presentación externa de los personajes. Sin embargo, en un sentido opuesto, el narrador puede adoptar la perspectiva de un actor, pero limitado a la introspección de éste que aunque se conoce a sí mismo, desconoce la vida interior de los otros actores.

c) Tipo narrativo neutro: con la perspectiva de una cámara. Se caracteriza por una percepción externa limitada, puesto que no logra una percepción interna.

Homodiegética: un mismo personaje puede tener una misma función: Narrador (yo-narrante), quien relata la historia y como actor (yo-narrado) que hace un papel en la historia (personaje- narrador-

⁸⁶ Ibid, pp. 34-35.

⁸⁷ Ibid, p. 36.

⁸⁸ Lintvelt Jean, cit. por Asís Garrote, Ma. Dolores de, *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Fundamentos, 1988, p.41.

personaje-actor. En este caso, existe una percepción individual, tanto del personaje-narrador como del personaje-actor, por lo que sólo hay dos centros de orientación: tipo narrativo autorial y tipo narrativo actorial.

Consideramos necesario incluir las nociones teóricas de Lintvelt para justificar ciertos términos empleados en el análisis del texto; también sería importante observar que éste crítico relaciona sus cinco tipos narrativos con los géneros poéticos: épico, lírico y dramático.

Por otra parte, los tipos narrativos de Genette⁸⁹, definidos a partir de su situación en el nivel narrativo, aclara mucho sobre la tipología, puesto que se precisa con ellos el nivel de participación del narrador en la diégesis.

- a) Narrador extradiegético o heterodiegético cuando no participa en los sucesos narrados.
- b) Narrador intradiegético u homodiegético si es narrador y, además, participa como personaje o como testigo en la historia.
- c) Narrador autodiegético, si narra su propia historia.
- d) Narrador metadiegético, si como personaje de la historia primera, hace el papel de narrador para contar una segunda historia.

Genette hace la distinción entre extradiegético o intradiegético como aspectos que corresponden a un hecho de nivel narrativo, mientras heterodiegético u homodiegético corresponden a un hecho de relación (de <persona>). Es muy conocido su ejemplo de Gil Blas al que define como un narrador extradiegético porque, dice, "no está (como narrador) incluido en ninguna diégesis sino directamente a la misma altura, aunque ficticia, que el público (real) extradiegético; pero, dado que cuenta su propia historia, es, al mismo tiempo, un narrador homodiegético".⁹⁰

Oscar Tacca⁹¹ considera que el narrador debe saber para contar: " [...] el verdadero carácter de un narrador no consiste tanto en lo que cuenta (los temas van y vienen), sino en cómo lo cuenta".

Por ello, la importancia del *punto de vista* que adopta el narrador, puesto que ello determina la perspectiva de la novela. Esta tipología se basa en la relación que existe entre narrador y actor, tomando en cuenta el cúmulo de información o conocimiento que tiene cada uno de ellos, se puede determinar el punto de vista o ángulo de enfoque. Tacca⁹² plantea con respecto a esto, lo siguiente:

⁸⁹ Genette, Gérard, cit. por Beristáin, Helena. *Diccionario*. . . p. 360.

⁹⁰ Genette, op. cit. pp. 57-58.

⁹¹ Tacca, op.cit.. p. 70.

⁹² Ibid, pp. 71-72.

Narrador fuera de la historia
3ª persona

- a) Omnisciente N > P
- b) Equisciente N = P
- c) Deficiente N < P

Narrador dentro de la historia
1ª persona

- a) Omnisciente N > P
- b) Equisciente N = P
- c) Deficiente N < P

N = Narrador

> Sabe más

P = Personaje

< Sabe menos

= Sabe igual

Perspectiva del narrador.

A la perspectiva narrativa desde la determinación del sujeto perceptor, se agrega la idea de *profundidad de la perspectiva*, (en relación con el objeto de la percepción) por Pouillon, Todorov y Genette:

Todorov⁹³ presenta su teoría de la visión del narrador, observando las categorías de *subjetivo* y *objetivo*: "Una percepción nos informa tanto acerca de aquello que es percibido como acerca de aquél que percibe: al primer tipo de información la denominamos objetiva, y al segundo subjetiva". En relación al *ángulo de la visión*, designa, *interna* y *externa*, o "*desde adentro*" y "*desde afuera*": "[...] la visión, puramente "externa" [...] se limita a describir actos perceptibles sin agregarles ninguna interpretación [...]" "La visión más interna sería aquella que nos presentase todos los pensamientos del personaje"

Pouillon distingue:

- la "visión por detrás". La fuente del conocimiento no está en la novela, sino en el novelista, en cuanto que sostiene su narración sin coincidir con los personajes,
- la "visión con", cuando se elige un actor que será el centro del relato,
- la "visión desde fuera", que tiene como fuente de conocimiento la conducta en cuanto que ésta puede ser materialmente observable. el aspecto físico del personaje y el medio en el que vive.

Genette habla de:

- "focalización cero" para el clásico relato con narrador omnisciente,
- "focalización interna", cuando el punto de vista está en un actor,
- "focalización externa" cuando el punto de vista está fuera de los actores."⁹⁴

En cuanto a la focalización, considerada como la mirada del enunciador de los acontecimientos, es considerada por Genette⁹⁵ como

⁹³ Todorov, op. cit., pp. 68-69.

⁹⁴ Asís Garrote, op. cit. pp.45-46.

"una restricción de <campo>, es decir, de hecho, una selección de la información"; y agrega [...] no existe personaje focalizador o focalizado: *focalizado* sólo se puede aplicar al propio relato, y *focalizador*, si se aplica a alguien, sólo puede ser el que focaliza el relato, es decir, el narrador o, si se quiere salir de los protocolos de la ficción, el autor, tanto si se delega en el narrador su poder de focalizar, o no, como si no lo hace".

Incluso considera como un elemento tradicional la noción de *omnisciente*, ya que es el autor el que inventa todo, dice, y más valdría sustituirla por *información completa o foco situado* en donde hay un "estrangulamiento de información" porque no puede filtrarse más de lo que permite la situación.

Para la *focalización interna*, Genette define en lo siguiente:

[...] el foco coincide con un personaje que se convierte en el sujeto ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le afectan como objeto: el relato puede decirnos, entonces, todo lo que percibe y piensa ese personaje (no lo hace nunca, porque se niega a dar informaciones no pertinentes o porque retiene deliberadamente esta o aquella información pertinente (paralipsis) [...]); en principio, no debe decir nada más; si lo hace, es, de nuevo, una alteración (paralepsis), es decir, una infracción deliberada o no, de la posición modal del momento [...].⁹⁵

En cuanto a la *focalización externa*, Genette plantea:

El centro se halla situado en un punto del universo diegético escogido por el narrador, *fuera de todo personaje* y que excluye, por tanto, toda información sobre los pensamientos de cualquiera.⁹⁷

Con respecto a la "focalización cero", con ella Genette⁹⁸ aclara que se reduce a un mosaico de segmentos focalizados de diversas maneras o cuando está indeterminado o tan lejano que no pueda coincidir con ningún personaje.

Modos narrativos.

Con respecto a la *escena* y el *sumario*, dice Asís Garrote que la primera puede caracterizarse por una *presentación completa* cuando describe los acontecimientos en todos sus detalles o por una *presentación visualizada* cuando se crea la ilusión de una representación directa (a través de una presentación completa). (Asís, 1988, p.46).

El *sumario* es un modo de resumen y puede representarse por dos modalidades: *sumario de los acontecimientos no verbales* y *sumario de discurso de los actores*. En ambos se utiliza el ideolecto del narrador.

⁹⁵ Genette, op. cit., p. 50-51

⁹⁶ Ibid, pp. 51-52.

⁹⁷ Ibid, p. 52.

⁹⁸ Ibid, p.51

Referencias lingüísticas en situaciones narrativas.

Mieke Bal⁹⁹ se refiere a dos situaciones narrativas, *personal* e *impersonal*, partiendo de las referencias lingüísticas del texto:

	Personal	Impersonal
1. Pronombres personales. . .	Yo/tú.	Él/ella
2. Persona gramatical.	1ª y 2ª persona.	3ª persona
3. Tiempo.	No todos los del pasado	Todos los del pasado
4. Deixis: pron. demostr.	Éste, éstos	Ése, ésos
adv. de lugar.	Aquí, allí.	En ese lugar
adv. de tiempo.	Hoy, mañana	Ese día, el día después
5. Palabras y aspectos emotivos.	¡Oh!	(Ausente)
6. Palabras y aspectos desiderativos, interpelar, ordenar, preguntar.	Por favor	(Ausente)
7. Verbos y adverbios que indican incertidumbre en el hablante	Quizá.	(Ausente)

Relato de las palabras y relato de los sucesos.

En la oposición entre diégesis y mimesis¹⁰⁰ la primera no se presenta en forma "pura", de modo que los teóricos han considerado los grados en que ésta (la mimesis) se manifiesta en el discurso narrativo.

Todorov dice que "con ayuda de palabras, se evoca un universo que en parte está hecho de palabras y en parte de actividades". De manera que el *relato de palabras* "se trata más bien de la *inserción* en el texto presente de palabras presuntamente pronunciadas o formuladas para sí mismo; y en el de *no palabras*, "se trata de la *designación* de hechos no verbales mediante palabras [...]."¹⁰¹

Considerando esta idea de "inserción", Genette ha sugerido, continúa Todorov, tres grados:

⁹⁹ Bal, op. cit., p.143

¹⁰⁰ Imitación de la realidad (retórica grecolatina). De acuerdo con Lausberg (Beristáin, 1985,p.335), la mimesis presenta "grados de directez", en la narración se presentan dos grados:"mínimo", por la relación entre el narrador y lo narrado, mediante el estilo indirecto y el "intermedio", la aproximación al drama mediante el estilo directo.

¹⁰¹ Todorov, op.cit., p.59

Estilo directo o discurso referido, el discurso no presenta modificaciones.

Estilo indirecto o discurso traspuesto, se conserva el contenido, pero se integra gramaticalmente al relato del narrador. El *indirecto libre* es una variante intermedia, entre estilo directo e indirecto.

El discurso contado o narrado que registra "el contenido del acto de la palabra sin retener ninguno de sus elementos".¹⁰²

Genette refiere que para Dolezel y Schmid sólo hay dos clases de texto: *texto del narrador* y *texto de los personajes*. Lo que lleva a lo siguiente: Lo que Genette llama *relato de los sucesos* es expresado mediante el *discurso de narrador*, es decir, *relato primario* con narrador extradiegético; ese mismo *relato de sucesos* puede ser expresado mediante el *discurso de personajes* y sería un *relato secundario* con narrador intradiegético, o narrador personaje.

El *relato de palabras* es expresado en el *discurso de narrador*, mediante un *discurso narrado o traspuesto* o por el *discurso del personaje* mediante un *discurso citado o traspuesto*.

Genette¹⁰³ comenta que la teoría de Dolezel y la de él, se diferencian porque uno lo plantea en función del objeto (Genette), mientras el otro, en función del modo. De ello sugiere el siguiente cuadro:

	modo	
objeto	discurso de narrador	discurso de personaje
acontecimientos	relato primario	relato secundario
palabras	discurso narrado y discurso traspuesto	discurso citado y discurso traspuesto

Grados de <<mimetismo>>

Genette considera acertados los siete grados de <<mimetismo>> , correspondiente al *relato de las palabras* y que Mc Hale¹⁰⁴ propone de la siguiente manera:

1. El *sumario diegético*, presenta el acto verbal del narrador, en el cual no se especifica mayor información.
Ej. Nan habla con Allan durante una hora.¹⁰⁵

¹⁰² Ibid, pp. 59-60.

¹⁰³ Genette, op.cit., p. 44.

¹⁰⁴ Mc Hale, cit. por Genette, op. cit. p. 40.

2. El *sumario menos puramente diegético*, especifica el contenido.
Ej. Nan informó a Allan sobre su decisión de irse de la casa.
3. *Paráfrasis indirecta del contenido*. Genette lo llama *discurso indirecto regido*.
Ej. Nan declaró a Allan que ella quería irse de la casa.
4. *Discurso indirecto (regido) parcialmente mimético*, posee cierta semejanza al discurso reproducido.
Ej. Nan declaró a Allan que quería irse por un tiempo de la casa.
5. *Discurso indirecto libre*.
Ej. Nan confió a Allan : era absolutamente necesario irse de la casa.
6. *Discurso directo*.
Ej. Nan dijo a Allan : "Es absolutamente necesario que me vaya de la casa".
7. *Discurso directo libre*: es el relato autónomo del <<discurso inmediato>>. Carece de signos de demarcación.
Ej. Nan se acerca a Allan. Es absolutamente necesario que me vaya de la casa.

A continuación se analizan algunos aspectos de los modos narrativos en *Nudo*.

¹⁰⁵ Ejemplos adaptados, tomando como modelo los que Genette presenta en su obra (Genette, 1993, p. 40).

EL MODO NARRATIVO EN NUDO.

En la novela *Nudo* de Sergio Galindo, observamos que la historia está contada por un narrador extradiegético cuya presencia es perceptible en diferentes grados de los acontecimientos que se relatan y que asume diversos enfoques, haciendo un juego de omnisciencia y equisciencia, empleando formas miméticas diversas, desde el discurso indirecto, indirecto libre, directo, además del monólogo interior, consecuentemente con perspectivas objetivas y subjetivas a través de las focalizaciones de los personajes. Se nota en Galindo, el interés por emplear los recursos de la narrativa tradicional, así como las posibilidades de la contemporánea de su momento literario.

1.- A continuación, analizamos diversos fragmentos de la historia, en orden cronológico, que muestran la función del narrador en diversas situaciones .

Capítulo I

Muy, muy lejos pasaba un tren. El aire de pronto quedaba petrificado y el paisaje se volvía una imagen de sí mismo, como si precisamente en esa hora hubiese decidido su inmortalización. Allan no veía el paisaje, sus ojos fijos, su mirada perdida dentro del vericuetto de su próximo cuadro en que predominaban los dorados (curioso en él que desde hacía dos años había elegido los violetas) con toques de grís, un grís de tres que daría el equilibrio.

(:9)

Este fragmento es una escena, que continuaremos más adelante, caracterizada por una presentación completa, dado que especifica diversos detalles de la situación. El narrador es extradiegético y empieza por describir una situación ambiental que enmarca las actitudes de los personajes, en este caso, Allan. Pero, surge la duda, ¿es el narrador o es Allan quien observa el paisaje? El narrador proyecta su subjetividad y nos da una imagen plástica del paisaje: todo estaba inmóvil. Sin embargo, el enfoque es de Allan, quien está frente al paisaje sin verlo. El aire está petrificado porque Allan está también petrificado, perdido en sus pensamientos. No es importante el paisaje por sí mismo, sino como elemento de enlace con Allan. Pero el narrador vuelve a tomar el hilo y nos da su enfoque subjetivo, su punto de vista: "curioso que Allan pensara en colores dorados, si ha preferido los violetas". Sentimos la presencia de este narrador como si fuera otro personaje más en la escena, su omnisciencia lo abarca todo, está en el lugar de los acontecimientos y en el pensamiento de Allan, y transita de una perspectiva externa a una interna.

Continuamos la escena:

Mientras, Nan movió el florero para tener mayor comunicación con Daniel que seguía hablando de algo cuyo hilo se había perdido hacia unos segundos y pensó ella que al correr sobre la mesa de piedra el jarrón de barro, eso daría oportunidad de interrumpirlo y reiniciar el diálogo, porque aquello se había convertido en un monólogo de tres.

(:9)

Volvemos a un narrador, en apariencia omnisciente, que ahora describe a Nan tratando de tomar el hilo de una conversación. Es el discurso del narrador que emplea el estilo indirecto y la convencional tercera persona. Sin embargo, no sólo da la focalización a Nan, sino que crea la ambientación de tedio que prevalece en ese momento, percibimos el distanciamiento de los personajes, el aislamiento de cada uno, a pesar de que se encuentran en el mismo lugar.

Finalizamos esta escena:

No era un tren, era un trailer, ahora podían precisarse su sonido y su dirección. Y luego nada. El silencio vino a corroborar la inmortalidad ... (: 9)

Ya no se trata de un narrador omnisciente, sino equisciente, sabe tanto como los personajes, tiene la misma percepción de ellos. Tacca dice: "El narrador puede, sin coincidir forzosamente con un personaje, adoptar su lugar, su óptica. Esto significa, desde nuestro punto de vista, un sacrificio de conocimiento. El narrador renuncia a saber más de lo saben los personajes".¹⁰⁶ El enfoque no se ha desplazado, sino que se vuelve indefinido, puede ser de Allan, que está distraído, de Nan, que escucha parcialmente o del narrador omnipresente. Por lo que podría tratarse de una focalización cero.

2.- En otros momentos, observamos a un narrador que proporciona una información incompleta, mediante la focalización interna de un personaje, crea ciertas expectativas en el lector (paralipsis). Galindo emplea una noción de tiempo, un deíctico. Citamos varios ejemplos:

Sintió el calor tibio del ave, llegó a percibir los últimos latidos, tal vez el último. Pero no quiso pensar en ello. No hoy. (: 10)

Y hoy, precisamente hoy, Allan volvía a decir Whoops [...] (: 11)

El crepúsculo seguía casi a punto de morir. Hoy no. (:11)

Eran amigos. Serían amigos por veinte años más, es decir por siempre. Por hoy. Hoy la muerte. (: 12)

Hoy, se convierte en un día especial para Nan quien tiene la focalización subjetiva. En varias secuencia consecutivas, el narrador la

¹⁰⁶ Tacca, op. cit., p. 78.

coloca en esta percepción de una realidad vivida en la historia. Se enlaza con el lector mediante ese "hoy", presentado como una clave. ¿Por qué ese "hoy" es tan importante? La obviedad es la presencia de Daniel, pero no es suficiente para aclarar al lector. El narrador entraría en la categoría de supresor que retiene información y cuya estrategia forma parte de un suspense necesariamente intencionado.

3.- El siguiente fragmento muestra las alternaciones en las formas de presentación del discurso que hace Galindo:

A) En realidad, concluyó, yo no sabría cómo pintarla. B) Y como último consuelo pensó que él también había guardado para sí unos límites de sí mismo que Nan nunca había traspasado y que ella tampoco, en última instancia, habría sabido hacerle un retrato. C) ¡Pero qué doble absurdo!
(: 12)

En una misma secuencia emplea tres formas narrativas: A) se trata de un discurso indirecto introducido por un verbo declarativo (concluyó), sin embargo el personaje se expresa en estilo directo, sin que haya demarcaciones. B) La forma es discurso indirecto (regido) o paráfrasis indirecta del contenido, marcada por el "pensó que". C) Discurso directo libre, el personaje vuelve a tomar la palabra sin que medien indicios de diálogo (guiones o comillas). La focalización es interna porque se dan a conocer, no sólo los pensamientos de Allan, sino su percepción de una situación y de otro personaje de la historia.

4.- El empleo de un narrador omnisciente, que constantemente valora situaciones o acciones de los personajes, es constante en esta novela. Galindo crea narradores en sus relatos que se compenetran en los sucesos, sin que participen en ellos. Esta falta de objetividad, es un rasgo técnico contemporáneo al autor y hábilmente empleado por Galindo:

Una vez más la risa los restituyó al pasado. Aun y cuando el presente tuviese elementos propios e irrepetibles (como el pájaro) podía servir de eslabón y, curiosamente, fortificar algo que en cierto modo nunca había sufrido deterioro según se podía constatar por la risa unánime que negaba años ausencias y olvidos; como si el tiempo fuera un largo puente bifurcado por el que (con suerte) uno podía regresar a un determinado punto de partida (o interrupción) y proseguir otro trayecto que no es otro que es el trayecto.
(:12)

En este segmento, se observa como el narrador extradiegético, que tiene el poder de la omnipresencia, no sólo describe las actitudes de los personajes, sino que se involucra en la situación que describe. Inicia con una narración en tercera persona, una sola unidad narrativa, ("Una vez

más la risa los restituyó al pasado”), otra, más adelante (“por la risa unánime que negaba años ausencias y olvidos”) y continúa emitiendo juicios sobre lo que ha descrito. En este caso, los personajes están confirmando sus lazos de amistad, a pesar del tiempo transcurrido, y en ese punto, el narrador hace su comentario sobre el tiempo, incluso se coloca en un papel equiscente, una vez más, y dice por ejemplo: “según se podía constatar”, es decir, “yo no lo afirmo”, sino que “lo justifico por las acciones de los personajes”; al hablar del tiempo emplea la expresión: “con suerte”, y de nueva cuenta, lo lanza como una hipótesis, un “tal vez sea así”, de esta manera no lo afirma, sino que lo deja a consideración del lector; trata de deslindar su omnisciencia, buscando una corroboración con su interlocutor. Aunque la parte final está estructurada en forma incoherente, a manera de un monólogo interior, la perspectiva sigue siendo de él, esto le permite el enlace con el siguiente segmento.

5.- Inicia este segmento con la reflexión del narrador extradiegético. El hecho que refiere había sucedido unos momentos antes, lo mencionó en el segmento anterior y lo hace aquí, por segunda vez; puntualiza las circunstancias: la terraza, la sangre, las plumas y ubica a Nan para hacemos recordar su afectación por ese hecho. Hace una asociación: muerte y olvido para enlazar el pensamiento de Daniel que se siente en una encrucijada y que concluye en la necesidad de valorar la vida frente a la muerte y buscar como único camino, el amor.

Un ave acaba de morir. Se estrelló sobre un cristal en el que ni siquiera dejó huella y, sin embargo, vino la muerte. De ello quedan, sobre el piso de la terraza, como efímeras constancias, unas plumas y una gota de sangre que Nan no ha advertido. Mañana no habrá ni eso. Esa ave terminó sus bifurcaciones, terminó su oportunidad de ver mundo y amar. Golondrina de Wilde venida de no sé qué invierno ni quién sería su príncipe. Pero debe haberlo tenido. Es necesario. Es urgente amar. Por eso las bifurcaciones. Los caminos unilaterales no llevan a ningún lado; uno debe romperlos o abandonarlos o reiniciarlos en otro sentido, abriendo brechas, exponiéndose al peligro, al amor: a encontrar otra vez el amor.

—What are you thinking about? —inquirió Allan, después de haberlo observado por varios segundos.

—En el amor. —Respondió Daniel y se llevó el vaso a los labios [...]

(:13)

Resulta confusa la línea divisoria, ¿cuándo empieza la voz de Daniel? “Esa ave terminó sus bifurcaciones. . .”, es parte del discurso de narrador, el contenido es semejante al segmento anterior, pero. . . “terminó su oportunidad de ver mundo y amar”, aunque no tiene una indicativo de la voz narradora, el contenido forma parte de las preocupaciones de Daniel. El “no sé qué”, ya es una forma personal más precisa, que nos conduce al personaje, y el resto del fragmento por su tema y la forma personal, “uno debe”, nos hace concluir que se trata del

pensamiento del personaje presentado en un monólogo interior o discurso inmediato en el que se muestra el fluir de la conciencia del personaje en un soliloquio que le permite abstraerse de la realidad interna del relato. Galindo presenta esta forma del discurso de narrador y discurso de personaje casi empalmados o engañosos dado que se confunden estos dos planos.

6.-Este otro fragmento elegido, demuestra las diferentes focalizaciones de los personajes en una misma situación

A) Y los tres regresaron a la tarde. B) La pared encalada es ahora gris. El cielo se ha detenido. C) Daniel pensó con cierto fastidio que su iniciador al whisky había perdido la capacidad de soportarlo y dejó de pensar en ellos. Pensó en Laura. D) Laura ojos de avellana triste. Laura escaso pelo pero acariciable. Laura amor de no sé cuándo pero que sea pronto. Laura implacable, Laura inaplazable. E) Se rió al ver frente a él a Nan y Allan, luego se avergonzó; era, o un traidor o, en el mejor de los casos, un advenedizo. Físicamente allí, aun cuando no. Su presencia en San Miguel ni era casual ni espontánea. F) (Laura. .Laura.)

(: 16)

En el caso A) El narrador extradiegético, emplea un sumario diegético en un acto verbal que no especifica mayor información. B) El narrador da una información descriptiva, ambiental ("La pared encalada es ahora gris"), pero empieza a deslizar el enfoque hacia Daniel ("El cielo se ha detenido"), ¿quién sino Daniel tiene esta percepción? C) El narrador extradiegético emplea ahora el discurso indirecto regido o paráfrasis indirecta del contenido, mediante un verbo declarativo (pensó que) y combina otra vez con sumario diegético. D) Monólogo interior, conciencia del personaje, percepción de él mismo. E) Narrador extradiegético, texto del narrador con visión de Daniel, el narrador asume la conciencia del personaje, pero no le da la palabra. discurso indirecto libre. F) Monólogo interior.

7.- Esta situación narrativa, forma parte de los varios monólogos interiores que se presentan en esta novela:

¡No imbécil, no es Laura! No se acuerda de ti; su dulce rostro, hermoso y joven, con esos ojos de avellana tierna está en algo muy distante y muy ajeno a todo lo que tú eres. Mira como el gato ahora se deja caer al pie del heliotropo y finge una siesta o el sueño eterno, eso es lo que tú nunca has sabido hacer con ninguna. Siempre elegiste la prisa, la corroboración el absoluto. ¡Tonto! ¡Infinítamente estúpido! Pero allá tú con la esperanza de que

—Wrong numer —gritó Allan antes de entrar a la cocina en busca de hielo.

(:26)

Por el contexto de esta situación narrativa, se trata de un monólogo interior, el personaje, Daniel, está esperando la llamada telefónica de Laura, suena el teléfono, pero no es ella. Esto da lugar a la interiorización, el narrador presenta la exploración de la conciencia el personaje. Tacca dice al respecto: "[...] el narrador se identifica con el personaje, con su conciencia profunda, en su pura espontaneidad [...]. La particularidad de este monólogo es la forma de presentación. Mieke Bal habla de que en las situaciones narrativas se expresan en formas personales (1ª y 2ª : yo/tú) o impersonales (3ª : él/ ella) y que éstas se diferencian por las señales o referencias lingüísticas y agrega: "Si en un enunciado se expresan los sentimientos del hablante, el enunciado *trata sobre el hablante*. Podríamos decir también que esa expresión es equiparable a: (yo narro)".¹⁰⁷ El narrador es desplazado por la voz interior de Daniel, quien emplea la 2ª persona para expresarse, el "yo" es equivalente al "tú. La visión no es la de un narrador externo, sino del propio personaje que enfatiza su reclamo a sí mismo con el empleo de esta persona gramatical. Bal refiere también que las señales de funcionamiento emotivo son de autorreferencia, como se da en este caso.

8.- Ejemplo de monólogo interior

Si uno quiere prolongar o proteger un determinado estado de ánimo no debe mezclarse con nadie más. Si uno quiere que se realice lo que anda buscando debe seguir la búsqueda a solas, debe meterse en ese caparazón en que sólo cabe uno mismo (y alguien más), y no debe dejar que los otros compartan , aunque sea en forma superficial, ese caparazón invisible que le cubre a uno. Es decir: yo no debía estar aquí: yo aquí empiezo a pensar en otras cosas y entre pasado y presente elimino o postergo un presente más importante porque no hay ninguna necesidad de hablar y escuchar, es mejor que yo medite a solas si todo esto va a ir al fracaso, y debo descubrirlo solo porque si se me ocurre compartirlo irá al fracaso sin la menor duda. Si al menos hubiese desaparecido en mí la necesidad de la plenitud; si yo hubiera dispuesto, sensatamente, a dar sólo una parte de mí. Pero eso no tendría sentido. Opto otra vez por la desesperación. Muy a conciencia. Si Laura dice no, ni modo. Yo dije sí. Yo estoy diciendo sí. [...]

(:28)

El texto anterior es un ejemplo de monólogo interior, Tacca dice que es "[...] todo soliloquio o disquisición que alguien formula en la intimidad de su conciencia [...]."¹⁰⁸ Aunque se caracteriza porque carece de orden racional debido a que reproduce el pensamiento espontáneo y caótico; críticos como Robert Humphrey, citado por Tacca reconocen que comprende tanto procesos lúcidos y racionales como recuerdos, sensaciones, intuiciones, visiones adivinaciones, simbolizaciones, sentimientos y asociaciones. En este caso este soliloquio de Daniel que se presenta en un momento de abstracción de su realidad, tiene un

¹⁰⁷ Bal, op.cit. 142.

¹⁰⁸ Tacca, op. cit. p. 100

predominio de la coherencia de pensamiento debido a que también existe la función de *resumen*, en el sentido de que hace un recuento de su experiencia amorosa, de sus dudas, de su inseguridad; es una reflexión de la necesidad de alcanzar una meta que hasta ese momento no había logrado. Intercala frases reiterativas ("Yo dije sí. Yo estoy diciendo sí") que rompen con la racionalidad de lo anteriormente dicho por él., en alguna parte, establece un diálogo consigo mismo, que además se contesta. No corresponde a una introspección tradicional, ya que su discurso representa un proceso de pensamiento en el que establece asociaciones entre vivencias anteriores y las que puedan suceder en lo futuro.

10.- Citamos este segmento para ejemplificar otro monólogo interior, situado en la anacronía 6. Daniel se evade en el tiempo, hacia un recuerdo: él, enfermo en una cama de hospital. Se reproduce, entonces, este monólogo que es como un delirio en el que se confunden la conciencia de la realidad y las sensaciones de irrealidad o ensueño.

Porque morir desde luego no puede ser esto en que, vagamente, se percibe el movimiento, los cambios, las voces. Tampoco es dormir, porque en determinado momento uno despierta y aquí no se puede despertar y aquello sigue y sigue hasta el grado de que casi, casi, ya no va a importar nada más y si eso es la vida, pues que sea eso porque no se piensa y sólo se tiene dolor y frío o calor, y luego viene un blanco en que no pasa nada y del que se sale sin saber porqué para caer de nuevo en esa inexactitud del exterior en la que, sin embargo, hay alguien próximo que dice algunas frases dulces y que mueve cariñosamente la mano sobre el rostro de uno.

(:30)

Una observación a este discurso es que casi no se emplean formas personales en los verbos ("se percibe", "no se puede despertar", "no se piensa", "sólo se tiene"), plantea una confusión, ¿de quién es la voz?, tampoco aclara la frase: ". . .la mano sobre el rostro de uno", que sigue sin especificar la voz narradora. Un poco más adelante, continúa en la misma tónica:

[...] y de nuevo llega el sueño o esa como muerte a medias en la que casi se siente uno a gusto porque ya nada va suceder; porque lo anterior no tiene importancia. Porque nada tiene importancia.

(:30)

Tacca describe al monólogo como: "actividad mental pre-lógica vertida en los cauces —lógicos— del discurso, impresión convertida en expresión, callada intimidad transformada en comunicación".¹⁰⁹ Puede significar esto que el autor trabaja sobre esa transcripción del pensamiento, y esta forma impersonal de tratar la expresión del personaje, esté relacionada con el juego que se hace en esta situación

¹⁰⁹ Ibid, p. 106.

entre delirio y conciencia de la realidad y esa ambigüedad expresiva entre narrador y personaje, se resuelve por la focalización. Si ésta es del narrador, emplearía un estilo indirecto, pero cuando se trata de la percepción del personaje, como lo es en este caso, el monólogo interior sólo puede ser del él.

11.- Continuando con otro segmento de esta misma anacronía, Galindo emplea el estilo indirecto (A, C) el narrador omnisciente toma la palabra e interviene, además, haciendo un comentario no narrativo (B), que se encuentra, al margen de la historia.

A) También recordaba a una enfermera que le preguntaba algo y que le inyectaba en la vena y palabras como "suero", "reacción", flotaban alguna vez en su cabeza. B) Sí, vivimos a través de la palabra: porque el no poder hablar fue lo más angustioso, lo que hacía cierta la muerte hasta ese último grado en que, ya a punto de aceptar la nada porque no se podía luchar más contra ella y todo sería inútil, C) gritó:

-¡Allan!

(:31)

12.- La descripción en la narratología ha sido objeto de algunas aclaraciones, en alguna interpretación imprecisa se le ha considerado como superflua y secundaria, Genette, en defensa de su postura ante esta noción, aclara que "[...] sólo con que la descripción sirva para <<hacer real>>, incluso <<embellecer>>, ya es algo".¹¹⁰ Esto podría significar que la descripción tiene una función o forma parte de una particular manera de relatar como en el caso de Dickens. Genette continúa, y aclara sobre la importancia de que un detalle tenga una función pragmática en el relato y consecuentemente una significación diferente en cada autor. Con esto no niega el valor de la descripción. Mieke Bal considera que las descripciones son lógicas y prácticamente necesarias. Barthes, ha ubicado a la descripción en el terreno de la temporalidad como una pausa en la narración o interrupción de la misma. Esto ha llevado a considerarla como un elemento no narrativo; sin embargo, la descripción, no necesariamente opera como una interrupción, muchas veces es un recurso necesario que complementa o apoya al desarrollo del relato. Así que la descripción puede, en un momento dado, tener una función dominante o alternarse con la narración. Bal refiere que para que exista una descripción debe prevalecer una motivación: "La motivación conlleva mirar, hablar o actuar", que vendría siendo: un personaje o un narrador observa un objeto, con una determinada intención, por el hecho de mirarlo ha de incorporarse en el plano temporal, sobreentendiendo que el objeto se describe.

¹¹⁰ Genette, op. cit. p. 35.

En la novela *Nudo*, el narrador presenta algunas descripciones necesarias a la historia:

—Yo pienso en colores —aclaró Allan. Su rostro les quedaba (a ellos dos) de perfil, recortado por ese impostergable crepúsculo. Un poco más de serenidad o de silencio lo hubiesen convertido en estatua. Cuarenta y nueve años, fuerte y hermoso (ajeno a ello como quien acaba de nacer o como quien nunca llega a saber nada de sus padres); Allan tal cual, Allan sin edad a pesar de sus canas o arrugas que desaparecen por un favor de la próxima noche que está dispuesta a, como él, negar . . . un poco. Allan sonríe con una facilidad inadmisiblemente y se mueve sin problema y la sombra cae sobre él al ocupar su asiento junto a Nan [...] [p14]

La motivación en esta descripción es el retrato físico de Allan, la perspectiva es del narrador, Nan y Daniel tienen un papel únicamente situacional. El narrador se coloca en la perspectiva de ellos, de tal manera que ve a Allan por la perspectiva situacional de Nan y de Daniel, pero con la visión de narrador. El segmento es básicamente descriptivo, consiste en una serie de expresiones metafóricas contiguas, hay elementos calificativos predominantemente y en la parte final (Allan sonríe. . .) tiene un carácter funcional, puesto que apunta hacia una acción.

En este otro ejemplo, se presenta descripción con narración:

Daniel contuvo la respiración entre el segundo y el tercer timbrazo, su corazón latió apresuradamente, con una intensidad infantil. De repente, un par de mínimas luces llamó su atención: el brillo de los ojos de la gata que corrió a oler las plumas y después chupó las manchas negras del piso con fruición para correr, ondulante, otra vez hacia su macho cuando sonaba la tercera llamada y Nan dijo:

—Allan se está volviendo sordo.

Mientras él, desesperado, veía cómo el gato acariciaba a su pareja con esas uñas largas que en el último instante no eran más que caricia suave con la que ella se dejaba caer sobre el césped para agitar nerviosa las cuatro patas en un inocente y provocativo juego.

(:25)

Esta descripción tiene la perspectiva del personaje, se encuentra en el nivel de la historia porque la visión del personaje ofrece la motivación que podría ser la ansiedad de Daniel. Ansiedad provocada no sólo por la espera de la llamada de Laura, sino por el enamoramiento hacia ella. El brillo de los ojos de la gata es la motivación visual y el resto de la descripción, que no es estática, sino referida a acciones, tiene un carácter funcional y una significación en ese momento: se exalta la sensualidad de los gatos que se mueven en el prelude de un apareamiento, visto en un sentido erótico, y ubicado paralelamente a las interrelaciones conflictivas de los personajes. En una secuencia próxima

Daniel y Nan, en una situación dramática, que sugiere la renuncia de él a sostener su soledad, aparecen otra vez los gatos:

—Cierto. Es el tiempo de encontrar a alguien.

—¡Daniel! ¡No! —suplicó ella, y ahora él vio que iba a llorar verdaderamente.

La súplica quedó temblando y se unió a otro grito de amor de los gatos [...]

(:27)

Una descripción puede responder a la necesidad de un orden dramático, a manera de un marco explicativo que complementa la situación vivida por los personajes. También puede considerarse que cuando la tensión dramática es muy intensa, la pausa puede contribuir a una forma de equilibrio de la narración

En conclusión, a pesar de estos juegos de los modos y niveles narrativos, la voz omnisciente del narrador en esta novela persiste en toda ella. El mérito consiste en esta alternación de formas discursivas que sostienen la estructura y el equilibrio entre las formas narrativas y las no narrativas. La presentación de descripciones y diálogos conforman una parte importante de la novela, particularmente los últimos. Las descripciones tienen una justificación, como ya se trató anteriormente; en cuanto a los diálogos que forman parte de los que Genette llama *relato secundario*, especialmente, los de discurso directo regido, dan una característica dramática a esta novela. El discurso de narrador carece de monotonía debido al uso de las diferentes formas de presentación, la tensión dramática se va graduando al combinar con las formas ya mencionadas, tal vez se nota un debilitamiento sólo en la forma de presentación del monólogo interior que responde más a la introspección tradicional o tal vez drámática, que a la narrativa.

CONCLUSIÓN.

Sergio Galindo, un poco olvidado por la crítica actual, es un escritor valioso cuya trayectoria novelística ofrece en cada producción, la posibilidad de involucrarse en una ficción estimulante que invita a reflexionar. La novelística de Galindo ha ganado fama por la temática humana, intimista, considerada dentro de las llamadas de la "condición humana". Escribe en un momento de transición entre dos generaciones que dieron otro giro a la novela moderna en México. Contemporáneo a escritores que aún consideran al realismo como un arma literaria, Galindo penetra más en el terreno de lo humano, consecuentemente sugiere tesis sociales: el hombre común de la provincia, de las grandes ciudades, de México o de Europa, siempre ligado a un conflicto individual, atrapado en sus ardidés, en sus pequeñas tormentas de hombre de su tiempo. La novela *Nudo*, situada justamente a mitad del camino creativo de Galindo —cuatro novelas antes y cuatro después de ella— es, sin embargo, una obra que expresa una conciencia creativa. Por un lado, el autor continúa la línea temática que lo caracteriza, y por otro, expresa el dominio técnico de las estrategias narrativas que emplea en diversos niveles del orden discursivo. Galindo atiende particularmente la estructura del texto narrativo, en *Nudo* se observó el mismo cuidado que persiste en toda su obra, la organización de los elementos narrativos en esta novela dan una nota distintiva en la novelística del autor: *Nudo* responde a su momento histórico, una novela renovada en contenido y expresión; asimismo responde a la búsqueda del escritor, a su necesidad de expresar lo asimilado en otras lecturas.

Las consideraciones finales de este trabajo parten en dos sentidos: rescatar las bondades del análisis estructural, aplicado a la novela *Nudo*, así como presentar sus resultados y manifestar la necesidad de buscar un acercamiento a *Nudo* en su dimensión interna, esto es: ¿Qué fue *Nudo* para nosotros? ¿Qué significa *Nudo* en el universo literario de Galindo?

Un acercamiento a la novela *Nudo* de Sergio Galindo, a través de la narratología, ha implicado ingresar a un universo narrativo complejo, cuya estructura está determinada por las relaciones de sus distintas categorías. El análisis estructural continúa siendo un método, que como otros, es sólo un camino en búsqueda de una significación de la obra estudiada. Es un método amplio y complejo, por lo que se trató, en todo momento, encontrar los aspectos útiles y necesarios, dadas las características de la novela de Galindo.

El empleo del método estructural puso al descubierto la estructura formal del texto. El nivel figurativo fue seccionado al conformar la fábula, con esta segmentación fue posible advertir las unidades narrativas cuya interrelación permitió conocer, la estructuración de las acciones, el movimiento e intención de los personajes, esto comprende, incluso, las relaciones de los contrarios, los temores y deseos de actores imbuidos en una representación actancial, que da mayor claridad a la tensión dramática que no sólo se advierte en este nivel sino también el plano de la enunciación. El análisis de la fábula permitió notar la importancia del primer capítulo que revela el conflicto esencial de toda la novela, tomando como punto de partida un hecho: el encuentro de tres actores ejes de la historia; las acciones sucesivas que integran una secuencia de acontecimientos que dan lugar a una breve relación, se ve enriquecida por las desviaciones temporales. Descubrir la fábula permite determinar que para el autor hay dos tiempos que se contrastan un pasado que se evidencia por los personajes o por el narrador omnisciente y un presente que sería incomprendible sin la aclaración de ese pasado. De manera que en la fábula la segmentación por las secuencias, manifiesta una manera pormenorizada de definir el comportamiento de los actores, las relaciones que entre ellos se establecen, asimismo, el lugar que ocupan las desviaciones temporales, así como otros aspectos relacionados con el tiempo, tales como son las elipsis, las pausas o los resúmenes.

Las desviaciones temporales, que integradas a las secuencias de acciones nos mostraron la intriga, jugaron un papel importante en esta obra, el conjunto de regresiones, tuvo interés por los modos de la enunciación, contadas desde distintas perspectivas: voz del narrador, de los actores, forma epistolar. No sólo tuvieron relevancia como antecedentes de los personajes, sino que integraron una metadiégesis, comparativamente tan importante como la fábula. El pasado de los personajes fue presentado incluso sin seguir un orden lógico sino en forma fragmentada, lo que implicó una reconstrucción paulatina de la historia que conduce a un mediatizado manejo del *suspense*. Las desviaciones temporales se manifestaron en diferentes grados, una regresión lleva a otra más lejana, a veces sin ninguna conexión, una situación externa lleva a un personaje al pasado, una misma frase repetida en diferentes momentos temporales actualiza un hecho pasado. Galindo muestra un gran dominio de estas estrategias que lo colocan como un escritor contemporáneo atento a las novedades propias de su momento literario. Esto demuestra que Galindo está en la línea tal vez no de una novelística innovadora, pero sí de una novela que forma parte de una convención implícita en el intento de recrear una nueva manera de narrar.

Una parte sobresaliente, a la que se le quiso dar importancia porque constituye uno de los elementos que caracterizan al discurso narrativo: es el plano de la enunciación. Este se encuentra conformado por las voces narradoras que intervienen en la historia. Galindo, emplea los modos narrativos a través de la voz omnisciente de un narrador que fluctúa entre ese papel y la equisciencia, es decir no sólo observa y describe el mundo de los actores sino que lo comparte. Combina esta voz del narrador con las de los actores quienes desde el discurso mimético o el monólogo interior relatan y plantean su perspectiva particular de los acontecimientos. La voz del narrador es una de las plataformas del discurso narrativo, Galindo lo maneja con una gran maestría porque logra hacer cambios de una voz a otra sin que sea perceptible a la primera lectura. Como lectores participamos activamente también, de esta estrategia narrativa al tratar de identificar quien narra, quién dejó de narrar y quién tiene la voz dominante.

Galindo recurre a diversas formas de presentación de lo narrativo: voz del narrador, forma epistolar muy breve que une dos tiempos de la historia y que opera como resumen, ya que en pocas líneas se dice lo que sucedió en un lapso temporal mayor; un diario que rompe la monotonía del narrador y permite conocer el mundo interno del personaje, también cumple como resumen porque presenta los nudos de las acciones y se asoma a los sentires del personaje. Una brevísima pieza dramática escrita por uno de los actores, sustituye también al narrador, para denotar un conflictivo interior e intensificar la tensión dramática. Esta amalgama de procedimientos nos lleva a la idea de una narración en la que se integraron diversos recursos, todos ellos justificables para lograr una novela acorde con el conflicto presentada en ella, en una intención de mantener un equilibrio entre contenido y expresión.

En el plano discursivo Galindo demuestra que la novela es un complejo universo en el que la intriga para que adquiera un interés en el ámbito literario debe de relacionar niveles narrativos que expresados a través del lenguaje conformen una estructura que une el interés temático del contenido, con un inteligente manejo del discurso. Creo que los recursos narrativos de Galindo son eficaces, modernos o actuales a su momento creativo y expresan de conjunto una manera de narrar que mantiene un sello peculiar en su novelística. Sin embargo *Nudo* tiene sus particularidades, el autor mismo confiesa que "echó mano de todos los recursos" posibles en ese momento, tal parece que el autor experimenta, prueba, es decir, se mantiene en la búsqueda de una eficacia expresiva y crea un pequeño mundo de ficción en el que logra una comunicación con el lector, es decir, la novela inquieta, revela, seduce.

Esto implica que el método estructural es un paso, un medio de acceso a otros ámbitos de análisis. La fragmentación de los elementos discursivos de *Nudo*, conducen a otro terreno: ¿qué significación tiene *Nudo* en el tiempo que fue escrita y en el de esta lectura? La respuesta es una consecuencia del análisis estructural aquí presentado, un paso lleva a otro, y el análisis a través de la narratología conduce a reflexionar acerca del contenido de esta novela. Lejos de una aparente sencillez la novela *Nudo* comparte un asunto temático de interés universal debido al tratamiento de situaciones y personajes que realizan acciones que demuestran la naturaleza conflictiva del ser humano y su interés por resolver sus contradicciones o la imposibilidad de salir de ellas y enfrentarse a un callejón sin salida y el discurso narrativo construido por Galindo da salida a la imagen de este mundo ficticio que conjuga hábilmente palabra, acción, emoción e idea.

APÉNDICE

Polvos de arroz (1958) es la primera novela de Galindo, en ella el autor emprende todo el entusiasmo de la iniciación. Desde este momento determina las estrategias narrativas que le serán características en toda su obra posterior, de modo que logra una novela íntegra, con todos los elementos propios de una obra contemporánea en su momento. Estructuralmente es sencilla, empieza con ciertos juegos temporales a partir de la retrospectiva, pero capta desde este inicio, propiamente, la visión del narrador extradiegético y, a través de él, la del personaje. Logra darle tal profundidad a su personaje principal, Camerina Rabasa, a través del monólogo interior, que permite al lector presenciar el desarrollo de la intimidad de ella y del núcleo familiar tan cerrado del que nunca sale. Las voces narradoras constituyen el elemento más destacado de esta novela que, por otra parte, presenta un tema compartido con la tradición española (la solterona), pero con el enfoque de una nueva época (la mujer que se atreve a liberarse, a soñar, a ser, aunque fracase en ello). Este es el verdadero punto de partida de Galindo como novelista que lo prepara para su segunda novela.

La justicia de enero (1958) es la segunda novela de Galindo, a pesar de que algunos críticos la consideran parte de su obra inicial y le restan algunos méritos, considero a esta novela como una obra interesante, en el sentido de que apunta a los rasgos comunes que se observan en toda su obra narrativa; la intriga se vuelve más compleja, se proyecta ya no hacia un personaje, sino a un grupo de ellos que comparte algo en común, pero en el que se deja ver sus individualidades. Galindo relata la historia de varios agentes de migración cuyas vidas se alternan entre el medio profesional y familiar, y donde prevalecen las obsesiones y la injusticia en medio de un ambiente sórdido capitalino. *La justicia de enero* es la novela de la frustración, los personajes se mueven en la búsqueda de diversos objetivos como el ascenso social y económico, el afecto, el reconocimiento, la juventud, ciertas ideas de justicia, sin lograr alcanzar sus propósitos; la novela no pone fin a las historias de cada personaje, estos continúan en un descenso que la novela no especifica. El acercamiento a los personajes se hace mediante una técnica que se empleará más tarde en *La comparsa*: la alternancia de los episodios de vidas. La estructura de la novela obedece al patrón ya conocido en Galindo, una linealidad temporal alterada por las retrospectivas de los actores, incluso emplea el simbolismo del sueño, y logra manipular la vida de varios personajes sin que se pierda el lector. *La justicia de enero*, en resumen, es reconocida en su momento, y con ello se reitera la vocación de este autor.

El Bordo (1960), es la novela más conocida, difundida, leída y criticada de Galindo, con ella se confirma como un excelente escritor. El equilibrio perfecto: expresión y contenido. El ambiente frío y misterioso de Las Vigas es el marco en el que se desarrolla la historia de esta familia burguesa campirana del estado de Veracruz. Entre españoles casi arraigados a nuestro país, y provincianos añorantes de sus viejos valores de clase media, Galindo logra mediante una narración bien estructurada, con el lenguaje preciso, introducimos en el pequeño mundo familiar privilegiado y conflictivo de los Coviella. La tensión dramática se va tejiendo hábilmente por el autor, hasta lograr el punto culminante, con la muerte de Hugo. Los juegos del tiempo, cumplen sin exagerar, su cometido: la reconstrucción del pasado. La intriga se desarrolla ampliamente y los sucesos van aumentando la tensión, las regresiones al pasado son oportunas y moderadas. Emplea las técnicas usuales: monólogo interior, narrador omnisciente que se desplaza a la interiorización del personaje, igual importancia a todos los actores hasta que se van perfilando los esenciales. Considero que *El Bordo* es una novela que demuestra la madurez literaria de Galindo.

En 1964 aparece *La comparsa*, y creo que Galindo empieza en la búsqueda de nuevas técnicas narrativas y obtiene un buen resultado con esta novela que destaca por su estructura, no divide en capítulos como usualmente lo hace en otras, sino que emplea breves secuencias con distintos actores y que, además, tienen un paralelismo temporal. Esto configura distintas historias que dan la idea de los modos de vida de una ciudad provinciana, recatada por las "buenas costumbres" en su diaria cotidianidad, pero que en el período del carnaval, dan rienda suelta a sus pasiones o le ponen una máscara para expresarse libremente sin temor a la crítica social. La enunciación, a través del narrador es característica de Galindo: el narrador omnisciente, alterna con diálogos sin respuesta, pero que muestran no sólo acciones, sino actitudes, visiones o puntos de vista de los personajes. Una escena (:77-78), que llamó mi atención, presenta lo que sucede en una noche en diferentes puntos de la ciudad y con distintos actores, así nos asomamos a la intimidad de : Margarita y Luis; Hernán; Alicia y Carmela; Daniel y Onésima; Jacobo; Zenaida López y Genaro Almanza; Ana y Toni, Clementina, don Pedro Ferrón y Renata, la sirvienta; Eugenia; Alma y Arnaldo; Adriana y Tino. Con una breve línea, Galindo alterna diferentes momentos, acciones o pensamientos y consigue una narración panorámica, de un ritmo ágil, rápido, que va acorde con las situaciones que viven los actores en un tiempo vertiginoso también y que el autor logra captar con esta singular forma de narrar las historias de quienes viven *La comparsa* de un carnaval efímero, vacío, superficial que se quiere vivir intensamente, aprehender sus instantes antes de regresar la rutina diaria de un falso vivir.

¡Oh hermoso mundo! (1975) integrado por siete cuentos, Galindo narra historias disimiles, cuyo punto de unión es que las acciones se suceden en diferentes ciudades europeas, tales como París (*¡Oh hermoso mundo!*), Amsterdam (*Querido Jim, Cena en Dorrius*), Londres (*Los tres compases*), o bien los protagonistas desean viajar a Europa como en *Carta de un sobrino* y *Me esperan en Egipto*; aunque en el caso de *Anabella* la acción sucede en la ciudad de México, uno de los protagonistas es italiano, es decir, Galindo trata de vincular las circunstancias o los temas a Europa. Algunos de estos cuentos caen en el terreno de lo fantástico o del realismo mágico, situaciones absurdas, incomprensibles, extrañas, pero con un hábil manejo del narrador y de su perspectiva. Se nota la visión del viajero, que admira todo y aquello tan distinto que ofrece una ciudad que no es la nuestra, o bien, que siente el absurdo de una situación vivida como en el caso del cuento que da nombre al libro, que según Salmerón (: 41) se basa en una experiencia personal de Galindo en París cuando es atropellado por un auto, pero que las autoridades francesas interpretan como un intento de suicidio, la situación que vive el actor del cuento, Adán, un poco kafkiana, desde el momento en que se establece una barrera de incomunicación que aísla al protagonista en una angustia que va creciendo hasta la desesperación. La compenetración en el pensamiento y el sentir del actor es hábilmente logrado por Galindo a través de un enfoque y una visión interna del narrador-personaje.

El hombre de los hongos, (1982) es una obra polémica por su contenido rebasa el nivel anecdótico para describir un mundo insólito y, tal vez, simbólico. Estructuralmente esta novela dividida en treinta y tres capítulos breves, carece de complejidad temporal, no hay alteraciones del tiempo y gran parte de la atención se centra al plano discursivo, particularmente en la voz narradora de Emma que relata la historia familiar, así como su vida interior: el amor por su padre; por Gaspar, el misterioso advenedizo; por Toy, el leopardo mascota de Everardo, su padre; así como la rivalidad con Elvira y Lucila, madre y hermana, y la separación de Sebastián, el hermano. A pesar de la brevedad de esta novela, el autor tuvo un gran cuidado en la forma narrativa, la perspectiva de Emma permite introducirse al mundo de esta extraña y pequeña familia de un terrateniente, Everardo, que sienta su poder casi cortesano en un ambiente exótico, extraño y maravilloso. Las relaciones familiares se desarrollan ligadas a los celos, la ambición, la sensualidad, el poder, la soledad y la muerte que, finalmente, destruyen a la familia; las pasiones vuelven a ser el móvil de toda acción de quienes actúan en esta historia y es un personaje femenino, Emma, la narradora y única sobreviviente quien logra triunfar sobre los demás y sienta un imperio de muerte, pero también de soledad, ya que Gaspar, su amante y cómplice, que, además, es un personaje enigmático, desaparece sin mayor explicación dejando a Emma, dueña de todo y de nada en medio de una

terrible soledad que se va convirtiendo, en obscuridad, y donde, da entender la narradora, el tiempo se vuelve eterno.

Con motivo de una visita que Galindo, junto con otros cuatro personajes, entre ellos Fernando Salmerón, hacen al penal de Perote (Veracruz) en 1963, el escritor, construye un cuento, por demás, sórdido e impresionante temáticamente, como todas las narraciones referidas al asunto de la vida en la cárcel. Salmerón (:46-47) menciona que hacen un recorrido por el penal, acompañados de las autoridades del mismo y en el trayecto, se les relatan algunas de las anécdotas que habían trascendido de boca en boca entre quienes habitaban aquel lugar. Dice Salmerón que Galindo no concluyó la visita porque no quiso o no pudo, pero el caso es que regresó al punto inicial y conversó con un guardia que le relató aquellas historias legendarias que poblaban la imaginación de los habitantes de aquel terrible lugar. El resultado es un cuento, *Este laberinto de hombres*, editado por la Universidad Veracruzana e incluido también en *Terciopelo violeta*. Estructuralmente se construye, basándose en un diálogo entre un reo, Gertrudis, y una personaje que visita el penal, *señorito*, apelativo con que el autor marca la diferencia social entre los actores. La intervención del *señorito*, es mínima apenas como una guía para orientar el monólogo de Gertrudis, Galindo permite que el relato fluya y se construya por boca de este narrador-actor que relata en retrospectiva diferentes momentos de las historias de los reos más violentos que dejaron un recuerdo amargo y triste de una forma de vida en la que la supervivencia es lo único importante. Se da a conocer, de esta manera, las experiencias de *Chón*, *Matito*, *Higinio*, *Patotas*, *La Chalupa* y el mismo Gertrudis quienes para defenderse de las adversidades tienen que imponerse mediante el arrojo, la temeridad, la fuerza, la astucia por encima de cualquier otro valor, y aunque cometen actos bestiales que ponen en riesgo su integridad humana, como en el caso de *Chón* que pierde la cordura después de enfrentarse a la situación más adversa del penal, la celda de castigo. Aun así son rescatables los incuestionables valores humanos que se expresan en estos actores, Gertrudis no sólo relata las historias en las que predomina la crueldad, la violencia o la desesperación, sino que muestra que el hombre no pierde su sentido humano porque es capaz de valorar la vida no sólo por lo sensorial o material que en ella exista sino porque concluye, tanto afuera —en el mundo libre— como adentro —en la cárcel— la vida es la misma y en ella, siempre habrá mentira, maldad, hipocresía, injusticia y traición. El lenguaje es el gran actor en este cuento, Galindo sabe aprovechar este recurso y emplea un forma expresiva propia del actor que va de acuerdo a las circunstancias que se viven en la cárcel : "Pinche vida ¿no? yo cuando menos no entiendo la mía [...]" (:110).

Los dos ángeles (1984) es la séptima novela de Galindo, para este momento, vemos a un escritor maduro y mucho más hábil, sentado ya en el manejo de ciertos elementos estructurales que seguirá empleando en sus novelas posteriores. Se confirma su imagen como escritor, no es improvisado, traza planes y esto se observa particularmente en esta novela. En cuanto a contenido, siento que es una novela débil, pero estructuralmente sigue una planificación bien lograda. La novela se divide en seis capítulos, cada uno titulado con frases o versos tomados de diversos poemas de Miguel Hernández. Los personajes Ángel Balfescas y Ángel Ignacio, Iñaqui, ambos españoles, uno anciano y otro niño-adolescente, son descritos y narrados en una alternancia y oposición de vidas que se unen por una angustia tampoco compartida, pero angustia al fin, la de la nostalgia de la patria lejana y las huellas de la guerra frente a la existencial de una juventud que no puede enfrentar su presente. *Los dos ángeles* es la novela de la amistad a toda prueba que reinstala idealmente los valores humanos que Galindo ve perdidos, en otras de sus narraciones. En forma excepcional la fábula es un poco más compleja, aunque continúa empleando las desviaciones temporales que van a los momentos anteriormente vividos por los personajes, hay destellos de la Guerra Civil española y del '68, pero básicamente se centra en las vidas de los actores, en un fluctuar entre la ciudad de México, Jalapa y escenas de la guerra. Logra también situaciones narrativas, incluso poéticas como la muerte de Iñaqui.

En *Terciopelo violeta* se reúnen cuentos escritos entre 1945 y 1985, dispares en tema, enunciación y estructura, destacan, *El tío Quintín* (1985), por su sentido humorístico y la desmitificación de la madre. En este cuento, Galindo emplea a un narrador-actor que parte de un retrato antiguo y olvidado de un tío del que ninguno de su enorme familia compuesta por hermanos y hermanas, todos ya en la senectud, lo recuerdan. Esto intriga al narrador-actor que se da a la tarea de indagar, deliberada e insistentemente, sobre el misterioso tío que todos tienen en el olvido. Graduando el elemento del suspenso, logra crear la duda de la existencia del misterioso tío, el narrador-actor pone al descubierto la verdad que resulta sorprendente. Podría decirse, que se trata de un cuento muy bien estructurado en el que todos los elementos: narrador, tiempo, asunto, intensidad, suspenso y final forman un conjunto equilibrado. *Juego de soledades* (1985) emplea un narrador que se dirige a un receptor que nunca contesta, la forma narrativa permite que este narrador-actor relate no sólo los acontecimientos que forman la intriga, sino que, a manera de confesión, describe sus sentires con relación a otros dos actores con quienes interactúa: Fortes, su extraño jefe, cuya imagen queda sólo sugerida, puesto que tras él se esconde un gran misterio, especialmente por su difícil relación con la madre, Cristina, el otro personaje con el que se vincula el narrador. El narrador, un oficinista, escribe las cartas que el jefe envía a su madre, pero no sólo las escribe

literalmente, sino que empieza a crear una relación afectuosa con la señora Fortes, y esa correspondencia se vuelve una obsesión que se refleja en los sueños ("Ahora no sé con qué cara voy a verla en el próximo sueño" (: 46). Lo que se inicia como un deber, se convierte en un asunto personal, afectivo, debido a que se conjugan las soledades del oficinista y la madre, abandonada, de Fortes, el jefe. La incapacidad afectiva de éste choca con la sensibilidad de su empleado, quien sin darse cuenta va rivalizando con su jefe hasta que surge la ruptura inevitable con la muerte de Cristina. Todo este proceso, es narrado por el actor, oficinista, que expone su pensamiento en un monólogo, que podría considerarse como interior, puesto que da a conocer las profundidades de los sentimientos del narrador, aunque haya aparentemente un interlocutor que sólo escucha ("¿Me creerías si te dijera que empiezo a tenerle afecto? . . .) (:44). Este cuento representa una muestra del dominio que Galindo tiene de la narrativa para esa época y que contrasta notoriamente con sus relatos de 1945 a 1950 (*¡Sirila!, El trébol de cuatro hojas, Pato, El mingitorio*) que aparecen en esta misma obra. El cuento que da título a este libro, *Terciopelo violeta*, contrasta con los anteriores por el tema fantástico. Galindo incursiona en un asunto poco común en él y emplea un tema universal: la muerte, transfigurada en una mujer misteriosa, sofisticada y extraña que acompaña a Norma Duncan en su viaje en avión de regreso a la ciudad de México. Aunque el narrador es omnisciente e inicia haciendo una presentación-retrato de este personaje, Galindo emplea el tiempo en la forma que ya le es característica, rompiendo la linealidad para hacer regresiones breves sin demasiado orden cronológico, con la finalidad de proporcionar información al lector y adecuar el *suspense* que en este cuento es necesario. El narrador omnisciente se desplaza entre las acciones que conforman la fábula y el pensamiento de Norma que alternando la plática breve con la misteriosa mujer de violeta, la señora Iturrigaray, se vuelve a sus recuerdos, a través del narrador, reconstruyéndose, de esta manera, su vida, pero también su mundo interno, además, de su nerviosismo constante que se recrudece con las turbulencias por las que atraviesa el avión y que causan la angustia de todos los pasajeros. El factor sorpresa culmina con este relato, como todo buen cuento; la mujer misteriosa desaparece y se comprueba lo que ya se sospechaba en el trayecto narrativo, Galindo finaliza con esta frase en voz del narrador: "La señora Iturrigaray nunca apareció, pero, oscuramente, y como algo inevitable, supo que no importaba. Como tampoco hubiera importado huir. Tarde o temprano volvería a verla". (:79).

Declive (1985) es la octava novela de Galindo, el contenido se centra en el deterioro físico y moral de un alcohólico que lucha contra su adicción sin éxito. Narrada desde la voz omnisciente de quien conoce a toda la familia Rebollar, centra toda la atención hacia Juan Rebollar e inicia acertadamente con lo que será el tema de la novela al describir los

efectos de una noche ética del principal actor de esta historia, del que desconocemos todo, para dar paso a una retrospectiva, en el tercer capítulo que permite conocer los inicios comerciales de esta acaudalada familia que vive de los frutos de una próspera agencia de viajes, fundada por un abuelo, continuada por un hijo, y sostenida y disfrutada por dos nietos, Eusebio y Juan, quienes viven holgadamente del producto de las cuantiosas ganancias del negocio de sus ancestros. La historia se desarrolla en treinta capítulos breves, en los que la linealidad temporal es interrumpida por las retrospectivas del narrador que reconstruye la vida de Juan y da un lugar destacado a Daniel, un sirviente, cuya fidelidad a la familia y a Juan, específicamente, permiten conocer el pasado juvenil del protagonista y sus inicios en la afición que domina su vida y que finalmente la destruye: el alcoholismo. La fábula es breve pero está hábilmente marcada por el pasado y la novela se reconstruye mediante la regresiones que hace el narrador para dar a conocer : el inicio de negocio familiar, la actitudes del abuelo y el padre ante Eusebio y Juan, el inicio del alcoholismo de Juan, en Acapulco, en la casa llamada por la familia *Las estaciones*, donde, además, destaca la presencia de Daniel, quien a su vez tiene su historia que es también presentada por este narrador omnisciente; la historia de Natalia y Juan, los antecedentes del matrimonio de Juan y Lucia; de Eusebio y Constanza. Es decir, la historia toma fuerza del pasado y en este aspecto hay un dominio completo del tiempo presentado de una manera que mantiene el interés del lector. Como una constante aparece la voz omnisciente del narrador en forma inalterable, narra todo, incluyendo las sensaciones y pensamientos de los actores, sin dejar que éstos se muestren una mayor independencia, sin embargo, esa voz narradora tradicional no deteriora el valor de la obra, más bien es un acierto, puesto que logra inmiscuirse en la interioridad de los personajes, mostrando, así el conflicto que los domina. La historia parece tener una tesis aleccionadora: el alcoholismo no respeta clases sociales, ni familias estables, ni amigos, en este sentido parece justificable la ambientación social que Galindo da a su novela, en la que se ve la abundancia material y afectiva hasta la exageración, amor, dinero, fidelidad, amistad, para, tal vez, contrastar con la pobreza moral de su protagonista. Los aciertos de Galindo en *Declive*, están en los niveles y modos de la narración: tiempo y voz narradora.

Otilia Rauda (1986) es la última novela de Galindo, considerada como la mejor del autor y que le valió el "Premio Mariano Azuela". Lo que pareciera una historia banal, se convierte en una historia de pasiones a través de personajes que mantienen una vida interna compleja que los disocia del mundo para conducirlos a un fin trágico. Galindo profundiza en el drama de cada personaje y pone de manifiesto los momentos que los han marcado social, afectiva y familiarmente. Asistimos a la develada complejidad emocional de personajes que revelan una humanidad

conmovedora donde la frustración y el destino los reúne en una circunstancia: la muerte. Galindo trata el tema de la provincia con sus prejuicios, un pequeño mundo social de clase media, de comunidades que aún cultivan valores ancestrales y castrantes. Surge la estructura de la familia dominada por patriarcados o matriarcados autoritarios y decadentes que nos recuerdan los melodramas del cine nacional, pero que siguen imponiendo arquetipos de la figura paterna o materna como centro de un microuniverso asfixiante. En *Otilia Rauda*, los narradores son múltiples: omnisciente que se despalza hacia los actores quienes construyen sus historias, leemos el pensamiento de ellos que evocan el pasado o viven la crudeza del presente. El autor presenta los acontecimientos en diferentes tiempos: el tiempo de la fábula, la vida de la Rauda y el tiempo de la intriga, en la que se combina con otros momentos históricos: la intervención norteamericana en Veracruz, la Revolución Mexicana, en su fase inicial y, muestra, además, el caciquismo, las rivalidades entre poderosas familias campiranas, el abuso de las autoridades municipales, las corruptelas de los adinerados, la violencia del medio rural, la injusticia y el intento de emancipación femenina, encarnada por el personaje principal. Christopher Domínguez le da un lugar a *Otilia Rauda* en la literatura mexicana: "Otilia escapa de la monotonía del común retrato novelístico nacional: no es una nota del paisaje ni una demostración de costumbres, sino una voluntad encarnada. *Otilia Rauda* es, a su manera, una novela total, replanteamiento del realismo, sin ambiciones cosmológicas"¹¹¹ En *Otilia Rauda* convergen todas las estrategias narrativas de Galindo y culmina su trayectoria literaria con una novela representativa de su gran calidad literaria.

¹¹¹ Domínguez, op. cit. p. 1048.

BIBLIOGRAFÍA.

- Asís Garrote, Ma Dolores de. *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- Bal, Mieke. *Teoría narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato*. 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1984. (Cuadernos del Seminario de Poética, 6).
- *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.
- Blanco, José Joaquín. "Medio siglo de literatura en México", en *Política cultural del estado mexicano*, Moisés Ladrón de Guevara (coordinador), México, CEE/SEP-GEFE, 1983.
- Bremod, Claude. "La lógica de los posibles narrativos", en *Análisis estructural del relato*. Roland Barthes [et al], México, Premia, 1984.
- Brushwood, John S., *México en su novela*, México, FCE, 1987.
- *La novela mexicana (1967-1982)*, México, Grijalbo, 1984. (Colección Enlace).
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. *La novela*, tr. castellana y notas complementarias de Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1975. (Letras e ideas)
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP-Ediciones del Ermitaño, 1986. (Lecturas Mexicanas, núm. 48. Segunda serie).
- Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1973. (Colección Popular, 117).
- Domínguez, Christopher. *Antología de la narrativa del siglo XX*. T. 1, México, FCE, 1996.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 11ª ed., México, Siglo XXI, 1985.
- Durán, Manuel. *Tríptico mexicano*, México, SEP, 1973. (Sep-Setentas, 81)

- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, tr. Ricardo Pochtar, 2ª ed., España, Lumen, 1987. (Palabra en el tiempo, 147).
- Genette, Gerard. *Nuevo discurso del relato*, tr. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1993.
- González, César. *Imagen y sentido*. Elementos para una semiótica de las imágenes visuales. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1986. (Cuadernos del Seminario de Poética, 9).
- Guiraud, Pierre. "Los códigos estéticos", en *La semiología*. 20ª ed., tr. de María Poyrazian, México, Siglo XXI Editores, 1994.
- Kristeva, Julia. "Tema y metodología", en *El texto de la novela*, tr. Jordi Llovet, Barcelona, Lumen, 1974. (Palabra en el tiempo. Serie ensayo, 108)
- Martínez, José Luis. "La comparsa en tres tiempos", en *Miradas a la obra de Sergio Galindo*. Sergio Pitol [et al], coordinador J.L. Martínez, Xalapa, Ver., Instituto de Investigaciones Lingüístico- Literarias, Universidad Veracruzana, 1996.
- . *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949*, México, CNCA, 1990. (Lecturas mexicanas, 29. Tercera serie).
- Pavón, Alfredo. *El universo del relato literario. (El sentido de lo narrativo de Polvos de arroz)*, México, Departamento de Literatura. Área de Humanidades, Universidad Autónoma de Chiapas, 1984. (Maciel ,3).
- Paz, Octavio. "La inteligencia mexicana", en *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 1976. (Colección Popular, 107).
- Puig, Luisa. *La estructura del relato literario y la concepción de actante y función*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1978. (Cuadernos del Seminario de Poética,).
- Ramos, Samuel. "El perfil de la cultura", en *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe, 1988. (Colección Austral, 11).
- Sábato, Ernesto. "Características de la novela contemporánea", en *Teoría Literaria*. Agnes y Germán Gullón, España, Taurus, 1974. (Serie Persiles 7)

Sefchovich, Sara. *México: país de ideas, país de novelas*. Una sociología de la literatura mexicana, México, Grijalbo, 1987. (Cultura y sociedad. Enlace).

Segre, Cesare. *Las estructuras y el tiempo*. Narración, poesía, modelos, tr. de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, Barcelona, Planeta, 1976.

——— *Principios de análisis del texto literario*, tr. María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1985.
(Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Dámaso Alonso. II. Estudios y ensayos, 194).

Todorov, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Argentina, Losada, 1975.

HEMEROGRAFÍA

Flores, Miguel Ángel. "Premio y homenaje a Sergio Galindo: "Mis personajes son una proyección del paisaje", en *Proceso*, (México, D.F.), 30 de julio de 1984, p. 61-62.

Glanz, Margo. "La labor de Sergio Galindo", en *La palabra y el hombre*. Homenaje a Sergio Galindo, (Xal., Ver., Mex.), julio-agosto, núm. 59, p. 5.

Ronquillo, Víctor. "Desde las casa flotantes". Entrevista a Sergio Galindo, en *La palabra y el hombre*. Homenaje a Sergio Galindo. (Xal., Ver., Mex.), julio-diciembre de 1986, núm. 59-60, p. 110.

Salmerón, Fernando. "Recordación de Sergio Galindo", en *Universidad de México*. Revista de la UNAM, (México, D.F.), julio-agosto de 1995, núm. 534-535, pp 45-46.