

POÉTICA Y CULTURA:  
APROXIMACIONES Y  
“SOLUCIONES ARTÍSTICAS”  
LATINOAMERICANAS

FRANCISCO XAVIER SOLÉ ZAPATERO

Coordinador



Universidad Autónoma  
del Estado de México



Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales  
Carlos Eduardo Barrera Díaz  
*Rector*

Doctor en Ciencias Computacionales  
José Raymundo Marcial Romero  
*Secretario de Docencia*

Doctora en Ciencias Sociales  
Martha Patricia Zarza Delgado  
*Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados*

Doctor en Ciencias de la Educación  
Marco Aurelio Cienfuegos Terrón  
*Secretario de Rectoría*

Doctora en Humanidades  
María de las Mercedes Portilla Luja  
*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Ciencias del Agua  
Francisco Zepeda Mondragón  
*Secretario de Extensión y Vinculación*

Doctor en Educación  
Octavio Crisóforo Bernal Ramos  
*Secretario de Finanzas*

Doctora en Ciencias Económico Administrativas  
Eréndira Fierro Moreno  
*Secretaria de Administración*

Doctora en Ciencias Administrativas  
María Esther Aurora Contreras Lara Vega  
*Secretaria de Planeación y Desarrollo Institucional*

Doctora en Derecho  
Luz María Consuelo Jaimes Legorreta  
*Abogada General*

Doctora en Ciencias de la Educación  
Yolanda Eugenia Ballesteros Senties  
*Secretaria Técnica de la Rectoría*

Licenciada en Comunicación  
Ginarely Valencia Alcántara  
*Directora General de Comunicación Universitaria*

Doctor en Ciencias Sociales  
Luis Raúl Ortiz Ramírez  
*Director General de Centros Universitarios y  
Unidades Académicas Profesionales /A*

Doctora en Ciencias de la Educación  
Sandra Chávez Marín  
*Directora General de Centros Universitarios y  
Unidades Académicas Profesionales /B*

POÉTICA Y CULTURA: APROXIMACIONES Y  
“SOLUCIONES ARTÍSTICAS” LATINOAMERICANAS

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS  
*Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México*

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

**Carlos Eduardo Barrera Díaz**

*Rector*

Doctora en Humanidades

**María de las Mercedes Portilla Luja**

*Secretaria de Difusión Cultural*

Doctor en Administración

**Jorge Eduardo Robles Alvarez**

*Director de Publicaciones Universitarias*

# POÉTICA Y CULTURA: APROXIMACIONES Y “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” LATINOAMERICANAS

(*Yawar fiesta*, de José María Arguedas; *La feria*, de Juan José Arreola;  
“La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro;  
*El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas;  
*La última niebla*, de María Luisa Bombal;  
“La semana de colores” y *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro;  
*Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez;  
y *La noche de los asesinos*, de José Triana)

FRANCISCO XAVIER SOLÉ ZAPATERO  
Coordinador

GERARDO ARGÜELLES FERNÁNDEZ  
Prólogo



Universidad Autónoma del Estado de México

*“2023, Conmemoración de los 195 Años de la Fundación del Instituto Literario del Estado de México”*

Poética y cultura : aproximaciones y soluciones artísticas latinoamericanas /  
Francisco Xavier Solé Zapatero, coordinador ; prólogo, Gerardo Argüelles Fernández.  
1ª ed.  
Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2023.  
126 p : il, mapas ; 23 cm.  
ISBN: 978-607-633-598-7  
Incluye referencias bibliográficas (p. 521-524).  
1. Novela latinoamericana.  
2. Narrativa (Retórica) latinoamericana.  
I. Solé Zapatero, Francisco Xavier, coord.  
II. Argüelles Fernández, Gerardo, pról.  
**PQ7082.N7 P64 2022**

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEM, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un *software* especializado.

Primera edición, mayo 2023

*Poética y cultura: aproximaciones y "soluciones artísticas" latinoamericanas*

Francisco Xavier Solé Zapatero (coordinador)

Gerardo Argüelles Fernández (Prólogo)

Foto de la portada: "Palabras, enunciados, discursos, ideas..." Gamaliel Cruz Muciño

Universidad Autónoma del Estado de México  
Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro  
Toluca, Estado de México  
C.P. 50000  
Tel: 722 481 18 00  
<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt): 1800233



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-598-7

Hecho en México

El contenido de esta publicación es responsabilidad de las personas autoras.

Director del equipo editorial: Jorge Eduardo Robles Alvarez  
Coordinación editorial: Ixchel Díaz Porras  
Gestión de diseño: Liliana Hernández Vilchis  
Corrección de estilo: María Consuelo Barranco Monroy  
Diseño y formación: Mayra Flores Mercado  
Diseño de portada: Martha Eugenia Díaz Cuenca



## CONTENIDO

Prólogo	13
Orígenes	13
Horizontes	22
Previsiones	26
Salida	33
Introducción	35

### PRIMERA PARTE

#### EL PROCESO DE APROXIMACIONES SUCESIVAS-ACUMULATIVAS (PASA)

I. Problemas de la posición y perspectiva “autocentrada” y “descentrada” del narrador (“soluciones artísticas”) y de la poética (“solución poética”) del autor para dar cuenta de la lectura de un texto narrativo a partir del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA)	
<i>Francisco Xavier Solé Zapatero</i>	49
Problemas del acercamiento a un texto artístico-narrativo y de su presentación crítico-historiográfica	51
El proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA) como nueva propuesta de lectura de la novela	56
El proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas (PASA) y algunos posibles núcleos narrativos dinámicos iniciales para la lectura de un texto del género novelesco	99
II. Relectura del concepto de “intertextualidad” a partir de la revisión del problema de la palabra dialógico-cronotópica, de la poética y la poética histórica en la novela de Bajtín y su posible relación con el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), como nueva propuesta de lectura de la novela	117

Intertextualidad	118
Relectura del concepto de “intertextualidad” a partir de la revisión del problema de la palabra dialógico-cronotópica, de la poética y de la poética histórica en la novela de Bajtín	123
III. Esquema tradicional (teórico-metodológico-crítico y sociocultural-histórico) <i>vs.</i> nuevo esquema (PASA)	163
Apertura...	174
Referencias	175
Apéndice	183
Bajtín: “Tipos de discurso en prosa”	183

## SEGUNDA PARTE

### POÉTICA Y CULTURA: APROXIMACIONES Y “SOLUCIONES ARTÍSTICAS” LATINOAMERICANAS

El <i>pukllay</i> de posturas indigenistas en <i>Yawar fiesta</i> , de José María Arguedas, como otra posible “solución artística”	
<i>Areli Cruz Muciño</i>	187
<i>Yawar fiesta</i> y la crítica literaria	187
El proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA) y <i>Yawar fiesta</i>	189
Una posible <i>imagen cronotópica</i> de <i>Yawar fiesta</i>	191
<i>Yawar fiesta</i> y algunas de sus posibles “soluciones artísticas” (lecturas)	196
Perú y el indigenismo	201
<i>Yawar fiesta</i> y el <i>pukllay</i> de las posturas indigenistas	204
Conclusiones	229
Referencias	231
Apéndice	233
<i>La feria</i> , de Juan José Arreola. Mosaico identitario-histórico-sociocultural de Zapotlán el Grande y su resonancia en el México actual	
<i>María Guadalupe Díaz Guerra</i>	241



De <i>La feria</i> y su complejo entramado: una sucesión y acumulación de voces y perspectivas	244
De <i>La feria</i> : referentes histórico-socioculturales	256
Referencias	263
Apéndice	265
Diálogo de las perspectivas históricas espacio-temporales en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro	
<i>Mariana León Contreras</i>	269
Memoria del encuentro en Cuitzeo	283
Memoria del encuentro en Tacuba	289
Memoria del encuentro en Chapultepec	291
Referencias	297
Apéndice	300
Heterogeneidad y transculturación del Perú, concentrada en el Chimbote de <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> , de José María Arguedas	
<i>Luis Antonio Torres Morales</i>	307
Referencias	341
Apéndice	343
Movimiento entre planos narrativos: configuración de la superrealidad en <i>La última niebla</i> , de María Luisa Bombal	
<i>Alma Rosa Sánchez Valdez</i>	349
La superrealidad a través del movimiento entre planos narrativos	350
Topoanálisis del relato	354
La verticalidad del tiempo	360
Escaleras y remolinos, conectores entre niveles	365
La solución poética	367

Referencias	374
Apéndice	375
Choque de dos mundos: una propuesta de lectura de “La semana de colores”, de Elena Garro	
<i>Alicia Sánchez Quintana</i>	377
Referencias	384
Apéndice	385
Notas sueltas sobre <i>Los recuerdos del porvenir</i> : Elena Delfina Garro Navarro y las ficciones de la memoria	
<i>Tania Sámano Carbajal</i>	387
Ficciones de la memoria	391
La configuración artística de la memoria en <i>Los recuerdos del porvenir</i>	397
Referencias	418
Mesografía	419
Apéndice	420
Problemas de la poética de <i>Santa Evita</i> , de Tomás Eloy Martínez: revisión de su configuración y de su “solución artística”	
<i>Lucía Rábago Canela</i>	425
<i>Santa Evita</i> y la crítica	427
El proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA) como propuesta para la lectura	432
El acontecimiento representado en <i>Santa Evita</i>	434
Esquema gráfico de cómo funciona el acontecimiento en la novela	448
Diálogos y voces narrativas	449
Tomás Eloy Martínez, autor implicado, narrador, personaje: los niveles visual, auditivo y composicional	465
Una posible relación dialógico-cronotópica (“solución artística”) y configurativa (poética) de la novela	467

Referencias	468
Apéndice	470
La “solución artística” y “poético-dramática” de <i>La noche de los asesinos</i> , de José Triana, producto de la lectura de los movimientos político-sociales y culturales en Cuba	
<i>Heladio Colín Medina</i>	479
José Triana y <i>La noche de los asesinos</i>	479
El acontecimiento en la pieza externa e interna	485
“Palabras a los intelectuales”: Fidel Castro (1961)	498
El juego de la lipidia	500
Historia de dos grandes movimientos político-sociales en Cuba	500
La “solución artística” y poética de <i>La noche de los asesinos</i>	502
Lectura histórica de dos movimientos político-sociales y culturales en Cuba	506
<i>La noche de los asesinos</i> : lectura desde la época de Batista	514
Conclusiones	526
Referencias	527
Mesografía	530
Apéndice	531
Ficha bio-bibliográfica	539



## PRÓLOGO

*El arte bello es el arte del genio.*

IMMANUEL KANT<sup>1</sup>

*Querida Felice (...) ¿has encontrado algún sentido en La Condena,  
me refiero a un sentido recto, coherente, plausible?  
Porque yo no, y ni siquiera soy capaz de aclarar nada allí.*

FRANZ KAFKA<sup>2</sup>

### ORÍGENES

Las anécdotas más famosas que versan sobre el talante huraño y tímida disposición anímica de Immanuel Kant, famoso autor de las tres *Críticas*, me ayudan a comprobar que los datos empíricos que los biógrafos y críticos exponen a menudo para sostener la viabilidad de una interpretación mono-causal de “obra en vida” siempre serán insuficientes, precarias y, en paradójica razón de equivalencia con la obra creada, contra-fácticas. Encima de ello, esto se complica todavía más si hablamos de artistas en general, y de la creación literaria en lo particular. Si Kant era humilde, parco, introvertido y prudente, su obra filosófica resulta todo lo contrario: soberbia, extensa, extrovertida y magnánima. Y para nombrar algo parecido en el ámbito literario, bien podríamos mirar la silueta cultural que arroja alguien como Franz Kafka, taciturno abogado plagado de dudas sobre la grandeza de su trabajo literario y que hoy nos merece una atención muy cuidadosa, sobre todo por la controversia que existe

---

<sup>1</sup> Immanuel KANT, *Crítica del discernimiento*, R. Aramayo y S. Mas, eds. (Madrid: Machado, 2003), KdU, § 46 [B 181], 273.

<sup>2</sup> Carta a Felice Bauer del 2 de junio, 1913 (F 394), fragmento citado en Michael Scheffel, «Das Urteil. Eine Erzählung ohne ›geraden, zusammenhängenden, verfolgaren Sinn?›», *Kafkas Urteil und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*, O. Jahraus y S. Neuhaus, eds. (Stuttgart: Reclam, 2016, 59-77). Y la cita en alemán versa como sigue: “Liebe Felice (...) Findest Du im Urteil irgendeinen Sinn, ich meine irgendeinen geraden, zusammenhängenden, verfolgaren Sinn? (...) Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären”, 58.

frente a su obra cuando contrastamos su mera fama como personaje empírico con el genuino calado de su eficiencia escritural. Se trata así de una “persona universal” que atrae sociólogos, psicólogos, historiadores, filósofos, y por supuesto estudiosos de la literatura, pero entre tanto y entre todo sólo muy pocos pueden demostrar esa grandeza estética directamente en su obra.<sup>3</sup>

Para el asunto del que aquí se trata, es decir, el que compete a los Estudios Literarios, sus estatutos, conceptos, teorías y métodos, acaso el de la misma Estética en tanto filosofía del arte, esta contradicción analógica sobre vida y obra de un pensador (quien sea) acude en nuestro auxilio para hablar sobre algo así como “los genios que disertan a propósito del genio humano”. En específico tenemos a un genio filosófico, Kant, versando sobre el *ingenio* artístico del hombre en general, y eso nos hace recordar que en un pasaje quizá muy poco considerado por la teoría literaria proveniente de la *Crítica del discernimiento* de 1790, Kant afirmaba que de entre los tres juicios trascendentales, *v. gr.* el de la razón pura, la razón práctica y aquél de la capacidad de juzgar, el subsidiario juicio del gusto de la experiencia artística se escapaba de ser aprehendido por conceptos. Y es verdad, se supone que el tipo de experiencia originaria, por ejemplo el de los objetos del llamado “mundo exterior”, gesta el material cualitativo traducido en lenguaje en la misma proporción de ingredientes adjetivos; es decir, una experiencia matemática se traduce en una capacidad del juicio con sustratos de un lenguaje referencial apofántico y con presunciones apodícticas. De ese mismo modo la verbalización de una experiencia social se conversa con juicios en todo caso éticos y morales, etcétera. Pero entonces, ¿cuáles serán las cualidades respecto a la realización verbal de una experiencia estética del arte literario? Para ser concretos vale preguntarse: ¿se interpreta la experiencia de lectura también con lenguaje literario? Tal parece que no, y cuando este es el caso, la descalificación académica no demora en surtir efecto. Por tanto, tenemos que las formas aceptables para dar cuenta de lo literario, si nos quedamos al amparo de Kant, escaparía a estos dos primeros lenguajes (el lógico y el moral), quedando el juicio sobre la literatura o experiencia de lectura en una especie de orfandad predicativa.

---

<sup>3</sup> Cfr. Gerardo ARGÜELLES FERNÁNDEZ y Karla HERRERA CADENA, «La condena a Kafka: Notas sobre el autor literario entre el mundo de la vida (*Lebenswelt*) y la interpretación literaria», *Estudios de Teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*. Universidad Nacional de Mar del Plata (en prensa).

Y esta falla de la razón sería una inapelable verdad de no ser porque en los Estudios Literarios, ya desde tiempos de la ilustración europea o desde el romanticismo primario, con un Friedrich Schiller quien, consciente de las válidas enmiendas a la *Crítica del discernimiento*, nos ha legado de modo convincente un cúmulo de escritos en donde el hombre es puesto como un concepto (*Begriff*) sobre el cual la literatura hará las veces de fuente antropológica de conocimiento ligado a su trascendencia socio-cultural,<sup>4</sup> de tal modo que el lenguaje que conduzca al esclarecimiento de ello bastaría para validar los estatutos formales de la validez estética. Y así como Schiller, con ayuda de otros tantos literatos que fueron filósofos, médicos y abogados ilustrados y románticos, admitieron la sensatez científica que habría detrás de todo juicio del gusto, aunque el arte, pese a todo, “no sirva para absolutamente nada”, según una famosa cita de Oscar Wilde en la apertura a su *Dorian Gray* de 1891.<sup>5</sup> Y justamente en esta intrincada co-relación de hechos y factores estético-literarios, antropológicos y culturales redundan al mismo tiempo tanto la complejidad como la práctica más elemental en torno al trabajo analítico e interpretativo en los Estudios Literarios, a saber: el de dotar de científicidad la verbalización de la experiencia de lectura, camino a una ulterior aprehensión de conocimiento verificable.<sup>6</sup>

De hecho, la lección kantiana parece muy sencilla, no así su apropiación y menos su articulación práctica en materia de ciencia literaria. Porque si la enunciación sobre lo bello o lo horrendo no se equipara con juicios de la razón mas por el contrario sí del gusto, entonces ¿cómo justificar el rigor epistemológico de los estudios sobre la literatura desde los estatutos que de ordinario fundan a una ciencia y fijan *a priori* sus objetos naturales de estudio? Si para Kant el arte bello “es el arte del genio” y éste a su vez es considerado “libre”, asumiendo al mismo tiempo que también hay un arte que no es genial, pero sí uno burdo o “mecanizado”,<sup>7</sup> entonces él mismo nos está

---

<sup>4</sup> Norbert SCHNEIDER, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne* (Stuttgart: Reclam, 1997), 57-8.

<sup>5</sup> Oscar WILDE, *The picture of Dorian Gray* (1891). E. Mansfield & J. L. Thielman, eds. (Paris: Charles Carrington, 1908), 6. Y la cita entera dice así: “We can forgive a man for making a useful thing as long as he does not admire it. The only excuse for making a useless thing is that one admires it intensely. All art is quite useless”, 6.

<sup>6</sup> Cfr. Achim Geisenhanslüke, *Einführung in die Literaturtheorie: Von der Hermeneutik zu den Kulturwissenschaften*. 6ª ed. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013), 7.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, KdU, § 46 [B 181], 273.

mandando un correctivo *a posteriori* respecto a los modos formales para averiguar todo esto, ya que apenas unos momentos, párrafo arriba, le habíamos llamado “genio” de la filosofía. Si esto es así, resulta que erramos al respecto, ya que para el tímido pensador de Königsberg la noción de genio (*Genie*) queda restringida exclusivamente para los creadores de arte (bello y libre); y en esa consecuencia, él mismo o alguien como Galileo Galilei, si bien no carecen de *in-genio*, no son pensadores “geniales”; “ello en obediencia a que la obra de un genio es algo que, pese a haber sido creada según reglas, éstas son de la ignorancia del propio genio (*porque*) éste no las conoce,” según lo obtengo de un dictamen de Horst-Jürgen Gerigk respecto a su intento por definir los principios ontológicos que soportan la definición de “ciencia literaria”, y para lo cual efectúa una revisión de esta obra kantiana tan olvidada en nuestras áreas académicas.<sup>8</sup>

En efecto —prosigo con Gerigk—, para “Kant (el) *genio* es la *innata disposición del ánimo (ingenium) por medio de la cual* la naturaleza da reglas al arte”, lo que significa de modo literal que cuando un genio “lleva a cabo su producto no puede describirlo o mostrarlo científicamente, sino que da la regla *en tanto que naturaleza*; y por eso el autor de un producto que tiene que agradecer a su genio ni tan siquiera sabe cómo encontrar en él las ideas para ello”.<sup>9</sup> En ese orden tenemos que estos genios creadores —ellos y ellas— también carecen de las facultades requeridas para comunicarlás, fijarlás y menos sujetarlás a “prescripciones que los pongan en disposición de llevar a cabo productos similares”.<sup>10</sup>

Al respecto valdría bien advertir que de ninguna manera estamos sugiriendo a Kant como un anticipo a la llamada “muerte del autor”<sup>11</sup> del estructuralismo francés testificada también, entre otros, por Michel Foucault,<sup>12</sup> ya que eso sería una reducción

---

<sup>8</sup> Horst-Jürgen GERIGK, «Literaturwissenschaft. Was ist das?» *Wertung und Kanon*. M. Friese y C. Stockinger, eds. (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010), 155-178, aquí, 166-67. En español, el mismo artículo se puede recuperar como sigue: GERIGK, y ARGÜELLES FERNÁNDEZ, Gerardo (traductor), «Ciencia literaria. ¿Qué es eso?» *Semiosis*. Tercera época, vol. XII, número 24, julio-diciembre, 2016, 9-43.

<sup>9</sup> Kant, *op. cit.*, KdU, § 46 [B 182], 274, citado en GERIGK, 167 (la letra destacada en cursivas es de Gerigk).

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Roland BARTHES, «La mort de l’auteur [1967]» en *Œuvres complètes* (t. II) [1966-1973] (Paris: Seuil, 1994), 491-595.

<sup>12</sup> Michel Foucault, «Qu’est-ce qu’un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, no 3, juillet-septembre (1969), 73-104.



fuera de tono, porque si bien Kant está avisando la inocencia hermenéutica de la autoría creadora, no deja de ser un “hijo de su tiempo” en el sentido de reconocer el carácter emancipado y moderno de la subjetividad imaginacional y por tanto creadora, cuyas pistas hermenéuticas no pueden ni deben desaparecer ante el anonimato de un “sepulcro estructural”. Dicho en otras palabras, sería pretender que Kant empuja al sujeto apenas descubierto y desbordado con toda la fuerza de su voluntad ilustrada sólo para hacerlo desfallecer ante la primera indagación científica sobre el fenómeno de la creatividad artística.

Para el sentido de nuestro comentario de apertura se trata de mostrar parte del alcance de las propuestas y reflexiones que enseguida brindan tanto Francisco Xavier Solé Zapatero como el cuerpo de investigación Slovo. Con esa intención, la razón por la cual Kant nos viene muy *ad hoc* se aclara al advertir que Kant en todos esos apartados centrales de su *Crítica del discernimiento*<sup>13</sup> pone de manifiesto la relevancia del carácter lúdico-simbolizante del espíritu humano, para cuyo análisis todavía debe encontrarse el mejor lenguaje, y a decir verdad uno que dé cuenta de aquello que en Kant se prefigura como sigue, no sin antes exponer lo que él entiende por espíritu (*Geist*):

En su significación estética *espíritu* quiere decir el principio vitalizante en el ánimo. Pero aquello por medio de lo cual este principio vitaliza al alma, la materia que emplea a este respecto, es lo que pone en movimiento teleológico a las capacidades del ánimo, esto es, en un juego tal que se mantiene por sí mismo y que incluso fortalece las capacidades para ello.<sup>14</sup> (...) Este principio es la capacidad de exhibición de ideas estéticas. Por idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuada ningún pensamiento determinado, esto es, un *concepto*; que, en consecuencia, ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje.<sup>15</sup>

Y justo aquí vale formularse la siguiente pregunta: ¿cuál es el mejor método para traducir la experiencia estética de lectura de una obra finita, que en algún trazo vivencial

---

<sup>13</sup> KdU, §§ 46, 47, 48, 49; todos ellos comentados por GERIGK, *op. cit.*, 166-170.

<sup>14</sup> KdU, § 49 [B 192], 280; citado en GERIGK, 169.

<sup>15</sup> KdU, § 49 [B 192-93], 280-81, citado en GERIGK, *ibidem*.

empírico fue gestado desde el mero núcleo de una conciencia significativa (*espíritu genial vitalizante*, para Kant), inepta ella misma no para intensificar la realidad posible de este o cualquier mundo, sino más bien para conceptualizar en lenguaje lógico y moral, lo que ya el texto certifica por sí mismo en tanto *obra* culminada. O como dice Francisco Xavier Solé Zapatero de modo contundente: *el texto no puede tener lo que no tiene*. Y bien haríamos en apuntar la nota entera sobre esta misma cuestión, por medio de la cual Solé Zapatero detona toda la certeza científico-literaria que no sólo es relevante para la totalidad epistemológica del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), sino que a nuestro parecer trasciende las fronteras de este “proceso” al grado de que pueda ser considerado como un presupuesto dotado de una amplia universalidad:

El texto es finalmente un “sistema”, o un “sistema de sistemas”, con todas las complejidades rizomáticas, diseminativas y topológicas del caso, razón por la cual, tanto, sus *núcleos problemáticos* y sus *instancias narrativas*, así como todas las *partes* que lo configuran (capítulos, apartados, fragmentos, etc.), por dispersos y *jerárquicamente* fragmentados que estén, tienen que formar parte de esa *totalidad: totalidad*, sin duda, múltiplemente *abierta y cerrada*; constituida en variados y entreverados *niveles y planos* en continuo movimiento de *apertura y de cierre*; con núcleos narrativos e instancias discursivas que se *asemejan*, se *oponen* y se *contradicen* todo el tiempo; con entreveradas *relaciones* dialógico-cronotópicas, rizomático-diseminativas, heterogéneo-transculturadas,...; y todo esto sin perder lo que *topológicamente* los hace formar parte de una *obra artística*, pues de otra manera, no sólo sería *imposible* de leer, sino que además perdería su *carácter* de texto, de texto *artístico*. Cuestión, además, que, sin duda, pone “límites” a las lecturas posibles, pues *el texto no puede tener lo que no tiene*, si bien puedan ser (casi) infinitas las posibilidades de *lectura* a partir de lo que *vehicula y moviliza* con lo que *tiene*.<sup>16</sup>

Tal como puede deducirse de esta cita, uno de los métodos más adecuados para traducir la experiencia estética de una obra literaria a predicaciones informadas “dotadas de cientificidad” —como lo pide Geisenhanslüke—<sup>17</sup> requeriría siempre, en primera

<sup>16</sup> Véase el apartado de esta monografía: «El proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA) como nueva propuesta de lectura de la novela», 56.

<sup>17</sup> Achim GEISENHANSLÜKE, *Einführung in die Literaturtheorie...*, *op. cit.*, 7.

instancia, de la fijación de su mero observable, su trasunto constitutivo o de aquello que se gesta tras un acto escritural creativo e ideado por una consciencia constituyente de sentido (dicho en jerga fenomenológica), pero ello no para replicar un estatuto ontológico y refractario de realidad convocada ideológicamente (*mecanizada*, según Kant), sino para crear una nueva realidad acaso más intensa, intangible e inmaterial; una realidad, pues, nunca antes así integrada en un entramado textual que se certifica a sí mismo y por sí mismo. Y este es un asunto que posterior a Kant habrá de ser de interés filosófico apenas con el arribo de la fenomenología husserliana tras un reclamo de liberar la conciencia artística-significante del yugo del positivismo psicológico y más tarde de la coerción *ex privativa* de la aplicación y reflejo social extraída de la Estética, mal llamada, marxista.<sup>18</sup>

Al respecto partimos de la idea que esta educación básica en fenomenología entre 1900 y 1938, fue el vehículo para llevar paulatinamente los estudios de la conciencia significativa cada vez más cerca de las averiguaciones sobre la teoría de la literatura, el lenguaje poético, la misma noción de literaridad, etc.,<sup>19</sup> y que entre otros temas afines a la semántica literaria de los mundos posibles puede investigarse desde sus orígenes, no en Jean-Paul Sartre ni en Roman Ingarden, Mikel Dufrenne o Paul Ricoeur, sino en el propio Edmund Husserl bajo el tema de “la apercepción imaginativa en tanto modificaciones neutralizantes de la fantasía” (*Phantasie-Neutralivätsmodifikationen*).<sup>20</sup>

Si esto es certero, entonces podríamos ligar la cercanía de varios planteamientos de origen en la fenomenología trascendental de Husserl a aquello que Solé Zapatero explica con ayuda de la noción del “autor implicado”, y que desde una mirada

---

<sup>18</sup> Subrayo esto con intención de librar a Karl Marx de aquello que sus lectores y alumnos han sostenido de su obra para llevarla a confines inauditos en materia de teoría literaria. Así entendida la estética marxista no hace otra cosa que imponerle al autor implicado un programa ideológico *a priori* que sólo consigue confirmar el prejuicio del crítico literario en turno. En otras palabras, la teoría marxista convierte a sus seguidores en aquellos tiranos (semióticos) que en un origen deseaba combatir.

<sup>19</sup> Sobre todo nos referimos a todas aquellas teorías, mal llamadas “inmanentistas”, como el formalismo ruso del joven Jakobson, lector de Husserl, así como la fracción literaria-receptiva de la tardía “Escuela de Praga” de Jan Mukarovsky y sus alumnos, hasta llegar al NEW CRITICISM de medio siglo, sin descontar al propio Ingarden a quien es preferible no ligar a ninguna escuela teórica concreta. *Cfr.* Gerardo ARGÜELLES FERNÁNDEZ, *Roman Ingarden. Teoría literaria entre Husserl y Gerigk* (Barcelona: Siglo XXI / Anthropos, 2015).

<sup>20</sup> Edmund HUSSERL, *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass* (1916-1937). R. Sowa, ed., HUSSERLIANA XXXIX (Dortrecht: Springer, 2008), no. 40, § 2, 415.

fenomenológica no nos toma desapercibidos al tratarse de un préstamo que hace al fenomenólogo y hermenéuta, Paul Ricoeur, lector y traductor de Husserl;<sup>21</sup> entendido este concepto como una categoría central y eje rector a la vez de preguntas fundamentales y subsidiarias sobre la inteligencia autoral literaria que desata todo el resto de los niveles epistemológicos que habrán de exponerse y debatirse con lujo de detalle y rigor procedimental a lo largo y ancho de esta monografía suscrita por Solé Zapatero y enseguida por el directorio que constituye al grupo de investigación Slovo. Y para acotar la relevancia de ello compárese la cita detonante en Ricoeur, gestada primero de la estimación de su contraparte, a saber del “lector implicado”:

La phénoménologie de la lecture est-elle par là habilitée à faire de la catégorie de «lecteur impliqué» la contrepartie exacte de celle d' «auteur impliqué», introduite par la rhétorique de la fiction? A première vue, une symétrie semble s'établir entre auteur impliqué et lecteur impliqué, chacun ayant ses marques dans le texte. Par lecteur impliqué, il faut alors entendre le rôle assigné au lecteur impliqué deviennent ainsi des catégories littéraires compatibles avec l'autonomie sémantique du texte. En tant que construits dans le texte, ils sont l'un et l'autre les corrélats fictionalisés d'être réels: l'auteur impliqué s'identifie au style singulier de l'œuvre, le lecteur impliqué au destinataire auquel s'adresse le destinataire de l'œuvre.<sup>22</sup>

Aunque aquí ya se debe destacar cómo el pensador francés advierte sobre la posible equivocación engañosa de estas simetrías, en virtud de que por un lado “l'auteur impliqué est un déguisement de l'auteur réel, lequel disparaît en se faisant narrateur immanent à l'œuvre”, esto es: inmanente a la voz narrativa en términos comunes; mientras que por otro lado —así Ricoeur— el lector real (que aquí debemos entender como uno o cualquiera de nosotros en actuación de lectura desde un estatuto ontológico real), habrá de considerarse una “concretización” o réplica implicada y detonada por el campo semántico del texto. De ahí que se pueda asegurar que durante esta fenomenología del pacto ficcional nos convertimos en “víctimas” o cómplices

---

<sup>21</sup> Cfr. Francisco Xavier SOLÉ ZAPATERO, aquí mismo en esta monografía, especialmente en el apartado «El proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASAs) como nueva propuesta de lectura de la novela», 56.

<sup>22</sup> Paul RICOEUR, *Temps et récit. 3. Le temps raconté* (Paris: Éditions du Seuil, 1985), 310.

de eso que el autor de *Tiempo y narración* llama en su tenor original “la stratégie de persuasion du narrateur”: “Ainsi, tandis que l’auteur réel s’efface dans l’auteur impliqué, le lecteur impliqué prend corps dans le lecteur réel”. De tal forma es que Ricoeur termina su conocido vaivén entre exposición, analogía y distinción conjetural comunicando que el lector real, usted y yo, ocupamos el polo opuesto (*pôle adverse*) del enunciado semántico literario desde cuyo núcleo proviene “la signification de l’œuvre”.<sup>23</sup>

Sin embargo, aquí sería menester advertir sobre la posible falacia que se gestaría al pensar como certero que bajo el término de “fenomenología de la lectura” —después de Iser— ya nada más es admisible en esa formulación.<sup>24</sup> Todo lo contrario, bien se podría sostener una semejante “fenomenología” pero precisamente en los términos que en el PASA habrán de explicarse con claridad al incluir en el binomio de Iser y en la adecuación de Ricoeur la esfera mundana del autor literario, tenido éste como una categoría inteligente de ficción y artificios. Ya que de quedarse con la propuesta inconclusa del binomio texto-lector (real) se abre el riesgo de que la *pre-ocupación* (*Sorge*) existencial (en términos heideggerianos)<sup>25</sup> tome por asalto el lugar primordial de la investigación literaria, poniendo en una gran posición de desventaja al campo semántico del texto bajo esas condiciones que acarrea una investigación ignorante del gran plan arquitectónico de la estrategia del autor implicado, y que en Solé Zapatero se identifica como la “solución poética”, imposible de omitir, puesto que de eso se trata primordialmente en la apreciación literaria, a saber: en la develación justo de ese “gran plan”.

De acuerdo al apunte sobre la pertinencia de la fenomenología más allá del detalle entre el pensador alemán de la Escuela de Constanza, Iser, y lo que aquí hemos citado de Ricoeur, valga estimar todavía lo siguiente. Según una observación que obtenemos de Argüelles Fernández,<sup>26</sup> a Edmund Husserl se le reconoce una gran aportación para

---

<sup>23</sup> RICOEUR, *ibidem*, 310-311.

<sup>24</sup> Recordemos que aquí Ricoeur está disertando en torno a la obra de Wolfgang Iser; *cf.* Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4a ed. (München: Wilhelm Fink, 1994).

<sup>25</sup> Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit* [1926]. 17ed. (Tübingen: Max Niemeyer, 1993), § 42: 197-198. El tema completo: «Capítulo VI. Die Sorge als Sein des Daseins», §§ 39-44.

<sup>26</sup> Gerardo Argüelles Fernández, «¿Lectura para qué? Virtudes de la síntesis pasiva entre Husserl y Ricoeur en la pre-comprensión hermenéutica del mundo entero en los textos», *Mundo de vida y presentificación. Paul Ricoeur a 100 años de su natalicio* (Editorial Eón: México, 2015), 141-166.

la teoría literaria justo cuando el filósofo de Friburgo se “encarga de distinguir muy a tiempo entre la apercepción intencional del yo vitalicio ante su horizonte mundano (*el autor empírico, en nuestro caso*) y la apercepción intencional de cualquiera que fuese la conciencia expectante (narradora) de horizontes plenos de presunciones ópticas y psicológicas en la ficción (*el autor implicado en primera instancia*)”.<sup>27</sup> Como se puede constatar paulatinamente, aquí ya se asoma una de tantas aristas que contiene el “proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas” (PASA) de Francisco Xavier Solé Zapatero. Es decir, hablamos de una propuesta teórico-metodológica, hoy convertida en una adecuada formulación que no deja de acusar humildad y gallardía al mismo tiempo, sobre todo al ser considerada por su autor como un “proceso”; es decir una segmentación dinámica, abierta y hermenéuticamente holgada, pero sujeta al rigor de la inversión de la pirámide tradicional imperante en los Estudios Literarios, la cual consiste en atender la literatura bajo la anticipación de marcos teóricos rígidos y *ex privativos* que dejan o empujan a la periferia epistemológica lo que quisiéramos también llamar el imperio semántico del texto literario. Solé Zapatero advierte esta práctica tan común y por ello se ha propuesto ofrecer una alternativa cuya viabilidad en la *praxis* académica está ahora a disposición de un amplio espectro lector.

## HORIZONTES

Si bien el PASA se fundamenta en una serie compleja de elucidaciones teóricas muy concretas y de largo aliento en su postulación, la relevancia de lo que aquí Solé Zapatero y el Grupo Slovo exponen ajusta en cierta medida —sin presunciones de absoluta certeza— con varios presupuestos que ya aquí anticipábamos entre Kant y Husserl, esto es: entre la estética trascendental del idealismo alemán primario y la fenomenología —igualmente— trascendental del primer tercio del siglo XX. En este sentido, una formulación clave con la cual podríamos ligar al PASA con aquella observación kantiana sobre la propiedad estética-trascendental de los juicios del gusto y la neutralización del mundo real efectuado por el poeta, según la fenomenología, sería la que compete a la sustitución del término ordinario de “horizonte de expectativas” por el de “horizonte óptico de presunciones”, siendo el primero derivado de la recepción alemana de

---

<sup>27</sup> ARGÜELLES, «¿Lectura para qué?...», 154.

corte gadameriano,<sup>28</sup> difundido por Hans Robert Jaus, <sup>29</sup> y atribuido ni siquiera al autor histórico sino al lector empírico. El segundo término, el fenomenológico, versa igualmente sobre las cualidades esférico-liminales de nuestra conciencia significativa y reproductiva contenidas en la noción metafórica de “horizonte”, pero al delimitarlo a las cualidades intersubjetivas de la realidad humana, a sus bosquejos, anhelos y experiencias —por ello “óptico” y “presuntivo”— (*präsumptiver Seinshorizont*),<sup>30</sup> se conforma un término para analizar la subjetividad y datos de existencia, no del autor, menos del lector, sino de los personajes ficticios “atados” al mundo del texto literario, y que en ese entendido expiden dos modalidades de objetividad, plenamente interpretables, es decir: i) cada personaje o voz narrativa es interpretado desde la objetividad a la que obliga la situación del “otro”, ii) cada personaje, a su vez es “recibido” por el lector también asumiendo una distancia objetiva por las mismas razones epistémicas; y todo ello sumado a los datos de presunta objetividad que brinda segmento a segmento el mismo narrador (en dado caso de haber uno en cualquier modalidad ontológica y con ello narratológica).

A esto lo podemos considerar también como un proceso de fundación artística de una objetividad, y gracias a eso efectuar una elucidación esférica-horizontal<sup>31</sup> sobre aquello que la inteligencia autoral ha trazado detrás de su “gran plan”. Con este

---

<sup>28</sup> Cfr. Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método* I. 8ª ed. Ana Agud Aparicio y Rafael De Agapito, trads. (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999), 376-77; en especial: «II. Fundamentos de una teoría de la experiencia hermenéutica, 9. Recuperación del problema hermenéutico fundamental; 4. El principio de la historia efectual» 378-414.

<sup>29</sup> Cfr. Hans Robert JAUS, *La historia de la literatura como provocación*. Prólogo de D. Ródena de Moya; trad. de J. Godo Costa y J. L. Gil Arístu (Madrid: Gredos, 2013).

<sup>30</sup> Cfr. Edmund HUSSERL, *Erfahrung und Urteil, Untersuchung zur Genealogie der Logik*. L. Landgrebe, ed. (Hamburg: Meiner, 1999), § 87, 410-420.

<sup>31</sup> En una comunicación anterior, Argüelles Fernández acota lo siguiente en torno al concepto de “horizonte” relativo a sus virtudes epistemológicas para los estudios literarios: “Ralf Elm ha hecho una muy atinada observación cuando aduce que la riqueza teórica del horizonte se debe a su carácter limitante-liminar; y a pesar de la multiplicidad de los enfoques posibles, parece que el horizonte ofrece de modo general una indiscutible objetividad: el horizonte es, en esencia, un fenómeno fronterizo (*Grenzphänomen*)”. Cfr. «Señor comandante, somos cincuenta y cuatro”. El horizonte sin expectativas en *La ciudad que el diablo se llevó* de David Toscana» *Horizontes y fronteras. Cinco acercamientos a la literatura mexicana contemporánea*. C.D. Carrillo Juárez, coord. (México: Editorial Eón, 2004), 34. Cfr. Ralf ELM, «Horizonteneröffnung: Zur Bedeutung und Geschichte des Horizontverstehens» *Horizonte des Horizontbegriffes. Hermeneutische, phänomenologische und interkulturelle Studien* (Sankt Augustin: Academia, 2004, 7-14), 7.

antecedente, en nuestro acto de lectura se lleva a cabo una estimulación de nuestras facultades innatas para reconocer mundos inteligibles y los grados por medio de los cuales nuestra familiaridad frente al mundo circundante es puesta a prueba. Y es gracias a esta diferencia ontológica entre ambos mundos lo que propicia admitir a modo de pacto ficcional la donación certera de sentido (literal de un texto), sin necesidad de anticipar analogías de mi propia historicidad, evitándome con ello arruinar la experiencia poetológica. Esta precaución es justo lo que el PASA pretende destacar en primera línea: promover una lectura fiel al imperio semántico propuesto como una esfera de significaciones, aquí sí ya dialógico-cronotópicas, diseminativo-rizomáticas (deconstructivas), prestas para su contención de verosimilitud según las posibilidades semiótico-culturales y heterogéneo-transculturadas signadas en el artificio literario.

En ese contexto es que el PASA acusa una cierta humildad respecto al crédito recobrado de diversas tradiciones, evadiendo con gran cuidado el peligro de eclecticismo, mientras que al mismo tiempo Solé Zapatero logra exponer su propuesta (convertida en proceso) también logrando una gallardía teórica sobresaliente, gracias a toda una década y un par de años adicionales de pensamiento riguroso sobre esta misma pregunta rectora: ¿cómo leer con el mejor tino aquello que naturalmente subyace en la transparencia de la escritura, evadiendo el riesgo de su tergiversación por estar buscando presupuestos significativos que no sostiene el campo semántico del texto? La respuesta más adecuada es recordando que detrás de toda creatividad poética, la inteligencia autoral ha trazado una posible y sensata “solución artística”; y de esa premisa tan clara como primordial, mas hartamente ignorada, es que se despliega toda esta propuesta de patente original signada por Solé Zapatero.

Los elementos constitutivos de esa gran “solución poética”, en términos de Michael Bajtín, no tienen que ser traídos artificialmente de los confines de la sociología, el psicoanálisis, la estética marxista ni de lindes antropológico-estructurales; porque la inteligencia autoral ya ha realizado este desempeño hermenéutico, es decir, todos esos elementos “disciplinarios” ya se encuentran “implicados” en el texto bajo la identidad de diferentes planos, todos ellos concomitantes, integrales y rizomatizados, de entre los cuales destacan: el mero acontecimiento de la enunciación, la imagen, la voz de personajes, el espacio, el curso vectorial (o desquebrajado) del tiempo, la identidad del narrador, etcétera. En términos de Solé Zapatero, aunque aquí valdría decir simplemente de certeza transversal, se trata de leer con todo cuidado y cautela para así proceder a mirar con detenimiento las pautas de la poética autoral, entendiendo



por “poética” aquella actitud y posición del Autor implicado desde las cuales articula las instancias de su proceso narrativo, lo que permite a su narrador, en cada caso, encontrar una posición y una perspectiva *autocentrada*, sin descontar la vinculación creada con el lector implicado y su espacio de experiencias y horizontes de expectativas sociocultural atado a su Presente histórico. Según la inteligencia teórica que propone Solé Zapatero, esta doble vinculación, en efecto, se convierte en el *modus operandi* que permite develar la “solución artística”.<sup>32</sup>

Justo de ese planteamiento emanado desde la naturalidad propia del artificio poético se deriva la lógica y todo el resto de los andamios que constituyen el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas. Para responder a la pregunta sobre el avance de este proceso, Solé Zapatero sugiere una lectura estructurada en al menos tres planos, i) el de la *representación*, la cual compete al “objeto de la imagen en movimiento que vemos”; ii) el de la *expresión*, que en lenguaje estructural se entiende como la mera disposición cualitativa del enunciado según su progreso y que ajusta con aquello que “*otmos y vemos*”, y iii) el de la *configuración* “que articula los dos anteriores, lo cual forma parte de la *solución artística* del narrador, producto de la *organización composicional* o *poética* del autor (implicado), de acuerdo con el oyente-lector (implicado) al que se dirige”.<sup>33</sup> A lo anterior, para Solé Zapatero no queda duda alguna respecto a que durante este proceso resulta menester integrar por supuesto las referencias o correlatos ontológicos —insistimos: ya por la inteligencia autoral implicados— verosímiles y rastreables de primera instancia, a saber, los socio-históricos, los culturales y aquellos que evocan obras o tradiciones literarias antecesoras. Es con este presupuesto que el marco de observación es fijado por Solé Zapatero en atención a las relaciones posibles que aquí se acotan con ayuda del dialogismo y la noción de cronotopo de Bajtín, a quien nuestro catedrático le rinde todo un homenaje dignísimo de tomar en consideración gracias a un soporte bibliográfico amplio y robusto, acompañado también de un aparato crítico formidable.

A estos márgenes de referencia bajtinianos se unen paulatinamente y de forma integral indicaciones muy puntuales para la concretización de la lectura que implica la

---

<sup>32</sup> Véase el apartado “Problemas del acercamiento a un texto artístico-narrativo y de su presentación crítico-historiográfica” en esta monografía, 25-26.

<sup>33</sup> Véase el apartado “Problemas del acercamiento a un texto artístico-narrativo y de su presentación crítico-historiográfica” en esta monografía, 25-26.

admisión de la claridad de una *postura* teórico-metodológica que tiene como objetivo promover la reflexión acerca de la *posición y perspectivas pragmáticas*, desde donde se efectúa finalmente la *aproximación sucesiva*. En apoyo a estas cuidadosas indicaciones, para Solé Zapatero es muy importante guardar el equilibrio de la intención hermenéutica, de manera que hace hincapié en el doble juego topológico de mirar al texto literario tanto en posturas “centradas” como en aquellas que contraponen como “descentradas”, en donde:

el lector trata de *comprender, explicar e interpretar* el texto, o de acuerdo con la forma en que el Autor *configura* el texto, dando cuenta con ello de sus particulares y dinámicas ‘soluciones artísticas’ y, por tanto, de su poética, a saber, topológica, y de las cuales, nosotros, como *testigos*, intentamos dar cuenta. De aquí que el asunto se centre finalmente en el problema de la *Lectura* ([Autor - Texto - Lector] - Lectores [Auditorio]), con todas las extremas complejidades que ello acarrea.<sup>34</sup>

## PREVISIONES

La reunión monográfica sobre la teoría, el sentido y la práctica interpretativa del PASA desarrollada y defendida por Francisco Xavier Solé Zapatero y el Grupo Slovo es puesta a consideración de un público lector que, según lo que hemos anticipado antes, muestre un interés por dejarse guiar paso a paso, peldaño tras peldaño, en una travesía intelectual y científica de no menores dimensiones. En ese sentido se debe esperar una lectura seria de múltiples referencias cruzadas, primarias, secundarias y con sendas sugerencias para ampliar ciertos presupuestos o resultados provisionales en marcos cada vez más amplios o con enfoques revisitados a conciencia, sin olvidar el esfuerzo por traducir la complejidad de cada gran núcleo procedimental con ayuda de herramientas esquematizadas, diagramas de flujo y tablas panorámicas. El carácter amplio a nivel teórico que constituye estas investigaciones habrá de pedir también que sus lectores les brinden a los autores de estos textos el beneficio de la duda académica sobre el mejor andamiaje o puesta de partida y desarrollo de los temas respectivos. Incluyéndonos en esta dirección apelativa de la enunciación, se pide de nosotros la

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, «Problemas de la posición y perspectiva...», 25.

generosidad de leer con cuidado y mucha paciencia no sólo a Ricoeur y Bajtín desde los fundamentos estético-literarios que aquí se decantan en toda su relevancia, sino que además se nos convoca a recibir nuevas instrucciones y correlaciones pertinentes (no-literarias) de la obra de Freud, Lacan, Derrida y Deleuze, entre otros. El gran logro aquí radica en el diálogo crítico y mejor informado no sólo sobre las virtudes y distinciones obtenidas del pensamiento psicoanalítico o deconstructivista, sino también respecto al que compete a una franca delimitación y aceptación de lo que esas teorías finalmente no pueden garantizar ni resolver. En eso radica también parte de la humildad en el talante argumentativo de Solé Zapatero y el Grupo Slovo, sobre todo al entregar a su público lector una compilación de investigaciones académicas trazadas desde la contención de aparatos críticos ya antes puestos a prueba y examinados de modo transversal según las experiencias de defensa de tesis de posgrado. El mismo Francisco Xavier Solé Zapatero deshila y enhebra en cada vez nuevas estructuras esta gran propuesta del PASA, decíamos arriba, desde poco más una década de intensa labor de investigación, docencia y diálogos inter y transdisciplinarios.

La presente compilación se ajusta a la siguiente lógica, subdividida en dos partes constitutivas: Los distintos artículos de análisis de literatura primaria, enmarcados en un muy interesante *corpus* latinoamericano, son precedidos por un amplio estudio de apertura y fundamento a la saga de Francisco Xavier Solé Zapatero. De esa manera, los textos de investigación del Grupo Slovo comienzan con la investigación de Areli Cruz Muciño, subtitulada “El *pukllay* de posturas indigenistas en *Yawar fiesta*, de José María Arguedas, como *otra* posible solución artística. En este apartado, Cruz Muciño se ocupa en primera línea de llevar a cabo una ubicación y más tarde exposición de los diversos enfoques por medio de los cuales Arguedas instituye posibles interpretaciones —dialogizadas y vinculantes— sobre el indio, en tanto concepto identitario-cultural e histórico del Perú decimonónico y hasta del arcaico. En lealtad a los presupuestos teóricos que cubren la teoría y método de trabajo en todo el Grupo Slovo, Areli Cruz Muciño previene a sus lectores respecto a la relativa asunción de que Arguedas haya simplificado las múltiples y complejas relaciones genéticas de identidad respecto al universo quechua tan sólo por haber habitado y vivido entre ellos; de tal manera que resulta un alivio para una expectativa genuinamente poetológica el hecho de que Cruz Muciño tome franca distancia de cualquier atisbo teórico en torno al llamado *reflejo de realidad* y proceda, por el contrario, a habilitar una mirada deconstruida respecto al estereotipo occidental que cubre esta complejidad cultural.

María Guadalupe Díaz Guerra regresa nuestra atención a un entorno mexicano aparentemente más familiar. En la novela *La feria*, de Juan José Arreola (1963), fragmentada a lo largo de 288 pasajes, la investigadora analiza la estructura, las correlaciones poetológicas e histórico-culturales significativas que Arreola urde al interior de cada fragmento. Se trata de aquel conglomerado de voces y acontecimientos del mundo vital y circundante de Zapotlán (“el Grande”, hoy Ciudad Guzmán, en Jalisco) que, pese a cargar en su campo semántico con una referencia empírica concreta, habrá de conducir a sus lectores a un mini-universo cuyo estatuto ontológico de realidad histórica sufrirá una ruptura, la cual al mismo tiempo conllevará a una reconfiguración de esa “realidad”, según la esperada intuición natural sobre el espacio y el tiempo que se tiene a menudo en las experiencias vivenciales medidas por el reloj histórico. Destacar estas estrategias narrativas conducirán a Díaz Guerra a mostrar las razones por las cuales Arreola consigue desafiar nuestras intuiciones comunes sobre la reconfiguración de los referentes históricos al poner en juego el filtro de las posibilidades narrativas del autor jalisciense, en tanto autor implicado para edificar otras realidades. Y eso lo logra, a decir verdad, sin que nuestra intuición sobre la lógica del mundo se desquebraje y admitiendo la edificación de nuevas constelaciones patentes en el mero artificio literario. Uno de los conceptos claves a revisar por María Guadalupe Díaz Guerra, que ella considera como uno de los factores detonantes de esta primaria incertidumbre ontológica de la realidad, será la noción del tiempo en una de sus fracturas filosóficamente más complejas de analizar: la atemporalidad.

Por su parte, Mariana León Contreras centra la atención de sus averiguaciones en el relato “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro, desarrollando como eje rector de su proceder el acercamiento escalonado a la *poética* general de esta obra. El método obedece a un seguimiento de las articulaciones diegéticas de los personajes, seguidas de los “discursos simbólicos”, ya sea que ellos mismos profieren o que a ellos se les atribuye en una cadena, ya subsecuente o no, de actos discursivos interrelacionados entre sí. De especial interés le resulta a León Contreras advertir con detalle las consideraciones en torno al personaje de “Laura”, *v. gr.* un ser “condenado” que en sus diálogos con Nacha integra en su espectro de comprensión vivencial e histórico los diversos enfoques y suposiciones respecto a la traición, culpa e identidades significativas que más tarde sólo habrían de fijar en los libros de Historia una versión estereotipada colmada de univocidad. Para León Contreras cobra vital importancia el análisis de las enunciaciones de ambos personajes tanto literales como las alusiones

diferidas en torno a la temporalidad de esa experiencia histórica-vivencial, vehiculizada en un tiempo gramatical de presente indicativo, lo que detona en la experiencia de lectura todo un desafío a nuestros propios registros intuitivos sobre el seguimiento natural de un relato gramaticalmente coherente más dislocado al momento de una revisión de aquello que en la narratología le llaman *timeline*.

De regreso a la obra de José María Arguedas, Luis Antonio Torres Morales se ocupa de la novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Los conceptos que aquí pone de relieve, como transculturación y heterogeneidad, le sirven como ejes de investigación en apego a un método de observancia estructural o configurativa. En lealtad a los presupuestos teóricos del PASA, el análisis conceptual que lleva cabo Luis Antonio Torres conduce a una exposición y más tarde comentario crítico de las posiciones y perspectivas vehiculadas y movilizadas por los personajes, sin perder de vista la gran hipótesis acerca de que en ningún caso la inteligencia autoral ha dejado cabos sueltos sino que por el contrario, reconfigurar y exponer ese gran plan arqueológico-poético de Arguedas se revela como el verdadero desafío hermenéutico tras una cautelosa lectura. Camino a la elucidación de este presupuesto, Luis Antonio Torres Morales advierte a sus lectores que se debe tener en cuenta la estructura general de la novela, “dividida en cuatro Diarios escritos por Arguedas (autor-narrador-personaje) contada por el narrador ‘Arguedas’, y cuatro capítulos (Relatos) de una novela, configurada por aquel como autor interno al texto (...)”.<sup>35</sup> Como se habrá de poner en evidencia, para Arguedas la puesta en escena de elementos dicotómicos, antagónicos y cardinalizados (arriba *vs.* abajo; costa *vs.* altiplanos) promueve en los lectores un ajuste acerca de los ordinarios modelos de realidad vivencial y geográfica-étnica, en contraste analógico con los cimientos transculturales y heterogéneos propios de cada escenario local, según la identidad antropológica de los personajes.

Alma R. Sánchez Valdez analiza la obra de María Luisa Bombal, *La última niebla*, tratando de destacar la forma como se constituye el plan literario en torno a la presentificación de una visión del mundo integrada por vivencias ligadas a términos evocados e invocados como lo ensoñado y lo soñado; todo eso incluso procurando una serie de análisis que a menudo en la crítica literaria no rebasan las meras hipótesis (evidentes) sobre ruptura y deconstrucción, y que se olvidan de exponer soportes poetológicos sobre lo que se ha querido demostrar. Al interior de esta obra, nos instruye

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, 29.

Sánchez Valdez, destacan dos grandes escenarios —igualmente antagonistas— como el campo frente a la ciudad, lo que promueve en nuestra experiencia estética de lectura que debamos admitir esa gran topografía cargada de símbolos subyacentes en torno a la identidad narrativa de la narradora-protagonista. De este modo, en *La última niebla* este topo-análisis “permite seguir los pasos de la mujer sin nombre, concibiendo con estos movimientos una estructura dividida en dos niveles, el que puede considerarse como real y el ensoñado (construido por trece metarrelatos). Entre ambos se configura la superrealidad como integradora de la experiencia onírica en el relato”.<sup>36</sup>

Alicia Sánchez Quintana dirige su atención a la narrativa de Elena Garro, en especial al núcleo que compone *La semana de colores* (1964). Aquí, la forma de configurar los andamios analíticos exigen de los lectores un seguimiento concentrado o cauteloso, porque esta obra ofrece no sólo así a primera vista ciertas dificultades de comprensión sino también cuando la intención de lectura se lleva a cabo con el objetivo de realizar una encomienda crítica y especializada. El método de interpretación que prevalece en esta propuesta de Sánchez Quintana intenta acercarse a la configuración del cuento, o a la idea poetológica que del género tiene Elena Garro a través de los niveles sugeridos en el proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas, aunque para el beneficio de esta comunicación sólo se observarán los dos primeros: i) el acontecer de las acciones, que se traduce en el clásico esquema estructural respecto al “qué sucede” y enseguida “cómo” se narra aquello que sucede en el relato; y ii) el de los personajes, *v. gr.* seguir de cerca su interacción, sus movimientos, discursos y el conflicto entre las perspectivas de presunción de anhelos y deseos. De ese modo Sánchez Quintana intenta ofrecer una perspectiva de resolución poética que coadyuve a ordenar las secuencias narrativas de “La semana de colores”, teniendo como ejes de polaridad en los análisis al narrador en tanto relator, así como al autor en calidad de configurador del relato en lealtad a lo que bien podríamos llamar la actuación del autor en tanto primer hermeneuta.

Tania Sámano Carbajal brinda una mirada a la poética de Elena Garro focalizando en su interés la novela *Los recuerdos del porvenir*. El procedimiento aquí consiste en la examinación meticulosa de los modos por medio de los cuales se van constatando los niveles de significación argumental y estructural, pero siempre en lealtad a lo que concibe la memoria de la narradora; un tópico que por cierto en los Estudios Literarios

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, 36

se denomina “ficciones de la memoria”. Sámano Carbajal propone en concreto poner a prueba las virtudes hermenéuticas contenidas en el PASA de Solé Zapatero. Por este medio la investigadora pretende entonces:

reorganizar la secuencia cronológica de los recuerdos (acontecimientos) de la voz narrativa con que la autora configuró el relato (1963) para obtener la imagen cronotópica que pareciera caracterizarla en una primera instancia. No obstante, también se hace una apreciación sobre los elementos paratextuales que acompañan a la novela en su recepción estética y que contribuyen a elucidar detalles interesantes sobre el proceso de escritura y de lectura.<sup>37</sup>

Lucía Rábago Canela ofrece una averiguación en torno a los “Problemas de la poética de *Santa Evita*” del argentino Tomás Eloy Martínez, cuya meta radica en explorar detalladamente la edificación poética, y en esa consecuencia la donación de sentido presto para su elucidación intersubjetiva tras la experiencia estética de lectura. Al tratarse de una novela cuya subdivisión se distingue *a priori* por su segmentación en dieciséis capítulos, dentro de los cuales el autor tucumano disemina tres grandes líneas argumentativas, enriquecidas a su vez por un conjunto de pruebas testimoniales y documentales, el desafío al que se enfrenta Rábago Canela no es menor, en virtud no sólo de ese carácter fragmentario del artificio escritural, sino porque además de aquella yuxtaposición horizontal de los tres ejes narrativos de los protagonistas clave, se suma la dificultad de ordenar los episodios ya de por sí interrumpidos e intercalados por medio de lo cual Eloy Martínez desafía nuestra elemental intuición sobre el orden común de todo relato. Si quisiéramos resumir el beneficio de este análisis a una sola característica, ésta radicaría en la forma como Lucía Rábago plantea sus observaciones con la finalidad de estimular y fortalecer la natural resiliencia de los lectores ante la des-esquemmatización de las líneas clásicas de un acto narrativo, en este caso trazada por la inteligencia autoral de Tomás Eloy Martínez. En ese contexto se ofrece un análisis en donde la admisión de lecturas hermenéuticas múltiples (por parte de los lectores conscientes de su lejanía ontológica) contribuye a la concretización de una global interpretación poetológica sobre ese gran personaje resignificado, como lo supone para todos nosotros la identidad empírica de Eva Duarte de Perón.

---

<sup>37</sup> *Idem.*

El texto de investigación con el cual Heladio Colín Medina cierra el índice de la presente publicación aborda la obra dramática de José Triana, subtitulada *La noche de los asesinos*. A modo de anticipo, Colín Medina nos recuerda que esta pieza del autor cubano no es del todo desconocida en la academia de Estudios Literarios, y que por el contrario resulta interesante advertir que esta obra se ha interpretado determinadamente según la obviedad referencial que supone una creación y publicación literaria justo en medio de un periodo tan fuerte y paradigmático, acaso de tono fundacional, como el que supone la transición política entre la dictadura de Fulgencio Batista y la toma del poder de Fidel Castro. Inevitablemente esta colindancia provocó que se haya puesto demasiado énfasis en el reduccionismo contextual a partir del reflejo burdo de la denuncia sociopolítica, mientras que por otro lado, con igual intención “sintomática” a los críticos les ha interesado destacar las correlaciones histórico-familiares del Triana empírico. Por otro lado, según lo advierte Colín Medina, esta obra también ha sido objeto de variados análisis cuyos soportes han colindado con presupuestos signados por el formalismo, la semiótica o la psicología. De suma importancia resulta entonces que Heladio Colín Medina se ocupe de brindar a su público lector un análisis en donde de modo primigenio se plantea averiguar y deconstruir la mera “configuración poética que el mismo texto propone y sugiere”.<sup>38</sup> De ahí que para Colín Medina el objetivo de su indagación sea la de “proporcionar una posible búsqueda de la *solución artística* y poética (...) que tiene como trasfondo, sin duda, entre otras cosas, la lectura histórica de los movimientos político-sociales y culturales en Cuba”,<sup>39</sup> pero con la gran diferencia de que gracias al proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas esos dos movimientos sociales que enmarcan una caída y surgimiento político a la vez cobre una relevancia, no desde el dato infinito de la lectura histórica, sino desde la fijación narrativa-literaria que habrá de reposar en un texto finito, como lo es el literario. La traducción de este postulado de trabajo se concretó por medio de dividir en dos “piezas” *La noche de los asesinos*. En la primera, que Colín Medina tilda de “pieza interna”, se focaliza el interés en el aparente conflicto entre hermanos; mientras que en la segunda (pieza externa) se recrean los pormenores de la vida cotidiana y las relaciones en familia. De este modo, nuestro investigador habrá

---

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> *Idem.*



de constatar la forma como Triana segmenta la narración de los acontecimientos quebrantando la linealidad del *timeline* y con ello la promoción de un colapso ontológico que llevará a una resignificación simbólica de lo “obvio”. Quien persiga con cuidado el reordenamiento linear-narrativo-dramático que realiza Colín Medina, podrá cerciorarse del verdadero esquema de verosimilitud y prueba lógica que funda el relato acotado por la subjetividad de las actuaciones dramáticas. Sólo que aquí se deberá poner cuidado en los distintos planos en donde, así la hipótesis de Heladio Colín, se puede demostrar la multiplicidad, y con ello el prestigio estético-dramatúrgico del genio literario de Triana, quien habrá de lograr una *sui generis* forma de re-simbolizar la —de por sí en apariencia unívoca— *realidad* de este periodo fijado en la memoria colectiva del relato histórico cubano.

#### SALIDA

En todos y cada uno de los casos aquí comentados, el público lector de esta monografía se verá gratamente instruido por lo menos en dos niveles, uno teórico y otro crítico. De quien consulte esta obra se pedirá un pacto de lectura académico dinámico y abierto a recibir semejantes consideraciones no con un carácter terminante sino en uno abierto con el fin de admitir la viabilidad de tomar notas para nuevas indagaciones y con ello reforzar las conclusiones provisionales de cada caso. El mérito de todas estas investigaciones radica justo en el desempeño de lectura y sus registros meticulosos de análisis. En todos ellos se pone de relieve la actitud liberada de leer las obras en cuestión sin el conjuro de la aplicación *a priori* de postulados emanados de cualquier otra esfera que no sea la propia de la literatura, en donde ya de por sí se ensaya la experiencia de vida fáctica, pero sin que la inteligibilidad de lo ahí fijado en la escritura deba cuestionarse del mismo modo como lo haríamos a otro tipo de textos. Como sabemos, en aquellos ámbitos no-literarios los cuestionamientos los hacemos alejados del mundo de la vida (*Lebenswelt*), compenetrando por el contrario el umbral de las abstracciones de la ciencia y la historiografía; a esos autores de textos infinitos de enmienda y actualización, como los periodistas y científicos exactos y naturales, les hacemos llegar nuestras preguntas y dudas siempre en relación con aquello que en cada caso describen y explican. A la literatura no le podemos inquirir de ese modo, al menos no así bajo la imperiosa postulación de meros observables hostiles al campo

semántico y literal del texto, y es aquí nuevamente en donde se agradece el empeño y esmero del Grupo Slovo y sus mentores.

Por último, dar cuenta sobre el arte bello, el que es libre y no necesita ser reducido a conceptos, como diría Kant, seguirá siendo un desafío no sólo intelectual sino ético y social, sin duda; pero también su atención y tratamiento habrán de requerir siempre de una actitud lo más generosa posible para dejarse guiar e instruir por la diégesis estética del propio texto camino a la develación de ese gran plan o solución poética gestada desde la conciencia significativa de la inteligencia autoral. En ese sentido, recordemos un agudo apunte que nos brinda Horst-Jürgen Gerigk,<sup>40</sup> en donde refiere como a Kant, para escribir su *Crítica del discernimiento*, le fue suficiente la lectura de Homero, del poeta Wieland,<sup>41</sup> algunos textos de Federico *el Grande* y poesías de Withof. Y vaya, sobre este último verdaderamente se necesita una enciclopedia especializada: resulta que Withof fue un catedrático que enseñaba moral, retórica y medicina en la Universidad de Duisburg, Alemania, que vivió entre 1725 y 1789<sup>42</sup> y su obra literaria se reduce a algunos poemas (también en latín) imitando la tradición en torno a Haller.<sup>43</sup> Ahora se ve que esto fue suficiente para constatar que a la literatura no se accede originariamente desde lo más alto de los monumentos culturales sino por el contrario: desde el propio cimiento o de nichos y recovecos de lo que ahí, tan sutil e intuitivo se inscribe de modo trascendente en nuestras conciencias lectoras más humildes.

Gerardo Argüelles Fernández

---

<sup>40</sup> Horst-Jürgen GERIGK, «Literaturwissenschaft. Was ist das?», *op. cit.*, 177.

<sup>41</sup> Christoph Martin WIELAND, poeta, traductor y editor alemán (1733-1813).

<sup>42</sup> Johann Hildebrand WITTHOF (1684-1769).

<sup>43</sup> Viktor Albrecht (von) HALLER, médico, botánico y poeta suizo (1708-1777).

## INTRODUCCIÓN

El presente libro representa el esfuerzo realizado por un grupo de investigadores interesados en la narrativa, particularmente la novela, y que después de muchos años de compartir cuestiones personales y profesionales, se decidió, hace cinco años, conformar una agrupación, a la cual se le denominó Grupo Slovo, con el fin de trabajar en forma colectiva, dada la comunidad de intereses. Con el tiempo se fue compartiendo la forma de trabajo con otros alumnos e investigadores, gracias a lo cual fue posible que algunos de ellos compartieran su trabajo en este libro, participando como colaboradores.

Como su nombre lo indica, *Poética y cultura: aproximaciones y soluciones artísticas latinoamericanas*, tiene como objetivo dar cuenta de algunas de las posibles “soluciones artísticas” y poéticas de algunos textos concretos, gracias a las cuales éstos vehiculan y movilizan importantes elementos literarios y socioculturales. No obstante, es importante señalar que estos trabajos, en su mayoría, son reelaboración, ampliación y/o complementación de los trabajos realizados para la obtención del grado de Maestro en Estudios Literarios, o de Doctor en Humanidades, y miembros activos, sea como alumnos, como administrativos o profesores, de la Facultad de Humanidades de la UAEM, institución que nos brindó el espacio y el tiempo necesario para las reuniones semanales, así como apoyo para que este libro llegara a buen puerto.

Las tesis de los integrantes del grupo y de los colaboradores, como se podrá observar, giraron alrededor de las obras de José María Arguedas (peruano), de Elena Garro (mexicana), de Juan José Arreola (mexicano) de María Luisa Bombal (chilena), de Tomás Eloy Martínez (argentino), y de José Triana (cubano), si bien posteriormente se ha estado trabajando con otros autores y se esperan obtener nuevos libros colectivos.

A partir de lo anterior, el texto se dividió en dos partes. En la primera se pasa revista a una nueva propuesta de lectura, que parte de principios completamente diferentes de los hasta ahora utilizados para hacerlo, es decir, dicho de forma totalmente elemental, considerando al texto como Sujeto (Sujeto → Sujeto [§]) y no como Objeto (como Cosa), y dejando que sea aquél quien “hable” por sí mismo (Autor → Texto → Lector) , y no que lo hagan, por un lado, las propuestas teórico-metodológicas (“aplicadas” o no),

o los críticos especializados a partir de esquemas, o concepciones, o temas,..., propuestos *a priori*, es decir, “externos” al texto, puesto que ello *simplifica, distorsiona*, e incluso *destruye*, radicalmente la(s) “solución(es) artística(s)” vehiculada(s) y movilizada(s) por la poética de la Obra, producto de la posición y perspectiva “autocentrada” y “descentrada” (“consciente” e “inconsciente”) y de Memoria literaria, sociocultural e histórica (también en buena medida “no-consciente” e “inconsciente”, de memoria colectiva) del Autor implicado, quien se dirige y toma en cuenta al Lector implicado (“Auditorio”) para hacerlo. Y si bien es cierto que el texto “disemina” en infinidad de *direcciones* y *sentidos* “espacio-temporales” (dialógico-cronotópicos y heterogéneo-transculturados) su entreverada “información”, y que, por lo mismo, no se puede suponer un *origen* ni un *lugar* del cual partir, producto tanto de su naturaleza *literaria*, de su carácter *rizomático*, como de que el texto está todo el tiempo en *movimiento* y *transformación relacional* entre complejos y entreverados *niveles* y *planos*, tanto “internos” como “externos” (el texto es “*cerrado*” y “*abierto*” simultáneamente, en el entendido que “nada hay fuera del texto”), el hecho de que posea una poética, digamos, *topológica* (Lacan), impone siempre ciertos *límites* a las posibilidades de *lectura*: no puede *ofrecer* y *proporcionar* lo que no *tiene*.

Por otro lado, el presente texto brinda, en su segunda parte, una serie de investigaciones que dejan “hablar” a cada texto desde sus particulares *posiciones* y *perspectivas*, de acuerdo con la(s) “solución(es) artística(s)” del narrador, producto de la “solución poética” del Autor implicado en interrelación dialógica-cronotópica con el Lector implicado, para lo cual parten de los mínimos lineamientos que les proporciona el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA) para poder comenzar a hacerlo, si bien sea finalmente aquel quien va “*determinando*” el múltiple *trayecto* a recorrer y las *delimitaciones* necesarias para irlo realizando. Por esta razón, qué mejor que sea cada uno de dichos investigadores, sean o no del Grupo Slovo, quienes expongan sus resultados y apreciaciones al respecto.

No obstante, también es fundamental que se hable del Grupo mismo: de sus orígenes, de sus características, de sus logros... Por esta razón, se solicitó a cada uno de sus miembros que escribieran una breve semblanza al respecto. Ambos materiales se anexan a continuación.

Por mi parte, sólo me resta agradecer a todos los que participaron en este libro, tanto por su esfuerzo y su dedicación, como por el apoyo que todos ofrecieron y brindaron para que éste sirviera de plataforma para celebrar el Quinto Año de la creación Grupo Slovo, cuestión que esperamos se termine de cumplir al entregar

el libro para su publicación. Más aún, esperamos pronto poner a consideración del público los otros trabajos que se han venido desarrollando, que indudablemente se articularán y complementarán entre sí con los aquí desplegados.

Mas, antes de concluir, quiero aprovechar para *reconocer* y *retribuir* ampliamente, tanto a título personal, como representante y miembro del Grupo Slovo —cuestión que comparten también los investigadores que participaron con sus respectivas colaboraciones—, al Dr. Gerardo Argüelles Fernández por el magnífico Prólogo con el que tuvo a bien *abrir* nuestro libro, el cual no sólo brinda una interesante, propositiva y penetrante lectura “teórico-práctica” del mismo, sino que lo hace desde una conocedora, profunda e inestimable perspectiva filosófica, la cual, al retomar, entre otros, a Kant, Husserl, Heidegger y Ricoeur, proporciona, indudablemente, una *entrada* y una *salida* inmejorable a las propuestas que en este texto se esbozan y que aspiran a ser un aporte, tanto para los Estudios Literarios, como para la apertura a un tipo de lectura de textos literarios y no literarios que surja de sus mismas *entrañas entreveradamente subjetivas*, dado que, al *invertir* de forma radical la *mayor* parte de las propuestas teóricas existentes, así como de las tradicionalmente conocidas (incluso desde el “origen” mismo: desde Aristóteles), permite *comprender*, *explicar* e *interpretar* la obra dada desde un múltiple mirador y desde una mirada de posiciones y perspectivas subjetivo-objetivas. Y qué mejor que dar cuenta de ello con una de las fundamentales propuestas lectoras que hace Gerardo Argüelles Fernández casi al final de su Prólogo:

[...] dar cuenta sobre el arte bello, el que es libre y no necesita ser reducido a conceptos, como diría Kant, seguirá siendo un desafío no sólo intelectual sino ético y social, sin duda; pero también su atención y tratamiento habrán de requerir siempre de una actitud lo más generosa posible para dejarse guiar e instruir por la diégesis estética del propio texto camino a la develación de ese gran plan o solución poética gestada desde la conciencia significante de la inteligencia autoral.

Pero hay más. Tenemos también que *agradecer* a Argüelles Fernández el tiempo dedicado a la lectura estilística cuidadosa en busca de elementos que pudiera mejorar el texto, así como las sugerencias realizadas al respecto, las cuales, sin duda alguna, enriquecieron los trabajos, cuestión que agradecemos profundamente.

En el mismo tenor, aprovechamos también la ocasión para reconocer al doctor Juan Carlos Carmona Sandoval, ex director de la revista *La Colmena*, por sus enormes

gentilezas y su apoyo incondicional, así como al doctor Jorge E. Robles Álvarez, director de Publicaciones Universitarias, por todas sus amables y finas atenciones; y a la maestra Ixchel Díaz Porras, coordinadora del Departamento de Producción Editorial, así como a todos los integrantes de su equipo: María Consuelo Barranco Monroy, correctora de estilo; Liliana Hernández Vilchis, gestora de diseño; Mayra Flores Mercado, formadora editorial, y Martha Eugenia Díaz Cuenca, diseñadora de la portada, por el apoyo brindado en todo momento para la producción y publicación, así como todo el esfuerzo y dedicación desplegados para mejorar la calidad del presente libro.

Finalmente quiero agradecer, de forma personal, a Gamaliel Cruz Muciño, a quien pedí me elaborara una fotografía para ilustrar la portada del libro que respondiera a lo que aquí se manifiesta como producto del trabajo laborioso y constante del Grupo Slovo y de sus amigos, y tuvo la magnífica idea de ilustrarlo a partir de un libro de notas antiguo perteneciente a su padre (que en paz descansa), brindándole con ello una inmejorable entrada visual, cuestión que se amplió gracias al apoyo de la diseñadora de la portada. Aprovecho también para reconocer grata y profundamente a su hermana, Areli Cruz Muciño, quien me ha apoyado y acompañado de forma imponderable e inestimable a lo largo de los años, tanto de forma personal y profesional, como por cuanto miembro del Grupo Slovo. Agradecimiento, por supuesto, que tengo que hacer ampliamente extensivo a los demás miembros del Grupo: a Mariana León Contreras, a Guadalupe Díaz Guerra y a Antonio Torres Morales, con quienes, no sólo he formado una gran familia, sino que he compartido todo tipo de grandes e importantes momentos, tanto dulces como amargos, y quienes me han brindado su amor, su cariño y su respeto a manos llenas. Muchas gracias a todos.

Francisco Xavier Solé Zapatero  
Coordinador del Grupo Slovo

En el capítulo “El *pukllay* de posturas indigenistas en *Yawar fiesta*, de José María Arguedas”, como otra posible ‘solución artística”, se plantea, tal como el título lo indica, cómo en la novela se muestran distintas perspectivas sobre el indio, las cuales comienzan a aparecer en Perú a finales del siglo XIX. Es decir, lo que a continuación veremos son las distintas posiciones y perspectivas sobre el problema del indigenismo, las cuales entablan un diálogo dentro de la novela. Así, Arguedas (puesto que es el caso

que ahora nos ocupa) estuvo entre los indios, y en su obra, nos hace vivir este mundo; sin embargo, esto no significa que lo visto en ella sea un *reflejo* de la *realidad*, sino una construcción hecha por Arguedas de esa *realidad*, con fines particulares.

De esta manera, lo que presentaremos será la forma en que se movilizan y vehiculan diversas tradiciones, así como múltiples posiciones y perspectivas (mono y biculturales), sobre el indio en *Yawar fiesta*. De este modo, contemplado el asunto desde lo quechua, estaremos frente a un *pukllay* (encuentro y confrontación en competencia) de posturas sobre el indigenismo, es decir, en la novela observaremos cómo personajes, voces, acontecimientos, representan, de una u otra manera, perspectivas, tradiciones, puntos de vista y cosmovisiones sobre dicho tema. Evidentemente, Arguedas tiene las propias al respecto, y a partir de ellas se enfrenta y se confronta con las de los otros, permitiendo que en la novela aparezcan, pero, evidentemente, sin que ninguna de ellas sea la verdadera y definitiva. Entonces, en *Yawar fiesta*, como lo apuntamos, se movilizan y vehiculan posturas indigenistas “blancas” (“occidentales”) y tradiciones quechuas.

Areli Cruz Muciño

*La feria* (1963), novela fragmentada, compuesta por 288 pasajes, conjunta una serie de voces y acontecimientos que muestran ciertos aspectos de la vida de y en Zapotlán, que, más allá de ser un lugar determinado, resulta un espacio manipulado, modificado y re-construido por el autor con una intención determinada. Se trata de dar cuenta, pues, por un parte, de algunos de los problemas de su poética, y por otra, de las relaciones existentes entre algunos momentos históricos-sociales recreados en la novela, a partir de una serie de referentes culturales de la zona de Jalisco, los cuales dan cuenta de la identidad de Zapotlán propuesta por el autor. Cada uno de estos momentos histórico-sociales resultan ser *atemporales*, lo que permite su confrontación y refiguración.

Guadalupe Díaz Guerra

El análisis de la obra “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro, tiene como eje rector el acercamiento a la *poética* de la obra, a partir de seguir las articulaciones de los

personajes y los discursos simbólicos a los que aluden, así como los cambios discursivos que se manifiestan al interrelacionarse unos con otros, dentro de los espacios y tiempos en los que se expresan y representan. Así, Laura es un ser *condenado* (un muerto) que, al dialogar con Nacha, comprende diversas posiciones y perspectivas de la traición, la culpa y la(s) identidad(es), complejizando la problemática y los temas vehiculados por ambas. En este sentido, cobra vital importancia las temporalidades expresadas en el “presente” de las dos mujeres, ya que el juego remite a la perspectiva de una tarjeta postal, en la que el tiempo mágico-mítico, por un lado, resulta ser un espejo para el tiempo “occidental” del siglo XX y, por otro lado, posibilita el diálogo con la memoria simbolizada de la Historia de México.

Mariana León Contreras

El trabajo de investigación aborda la crítica literaria acerca de la obra de José María Arguedas en su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, desde una mirada estructural o configurativa. Los conceptos a analizar en el trabajo son la transculturación y la heterogeneidad. Estos se proponen como resultados de las posiciones y perspectivas vehiculadas y movilizadas por los personajes, los cuales son producto del narrador, de acuerdo con los designios del autor. Así, los personajes van interactuando entre sí, al chocar, enfrentarse y confrontándose en todo momento del acontecimiento. Para ello, la obra está dividida en cuatro Diarios escritos por Arguedas (autor-narrador-personaje) contada por el narrador “Arguedas”, y cuatro capítulos (Relatos) de una novela, configurada por aquél como autor interno al texto, relato y configuración, por cierto, que se articulan entre sí, a pesar de que, al mismo tiempo, parecen estar inacabadas. A esto se anexan diez Hervores, los cuales sirven como una especie de colofón del Relato y al *Último diario*. Así, cada uno de los personajes presentados y representados en el Relato tiene una serie de características que los identifica, para empezar, con las diversas zonas del Perú, como lo son la costa y la sierra, para después hablarnos de culturas enfrentadas, como los son la “occidental” y la quechua, las cuales van “dialogando” y “complementándose”, dentro de sí y una a la otra. Por lo tanto, desde el título podemos ver que se hablará de dos posturas primordiales, de dos modelos del mundo encontrados, para después pasar a una infinidad de ríos de sangres (personajes), que se van analizando desde



sus características transculturales y heterogéneas “blancas” e indias, “occidentales” y quechuas o andinas.

Luis Antonio Torres Morales

La primera obra de María Luisa Bombal, más allá de generar una ruptura con lo escrito en su época, propone una visión del mundo integrada por las vivencias, lo ensoñado y lo soñado, al tiempo que los diversos escenarios en el campo y la ciudad fungen como un territorio de símbolos que complementan y delimitan a la narradora-protagonista. En *La última niebla*, el ejercicio del topoanálisis permite seguir los pasos de la mujer sin nombre, concibiendo con estos movimientos una estructura dividida en dos niveles, el que puede considerarse como *real* y el *ensoñado* (construido por trece metarrelatos). Entre ambos se configura la superrealidad como integradora de la experiencia onírica en el relato.

La estructura arbórea en la novela enuncia así una trama dividida, en la que la protagonista complementa su *realidad* con el anhelado amante, de forma que el tiempo pierde su linealidad horizontal para adquirir un carácter vertical, lo cual le permite desarrollar una historia donde el deseo sexual, la identidad y la razón de vida, se manifiesta a través del otro: el misterioso hombre al que sigue a ciegas a mitad de la noche.

Alma Rosa Sánchez Valdez

La narrativa de Elena Garro se lee entre líneas y nuestro deber como lectores consiste en sumergirnos bajo cada discurso para aproximarnos al sentido de sus textos. En el caso de “La semana de colores” (1964), el análisis es arduo y complicado, debido a lo confuso que resulta el cuento para el lector e incluso para el crítico especializado. La propuesta que se presenta en este artículo pretende hacer un acercamiento a la configuración del cuento de Elena Garro, a través de los niveles sugeridos en el proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas de Solé (2006), de los cuales sólo se retomarán los dos primeros: 1) el acontecer de las acciones: qué sucede y cómo en el relato, y 2) el de los personajes: su interacción, sus movimientos, sus discursos y el choque de sus perspectivas. De esta manera, se intenta proponer una perspectiva

que “ordene” las secuencias narrativas de “La semana de colores”, con el propósito de organizar el cuento y, así, profundizar en el análisis de los siguientes niveles: el narrador como relator y el autor como configurador del relato.

Alicia Sánchez Quintana

La novela *Los recuerdos del porvenir*, por configurarse de forma argumental y estructural, conforme lo concibe la memoria de la narradora, forma parte de los textos literarios denominados «ficciones de la memoria». Se propone así analizar esta obra a través del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas, propuesta de lectura literaria formulada por el Dr. Francisco Xavier Solé Zapatero. Desde esta vía se pretende reorganizar la secuencia cronológica de los recuerdos (acontecimientos) de la voz narrativa con que la autora configuró el relato (1963) para obtener la imagen cronotópica que pareciera caracterizarla en una primera instancia. No obstante, también se hace una apreciación sobre los elementos paratextuales que acompañan a la novela en su recepción estética y que contribuyen a elucidar detalles interesantes sobre el proceso de escritura y de lectura.

Tania Sámano Carbajal

El trabajo de investigación de la novela *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, tiene como objetivo presentar un acercamiento a la construcción poética de la novela. *Santa Evita* se divide en dieciséis capítulos, en los que se entremezcla el devenir de tres grandes líneas argumentativas, las cuales son complementadas por seis líneas que fungen como historias satelitales que giran en torno a las tres grandes líneas; así como con documentos y testimonios de terceros. Al dividir la composición de carácter fragmentario de la obra en tres grandes ejes correspondientes a los tres personajes principales, así como en las seis líneas complementarias, ordenando los episodios interrumpidos e intercalados entre sí, el aparente desorden de la novela cobra sentido. De esta manera, se plantea una posibilidad de lectura, una posible “solución artística”, en la cual se puede apreciar la manera en la que se construye el personaje simbólico de Eva Duarte de Perón dentro de la novela.

Lucía Rábago Canela

La lectura de *La noche de los asesinos*, de José Triana, obra dramática, no es nueva en el campo de los Estudios Literarios; sin embargo, al ser publicada en un periodo de transición gubernamental (dictadura de Fulgencio Batista y Fidel Castro), se ha prestado para una doble interpretación. Los críticos que pusieron su atención sobre el contexto, lo han hecho desde una postura sociopolítica o a partir de las problemáticas familiares (de Triana), mientras que los que se preocuparon por las cuestiones formales o temáticas de la obra lo hicieron desde alguna perspectiva teórica (formalismo, semiótica, psicología), pero hasta ahora nadie se ha planteado la idea de considerarla desde la configuración poética que el mismo texto propone y sugiere. De ahí que la finalidad de este artículo sea proporcionar una posible búsqueda de la “solución artística” y poética de *La noche de los asesinos*, misma que tiene como trasfondo, sin duda, entre otras cosas, la lectura histórica de los movimientos político-sociales y culturales en Cuba.

La propuesta resulta innovadora en el campo de los Estudios Literarios, pues el análisis se apoya en el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), trabajado en la Facultad de Humanidades por el Dr. Francisco Xavier Solé Zapatero. Así, aquí se toma como propuesta de lectura el PASA para explicar dos movimientos sociales, de los varios que se expresa y representan simultáneamente en el texto de Triana. Para llegar a esta propuesta de lectura fue necesario dividir *La noche de los asesinos* en dos “piezas”: una interna y otra externa. En la primera se presenta un aparente conflicto entre hermanos; mientras que la segunda recrea la vida en la casa. El autor ha presentado, así, los acontecimientos de forma desordenada, pero una vez que se lo ordena, puede observarse que todo lo que allí acontece tiene una “lógica” ubicada en varios planos, con la cual se trata de dar cuenta de una posible y múltiple simbolización de la *realidad* histórica cubana. De modo que José Triana, al no poder hacer una denuncia directa de las injusticias del *gobierno*, desde la colonia hasta la Revolución cubana, lo hace a través del teatro, representándolo con un aparente conflicto entre hermanos, si bien con ello logra crear una obra de una gran complejidad estético-dramática.

Heladio Colín Medina

El Grupo Slovo y colaboradores

\* \* \*

*Arelí:* El Grupo Slovo es un conjunto de investigadores y estudiantes dedicado a encontrar una perspectiva de lectura distinta de la que la crítica literaria ha propuesto a través de años. El Grupo se ha formado, así, por la necesidad de seguir investigando y desarrollando nuevas formas de *mirar* y *oír* la literatura. Fue integrado en octubre de 2015, y desde entonces se ha mantenido una relación de amistad y de mutuo respeto por los trabajos de los demás, así como de producción de ideas constructivas, siempre en apoyo al trabajo de sus integrantes. Así, se ha estado trabajado con diversos autores, tales como Altamirano, Arguedas, Rulfo, Arreola, Garro, entre otros, con la idea de crear trabajos de investigación que sirvan tanto para mejorar nuestra práctica docente, como para que sean publicados y dados a conocer a través de artículos y libros colectivos, así como en los coloquios donde hemos ido participado. Por lo mismo, el Grupo Slovo cada vez se hace más fuerte en lo referente a la necesidad creativa de cada uno de sus integrantes.

*Objetivo del grupo:* proponer, desarrollar y ejemplificar una nueva propuesta de lectura llamada “proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas”.

*Formación del grupo:* Somos estudiantes de maestría y doctorado en la UAEM que hemos venido trabajando, desde hace muchos años, guiados por un mismo asesor y por la misma propuesta de lectura: el Dr. Francisco Xavier Solé Zapatero. Justamente por ello decidimos formar el Grupo Slovo (*Slovo*: palabra, enunciado, etc.), nombre propuesto por una de las integrantes: María Guadalupe Díaz Guerra, término tomado de la propuesta teórica de Mijaíl Bajtín. Esta idea surgió cuando, por ese tiempo, estudiábamos textos de este teórico y nos vimos en la necesidad de nombrar al colectivo recién creado.

Así, nos reunimos cada semana y cada uno expuso frente a los otros el avance de sus respectivos proyectos de investigación sobre José María Arguedas, Elena Garro y Juan José Arreola, productos de nuestros trabajos de tesis. A partir de ello, hemos venido ejemplificado dicho proceso, el cual ha dado frutos sorprendentes, conduciéndonos a lecturas innovadoras.

*Guadalupe:* La necesidad de trabajar en torno al análisis y la comprensión de los textos literarios resultó ser una interesante alternativa en nuestro campo de estudio y de investigación, puesto que no responde a un proyecto o cuerpo académico, sino a

nuestras inquietudes y necesidades. De esta manera, cada uno de los integrantes, desde su posición y perspectiva, situación y contexto vital y profesional, aporta al grupo, a las lecturas y a la investigación, un estilo y una forma particular de proponer y enunciar, ciertamente, *determinada* por la “solución artística” y poética del texto mismo.

*Mariana:* El Grupo Slovo, término tomado de la obra de Mijaíl Bajtín, el cual significa palabra, es un grupo de estudio dedicado al análisis de la literatura desde una innovadora perspectiva, el cual se origina en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM) en 2015. A la luz del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), desarrollado por el Dr. Francisco Xavier Solé Zapatero, el Grupo Slovo se propone un tipo de análisis literario que parte del ejercicio de dejar hablar al texto, al seguir los elementos movilizados y vehiculados en el texto, los cuales forman las estructuras que lo configuran. Eso se logra a partir de la revisión de ciertos niveles propuestos por el PASA, si bien éstos se van corrigiendo, amplificando o complementando a partir de los que la obra propone. Eso permite mostrarle al lector las estructuras que la configuran, a partir de los encuentros, choques y confrontaciones de los personajes, en tiempos y espacio *determinados*, los cuales representan y simbolizan diversas “visiones del mundo”, como producto del relato del narrador, quien, desde una posición y perspectiva relativamente determinada, es el responsable de organizar el relato. Y esto, a su vez, como producto de la configuración del autor implicado, quien estructura un *mensaje* complejo, en un *contexto* determinado, tomando en cuenta al lector al que se dirige y a quien toma en cuenta para hacerlo. Estos elementos integrados forman parte de un *todo*, el cual constituye la “solución artística” y poética del texto. Y justamente los miembros del Grupo Slovo han dado cuenta de los alcances del PASA, a partir de presentar los resultados obtenidos, tanto en diversos trabajos académicos de licenciatura y posgrado, como en artículos y en participaciones conjuntas de coloquios o congresos a nivel nacional e internacional, además de que es practicada y promovida su utilidad a nivel de docencia, con muy buenos resultados.

Los integrantes del Grupo Slovo somos estudiantes de maestría y doctorado, quienes en este libro presentamos, primero, y ampliamos, después, los resultados obtenidos en nuestras respectivas tesis, al tiempo que íbamos adentrándonos en otros autores. Así comenzamos por centrarnos en la obra literaria del escritor Ignacio Manuel Altamirano, con su carácter decimonónico poco comprendido, para continuar

con la de Juan Rulfo, de la cual retomamos su excepcional virtud, denominada por Perus, el “arte de narrar”, lecturas que nos han ido posibilitando y ampliando nuestras propuestas de lectura de los textos.

Los encuentros del Grupo Slovo se organizan con un ritmo establecido por sus miembros, quienes hemos aprendido a trabajar en forma colectiva, lo que implica realizar un trabajo individual previo, del cual partimos en las reuniones para intercambiar propuestas y establecer caminos a recorrer con las aportaciones de las diferentes miradas, y siempre abiertos al cambio y a las sorpresas narrativas articuladas en las obras.

*Toño:* El Grupo Slovo es un conjunto de investigadores y estudiantes que nos dedicamos a encontrar una perspectiva distinta de lo que la crítica literaria ha propuesto a través de los años, hasta el punto de invertir sus propuestas: en lugar de partir de la teoría y de ciertas propuestas metodológicas para explicar, comprender e interpretar el texto, se trata de partir del texto mismo, teniendo a las teorías y sus metodologías tan sólo como herramientas o instrumentos auxiliares. Esta propuesta deviene de Dr. Francisco Xavier Solé Zapatero, quien la ha denominado: proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA).

A partir de ello, el Grupo Slovo se ha formado y conformado en la necesidad de seguir investigando y desarrollando nuevas formas de entender y explicar la obra literaria. Este Grupo, integrado a finales del 2015, ha tratado de mantener siempre una relación de amistad y de mutuo respeto por los trabajos de los demás, así como de dar ideas constructivas, siempre en cuanto al trabajo de los demás integrantes, con los cuales se han venido trabajado a diversos autores, tales como Altamirano, Arguedas, Rulfo, Arreola, Garro, entre otros. Al respecto, la propuesta que ha imperado entre todos ha sido que los trabajos de investigación sean publicados y dados a conocer a través de artículos y ponencias dentro del mundo de la crítica literaria, y en los coloquios donde hemos podido participar, sin olvidar su utilidad en la práctica docente en la que participamos.

Cabe señalar que el Grupo, gracias al trabajo colectivo realizado, cada vez se hace más fuerte, particularmente en cuanto a la necesidad *creativa* de cada uno de sus integrantes.

Miembros del Grupo Slovo

## PRIMERA PARTE

El proceso de aproximaciones  
sucesivas-acumulativas  
(PASA)





I. PROBLEMAS DE LA POSICIÓN Y PERSPECTIVA  
“AUTOCENTRADA” Y “DESCENTRADA” DEL NARRADOR  
 (“SOLUCIONES ARTÍSTICAS”) Y DE LA POÉTICA (“SOLUCIÓN  
 POÉTICA”) DEL AUTOR PARA DAR CUENTA DE LA LECTURA  
 DE UN TEXTO NARRATIVO A PARTIR DEL PROCESO DE  
 APROXIMACIONES SUCESIVAS-ACUMULATIVAS (PASA)

FRANCISCO XAVIER SOLÉ ZAPATERO

*Per la Paquita, la meva mare; per al Francisco, el meu pare;  
 per al Carles, el meu germà; per la Rose, la meva tieta,  
 que ja descansen en pau. Els vull a vostès molt molt.*

Para BELEM CLARO ÁLVAREZ, *In memoriam*.

*Para Areli, Lupita, Mariana y Toño: el Grupo Slovo,  
 así como para los colaboradores, por todo lo que han aportado  
 tanto para la producción de esta Primera Parte y de este libro  
 como en la configuración, utilización y realización del PASA  
 sin olvidar la relación que entre todos nosotros se ha establecido.  
 ¡Gracias! ¡Adelante!*

A través del siglo XX se han propuesto muy diversas maneras teóricas y metodológicas de *comprender, explicar e interpretar* un texto, de acuerdo con las posibles relaciones con sus sociedades y culturas de las que forman parte, así como en tratar de dar cuenta del entreverado proceso histórico de textos que se han ido produciendo a lo largo de los siglos. Tal el caso, entre otros —y dicho de manera profundamente elemental y esquemática, puesto que los métodos existentes, con el tiempo, se han ido complejizando al irse imbricando y correlacionando entre sí—, de los métodos biográfico, estilístico, psicológico, los cuales se centran básicamente en el autor y/o en el texto; el formalismo, el estructuralismo y la semiótica, que lo hacen en función básicamente del texto, sea considerándolo de forma inmanente o en su relación con los registros socio-lingüísticos y culturales movilizados; la narratología, que a partir del estudio estructural de los relatos, busca explicar su comunicación y recepción; la

sociología de la literatura y la sociocrítica que, en función del *contexto*, buscan, sea los nexos entre el texto y la “realidad”, así como de su historicidad, sea entre el texto y el *referente* socio-lingüístico e ideológico movilizado y vehiculado; la hermenéutica, la neohermenéutica, la estética o teoría de la recepción que se fundamentan en la relación entre el texto y el lector, o en el lector propiamente hablando, etcétera.

Algo similar acontece con la historia de la literatura, puesto que en este caso las investigaciones se centran en tratar de encontrar la relación entre el texto y el proceso histórico, sea de la literatura misma o de los referentes socioculturales, lo cual se realiza a partir de los propios textos, de los autores que los crean, o del contexto o referente histórico del que parten, si bien ya se ha comenzado a hacerse también en función de los lectores a los que se dirigen.

Sin embargo, gracias a los aportes de Bajtín, Lotman y Ricoeur, se ha ido percibiendo que el problema pareciera radicar justamente en la articulación entre Autor → Texto → Lector. Con todo, cada uno de estos investigadores privilegia, a su manera, alguna de estas relaciones. Así, Lotman, a partir del círculo semiótico, trata de dar cuenta de la relación entre emisor, texto y receptor, pero concentrando su esfuerzo en la estructura del texto artístico y de su relación con la semiótica cultural; Ricoeur, en función del ciclo hermenéutico, entre mimesis I (prefiguración), mimesis II (configuración) y mimesis III (refiguración), acentuando con ello la relación entre el mundo del texto y el mundo del lector, a partir del problema de la hermenéutica de la conciencia histórica; y finalmente Bajtín, quien se preocupa, tal como intentaremos mostrarlo más adelante, por la interrelación Autor → Texto → Lector, de acuerdo con la relación dialógico-cronotópica y poética que entre ellos y el referente literario, sociocultural e histórico se manifiesta.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Evidentemente, también será necesario pasar revista, desde esta perspectiva, cuando menos, a los aportes de Deleuze, Derrida y Lacan (Freud), tanto por la importancia de sus propuestas para los Estudios Literarios, como debido a que, de uno u otro modo, ponen en entredicho la relación Autor → Texto → Lector, al tiempo que permite aprovechar esta confrontación dialógico-cronotópica rizomática-deconstructiva para estudiar la mayor o menor pertinencia de la relación entre filosofía y literatura, hoy en día en boga. Relación, por cierto, que nace de los planteamientos filosófico-retórico-poéticos de Aristóteles, y se mantiene a través de los trabajos de Estética, de los cuales, a principios de siglo veinte, se separan con las propuestas del formalismo, del estructuralismo y de la semiótica, gracias a su relación con la lingüística, así como de las de la sociología de la Literatura, y de las cuales, de uno u otra manera, *derivan* y se *desarrollan* todas las que le siguen, si bien aquellas se vuelven a *imbricar* a partir de los planteamientos filosóficos, a saber, “posestructuralistas” y “posmodernistas” (¿de Ricoeur?), Deleuze y Derrida, entre otros, los cuales se basan, se enfrentan y se confrontan, a su vez, con las propuestas psicoanalíticas de Freud y de Lacan. Más adelante volveremos a ello.

Sin embargo, en todos los casos sigue existiendo el problema de cómo afrontar el texto de manera práctica, concreta, empírica, sea que se aborde de una o de varias de las propuestas teórico-metodológica existentes, sea que se realice a partir de la propia obra, es decir, que sea ésta la que guíe al estudiante, al investigador y al lector, en los vericuetos que el texto vehicula y moviliza, de acuerdo con su compleja estructura o configuración; de su relación, *a priori* o *a posteriori*, con otros textos, literarios o no, movilizados; de las lecturas crítico-literarias-interpretativas que se han realizado al respecto; de los referentes vehiculados; así como del posicionamiento histórico y epocal en que se tiende a ubicarlo y/o etiquetarlo, o de acuerdo con aquellos *núcleos problemáticos* que dan cuenta de las complejas relaciones entre las obras de diversos géneros y épocas, con lo que se puede instituir la poética autoral e histórica de un autor dado o de un conjunto de textos (al que podemos denominar cronotopo histórico).

Todo ello dependerá, por tanto, de la *postura* teórico-metodológica, como de la posición y perspectiva pragmática desde donde esto se realice, es decir, del “lugar” (“centrado” y “descentrado”) donde el lector trata de *comprender, explicar e interpretar* el texto, o de acuerdo con la forma en que el Autor *configura* el texto, dando cuenta con ello de sus particulares y dinámicas “soluciones artísticas” y, por tanto, de su poética, a saber, topológica, y de las cuales, nosotros, como *testigos*, intentamos dar cuenta. De aquí que el asunto se centre finalmente en el problema de la Lectura ([Autor → Texto → Lector] ↔ Lectores [Auditorio]), con todas las extremas complejidades que ello acarrea.

#### PROBLEMAS DEL ACERCAMIENTO A UN TEXTO ARTÍSTICO-NARRATIVO Y DE SU PRESENTACIÓN CRÍTICO-HISTORIOGRÁFICA

Ahora bien, uno de los grandes problemas de los productos de investigación crítico-historiográficos de textos literarios radica en que se nos dan los resultados del proceso y no se nos muestra *cómo* es que se llegó a ellos, es decir, no resulta fácil saber *de qué* forma el investigador utilizó, o no, las herramientas teórico-metodológicas, y de qué manera dialogó con las posturas que los críticos-historiógrafos anteriores utilizaron para interpretar el texto, a manera de saber cómo innovó dichas interpretaciones. Esto se acentúa debido a que el investigador parte de ciertos presupuestos teórico-metodológicos, así como cognitivos, éticos y estéticos, sin tomar en cuenta la poética del

texto: aquella que el autor utilizó para hacerlo, y de la cual depende(n) la(s) “solución(es) artística(s)” dada(s) por el narrador para lograrlo. Esto pareciera estar relacionado con el hecho de que se parte, como decíamos, sea de una temática determinada, o sea de un método a priori, que supuestamente explica el texto, entre otras muchas posibilidades, en lugar de partir de la posición y perspectiva “autocentrada” y “descentrada” desde la que el Autor implicado, de acuerdo con el Lector implicado, configura las instancias del proceso narrativo para que el narrador encuentre una “gran solución artística” (producto de la relación entre la diversidad de “soluciones artísticas” particulares) al entreverado proceso de expresión y representación de los movimientos de tiempos y espacios de la heterogeneidad sociocultural y la transculturación narrativa allí vehiculados y movilizados. O, dicho de otro modo, una vez más, que sea el texto mismo el que vaya “definiendo” y “determinando” el qué, el cómo, el para qué, en relación con quién y desde qué posiciones y perspectivas, podemos y debemos irnos acercando y profundizando en la poética de la obra.

La segunda problemática, partiendo de que la primera haya sido “resuelta” de manera satisfactoria, independientemente de los niveles y/o planos que se hayan ido trabajando, sería la presentación por *escrito* de dichos resultados dinámicos. Habrá, pues, que buscar una forma en que el lector perciba cómo nos fuimos acercando al texto, de acuerdo con la propuesta del Autor, y de qué manera fuimos “resolviendo” los problemas que se nos iban presentando, a sabiendas que éste no será el *proceso* que utilizamos para irlo haciendo, sino una manera práctica, *a posteriori*, de mostrar lo que la *relación* Autor ↔ Lector implicados, a través del texto, han ido brindando y permitiendo obtener. De aquí que sea necesario encontrar un mecanismo que dé cuenta de forma ordenada de cómo un nivel y/o plano se va articulando rizomáticamente con los otros, hasta finalmente dar cuenta de la posición y perspectiva desde la que el Autor-narrador, en su diálogo con el oyente-Lector, lo realiza, aunque esta sea *siempre* parcial y limitada. Mas ello implica necesariamente renunciar a encontrar un método (o métodos) determinado(s) para hacerlo, pues cada texto presenta problemas y manifiesta dificultades que deben ser “descubiertos” de forma particular y a partir de las diversas “soluciones artísticas” encontradas y de la posible Poética propuesta.

Mas esto implica un doble esfuerzo de trabajo: el del proceso de la investigación y el de la propuesta escritural de los resultados obtenidos, donde ambos se presentan igual de entreverados y complejos. Es más, en ocasiones, lo es todavía más el segundo, dado que se tiene que dar cuenta, evidenciar y esquematizar, de acuerdo con nuestros

planteamientos, el proceso de investigación en sí mismo, cuando éste pareciera presentarse siempre de forma relativamente caótica y dispersa. ¿Cómo lograr, pues, dar razón de una cuestión tan compleja como ésta, y más a sabiendas, supuestamente, que sin una propuesta “teórico-metodológica” que nos diga mínimamente cómo acercarnos al texto, esto resulta imposible de hacerse?

Una posible forma de lograrlo, que hasta ahora nos ha sido muy útil, y que es parte de lo que propone el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), es tomando en cuenta, durante el proceso de investigación, que hay siempre una serie de núcleos problemáticos que todo texto, por lo general, tiene y que, al evidenciarlos, se manifiestan por sí mismos, dado que son producto del texto mismo entendido como “Sujeto”, los cuales pueden servir para iniciar el proceso de “búsqueda” de una de las múltiples “soluciones artísticas” que se manifiestan en la obra, producto de la configuración poética planteada y propuesta por el Escritor, ahora convertido en Autor implicado (en y por el texto). De aquí que, no sólo se deba tener claro los niveles y/o planos que se van trabajando, sino también las relaciones que entre ellos se van obteniendo, ya que esto va a permitir, tal como el PASA lo propone, encontrar una forma de “esquematizar” dicho proceso, el cual dé cuenta, de forma tentativa, lo más aproximada posible, de las “soluciones artísticas” y de la “solución poética” de la obra en cuestión.

De este modo, el PASA es útil, tanto para el proceso de investigación, como para la propuesta escritural de los resultados obtenidos, así como para la obtención de una plataforma múltiple y dinámica que permita transitar de uno a otro, puesto que esto permitirá, tanto dar cuenta al lector, con las complejidades del caso, de ambos procesos simultáneamente, como que el lector pueda partir de dicha lectura para corregir, ampliar y profundizar en la poética del texto dado. Más aún, en el caso dado, también se trata de las relaciones que pudieran existir entre éste y otros textos, con el fin de poner en evidencia algunos de los problemas de su “solución poética” autoral e histórica.

Como se observa, al partir de esta propuesta se revela y se evidencia el hecho de que debemos invertir el proceso de investigación: en lugar de buscar qué tema trabajar o qué método utilizar, con la infinidad de posibles propuestas intermedias existentes, así como de leer lo dicho por la crítica al respecto, con el fin de partir de ello para dar cuenta del texto, debemos comenzar por el texto mismo (“Sujeto” [“S”]), para, posteriormente, ir observando de qué manera las herramientas teórico-

metodológicas existentes pueden auxiliarnos para explicar, comprender y, en su caso, justificar teórica y metodológicamente lo que allí está aconteciendo, y sólo al final de dicho proceso poner a dialogar nuestros “resultados” con los obtenidos por la crítica, tomando para ello en cuenta la posición y perspectiva desde donde éstos lo hicieron, la cual indudablemente determina la forma en que lo hacen y lo presentan. Este proceso de trabajo tiene la ventaja de que no nos vemos influidos y determinados de entrada, ni por las propuestas temáticas, ni por las teórico-metodológicas, o de otras posibles, como tampoco de lo que los críticos han dicho al respecto, de manera que al final podemos dar cuenta preliminar y aproximada de la “gran solución artística” que la relación Autor → Lector implicado, a través del texto, nos aportó, y poder establecer así un diálogo productivo, propositivo y consecuente, tanto con las diversas lecturas e interpretaciones hechas al respecto, como con las que se pudieran hacer posteriormente.

De aquí que sea necesario, primero, hacer una lectura lo más puntual y precisa del texto (“S”) para saber, qué está aconteciendo en el mismo, qué tipo de fragmentación manifiesta, a manera de que esto nos sirva de sustento inicial (sin que ello implique considerar este nivel y/o plano como el primero, el fundamental o el originario, dado su carácter diseminativo y rizomático) para el proceso de “búsqueda” posterior, producto de lo que el texto, por cuanto “Sujeto”, nos vaya proporcionando y especificando.

Mas esto nos lleva a otra consideración importante. El resultado de la investigación no radica en conocer la estructura (generalmente estática y abstracta), ni el sentido ni la significación o el contenido, como tampoco lo que comunica a su Lector implicado, sino justamente una primera “solución artística” de su proceso dinámico, la cual le sirve al Autor implicado para establecer el diálogo con su interlocutor, el Lector (auditorio) implicado, a través de la configuración poética del texto, y con lo cual, nosotros, vamos a ir tratando de dar cuenta, dinámicamente, a medida que vayamos ampliando los niveles y/o planos propuestos en el texto, hasta dar cuenta aproximada de la “gran solución artística” y, concomitante, de la “solución poética” utilizada por el Autor implicado para hacerlo.

Evidentemente, esto también dependerá de nosotros, por cuanto lectores reales, es decir, de nuestra capacidad (la cual con la práctica se va desarrollando) para ir encontrando y dando cuenta de los niveles y/o planos que el Autor implicado nos va proponiendo, y que el PASA nos ayuda a “descubrir”, así como de nuestro respectivo

espacio de experiencia y horizonte de expectativa de nuestro presente histórico (que puede y debe ir siendo ampliado durante el proceso de lectura), los cuales nos permitirán ir comprendiendo, tanto la “lógica” interna del texto, como reconociendo, concomitantemente, aquellos referentes que el Autor implicado está movilizando y vehiculando, sean literarios o socioculturales e históricos, con sus complejas interrelaciones, las cuales se manifiestan por medio y a través de dichas “soluciones artísticas”. Justamente este proceso es el que nos va a permitir dar cuenta aproximada de su “solución poética”. De este modo, a medida que vayamos encontrando relaciones entre los núcleos problemáticos que vamos “descubriendo” en los diversos niveles y/o planos del texto (“S”), más o menos fragmentarios (puesto que todo texto lo es en mayor o menor medida), iremos acumulando-sucesivamente el complejo entramado diseminativo y rizomático de su configuración, con sus complejas interrelaciones dialógico-cronotópicas, y en el caso dado, heterogéneo-transculturadas. Y si bien es cierto que el texto se va a ir volviendo cada vez más entreverado y complejo, sin que por ello podamos llegar jamás a encontrar la configuración final y definitiva, en eso radica justamente su importancia, pues nuevos lectores, sea a partir de nuestra lectura, o sea a partir de una lectura propia, de la combinación y correlación de ambas, podrá “descubrir” nuevas “soluciones artísticas” propuestas por el Autor implicado, sea “consciente” o “inconscientemente”, no *consideradas* por nosotros, dada la complejísima y cambiante poética del texto, producto del *trabajo artístico* del Autor → Lector implicado, es decir, del carácter *dialógico-cronotópico* (plurilingüe, plurivocal y pluriestilístico) (Bajtín), o *metafórico* (Ricoeur), o *rizomático* (Deleuze) o *diseminativo* (Derrida), con todas las complicaciones y limitaciones de cada uno de estos casos, dado que todas ellas implican formas más o menos entreveradas y complejas de esquematizar y modelizar (Lotman) el carácter artístico del texto, entendido como “Sujeto” (Lacan), puesto que es éste quien finalmente tiene “la última palabra”, la cual se manifiesta a través su *Arte Poética*.

Por tanto, como críticos-historiógrafos, nuestras propuestas de lectura deben ir dirigidas, no tanto al *qué*, sino al *cómo*, si bien una no pueda ir sin la otra, de manera que el lector encuentre una forma de acercarse al texto y pueda dar cuenta de nuevas posibilidades de lectura, es decir, que sea el mismo texto, por cuanto “Sujeto”, quien refigure, en primera instancia, su prefiguración, en función de la “solución poética” propuesta por la relación dialógico-cronotópica Autor ↔ Lector, *evidenciada* o *no* por nosotros. Esto le permitirá, además, como decíamos, no sólo revisar la manera en que

lo fuimos “encontrando” y poniendo en evidencia, sino también de ir dando cuenta de su mayor o menor pertinencia, así como de ampliar y profundizar en lo hasta ese momento “descubierto”, aunque siempre en relación con lo que el texto, por cuanto “Sujeto” “dividido” (Sujeto ↔ Sujeto), vaya expresando, representado y organizando a través de su jerárquica y dinámica configuración poética.

Sin duda alguna, como también ya mencionamos, una vez que vayamos avanzando en este arduo y espinoso camino, resultará factible ir buscando las relaciones dialógico-cronotópicas heterogéneo-transculturadas (entre muchas otras posibles, pues se trata también finalmente de una “etiqueta”), que este texto pudiera mantener con otros textos, sean literarios o no literarios, sean contemporáneos o anteriores a él, sean nacionales o internacionales, etc. Y en el caso de ya *conocer* otras “soluciones artísticas” y poéticas de textos posteriores, también establecer las posibles interrelaciones dialógico-cronotópicas que entre ellos pudiera manifestarse. Evidentemente, esto requiere que ya se haya realizado un trabajo amplio al respecto, cuestión hasta ahora, sin duda, limitada. Los “resultados” que con esto se puedan alcanzar y obtener, su “devenir”, sólo el tiempo lo irá mostrando y poniendo en evidencia.

#### EL PROCESO DE APROXIMACIONES SUCESIVAS-ACUMULATIVAS (PASA) COMO NUEVA PROPUESTA DE LECTURA DE LA NOVELA

Pasemos, pues, ahora a plantear, de forma profundamente elemental y esquemática, dada la evidente complejidad del problema, y más si se presenta en forma abstracta, tal como aquí venimos intentando hacerlo, la forma en que se ha ido proponiendo para acercarse a un texto novelesco (“S”), es decir, a lo que se ha denominado proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), el cual plantea, dicho muy en breve, irse aproximando al texto por planos y/o niveles, es decir, sucesivamente, e ir acumulando “jerárquicamente” lo que en ellos se va vehiculando y manifestando, hasta poder dar cuenta de algunas de las “soluciones artísticas” y, por tanto, de brindar algunos acercamientos a la poética del texto en cuestión.

Por supuesto, repetimos, ésta se pone a consideración de los lectores para que valoren y juzguen sobre su mayor o menor pertinencia teórico-práctica, que no tanto metodológica, pues, como su nombre lo indica, se trata de un proceso y no de un



método, y menos aplicable, ya que, repetimos una vez más, es el Autor implicado, de acuerdo con la relación que establece con el Lector implicado, quien va determinando cómo se puede y se debe ir haciendo (Autor → Texto → Lector).

Así, de entrada y dicho de forma *esquemática*, y tratando de sintetizar lo hasta ahora dicho al respecto, se puede proponer que se trata de encontrar la postura desde la cual el Autor implicado, es decir, en y por el texto, articula las instancias del proceso narrativo, para permitir al narrador (o narradores) encontrar una *posición* y una *perspectiva autocentrada* (de acuerdo con su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas de su presente histórico), y *descentrada* (por cuanto sujeto del inconsciente y de la memoria genérica y sociocultural e histórica), que le permita dar una “gran solución artística”, producto de la poética del texto —la cual toma en cuenta, respectivamente, la respuesta del receptor, es decir, del oyente-Lector (“Auditorio”) implicado al que se dirige y al que toma en cuenta para hacerlo— al proceso de expresión y representación dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada de los movimientos de tiempos y espacios de la heterogeneidad sociocultural y la transculturación narrativa de la región y de la época desde la cual haya sido creado y configurado. Esto de acuerdo con la posible relación que pudiera establecer con otros textos, orales o escritos, literarios o no-literarios, nacionales o internacionales, sea que formen parte de sus tradiciones narrativas (poética autoral e histórica), sea que lo haga a partir de las tradiciones contraculturales (cognitivas, éticas y estéticas) con las que dialoga, es decir, con aquellas que se enfrenta y se confronta, de acuerdo con los productos literarios y no-literarios vehiculados y movilizados.

Al respecto, cabe mencionar que este proceso, en relación con lo que el texto va movilizando y vehiculando, nos ha permitido, como se habrá podido ir constatando, no sólo dialogar de manera profunda con la crítica y la historiografía correspondientes, sino también de dar cuenta, tanto de una forma novedosa de acercarse a (de leer) los textos narrativos, particularmente novelescos, como de señalar de qué manera esto puede repercutir en el espacio de experiencias y en el horizonte de expectativas del presente histórico del lector real, finalmente testigo de todo este entreverado y complejo proceso.

De este modo, este “no-método”, no-formal, no-aplicable, este proceso, tiene como base el acercamiento al texto (“S”) a partir de ciertos niveles y/o planos generales, en mayor o menor medida fragmentados, los cuales van siendo puestos en

evidencia, tanto por la propuesta configurativa del Autor implicado, quien toma en cuenta la reconfigurativa del Lector implicado, como de la experiencia adquirida al ir realizando y ampliando el abanico de lecturas de este tipo, sean propias o ajenas, o de la articulación de ambas. De forma que dichos niveles y/o planos no existen en sí y por sí, como tampoco *a priori*, sino que el propio Autor implicado, en diálogo con el Lector implicado, los va poniendo en evidencia (“consciente” e “inconscientemente”) y confirmando y complejizando a lo largo del texto, dada la relación dinámica, operativa, entre Autor ↔ Texto ↔ Lector. Y es justamente a partir de las múltiples lecturas que se vayan realizando al respecto, de acuerdo con la propuesta del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), determinadas por lo que el texto nos vaya ofreciendo y demandando, que se puede obtener un acercamiento que realmente se aproxime, en mayor o menor medida, a lo que el texto vehicula y moviliza, desde su particular posición y perspectiva plurilingüe, plurivocal y pluriestilística, y en ciertos casos, tal los de la novela latinoamericana en general, incluso bi(pluri)lingües y bi(pluri)culturales.

Curiosa y connotativamente, esta relación Autor → Texto → Lector, como ya lo habíamos mencionado, proviene del propio ¡Aristóteles!, la cual hace acto de presencia en su *Arte Poética*. A saber: hay una *tradición*, vehiculada y movilizada por el Autor (narrador),<sup>2</sup> la cual, a través de la *lexis* (lenguaje, discurso, *expresión...*), se convierte en *mythos* (*composición*) de la *mimesis* (imagen, *representación*), donde *lexis*, *mythos* y *mimesis* (la *expresión* del Autor implicado [narrador] que *compone* la *representación*, en función del Lector implicado [espectador]) constituyen lo que llamamos Texto, proceso al que hay que agregar, evidentemente, la *catharsis* (el efecto que se podría producir en el lector real, como producto creativo del trabajo del Autor). (Cfr. Ricoeur, 1995a: 80-112). Este esquema *procesal* es posteriormente

---

<sup>2</sup>“(…) una cosa es, para el que imita —por lo tanto, para el *autor de la actividad mimética*, cualquiera que sea el arte y a propósito de caracteres de cualquier cualidad—, conducirse como “narrador” (*apangelia, apangelionta*), y otra hacer de los personajes ‘*los autores de la representación*’, ‘como operantes y actantes’ (48a, 23). ‘Es, pues, esta una distinción tomada de *la actitud del poeta respecto de sus personajes* (en esto constituye un ‘modo’ de *representación*), o bien *el poeta habla directamente*, y en este caso *narra* lo que *sus personajes hacen*, o bien *les da la palabra y habla indirectamente a través de ellos*, y entonces ellos ‘*hacen el drama*’ ”. (Ricoeur, 1995a: 88; cursivas nuestras). Evidentemente, en el drama o la comedia no hay narrador propiamente hablando. Curiosamente, como veremos más adelante, de estos mismos *pre-supuestos* parte M. M. Bajtín.

reinterpretado por Ricoeur,<sup>3</sup> como ya lo habíamos mencionado, al considerarlo como resultado del ciclo hermenéutico de lectura: la *prefiguración* (producto del espacio de experiencias y el horizonte de expectativas del Presente histórico) del lector real antes de ingresar al Texto (*mimesis* I); la *configuración* del Texto (*mimesis* II), es decir, de acuerdo con nuestra propuesta, la relación *dinámica, operativa*, entre Autor ↔ Texto ↔ Lector; y la *refiguración* del lector real durante y después de leer el Texto (*mimesis* III). (Ricoeur, 1995a: 113-161) O lo que es lo mismo: “Sujeto” ↔ (Autor → Texto → Lector = “Sujeto”) ↔ “Sujeto”.

Así, tal como dice Paul Ricoeur, en su interesante e importante trabajo *Tiempo y narración*, donde recupera la *temporalidad* y, por tanto, el carácter *procesal* u *operativo* del texto, el cual, en las propuestas estructuralistas, había sido eliminado, además del reconocimiento del papel protagónico del *lector real*, el cual se coloca, sin lugar duda, en *primer plano*:

(...) el sentido mismo de la *operación* de *configuración* constitutiva de la *construcción de la trama* resulta de su *posición* intermedia entre las *dos operaciones* que yo llamo *mimesis* I y *mimesis* III, y que constituyen “el *antes*” y “el *después*” de *mimesis* II. Con esto me propongo mostrar que *mimesis* II consigue su inteligibilidad de su facultad de *mediación*, que consiste en conducir del *antes* al *después* del texto, *transfigurar* el *antes* en *después* por su poder de *configuración*. (...) (Repito) (q)uiero caracterizar *mimesis* II por su función de *mediación*. Lo que está en juego, pues, es el **proceso** concreto por el que la configuración textual media entre la *prefiguración* del campo práctico y su *refiguración* por la recepción de la obra. Como corolario, se verá, al término del análisis, que **el lector es el operador** por

---

<sup>3</sup> “No es indiferente abordar el binomio *mimesis-mythos* por el término que a la vez abre y sitúa todo el análisis: el adjetivo ‘poética’ (con el sustantivo ‘arte’ sobreentendido). Él sólo pone el sello de la *producción*, de la *construcción* y del *dinamismo* en todos los análisis y, en primer lugar, en los dos términos de *mythos* y *mimesis*, que deben tenerse por *operaciones* y no por *estructuras*. Cuando Aristóteles, al sustituir el definidor por lo definido, diga que *mythos* es ‘la *disposición de los hechos en sistema*’ (...), habrá que entender por *systema* (o por el término equivalente *síntesis* (...), *no el sistema* (...), sino *la disposición* (si se quiere, *en sistema*) de los *hechos*, para señalar el carácter *operante* de todos los conceptos de la *Poética*. La poética se identifica, sin otra forma de *proceso*, con el ‘*arte de componer las tramas*’ (...). El mismo criterio debe emplearse en la traducción de *mimesis*: dígase *imitación* o *representación* (...), lo que hay que entender es la *actividad mimética*, el *proceso activo* de *imitar* o *representar*. Se trata de *imitación* o *representación en su sentido dinámico de puesta en escena*, de *trasposición en obras de representación*. (...)”. (Ricoeur, 1985a: 82-83; cursivas nuestras)

*excelencia que asume por su hacer —acción de leer— la unidad del recorrido de mimesis I a mimesis III por medio de mimesis II.* (Ricoeur, 1995a: 114, cursivas nuestras)

No obstante, al darle Ricoeur todo el *peso* al lector real y al *acto de lectura*, y considerar que “la ciencia (semiótica) del texto puede establecerse en la sola *abstracción* de *mimesis II*” y que, por tanto, ésta “puede tener en cuenta únicamente las *leyes internas* de la obra literaria” (Ricoeur, 1995: 114; cursivas nuestras), pierde de vista y deja a un lado, ahora, al Autor implicado, el cual indudablemente, forma parte fundamental de la propuesta de lectura del *Arte poética* de Aristóteles: tradición → *lexis-mythos-mimesis* → *catharsis* (Autor → Texto → Lector), puesto que la forma en que la *tradicción* es vehiculada y movilizada en el texto depende plenamente de la *configuración poética* del texto, la cual es *determinada* (“consciente” e “inconscientemente”) por el Escritor, más tarde convertido en Autor implicado (en y por el texto), de acuerdo con el *diálogo* que establece con el Lector implicado (*catharsis*).

Dicho de otra manera, la forma en que se van *organizando* y *configurando* las “soluciones artísticas”, producto de la Poética del Autor implicado en su relación con el Lector implicado, es decir, de aquellos *núcleos problemáticos* que configura para que haga acto de presencia *todo* aquello que vehicula y moviliza, son *exclusivos* para cada texto concreto. Esto es, aquello que el texto puede vehicular y movilizar en una obra dada (Poética), o en el conjunto de su obra (poética autoral), o en el enterado diálogo que establece con otros textos (poética histórica), todas ellas producto de sus “soluciones poéticas”, son literalmente *únicos*. En resumen: una vez hubo un *tal* Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), escritor, el cual sigue *vigente* como Autor implicado en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (por la forma en que fue *configurado* el texto, es decir, como producto de *su* poética), razón por la cual *nunca jamás*, ni *ahora* ni *nunca*, habrá otro Miguel de Cervantes Saavedra, ni como *escritor*, ni como *autor*, ni tan siquiera como *narrador* o *personaje*, tal como lo *muestra* paródicamente Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”. Parafraseando a Freud, el problema de la Poética de un texto o de un conjunto de textos: poética autoral, se *implica* y se *resuelve* “caso por caso”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Jacques Lacan: “Creo haberles demostrado que este es el punto de partida de Freud [es decir, de *la reconstitución completa de la historia del sujeto*]. Para él, siempre se trata de la aprehensión de un *caso singular*. En ello radica el valor de cada uno de sus cinco grandes psicoanálisis. (...) *el progreso de Freud*,

Ahora bien, dado que la principal preocupación de Ricoeur, filosóficamente hablando, es el problema del tiempo y de la hermenéutica de la conciencia histórica, producto de la relación entre el *mundo del Texto* y el *mundo del Lector*,<sup>5</sup> pareciera difícil de explicar y comprender la postura de Ricoeur al respecto: el Autor ha *muerto*. No obstante, esto se puede entender plenamente si se toma en cuenta, como vimos, que en la época en que él escribió su magna obra: *Tiempo y narración* (1985-1986), imperaban y determinaban el medio intelectual las diversas posturas estructuralistas y semióticas, las cuales habían dejado bien plantado, tanto en la literatura, como en toda la teoría de la cultura, la futilidad del autor (Escritor = Autor).

Esto resultó particularmente evidenciado a partir de Roland Barthes, quien lo manifestó, de forma fehaciente, en su obra: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, de 1968, cuestionamiento que posteriormente fue *ampliado* y *desarrollado* a partir de las propuestas de Michel Foucault, las cuales se mostraron de forma prioritaria en su importante texto: *¿Qué es un autor?*, de 1969, y que continuaron, aunque tomando un sentido un tanto diverso, con las propuestas *deconstruccionistas* de Jacques Derrida, discípulo de Foucault, y de los planteamientos *rizomáticos* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, entre otros, si bien tal cuestionamiento ya venía manifestándose desde el siglo XIX con Stéphane Mallarmé (1841-1898), y un poco después, a principios del siglo XX, con Ferdinand de Saussure (1857-1913), por no mencionar también, con las complejidades del caso, a Freud y a Lacan, dado que, como decíamos, se trata de *psicoanalistas*, y tienen, por tanto, su propio *objeto (sujeto)* a trabajar: el *inconsciente*.

---

*su descubrimiento, está en su manera de estudiar un caso en su singularidad. ¿Qué quiere decir estudiarlo en su singularidad? Quiere decir que esencialmente, para él, el interés, la esencia, el fundamento, la dimensión propia del análisis, es la reintegración por parte del sujeto de su historia hasta sus últimos límites sensibles, es decir, hasta una dimensión que supera ampliamente los límites individuales*”. [Lacan, *Seminario*, Libro I. *Los escritos técnicos de Freud* (1953-1954), Clase I, Sección 3, México: Paidós, 1975, p. 26.

<sup>5</sup> “El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo *temporal*. O, como repetiremos a menudo en el transcurso de este estudio, *el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo*; a su vez, *la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal*”. (Ricoeur, 1995a: 39; cursivas nuestras). De aquí que Ricoeur pase revista a tres tipos de *textos narrativos* y su relación, a saber, con la *explicación, comprensión e interpretación* sobre el *tiempo*: los históricos (vol. I), los crítico-literarios y propiamente literarios (vol. II), y los filosóficos (vol. III).

Algo similar, aunque desde una posición propiamente literaria y desde una perspectiva primariamente semiológica, es propuesto por Yuri Lotman en su texto: *La estructura del texto artístico*, quien se plantea el mismo problema a partir del *círculo semiótico*: Emisor → Texto → Receptor (Lotman, 1971). Y si bien aquí el emisor y el receptor (aunque no siempre) dejan de tener importancia (particularmente influido por las propuestas de Bajtín), se concentra primordialmente, como el título de su texto lo indica, en la *estructura* del texto artístico,<sup>6</sup> cuestión que aquí se explica por su postura posestructuralista, complementada con la teoría de sistemas, de la información y de la comunicación, lo cual, posteriormente, se amplificará hacia el ámbito de la cultura, dando una importancia fundamental al problema de la *semiosfera*, con sus importantes textos: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*; *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, y *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, y con ello *matando*, o cuando menos haciendo *desaparecer* totalmente, la presencia del Autor/Escritor.

Por su parte, si bien Bajtín no habla nunca directamente del *proceso* Autor → Texto → Lector, éste se sobreentiende, como más adelante veremos, cuando habla de la *relación* entre el Autor y personaje (Aristóteles), primero, y sobre la relación

---

<sup>6</sup>“La obra de arte, que representa un *determinado modelo del mundo, un cierto mensaje en el lenguaje del arte*, no existe simplemente al margen de este lenguaje, así como al margen de los demás lenguajes de comunicaciones sociales. Para el lector que *intente descifrarlo mediante códigos arbitrarios, elegidos de un modo subjetivo, su significación se deformará bruscamente*, pero para la persona que quisiera manejar el texto arrancado de todo el conjunto de conexiones extratextuales, la obra no sería portadora de significado alguno. *Todo el conjunto de códigos artísticos históricamente formados que convierte el texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales*”. No obstante, “(e)s preciso destacar que *la estructura extratextual es jerárquica*, al igual que *el lenguaje de la obra en su totalidad*. Además, *al insertarse en diferentes niveles jerárquicos, uno u otro elemento del texto establecerá distintas conexiones extratextuales*”. De manera que “el texto no representa *una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites internos*. Una *organización interna* que lo convierte a nivel sintagmático en *un todo estructural* es inherente al texto. Por eso, para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de una lengua natural es preciso convencerse de que forman una *cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística*”. Por esta razón “el lenguaje del arte, con su *doble finalidad de modelización simultánea del objeto (ver) y del sujeto (oír)*, tiene lugar una lucha constante entre la idea acerca de la *unicidad del lenguaje* y la idea de la posibilidad de *elección entre sistemas de comunicación artísticos* en cierto modo equivalentes”. De este modo, “todo lenguaje es un sistema *no sólo de comunicación, sino también de modelización*, o más exactamente, *ambas funciones se hallan indisolublemente ligadas*”. Lo que lleva a Lotman a concluir que el “*arte es un sistema de modelización secundario*” [*Cursivas en el original*]. (Lotman, 1970, 69, 70, 73, 31, 26, 20; todas las cursivas son nuestras, a excepción de la última frase)

*estilístico-composicional*, posteriormente, donde aparece con toda su fuerza la presencia del Autor (implicado) y, por tanto, de Lector (implicado), a pesar de las ambigüedades con las que ahí se presenta (Escritor = Autor), dado que está más *preocupado* por otro tipo de problemáticas, las cuales abordaremos en otro apartado. De aquí que, desde los inicios de su labor investigativa (1919), ya se evidencia que la *relación* entre el Autor y el Lector (implicados) estarán presentes en toda su obra, particularmente a través de sus planteamientos sobre la *correlación ética* entre Autor y personaje; *con respecto* a sus propuestas sobre la postura exotópica, extrapuesta o trasgrediente del Autor y su arquitectónica; en *cuanto a* sus formulaciones sobre el dialogismo y el cronotopo, y sus complejas interrelaciones; *con referencia a* sus planteamientos sobre la poética, la poética autoral y la poética histórica; en lo que *respecta a* las fundamentales *diferencias* entre la novela monológica y la polifónica; sin olvidar, por supuesto, lo *referido a* sus renovadores *aportes* sobre la literatura carnavalizada, entre otros.

No obstante, aquí el Autor y el Lector (implicados) adquieren un *carácter* un tanto *diferente* al propuesto por Ricoeur, lo cual confirma, aunque de forma muy diversa, y desde nuestra perspectiva, de manera novedosa e innovadora, la primordial importancia de dichos núcleos problemáticos,<sup>7</sup> así como de todo lo que acarrea, incluido tanto el problema de la *relación* entre el *mundo* del texto y el *mundo* del lector, al incluir el *mundo* del Autor, a partir de la(s) “solución(es) artística(s)” y poética del texto; en *relación* con el complejo problema de la hermenéutica de la conciencia histórica; como el de la *relación*, ahora *renovada*, entre prefiguración (*mimesis* I), configuración (*mimesis* II) y refiguración (*mimesis* III).

---

<sup>7</sup> “Por lector implicado hay que entender, pues, *la función asignada al lector real por las instrucciones del texto*. Autor implicado y lector implicado se convierten así en categorías literarias compatibles con la *autonomía semántica del texto*. En cuanto contruidos en el texto, son —uno y otro— los correlatos en términos de ficción de seres reales: *el autor implicado se identifica con el estilo singular de la obra, el lector implicado, con el destinatario al que se dirige el emisor de la obra*. Pero la simetría se revela, en último término, engañosa. Por una parte, *el autor implicado es un disfraz del autor real, el cual desaparece al hacerse narrador inmanente a la obra —voz narrativa*. En cambio, *el lector real es una concretización del lector implicado, objetivo de la estrategia de persuasión del narrador; respecto a él, el lector implicado sigue siendo virtual en tanto no está actualizado*. Así, mientras que *el autor real se disuelve en el autor implicado, el lector implicado toma cuerpo en el lector real*. Es este último el que representa el polo opuesto del texto en la interacción de la que procede la significación de la obra: en una fenomenología del acto de lectura, se trata precisamente del lector real”. (Ricoeur, 1996: 885-886; cursivas nuestras)

Cabe mencionar, sin embargo, por su importancia, que tanto Lotman como Ricoeur reconocen las fundamentales propuestas de Bajtín, hasta el punto de ponerlo en evidencia en sus respectivos libros: *La estructura del texto artístico*, de 1971, y *Tiempo y narración*, de 1985-1986.<sup>8</sup> No obstante, en el caso de Lotman (en la URSS

---

<sup>8</sup> Es más, Ricoeur reconoce tanto la de Bajtín, como la de Lotman; Lotman, la de Bajtín, y Bajtín la de Lotman:

LOTMAN (sobre Bajtín): “Si *Oración* (poema de Lermóntov) fuera un tratado filosófico, se dividiría en varias partes polémicamente opuestas. Como poesía, forma una *estructura única* en la cual todos los sistemas semánticos funcionan simultáneamente en un complejo ‘juego’ recíproco. *Se trata de esa particularidad del texto artístico que con tanta penetración señaló M. Bajtín.* (...)”. “(El concepto de ‘punto de vista’ parte en la ciencia rusa de los trabajos de M. Bajtín. Actualmente este problema lo estudia B.A. Uspenski [también como Ouspenski] [en] *Poética de la composición* (...)).” (Lotman, 1970: 302; n. 28, 321; cursivas nuestras)

RICOEUR (sobre Lotman): “[...] *El concepto de obra de arte de Ouspenski está emparentado con el de Lotman* evocado anteriormente. Como él, llama texto a ‘una secuencia de signos organizada semánticamente’. *Lotman y Ouspenski se refieren ambos a la obra pionera de Mijaíl Bajtín, La Poétique de Dostoievski*, sobre la que volveremos después.]” / “La tipología que ofrece Ouspenski se apoya exclusivamente en los recursos de composición ofrecidos por el *punto de vista*. De este modo, el estudio de la noción de punto de vista puede ser incorporado al de la configuración narrativa. El punto de vista se presta a una tipología en la medida en que, *como subraya también Lotman, la obra de arte puede y debe leerse en varios planos.* (...)” / “(I. Lotman [*La structure du texte artistique*] subraya *el carácter estratificado del texto artístico*. Esta *estructura laminada* marca la *actividad modelizadora* ejercida por la obra de arte respecto de la realidad de la actividad de juego, la cual compromete, en conductas que operan, al menos, en dos planos a la vez, el de la práctica cotidiana y el de las convenciones del juego; al unir así procesos regulares y procesos aleatorios, la obra de arte ofrece un reflejo ‘más rico’ o ‘más pobre’ [ambos igualmente verdaderos] de la vida)”. / “En resumen, las dos nociones de *punto de vista* y de *voz* son de tal modo solidarias que se hacen indiscernibles. *No faltan los análisis, en Lotman, Bajtín, Ouspenski, que pasan con toda facilidad de una a otra.* (...)” (Ricoeur, 1995: n. 78, 523; 523; n. 79, 523; cursivas nuestras)

BAJTÍN (sobre Lotman): “La dirección de *Novy mir* me preguntó cómo aprecio yo el estado de los estudios literarios en nuestro tiempo. (1971) Desde luego, es difícil dar una respuesta categórica y segura a una pregunta tan difícil. (...) La ciencia literaria es en realidad aún joven, no dispone de métodos tan elaborados y experimentados como los de las ciencias naturales; por eso la ausencia de una lucha de corrientes y el miedo a las hipótesis lleva inevitablemente a un dominio de perogrulladas y clichés; estos últimos, lamentablemente, nos sobran. (...) Pero ninguna característica general puede ser completamente justa. / También en nuestros días aparecen, desde luego, libros satisfactorios y útiles (sobre todo de la historia literaria), aparecen artículos interesantes y profundos, existen, finalmente, también fenómenos *grandes* (...). Entre ellos, *la corriente de los investigadores jóvenes dirigida por Yu. M. Lotman*. Son fenómenos sumamente alentadores de los últimos años. (...) / Los trabajos sobresalientes de los últimos años (el de Konrad, el de Lijachov, *los de Lotman y su escuela*), con toda la diferencia en su metodología, *no separan la literatura de la cultura, tratan de entender los fenómenos literarios en la unidad diferenciada de toda la cultura de una época.* (...)” [Bajtín, 1986: 346-347, 348; cursivas nuestras, exceptuando “grandes”]



apareció la obra principal de Bajtín en 1965: *Problemas de la poética de Dostoievski*), poco después de haberlo mencionado, *lo echa a un lado*, lo abandona y se olvida de él. ¿No lo entendió? Podría decirse que no, como tampoco, desde nuestra perspectiva, la mayoría de los investigadores que lo leyeron entonces, como tampoco, de cierta manera, los de ahora... ¿O fue tal vez que *intuyó* que sus propuestas *chocaban*, se *enfrentaban* y se *confrontaban* con las suyas, razón por la que prefirió *dejarlo* a un lado? Tal vez, puesto que de hecho lo hace en buena medida... No obstante, si bien Ricoeur tampoco lo acaba de entender del todo (para los ochenta, ya había sido editada su obra magna, traducida al francés, en 1970), reconoce amplia y abiertamente algunas de sus propuestas, así como algunos de los resultados de la misma y acepta que, en cierto *nivel*, lo *rebasa*.<sup>9</sup>

Más sea de ello lo que fuese, que en otra ocasión regresaremos a revisarlo, lo que sí resulta muy *denotativo* y *connotativo* es que, en la época en que Bajtín era ampliamente leído en Europa, es decir, de mediados de los setenta hasta finales de los ochenta, dos de los otros tres grandes pensadores de finales del siglo xx: Deleuze y Derrida, puesto que Lacan, como ya observamos, iba por otro lado, no sólo *no lo tomaron en cuenta*, sino que incluso, simple y llanamente, *lo ignoraron*. Y no sólo eso, sino que además terminaron *eclipsando*, de algún modo, entre otros, a Lotman, a Ricoeur, e incluso a Foucault, mentor de Derrida.

¿Qué pudo pasar para que aquello sucediera? Como acontece siempre en estos casos, resulta muy difícil de explicar. No obstante, hay un par de hechos que ayudan a comprenderlo, de los cuales, el segundo, resulta de fundamental importancia, y tiene y debe, sin duda, que ser aclarado una vez más.

El primero es de sobra conocido, y puede ser ampliado: Bajtín escribe la totalidad de su obra entre 1919 y 1971, y si bien es sólo para 1965 que se le empieza a conocer en

---

<sup>9</sup> RICOEUR (sobre Bajtín): “*Dostoievski*, según Mijaíl Bajtín, *es el creador de este tipo de novela, que el genial crítico llama “novela polifónica”*. Es necesario comprender perfectamente el alcance de esta innovación. Si, en efecto, este tipo de novela *marca el punto culminante de nuestra investigación sobre la configuración en el relato, designa también un límite de la composición por planos más allá de los cuales se hace irreconocible nuestro punto de partida en la noción de trama*. El último estadio de la investigación sería también *el punto de salida fuera del campo de cualquier análisis estructural*. | *Por novela polifónica entiende Bajtín una estructura novelesca que rompe con lo que él llama el principio monológico (u homofónico) de la novela europea, incluido Tolstoi*. (...) Por lo tanto, *la extraña originalidad de la novela polifónica la crea una revolución tanto en la concepción del narrador y de su voz como en la del personaje*”. (Ricoeur, 1995: 527-528; cursivas nuestras)

su país y es en 1967 que se sabe de ella en Europa y después en América Latina, gracias a Julia Kristeva, primero, y a Tristán Todorov, después, no es sino hasta 1982 que aparece, a saber, su primera obra en español: *Estética de la creación verbal*. Ya para 1986 y 1987 se conoce lo más importante de la misma: primero, *Estética y teoría de la novela* y *Problemas de la poética de Dostoievski*, y después *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Y será poco a poco, posteriormente, que irán apareciendo otros escritos que permiten explicar y comprender cada vez mejor su propuesta. De este modo, no será sino hasta 1997 que aparece *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*, texto muy importante para comprender algunos de los fundamentos de su propuesta posterior, y hasta 2006 que se publica *Yo también soy*, con lo que pareciera se concluye finalmente su obra completa. Desgraciadamente, como ya lo mencionamos, en las dos o tres últimas décadas del siglo XX, y particularmente durante lo que llevamos del siglo XXI, Derrida, Deleuze y Lacan han llegado a ocupar buena parte (por no decir *completamente*), el escenario del mundo de la investigación literaria, cultural, filosófica y psicoanalítica. De forma que, para los años noventa, Bajtín había pasado ya a un *segundo plano*, hasta el punto de que sus obras se encuentran hoy prácticamente agotadas, y ya no se reeditan, a excepción (relativamente) de dos de ellas: la del Carnaval y la de Dostoievski. Y si bien es verdad que hay que reconocer que algunos de sus planteamientos parecieran, o son ya, de alguna manera, digamos, “obsoletos”, existen otros que son de una importancia fundamental, tal como lo vimos más atrás, los cuales, bien entendidos, permiten, desde mi perspectiva y a partir de la propuesta del PASA, cuando menos, *reflexionar y repensar*, si no es que tal vez incluso *ampliar y renovar*, algunas de las cuestiones que Derrida y Deleuze se plantean sobre la lectura, habida cuenta que todas las propuestas mencionadas no son, finalmente, más que *modelos posibles de lectura de textos*, cuestión que intentaremos mostrar en otra ocasión.

Ahora bien, por el otro lado, en 1967, Julia Kristeva realiza una lectura *semiótica*, a saber, de una de las dos únicas obras conocidas de Bajtín en esa época. Me refiero concretamente a *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Y es, a saber, justamente de la primera de donde Kristeva crea y acuña el concepto de *intertextualidad*, concepto que desde entonces, e incluso hasta ahora, cuenta con un amplio reconocimiento y es profusamente citado, el cual aparece en el texto denominado: *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. Es más, a partir este concepto, muchos de los trabajos estructuralistas y semióticos se vieron

*ampliados* y *amplificados*, como veremos, con nuevas perspectivas al respecto. Por desgracia, la *confusión* que produjo la lectura que realizó Kristeva de Bajtín, la cual conduce a pensar que ese texto es una *reelaboración* de lo que éste propone, opacó, puso un velo y distorsionó profundamente sus fundamentales aportes, pues, de hecho, Bajtín jamás menciona este término, e incluso, la posible lectura de tal concepto, a partir de aquello de donde supuestamente se parte, resulta, sin duda, profundamente alejada de los planteamientos que éste realiza al respecto.

A esto habría que agregar que, a partir de la lingüística y del estructuralismo, como vimos, el Autor *desaparece* de la *escena* literaria y de los Estudios Literarios, y pasan a primer plano las propuestas semióticas, los Estudios Culturalistas y los planteamientos posmodernistas, produciendo, *ipso facto*, la *clausura* de los conceptos de Bajtín

Así, pues, todo lo anterior nos ha llevado a poner en primer plano la relación *dinámica, operativa*, entre Autor → Texto → Lector, la cual nos condujo, en principio, a formular el “Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas” (PASA) como *propuesta de lectura* de un texto literario, particularmente de la novela. Y si bien es verdad que este *proceso* pareciera tener más bien un carácter *práctico*, dado los trabajos que se han venido haciendo y publicando al respecto, comenzando por la tesis de doctorado (Solé, 2006), los argumentos hasta aquí esgrimidos evidencian que está sustentada en el producto de la lectura y de la confrontación dialógico-cronotópica, rizomática-deconstructiva, de todos estos autores.

De este modo, para la presentación de los resultados de dicha confrontación, dividiremos sus propuestas, para fines *formales* y de *diagramación*, en dos grandes grupos: aquellos que tienen, convencionalmente, una postura más bien “tradicional”: Bajtín, Lotman y Ricoeur, por cuanto están más *cercanos* y *lejanos* a los presupuestos propiamente literarios; y aquellos otros que tienen una posición “moderna” (o “posmoderna”), justamente por *confrontarse* y *oponerse*, en algún momento de su elaboración, a dichos propuestas convirtiéndose así en “posestructuralistas”, y elaborando toda una nueva propuesta de lectura filosófico-literaria-psicoanalítica: Derrida, Deleuze y Lacan.

Mas, al realizar esta división, percibimos claramente que debíamos refinarla aún más, pues el asunto es profundamente más complejo, tanto así, que el propio Bajtín, como decíamos más atrás, pareciera tener una propuesta teórica que resulta quedar atrapada entre ambas posiciones: la “tradicional” y la “moderna”, si bien, evidentemente, esté más cercana a la primera. Pero no sólo eso, sino que pareciera poseer elementos que tal

vez podrían permitir poner en entredicho algunos de los conceptos (creados y en proceso de creación continua), tanto de los primeros, a pesar de sus múltiples y fundamentales aportaciones, como de los segundos, con sus profundas e interesantes innovaciones, al permitir cuestionar algunos “supuestos” de ambas posturas: las propiamente literarias (Lotman, Bajtín), las filosófico-literarias (Ricoeur), las filosófico-psicoanalíticas-literarias (Deleuze), y las filosófico-literarias-psicoanalíticas (Derrida),<sup>10</sup> dan pie para establecer una confrontación dialógico-cronotópica, rizomática-deconstructiva, amplia y productiva, entre Lotman / Ricoeur, por un lado, y Derrida / Deleuze, por otro, y todo ello en función de las diversas posibilidades de *lectura*, sin suponer con ello que Bajtín se convierte, así, en el *centro* y el *origen* del debate, de textos literarios, particularmente del novelesco, si bien este hecho sirve para abrir posibilidades nuevas, con todas las dificultades de su *delimitación* genérica, siempre presente, siempre actuante, por tratarse de un género *no-canónico*. (Bajtín, 1989, 1993, 1999)

Por lo que se refiere a Freud y a Lacan, dado que son, como decíamos, psicoanalistas, preocupados por otros *menesteres*, debemos ubicarlos “fuera” de esta “*confrontación deconstructiva*” directa, pues si bien ambos trabajan con la literatura y proponen cuestiones realmente interesantes al respecto, no dejan de hacerlo, como diría Lacan, “en la búsqueda y solución de problemas psicoanalíticos difíciles de

---

<sup>10</sup> Dado que Derrida, por ejemplo, considera, por un lado, que “*la escritura es anterior al habla*” y que “*los textos se deconstruyen a sí mismos*”, y por otro, que se tiene la tentación de considerar que todas las lecturas son “*resultado de la indagación filosófica*” y que éstas tienen como base para su realización “*un método de lectura*”, sin olvidar que las obras literarias no le interesan particularmente como tal y, cuando hace uso de ellas, tiene un propósito particular: “cada vez que me acerco a un trabajo literario, a una obra pictórica o arquitectónica, lo que me interesa es esa misma fuerza deconstructiva respecto a la hegemonía filosófica. Es como si esto fuera lo que dirigiese mi análisis. En consecuencia se puede encontrar siempre el mismo gesto por mi parte, aunque siempre intento respetar la *singularidad de una obra*. Ese gesto consiste en encontrar, o por lo menos buscar, lo que en ese trabajo representa su fuerza de resistencia a la autoridad que el discurso filosófico ejerce sobre él. La misma operación puede ser encontrada o reconocida en los diferentes discursos que he desarrollado respecto a *obras particulares*; hasta ahora siempre he intentado hacerlo respetando la firma de, por ejemplo, Artaud o, digamos, Eisenman”, en *Derrida*. Entrevista de Peter Brunette y David Wills realizada el 28 de abril de 1990, en Laguna Beach, California, publicada en: *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, 1994, cap. I, pp. 9-32. (<https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2015/10/derrida-j-las-artes-del-espacio.pdf>) La confrontación dialógico-cronotópica, rizomática-diseminativa, resulta ser extremadamente compleja y profundamente difícil. No obstante, vale la pena, cuando menos, intentarlo para ver hasta dónde se puede llegar, para lo cual daremos más adelante unos posibles mínimos y tentativos lineamientos al respecto.

resolver”.<sup>11</sup> Mas dado que Bajtín y su Círculo,<sup>12</sup> por un lado, y Ricoeur, por el otro, se enfrentan y confrontan directamente con Freud (Valentín Voloshinov, *Freudismo, un bosquejo crítico* [1999], y Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura* [1970]), y Deleuze, por un lado, y Derrida, por el otro, con Lacan, se los tendrá ambos presentes “para la explicación y comprensión de *problemas difíciles de comprender* en sus respectivas propuestas teóricas”. Por tanto, ocuparán los *polos*, tanto en el Esquema (I) propuesto a continuación, como en la confrontación dialógico-cronotópica, rizomática-deconstructiva, propuesta. No obstante, tomando en cuenta todo lo ya mencionado, consideraremos los planteamientos del *Arte poética* de Aristóteles como un *punto nodal*: {tradición ⇒ (lexis → mythos → mimesis) ⇒ catharsis} ↔ {Referentes ↔ (Autor implicado ⇒ Texto ⇒ Lector implicado) ↔ Lector}.

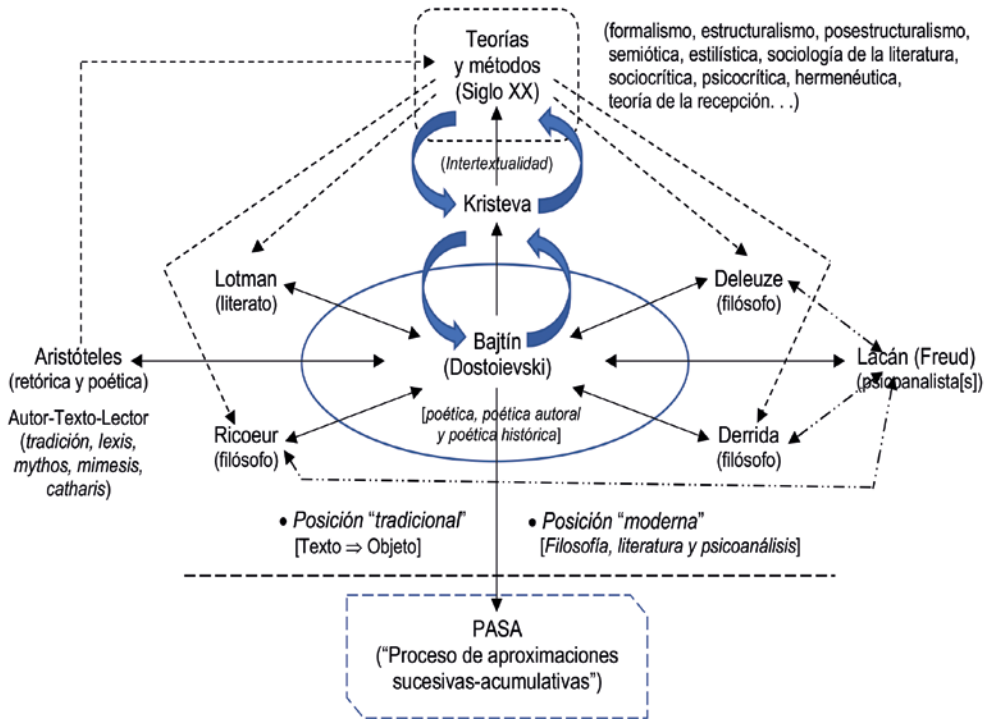
Para concluir, cabe mencionar que, dado que Bajtín ha sido leído, en buena medida, a partir de la lectura semiótica que realizó Kristeva al respecto, lo cual, como dijimos, influyó fuertemente en los Estudios Literarios de la época, al revisarlo más adelante tendremos que tomar también esto en cuenta.

Así, pues, la anterior propuesta *programática* de trabajo, de la cual aquí sólo revisaremos a Bajtín, dejando para trabajos posteriores las posibles lecturas de los otros investigadores, puede quedar esquematizada, de forma elemental, en el siguiente diagrama:

---

<sup>11</sup> “Si uno puede presentar a Lacan ya sea como un teórico ‘filosófico’ o ‘literario’ del psicoanálisis, mi postulado es que no utiliza las referencias literarias y filosóficas como ‘ejemplos’ o ‘ilustraciones’ que promoviesen una sinuosidad estilística o reverberaciones culturales, sino *con el propósito de emplearlos como herramientas para resolver difíciles problemas*”. (Rabaté, 2007: 23)

<sup>12</sup> “CÍRCULO DE BAJTÍN. Era el nombre de un grupo de amigos que, en los años 1920-1930, trabajaban juntos. Además de (Mijaíl Mijáilovich) Bajtín, se cuenta a Matvej Isaevitch Kagan (1889-1937), Pavel Nikolaevich Medvedev (1891-1938), Lev Vasil’evich Pumpjanskij (1891-1940), Ivan Ivanovich Sollertinskij (1902-1944) y Valentin Nikolaevich Voloshinov (1895-1936). Hay una polémica abierta sobre la atribución de paternidad de los ‘textos controvertidos’ de Medvedev y Voloshinov: textos de Voloshinov que versan sobre la filosofía del lenguaje y sobre el freudismo (*El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, 1930), y de Pavel Medvedev sobre el formalismo ruso (*El método formal en los estudios literarios*, 1928)”. [<https://peripoietik.es.hypotheses.org/225>] Cabe señalar al respecto, por otro lado, que “(...) el Estado [la URSS] (...) convoc[ó] a los intelectuales [a conformar] un ‘colectivo orgánico’, designados como Círculos de estudio, entre [los cuales se encuentra] el de Bajtín, constituido inicialmente por amigos oriundos de la Escuela de Nevel: Voloshinov, Pumpjanskij y Kagan, el cual se amplía en 1920 cuando es transferido a Vitebsk y se incorporan, Medvedev, miembro del comité ejecutivo del PC, el biólogo Kanaev y la pianista Yudina”. (Arán 1916: 97) (*Véase Apéndice*)

ESQUEMA I<sup>13</sup>

Evidentemente, esta división *esquemática*, como toda *esquemización*, decíamos, resulta siempre *formal* y *abstracta*, por lo que puede ser leída desde otras muy diversas posiciones y perspectivas dialógico-cronotópicas, rizomático-diseminativas, lo cual, no sólo complejiza el asunto, sino que le da una mucho mayor *amplitud* y *profundidad*, permitiendo *descender* y *ascender* en la propuesta de *confrontación* entre ellas. Así, aquí consideraremos, por su importancia para nuestra propuesta de *lectura*, dos de ellas.

La primera sería aquella que permitiría considerar que todos los autores aquí mencionados *pueden* y *deben* ser considerados como *pos-estructuralistas*, es decir, “modernos”, dado que se *enfrentan* y se *confrontan*, cada uno a su manera, sea de

<sup>13</sup> Todos los esquemas son de elaboración propia.

*inmediato* o a medida que *avanzan* en sus propuestas teóricas; sea de forma *indirecta* y *lateral* o de forma *directa* y *frontal*; sea desde una *perspectiva* literaria o propiamente filosófica y psicoanalítica, sea ésta desde la *metafísica* o desde fuera de ella..., con el *estructuralismo* y con la *semiótica*, con Freud y con Lacan. Y si bien Bajtín pareciera poder ser *excluido*, dado que sus propuestas pudieran parecer *pos-formalistas*, como algunos investigadores lo mencionan, basta revisarlas con atención para darse cuenta de que esto no es así. Más aún, como ya lo mencionábamos, pareciera *abrir*, en ciertos aspectos, nuevos *senderos*, poco o nada considerados por los otros pensadores, hasta el punto de poder establecer nuevos *horizontes*.

De este modo, resultaría no sólo importante, sino *necesario* revisar qué tienen en común desde esta particular perspectiva, pues todos enfrentan, finalmente, de una u otra manera, el mismo objetivo, y tiene la misma meta: la puesta en cuestionamiento de las propuestas (formalistas) estructuralistas y semióticas, si bien de muy variadas posiciones y perspectivas, y con resultados muy diversos.

Sin embargo, la otra posible división los vuelve a enfrentar, pero de forma muy particular: aquella que los “*separa*” en función de si “*eliminan*” o no al “*Sujeto*”, sea llamado, escritor, autor, narrador, personaje, oyente, lector, emisor, receptor..., pudiendo confrontarlos, por tanto, de formas muy entreveradas, dentro de una especie de abanico múltiple de posibilidades. Una de ellas podría ser: Lacan → Bajtín → Ricoeur → Lotman → Deleuze → Derrida.

Así tendríamos, resumiendo lo visto, a Lacan, quien lo toma como “Sujeto del inconsciente”, con todas las complejas transformaciones que va manifestando a través de su obra. A Bajtín, quien da cuenta del “Sujeto” desde una perspectiva “consciente”, a partir de la relación dialógico-cronotópica entre Autor ↔ Lector (implicados). A Ricoeur, quien lo *elimina* como Escritor/Autor, pero lo retoma, con toda su importancia, a nivel de “Sujeto” lector, por cuanto opera al interior de la triple mimesis (prefiguración, configuración, refiguración), si bien complejiza el asunto al retomar al Autor y Lector, ahora implicados, considerándolos como “categorías literarias compatibles con la *autonomía semántica de la obra*” (Ricoeur, 1996: 885) (por tanto, desde una postura muy diferente a la que propone Bajtín). A Lotman, quien si bien en ciertos momentos coquetea con la idea de Autor y de Lector (producto de su relación dialógica con Bajtín), al tratar de dar cuenta de la estructura del texto literario, termina por *marginarlos* a ambos, como mencionamos ya, hasta hacerlo *desaparecer* durante su etapa de estudio de la semiótica cultural:

la *Semiosfera*. A Deleuze, quien radicaliza la postura de Lotman, la cual se puede evidenciar a partir de lo que se plantea en: “¿Qué es una literatura menor?” (Tercer Capítulo de: *Kafka. Para una literatura menor*):

(...) es en estos términos como se plantea el problema para Kafka. El enunciado no remite a un *sujeto de la enunciación* que sería su causa, ni a un *sujeto del enunciado* que sería su efecto. Por supuesto, en una época Kafka pensó según las *categorías tradicionales* de los *dos sujetos*, el *autor* y el *héroe*, el *narrador* y el *personaje*, el *soñador* y lo *soñado*. Pero muy pronto *renuncia* al *principio del narrador*, de la misma manera que *rechaza*, a pesar de su admiración por Goethe, una *literatura de autor, de maestro*. Josefina la cantora renuncia al ejercicio individual de su canto para fundirse con la *enunciación colectiva* de la “*innumerable multitud de héroes* de (su) pueblo”. (...) (Así), (n)o hay *sujeto*, sólo hay *dispositivos (agencement) colectivos de enunciación* (cursivas en el original); y la literatura expresa estos dispositivos (*agencement*) en las condiciones de que no existen en el exterior, donde existen sólo en tanto potencias diabólicas del futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse. La soledad de Kafka lo abre a todo lo que atraviesa la historia de hoy. La letra K ya no designa a un *narrador*, ni a un *personaje*, sino un *dispositivo (agencement) tanto más maquínico, un agente tanto más colectivo cuanto es sólo un individuo el que se encuentra conectado a todo eso en su soledad* (no es sino en relación con un sujeto que lo individual se podría separar de lo colectivo y podría encargarse de su propio problema). (Deleuze, 1975: 30-31; cursivas nuestras)

Algo *similar*, aunque más *radical* al tomar en cuenta y rebasarla, la postura al respecto de Foucault en “¿Qué es un autor?” (Foucault, 1969), se puede observar en el caso de Derrida:

*Los nombres de autores o de doctrinas no tienen aquí ningún valor sustancial. No indican identidades ni causas. Sería una ligereza pensar que “Descartes”, “Leibniz”, “Rousseau”, “Hegel”, etc., son nombres de autores, los nombres de los autores de movimientos o desplazamientos que designamos así. El valor indicativo que les atribuimos es ante todo el nombre de un problema. Si nos autorizamos provisoriamente a considerar esa estructura histórica fijando nuestra atención sobre textos de tipo filosófico o literario, no es para reconocer en ellos el origen, la causa o el equilibrio de la estructura. Pero como no pensamos tampoco que estos textos sean simples efectos de la estructura, en cualquier*



sentido que se lo entienda; como pensamos que todos los conceptos propuestos hasta aquí para pensar la articulación de un discurso y de una totalidad histórica están aprehendidos dentro de la clausura metafísica que cuestionamos; como no conocemos otro y no produciremos ningún otro en tanto esta clausura limite nuestro discurso; como la fase primordial e indispensable, de hecho y de derecho, en el desarrollo de esta problemática, *consiste en interrogar la estructura interna de estos textos como síntomas; como esta es la única condición para determinarlos por sí mismos, en la totalidad de su pertenencia metafísica, sacamos de ello argumentos para aislar a Rousseau y, en el rousseaunismo, la teoría de la escritura. Abstracción que por otra parte es parcial y permanece provisoria a nuestros ojos. (...) / Tal vez se comprenda mejor por qué Freud dice del trabajo del sueño que es comparable más bien a una escritura que a un lenguaje, y a una escritura jeroglífica más que a una escritura fonética. Y por qué Saussure dice de la lengua que “no es una función del sujeto hablante” (p. 57). Proposiciones que deben entenderse, con o sin la complicidad de sus autores, más allá de las simples inversiones. Desde este punto de vista hemos intentado una lectura de Freud (“Freud et la scène de l’écriture”, en *L’écriture et la différence*). Ella pone en evidencia la comunicación entre el concepto de huella y la estructura de “retardo” de que hablábamos más arriba de una *metafísica de la presencia* o de la *subjetividad consciente*. Constituyéndolo y dislocándolo simultáneamente, *la escritura es distinta del sujeto*, en cualquier sentido que se lo entienda. Nunca podría pensarse bajo su categoría; de cualquier manera que se la modifique, que se la afecte de conciencia o de inconsciencia, remitirá, a todo lo largo de su historia, a la sustancialidad de una presencia impasible ante los accidentes o a la identidad de lo propio en la presencia de la relación consigo. Y se sabe que el hilo de esta historia no corría en los márgenes de la metafísica. Determinar una X como sujeto nunca es una operación de pura convención; en cuanto a la escritura jamás es un gesto indiferente. / Ahora bien, *el espaciamiento como escritura es el devenir-ausente y el devenir-inconsciente del sujeto*. Mediante el movimiento de su deriva, la emancipación del signo constituye retroactivamente el deseo de la presencia. Este devenir —o esta deriva— no le sucede al sujeto que lo elegiría o que se dejaría llevar pasivamente por él. Como relación del sujeto con su muerte, dicho devenir es la constitución de la subjetividad. En todos los niveles de organización de la vida, vale decir de *la economía de la muerte*. (Cursivas en el original) Todo grafema es de esencia testamentaria. *Y la ausencia original del sujeto de la escritura es también la de la cosa o del referente. (...)* (Derrida, 1986: 13 y 88-89; cursivas nuestras)*

Cabe señalar, sin embargo, que esta confrontación dialógico-cronotópica, rizomática-diseminativa (*deconstructiva*),<sup>14</sup> será útil, particularmente, por un lado, para *comprender, explicar y justificar*, en mayor o menor medida, si bien en forma relativamente *teórica y abstracta*, nuestra propuesta de lectura: el PASA, y por otra, contar con ciertos *lineamientos* que nos puedan ayudar como *apoyo* para el acercamiento al texto, pero, sin perder de vista, una vez más, que, desde nuestra perspectiva, es el Autor implicado quien, a través de la configuración poética de su texto, producto de su relación con el Lector implicado, nos proporcionará finalmente las “directrices” y “lineamientos” para acercarnos al texto como *testigos*, como *mediadores*, de dicha interrelación dialógico-cronotópica. De aquí que, la teoría, como decíamos, pasa a un segundo plano, sin dejar por ello de tener su fundamental importancia.

Evidentemente, al proponer esta *inversión*, debemos dar cuenta de cómo esto se puede explicar y comprender, ya que pareciera resultar obvio que, al pasar a primer plano la relación Autor implicado, en su relación, a través del texto, con el Lector implicado ( $A \rightarrow T \rightarrow L$ ), la teoría pareciera perder toda su legitimidad, además de quedar desfasada y *fuera* de lugar. Sin embargo, si bien pudiera haber algo de ello, no es, evidentemente, tan simple como pudiera parecer. Es cierto, desde esta nueva perspectiva, toma otra dimensión, pero sin perder su radical importancia y pertinencia, aunque, es verdad, teniendo que configurarse y ajustarse de otra manera. Por lo anterior, también habrá que dar cuenta de su posible “nuevo” lugar y del “papel” que pudiera desempeñar ahí, el cual tendrá que ser, sin duda, diferente al de las teorías con una posición “metafísica”, si bien los planteamientos de Derrida y de Deleuze, por

---

<sup>14</sup> A saber: “La deconstrucción como corriente ha establecido la base para establecer un movimiento que va más allá de un *estructuralismo logocentrista* y que asume la *incuestionabilidad del significado del logos* como base misma de cualquier representación, asumiéndola real en tanto y en cuanto la misma se transforma en realidad central construida a partir de su identificación y definición. Consecuentemente, su establecimiento ha generado una transgresión de la institucionalidad del logos y, por ende, de todas aquellas formas institucionales derivadas del mismo, estableciendo paralelamente un mecanismo creativo que permite visibilizar lo invisible, percibir lo aparentemente oculto, poner de manifiesto el significado releendo y retomando valores semánticos y semióticos escondidos de los significantes, para la ‘aparición’ de un nuevo significado. Que surgirá, en consecuencia, a partir de un cuidadoso análisis de los ‘márgenes’ o de una ‘lectura entre líneas’, algún noema oculto, invisibilizado hasta ese momento, que emerge precisamente en el proceso como producto del mismo. Lo que, en definitiva, cuestionará la *estructura predefinida* y el *significado absoluto e intencional* con que hegemoniza el logos entronizado como la luz que alumbra y da claridad al horizonte, pero que también oculta toda la riqueza que existe en la oscuridad sobre la que se proyecta”. [Ayala Aragón, 2013: 82; cursivas nuestras]

una parte, y los de Freud y de Lacan, por la otra, como decíamos, parecieran resultar muy útiles al respecto para repensarlo. No obstante, para mostrarlo y comprobarlo, se requiere efectuar la confrontación dialógico-cronotópica, rizomática-diseminativa propuesta, cuando menos realizada desde una perspectiva literaria, dadas nuestras limitaciones sobre las propuestas filosóficas y psicoanalíticas con las que se sustentan.

Mas, sean cual fuesen los resultados obtenidos al respecto, dicha inversión puede ser *explicada*, por ahora, si tomamos en cuenta algunos de los planteamientos de Freud, ampliados y reelaborados por Lacan. Nos referimos principalmente a sus respectivas propuestas sobre la “*atención (parejamente) flotante*”, si bien leídos y reelaborados desde nuestra perspectiva y de acuerdo con nuestros fines actuales, es decir, servirán de *modelo comparativo*, puesto que, entre el psicoanálisis y la literatura, por un lado, y entre el análisis psicoanalítico y la lectura de un texto concreto, existen, para lo primero, abismales diferencias de “Objeto” (“Sujeto”), y para lo segundo, profundos acercamientos, pero sólo de carácter analógico y metafórico.

Estos planteamientos aparecen, para el caso de Freud, en su trabajo: “Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico” (1912),<sup>15</sup> el cual remite, entre otras muchas cosas, al problema de la “atención parejamente flotante”, a la cual aquí denominaremos “atención mediadora flotante”, referida a la relación entre psicoanalista y paciente y, aunque Freud no lo mencione como tal (pero Lacan, sí), entre psicoanalista y teoría. Helo aquí:

*Las reglas técnicas a continuación propuestas son el resultado de una larga experiencia. (...) a) La tarea inmediata a que se ve enfrentado el analista que trata más de un enfermo por día le parecerá, sin duda, la más difícil. Consiste en guardar en la memoria los innumerables nombres, fechas, detalles del recuerdo, ocurrencias y producciones patológicas que se presentan durante la cura, y en no confundirlos. (...) / Sin embargo, esa técnica es muy simple. Desautoriza todo recurso auxiliar, (...) y consiste meramente en no querer fijarse (...) en nada en particular y en prestar a todo cuanto uno escucha la misma*

---

<sup>15</sup> Trabajos que después se van ampliando a través de los años: “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” (1912); “Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, I)” (1913); “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)” (1914); “Puntualizaciones sobre el amor de transferencia (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, III)” (1915 [1914]); Apéndice a los «Trabajos sobre técnica psicoanalítica». [Freud, 1991a: 107-176]

«ATENCIÓN PAREJAMENTE FLOTANTE» (...). De esta manera uno se ahorra un esfuerzo de la atención (...), y evita un *peligro* que es inseparable de *todo fijarse deliberado*. Y es este: tan pronto como uno *tensa* adrede su *atención* hasta cierto nivel, empieza también a *escoger* entre el material ofrecido; uno *fija* (...) un fragmento con particular relieve, *elimina* en cambio otro, y en esa selección obedece a sus *propias expectativas* o *inclinaciones*. Pero eso, justamente, es *ilícito*; si en la selección uno sigue sus *expectativas*, corre el riesgo de no hallar nunca más de lo que *ya sabe*; y si se entrega a sus *inclinaciones*, con toda seguridad *falseará* la percepción posible. No se debe olvidar que *las más de las veces* uno tiene que *escuchar* cosas cuyo significado sólo con posterioridad (...) *discernirá*. / (...) La *regla*, para el médico, se puede formular así: «*Uno debe cejar cualquier injerencia consciente sobre su capacidad de fijarse, y abandonarse por entero a sus “memorias inconscientes”*»; o, expresado esto en términos puramente técnicos: «*Uno debe escuchar y no hacer caso de si se fija en algo*». / Lo que uno cosecha de esta manera llena todos los *requisitos* en el *curso del tratamiento*. Los elementos del material que ya se ensamblan en un nexo quedarán a la disposición consciente del médico; lo otro, lo todavía incoherente, lo que brota en caótico desorden, parece naufragado al comienzo, pero *reaflora* con presteza en la memoria tan pronto como el analizado presenta algo nuevo a lo cual referirlo y a través de lo cual se lo pueda continuar. Y entonces (...) pasado mucho tiempo, reproduce un detalle que probablemente habría escapado al propósito consciente de fijarlo en la memoria. / (...) Para el analista, la conducta correcta consistirá en pasar de una *actitud psíquica* a la *otra* al compás de sus necesidades; en *no especular* ni cavilar mientras analiza, y en *someter* el material adquirido al trabajo sintético del pensar sólo después de concluido el análisis. (...) / Para el psicoanalista, en las circunstancias hoy reinantes, hay una *tendencia afectiva peligrosísima*: la ambición *de obtener*, (...) un *logro convincente* para los demás. Así no sólo se sitúa él mismo en una disposición de ánimo desfavorable para el trabajo, sino que se *expone indefenso* a *ciertas resistencias* del *paciente*, juego de fuerzas del cual la curación depende en primer lugar. (...). (Freud, 1991a: 111-112, 114; cursivas y negritas mías)

Propuesta que se amplía, desde una perspectiva “técnica”, de alguna forma “metodológica”, en su texto: “Sobre la iniciación del tratamiento. (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, I)” (1913):

Quien pretenda aprender por los libros el noble juego del ajedrez, pronto advertirá que *sólo las aperturas* y los  *finales* consienten una *exposición sistemática y exhaustiva*, en tanto

que la rehúsa la infinita variedad de las movidas que siguen a las de apertura. Únicamente el ahincado *estudio* de partidas en que se midieron grandes maestros puede colmar las *lagunas de la enseñanza*. A parecidas limitaciones están sujetas las reglas que uno pueda dar para el ejercicio del tratamiento psicoanalítico. / (...) La extraordinaria *diversidad* de las *constelaciones psíquicas* intervinientes, la *plasticidad* de todos los *procesos anímicos* y la *riqueza* de los *factores determinantes* se oponen, por cierto, a una *mecanización de la técnica*, y hacen posible que un proceder de ordinario legítimo no produzca efecto algunas veces, mientras que otro habitualmente considerado erróneo lleve en algún caso a la meta. Sin embargo, esas *constelaciones* no impiden establecer para el médico una *conducta en promedio* acorde al fin. (...) / (...) La abreviación de la cura analítica sigue siendo un deseo justificado cuyo cumplimiento (...) (se espera y) se procura por diversos caminos. (...) Pero, en *líneas generales*, ese *proceso*, una vez iniciado, sigue su *propio camino* y no admite que se le prescriban ni su *dirección* ni la *secuencia* de los puntos que acometerá. (...) (*La neurosis de un ser humano posee los caracteres de un organismo; sus fenómenos parciales no son independientes unos de otros, pues se condicionan y suelen apoyarse recíprocamente; siempre se padece de una sola neurosis, no de varias que por azar coincidirían en un individuo.* (Freud, 1991a: 125, 131, 132; cursivas nuestras)

Por su parte, Lacan, si bien apenas menciona la “atención flotante” tal cual en sus *Seminarios* (a saber, cuatro o cinco veces), resulta de vital importancia para “completar” y “complementar” lo que plantea Freud. He aquí un par de ellas:

Para el *sujeto*, la *desinserción* de su *relación con el otro* hace variar, espejear, oscilar, completar y des-completar la *imagen* de su *yo*. Se trata de que la *perciba* en su completitud, a la cual nunca tuvo *acceso*, para que pueda *reconocer* todas las etapas de su *deseo*, todos los objetos que aportaron a esa imagen su consistencia, su alimento, su encarnación. Se trata de que el *sujeto* constituya mediante reposiciones e identificaciones sucesivas, la *historia* de su *yo*. / La *relación hablada*, FLOTANTE, con el *analista* tiende a producir en la imagen de sí variaciones suficientemente repetidas, suficientemente amplias, aun cuando sean infinitesimales y limitadas, como para que el sujeto perciba las imágenes cautivantes que se encuentran en la base de la constitución de su *yo*. / (...) La *ruptura* de las *amarrias de la palabra* permite que el sujeto vea, al menos sucesivamente, las diversas partes de su imagen, y que obtenga lo que podemos llamar una proyección narcisista máxima. (...) / El punto donde se focaliza la identificación del sujeto a nivel de la imagen narcisista es lo que,

en el análisis, llamamos la transferencia. *Transferencia*, no en el sentido dialéctico (...), sino transferencia tal como se la entiende habitualmente, en tanto fenómeno imaginario. (Lacan, 1999a: 83-83; cursivas nuestras)

(...) le doy la palabra a Conté que les va a proponer cierta exposición de lo que concierne a los artículos de Stein que van a ser interrogados hoy (...). /

CONTÉ: — Voy a hablar de dos artículos de Stein (...) / El primer artículo acentúa, sobre todo, la referencia al narcisismo primario. (...) / El propósito de Stein apunta a elucidar el modo de acción de la interpretación, pero, lo cito aquí para poder abordar útilmente la cuestión.<sup>16</sup> Hay que preguntarse primero en qué reside el *poder de la palabra* en el curso de la sesión, cualquiera sea la elección del contenido de la interpretación, lo que desemboca en el problema del poder de la palabra en general. / El problema, Stein lo va a abordar a partir de ciertos momentos privilegiados del análisis. Tal es, en efecto, la consecuencia de la regla fundamental: habiéndosele pedido ponerse en un *estado de ATENCIÓN FLOTANTE*, el *paciente escucha por dentro y habla en un solo movimiento. La percepción y la emisión de su palabra se confunden. Él no habla, ello habla. El analista por su lado, él también en estado de ATENCIÓN FLOTANTE, escucha el ello habla. No escucha en persona. Ello escucha, pero, la palabra y la escucha no hacen dos. El paciente y el analista tienden a estar ambos en uno en el cual está contenido todo.* / (...) Al hablar fácil, característico del *estado de ATENCIÓN FLOTANTE* o al *SILENCIO de estilo pulsional*, se opone así el hablar sin discontinuar o el silencio vigil, que expresa siempre la defensa contra la regresión narcisista, siendo la palabra del analista, en tal caso, anhelada como protección contra la regresión, pero al mismo tiempo, temida en tanto que ella priva al paciente de una satisfacción sustitutiva de la expansión narcisista, a saber, el ejercicio de la omnipotencia. La doble incidencia de la palabra del analista se encuentra así situada. Pronunciada en persona rompe la expansión narcisista, mientras que haciéndose oír como participando del ello habla favorece esta regresión. La *entonación* o la *elección del momento de hablar* pueden dar cuenta de uno u otro de estos efectos que están, de hecho, habitualmente presentes, simultáneamente, pero en proporción variable. (Lacan, 1999c: 24-25; cursivas y negritas mías)

---

<sup>16</sup> Si bien, como es de esperarse, Lacan posteriormente va a *cuestionar*, es verdad, de forma muy limitada, lo que dice Conté sobre Stein, y de paso al propio Stein, quien está en ese momento presente, dada la *transparencia* de su exposición, con todo lo que de incorrecta interpretación psicoanalítica pudiera tener, y que el lector interesado puede leer en el seminario correspondiente, para nuestros propósitos resulta lo *suficientemente* “válida”.

Antes de considerar cómo estos planteamientos pueden ser útiles para dar cuenta de la relación entre *teoría literaria* y *análisis de un texto concreto*, cabría preguntarse si estos “argumentos” psicoanalíticos, que plantean la relación entre analista y paciente, entre patologías y cura, entre goce y deseo, entre sujeto del inconsciente y habla..., *realmente* pueden servir para dar cuenta de una obra literaria y hasta *dónde*, puesto que esto ayudará a comprender nuestra postura al respecto, en acuerdo con el PASA.

Y lo primero que se observa, a partir de estos *breves* extractos, aunque esto ya sea de todos conocido, no es sólo la extrema complejidad de lo que plantean Freud y especialmente Lacan al respecto, así como las profundas *modificaciones, correcciones y ampliaciones* que éste produce en las propuestas de aquél, sino también, y de forma notoria, las *tremendas dificultades* para comprender aquello de lo que hablan, y no sólo desde una *perspectiva teórica*, sino particularmente de una propiamente vivencial, analítico-práctica, cuanto más si no se ha transitado por un proceso psicoanalítico.

Comento esto porque la nueva forma de leer la literatura que aquí se propone tiene el mismo problema. Es cierto, puede resultar *verdad* que aquí sea más fácil de entender la propuesta teórica, si bien habrá que ver hasta dónde, pues ha dado mucho trabajo dar cuenta de ello, pero, lo que sí es indudable, es que sólo se comenzará a *entender* cuando se haya *trabajado*, cuando menos, con un *texto literario* concreto, y eso lo sabe y lo entiende cualquier que se haya acercado, y haya hecho el esfuerzo de seguir lo que el Autor implicado le propone a través del texto al Lector implicado, y que haya podido *leer* la obra desde “*ambos lados*”: desde el Autor que lo configura a través del relato del narrador, quienes toman en cuenta para hacerlo la posible respuesta *discursiva* del oyente, y la *configurativa* del Lector, sin olvidar que lo que se vehicula y moviliza no es un *tema*, ni un *problema*, sino un *mundo*, es decir, una “gran solución artística”, a partir de una “solución poética” construida, a saber, topológicamente. Y eso siempre y cuando hayamos podido *colocarnos* en una *posición* y una *perspectiva* que realmente nos convierta en *testigos* (“lugar del muerto”)<sup>17</sup> de dicho intercambio dialógico-cronotópico rizomático-

---

<sup>17</sup> Curiosamente, cuando uno ha transitado por un análisis psicoanalítico y conversa con otra persona que ha hecho lo mismo, resulta (relativamente) fácil de entenderse al respecto. En cambio, cuando se hace con alguien que no lo ha hecho nunca, es imposible, no sólo hablar de ello, sino incluso entenderse sobre aquello de lo que se habla. Se convierte en un *diálogo de sordos*: uno dice una cosa y el otro comprende otra muy distinta y responde otra peor de alejada. Otro tanto acontece con alguien que *explica* la teoría psicoanalítica habiendo pasado un análisis, y otro que lo hace, sin haberlo hecho.

diseminativo, e incluso, cuando menos en el caso latinoamericano, heterogéneo-transculturado.

Ahora bien, en el caso del psicoanálisis, dado que la “argumentación” está basada en la *comprensión, explicación e interpretación* de asuntos propiamente *psicoanalíticos*, es decir, que está en *busca* de problemas *particulares* de dicha *disciplina*, dado su Objeto de estudio: el *Sujeto del inconsciente*, es evidente que no trata de responder a nuestras “preocupaciones teóricas” sobre la lectura de textos literarios, como tampoco a las “inquietudes artísticas” de tal o cual escritor, y mucho menos *dar cuenta* de las *experiencias y expectativas* sobre *mí*, sobre los *otros*, sobre el *mundo*, entendidos *todos* ellos como *símbolos* socioculturales e históricos, que el Autor implicado *quiere*, consciente o inconscientemente, a través del texto y tomando en cuenta su posible respuesta, *evidenciar, poner a trabajar y dialogar*, a partir de una “solución poética” cambiante, con el Lector (Auditorio) implicado.

Ciertamente, mucho de lo que esos psicoanalistas plantean de forma general puede ser *descubierto y ubicado* en las novelas —de hecho, tanto Freud, como Lacan se *sirven* de la literatura para ponerlo en *evidencia*. No obstante, estas maneras de hacerlo no dejan de ser *búsquedas, exploraciones y encuentros* desde el “*exterior*” del texto, es decir, no se trata de una lectura *propia*mente literaria. Dicho de otra manera, son los *temas o problemas de la teoría psicoanalítica* quienes *definen y determinan qué buscar* en el texto y *cómo hacerlo*, y *no al revés*, como aquí lo proponemos, es decir, y repetimos una vez más, como producto de la *relación* que el Autor implicado establece, a través del texto, con su Lector implicado, gracias a la cual se vehicula y moviliza, en forma dialógico-cronotópica,

---

En principio, la diferencia es abismal. Evidentemente, lo mismo sucede cuando el que los *escucha* ha transitado por ello o no lo ha hecho.

Pues bien, con el PASA acontece algo similar. Si se comenta lo anterior es porque se le *sugiere* al lector que, antes de juzgar la mayor o menor pertinencia de lo que planteamos, intente aproximarse a un texto, observando como otros lo han intentado, y después hable sobre todo aquello que le parezca adecuado o impertinente. Con esto se evitarán, como ya ha sucedido en muchas ocasiones con las propuestas psicoanalistas, *debates inútiles y ubicados fuera de lugar*. Como dice Ricoeur al hablar de los mitos o de Freud: “Debo ahora al lector algunas indicaciones concernientes a lo que puede y a lo que no puede esperar de este libro. Ante todo *este libro está dedicado a Freud y no al psicoanálisis*: esto significa que en él faltarán dos cosas: *la experiencia analítica misma* y la toma en consideración de las escuelas posfreudianas. Por lo que respecta al primer punto, *es sin duda una apuesta difícil escribir sobre Freud sin ser ni analista ni analizado y tratar su obra como un monumento de nuestra cultura, como un texto en el que esta misma se expresa y se comprende; el lector juzgará si hemos perdido esta apuesta. (...)*”. Quede, pues, en el lector decidirlo en ambos casos.



rizomático-diseminativa, heterogéneo-transculturada, el complejo y entreverado *mundo* del que quiere, consciente e inconscientemente, dar cuenta *oral y escrituralmente*.

Esto implica que, si bien puede estar presente dichos *temas y problemas* en el texto, para que dicha *lectura* fuese *válida* desde una perspectiva *propriadamente* literaria, tendría que aparecer, no sólo en alguna(s) de las “solución(es) artística(s)”, en devenir, manifestadas por el Autor ↔ Lector implicados (tal el caso de los personajes: Madame Bovary, la histérica; del narrador, o incluso del autor interno al texto), sino que además éstas tendrían que estar relacionadas y articuladas, necesariamente, con otras de las “soluciones artísticas” ahí movilizadas y vehiculadas, puesto que, de otro modo, no formarían parte de sus *propósitos artísticos*. El texto es finalmente un “sistema”, o un “sistema de sistemas”, con todas las complejidades rizomáticas, diseminativas y topológicas del caso, razón por la cual, tanto sus *núcleos problemáticos* y sus *instancias narrativas*, así como todas las *partes* que lo configuran (capítulos, apartados, fragmentos, etc.), por dispersos y *jerárquicamente* fragmentados que estén, tienen que formar parte de esa *totalidad: totalidad*, sin duda, múltiplemente *abierta y cerrada*; constituida en variados y entreverados *niveles y planos* en continuo movimiento de *apertura y de cierre*; con núcleos narrativos e instancias discursivas que se *asemejan*, se *oponen* y se *contradicen* todo el tiempo; con entreveradas *relaciones* dialógico-cronotópicas, rizomático-diseminativas, heterogéneo-transculturadas,...; y todo esto sin perder lo que *topológicamente* los hace formar parte de una *obra artística*, pues de otra manera, no sólo sería *imposible* de leer, sino que además perdería su *carácter* de texto, de texto *artístico*. Cuestión, además, que, sin duda, pone “límites” a las lecturas posibles, pues *el texto no puede tener lo que no tiene*, si bien puedan ser (casi) infinitas las posibilidades de *lectura* a partir de lo que *vehicula y moviliza* con lo que *tiene*.

Por lo anterior, trataremos ahora de dar cuenta de la *relación* entre la *teoría literaria* (Estudios Literarios) y la *lectura de un texto concreto*, ubicándonos en una posición, digamos, *intermedia, flotante*, e incluso un tanto *marginal*, leyéndola primero desde el horizonte del *campo* psicoanalítico, pero como si estuviéramos *comprenderlo y explicándolo* desde el *terreno* literario, pero sin que con ello se pierdan las *fronteras* de cada una de las *posibles* lecturas, como tampoco las complejas y entreveradas *relaciones* existentes entre ellas,<sup>18</sup> para posteriormente realizar un *movimiento* que va, primero,

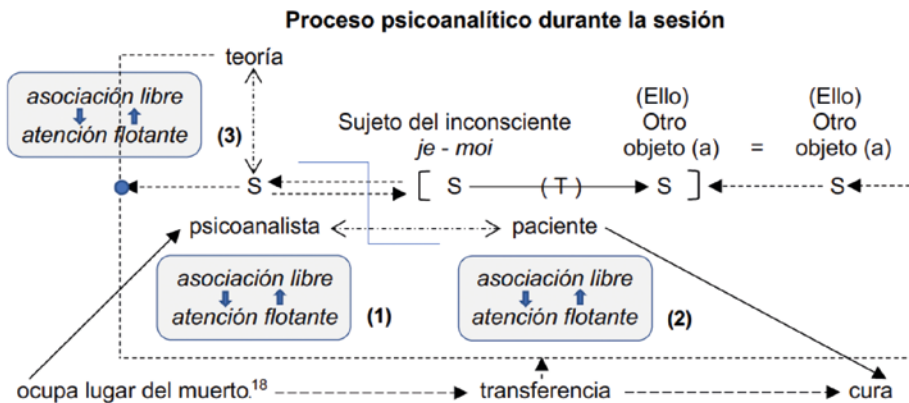
---

<sup>18</sup> Habida cuenta, además, como ya habíamos mencionado, de que nosotros tampoco tenemos tan precisos y acabados como quisiéramos los planteamientos psicoanalíticos freudianos y lacanianos.

desde “afuera” hacia “adentro” del texto literario, y después, desde “adentro” hacia “afuera”, con el entendido que “*no existe el fuera de texto*”. (Derrida: “*Il n’y a pas de hors-texte*”)

Ahora bien, dada su evidente complejidad, lo presentaremos como *resultado* de la *experiencia* de haber permanecido durante muchos años en sesiones psicoanalíticas, y procurando *expresarlo y representarlo* con la carga *vivencial* obtenida al respecto, lo cual nos permitirá *evitar* la re-carga de planteamientos teóricos, sean filosóficos y/o psicoanalíticos, generalmente utilizadas para hacerlo. Y si bien con esto se perderá la *rigurosidad* y la *cientificidad* de los planteamientos, adquirirá un carácter más cercano a lo que implica la *vivencia* de la “atención flotante”, tan difícil de explicar desde una perspectiva *abstracta*. Para auxiliarnos en tal tarea, partiremos del siguiente diagrama (Esquema II), el cual no servirá posteriormente de *plataforma* para lanzarnos al que proponemos para la *lectura* de textos literarios y no literarios (como veremos y justificaremos más adelante), *para* lo cual y *con* lo cual se *constituyen* las propuestas del PASA.

### Esquema II



Como se habrá podido observar, Freud distingue y enlaza al *psicoanalista* y al *paciente*, a lo que nosotros agregaríamos, puesto que aquél no lo menciona más que de forma muy indirecta, la relación existente entre el *psicoanalista* y la *teoría*, que es lo que

realmente nos importa ahora, y que está muy relacionado con la manera que se resuelve lo primero.<sup>19</sup>

Así, respecto a la primera relación, Freud señala que el analista tiene que *escuchar* al paciente sin *fijarse* en nada concreto, es decir, dejando que *fluya*, llamando a esta actitud “atención parejamente flotante”. Con esto se evita, como se vio, *fijar* la atención a algún *tema* o *problema* o material específico. Mas, si lo hiciera así, será relevante para el analista, pero no necesariamente para el paciente, dado que forma parte de su “espacio de experiencias” y de su “horizonte de expectativas”, sea consciente o no de lo que realmente se moviliza, pues aquel también tiene inconsciente. Mas, al obrar así, no sólo *falsea* las “verdaderas” *intenciones* del paciente, sino que incluso lo hace sin saber que representa, *imaginaria* y *simbólicamente*, para éste.

Sin embargo, el asunto se vuelve aún más inquietante cuando se sabe que al paciente ya se le ha venido conminando, desde el principio del psicoanálisis, como regla fundamental, que “diga lo que le venga a la cabeza”, es decir, que “asocie libremente”, sin fijarse en nada concreto, por lo que no deja, hasta cierto punto, de permanecer con una “atención parejamente flotante”.

Pero hay más. Al hacerlo de esta manera, el analista centra su *atención* en una *parte* de su discurso, cuando lo que importa es la “*totalidad*” del mismo, la cual se va a ir “construyendo”, “reconstruyendo y “de(s)construyendo”, de forma caótica, a medida que van pasando las reuniones, mostrando, por tanto, cuestiones que antes no habían *aparecido* o no se habían *manifestado*, acentuando, así, unas u otras, en diferentes ocasiones y de diversa manera.

De este modo, dado que el psicoanálisis se prolonga de forma indeterminada (no tiene *tiempo*), el psicoanalista irá captando, poco a poco, aquello que se repite y se repite, habida cuenta de la “pulsión a la repetición”, comenzando, así, a obtener lo que es importante para el paciente, lo cual, evidentemente, no refiere, como decíamos, a un *tema*, ni a un *problema* concreto, sino a un *conjunto* complejo de asuntos *reprimidos* y *entreverados* entre sí, implicados en la presencia de su goce y en su deseo. Y si bien algunas de estas *relaciones* van a ir poco a poco desapareciendo, sin que ello implique que no puedan volver a aparecer, si bien cada vez saldrán a luz otras nuevas, colocadas en los mismos u otros “niveles” y/o “planos”

---

<sup>19</sup> De hecho Lacan, en uno de sus seminarios, lo menciona tal cual, si bien, por desgracia, no hemos podido volver a encontrar la cita correspondiente.

inconscientes, caracterizándose por su carácter “rizomático” y “diseminativo”. Todo esto dependerá, sin duda, de la participación del analista, quien responderá mostrándole, muchas veces de forma invertida, y en el momento que pareciera pertinente, de lo que aquel no quiere *hablar*, ni *oír*, ni *ver*, y mucho menos *saber*, por resultarle insoportable.

De aquí que sea fundamental el que, tanto el paciente, como el analista, se *dejen ir*, el primero a partir de la “*asociación libre*”, y el otro desde una “*atención parejamente flotante*”, si bien ambas “*técnicas*” están fuertemente correlacionadas.

Sin embargo, para que el psicoanalista pueda *intervenir* en el momento “adecuado” (si es que *propiamente* lo hay) y que su participación resulte *exitosa* (lo cual *depende, inconscientemente*, del paciente), no sólo requiere que éste haya pasado previa o simultáneamente por un *proceso analítico*, sino que tenga tanto las *habilidades*, como los *conocimientos* teóricos y la *práctica* suficiente para que sepa manejar el proceso transferencial y contra-transferencial, de tal manera que le permita al paciente llegar hasta la *cura*, es decir, *terminar* con el sufrimiento y *llegar* hasta el *final* del *proceso* psicoanalítico. Si bien, repetimos, será finalmente éste quien vaya “*determinando*” el camino a seguir, de acuerdo con las *resistencias* que su *inconsciente* vaya manifestando y del tipo de *transferencia* que vaya estableciendo *dinámicamente* con el psicoanalista.

Mas este conocimiento teórico, dada la “*atención parejamente flotante*” que debe mantener el psicoanalista en el espacio analítico durante las sesiones, pasa *inevitablemente* a un “segundo plano”, pues no se trata ni de *explicar* ni de *comprender* ni de *interpretar* en sí mismo, ni para el propio analista, y mucho menos para el paciente. Y en caso de querer hacerlo, lo debe efectuar al terminar la sesión, así que tiene que permanecer también, consecuentemente, dentro del *proceso* de “*atención parejamente flotante*”, de tal manera que, en el momento “preciso”, la “*asociación libre*” le permita correlacionarlo e *intervenir* respondiéndole al paciente, pero a partir de los *propios* “argumentos” *imaginarios* y *simbólicos*, si bien *invertidos*, que aquel ha expresado, o mejor, que ha dejado *fluir*, en principio, sin el control de la *conciencia*, con lo cual se manifiesta lo *inconsciente*.

De aquí que el psicoanalista se tenga que colocar en el lugar del *Otro*, para descolocarlo, si bien conserve su papel de “testigo” y de “mediador” entre el “yo” del paciente y el Ello (Freud), el gran Otro, o el Objeto (*a*) (Lacan), es decir, entre el Sujeto y su deseo, para lo cual el analista ocupa el “lugar del muerto”, del Objeto

(a) y, por tanto, se mantiene en silencio para “confrontarlo” y buscar que pueda acceder a él.

Así pues, como diría Marín Calderón: “El *lugar* del analista en la cura está muy lejos de la *persona misma* del analista, a saber, de sus complacencias, sus fantasmas, sus ideales, sus obcecaciones, sus sentimientos, su pretensión de curar, su avidez de dar consejo o sus propios sentidos”. Y el silencio del analista, “le permite al paciente *quedarse a solas con su malestar* lo que *le impelerá a cuestionarse* entre *qué desea realmente* y *qué le quiere el Otro*”. (Marín Calderón, 2012: 12; véase nota 18)

Para concluir, con el fin de observar hasta dónde fue *esclarecedora* nuestra *explicación* y que tanto *auxilio* al lector no especializado en la *comprensión* de lo dicho por Freud y Lacan, o incluso en la *lectura interpretativa* de Conté y de Marín Calderón al respecto, dada su importancia para nuestra propuesta, bien vale la pena que el lector pase revista de algunos *fragmentos elegidos* de los comentarios presentados anteriormente y lo juzgue por sí mismo, en particular por la importante relación que adquirir con la propuesta del PASA y su planteamiento sobre la nueva forma de *leer* la literatura (la novela) que haremos a continuación. He aquí, pues, lo que dicen Freud y Lacan:

FREUD: Las reglas técnicas (...) propuestas son el resultado de una larga experiencia. (...) La tarea inmediata a que se ve enfrentado el analista que trata más de un enfermo (...) (c)onsiste en guardar en la memoria los innumerables nombres, fechas, detalles del recuerdo, ocurrencias y producciones patológicas que se presentan durante la cura, y en no confundirlos. (...) / Sin embargo, esa técnica es muy simple. Desautoriza todo recurso auxiliar, (...) y consiste (...) en no querer fijarse (...) en nada en particular y en prestar a todo cuanto uno escucha la misma «**atención parejamente flotante**» (...). De esta manera uno se ahorra un esfuerzo de la atención (...), y evita un peligro que es inseparable de todo fijarse deliberado (...): tan pronto como uno tensa adrede su atención hasta cierto nivel, empieza también a escoger entre el material ofrecido; uno fija (...) un fragmento con particular relieve, elimina en cambio otro, y en esa selección obedece a sus propias expectativas o inclinaciones. Pero eso, justamente, es ilícito; (...) y si se entrega a sus inclinaciones, con toda seguridad falseará la percepción posible. (...) (L)as más de las veces uno tiene que escuchar cosas cuyo significado sólo con posterioridad (...) discernirá. / La regla (...) se puede formular así: «Uno debe cejar

cualquier injerencia consciente sobre su capacidad de fijarse, y abandonarse por entero a sus “memorias inconscientes”»; o, expresado esto en términos puramente técnicos: «*Uno debe escuchar y no hacer caso de si se fija en algo*». / (...) Los elementos del material que ya se ensamblan en un nexo quedarán a la disposición consciente del médico; lo otro, lo todavía incoherente, lo que brota en caótico desorden, parece naufragado al comienzo, pero reaflorea con presteza en la memoria tan pronto como el analizado presenta algo nuevo a lo cual referirlo y a través de lo cual se lo pueda continuar. (...) / Para el analista, la conducta correcta consistirá en pasar de una actitud psíquica a la otra al compás de sus necesidades; en no especular ni cavilar mientras analiza, y en someter el material adquirido al trabajo sintético del pensar sólo después de concluido el análisis. / (...) La extraordinaria diversidad de las constelaciones psíquicas intervinientes, la plasticidad de todos los procesos anímicos y la riqueza de los factores determinantes se oponen, por cierto, a una mecanización de la técnica, y hacen posible que un proceder de ordinario legítimo no produzca efecto algunas veces, mientras que otro habitualmente considerado erróneo lleve en algún caso a la meta. (...) / Pero, en líneas generales, ese proceso, una vez iniciado, sigue su propio camino y no admite que se le prescriban ni su *dirección* ni la *secuencia* de los puntos que acometerá. (...) (L)a neurosis de un ser humano posee los caracteres de un organismo; sus fenómenos parciales no son independientes unos de otros, pues se condicionan y suelen apoyarse recíprocamente; siempre se padece de una sola neurosis, no de varias que por azar coincidirían en un individuo. (Cursivas y negritas mías)

LACAN: Para el sujeto, la desinserción de su relación con el otro hace variar, espejear, oscilar, completar y des-completar la imagen de su yo. Se trata de que la perciba en su completitud, a la cual nunca tuvo acceso, para que pueda reconocer todas las etapas de su deseo, todos los objetos que aportaron a esa imagen su consistencia, su alimento, su encarnación. Se trata de que el sujeto constituya mediante reposiciones e identificaciones sucesivas, la historia de su yo. / La relación hablada, *flotante*, con el analista tiende a producir en la imagen de sí variaciones suficientemente repetidas, suficientemente amplias, aun cuando sean infinitesimales y limitadas, como para que el sujeto perciba las imágenes cautivantes que se encuentran en la base de la constitución de su yo. / (...) El punto donde se focaliza la identificación del sujeto a nivel de la imagen narcisista es lo que, en el análisis, llamamos la transferencia. Transferencia (...) en tanto fenómeno imaginario. (Cursivas nuestras)

Y aquí la interpretación de Conté y de Marín Calderón.

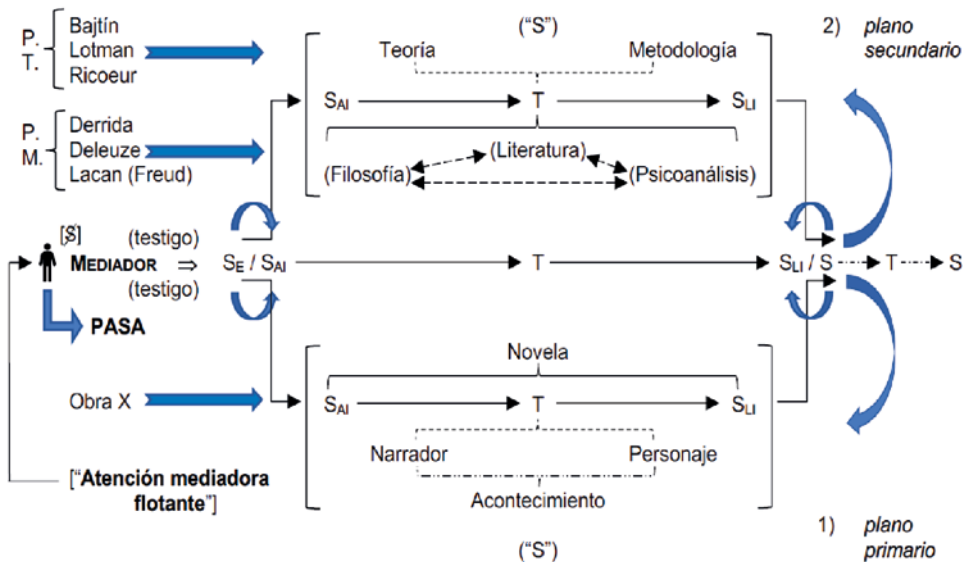
CONTÉ: Tal es, en efecto, la consecuencia de la regla fundamental: habiéndosele pedido ponerse en un estado de **atención flotante**, el paciente escucha por dentro y habla en un solo movimiento. La percepción y la emisión de su palabra se confunden. Él no habla, ello habla. El analista por su lado, él también en estado de atención flotante, escucha el ello habla. No escucha en persona. Ello escucha, pero, la palabra y la escucha no hacen dos. El paciente y el analista tienden a estar ambos en uno en el cual está contenido todo. / (...) La doble incidencia de la palabra del analista se encuentra así situada. Pronunciada en persona rompe la expansión narcisista, mientras que haciéndose oír como participando del ello habla, favorece esta regresión. La entonación o la elección del momento de hablar pueden dar cuenta de uno u otro de estos efectos que están, de hecho, habitualmente presentes, simultáneamente, pero en proporción variable.

MARÍN CALDERÓN: El lugar del muerto lo encarna el analista cuando hace silencio. Este silencio promueve el desplazamiento del plus-de-gozar e impele al deseo a producirse. (...) // El silencio le permite al paciente quedarse a solas con su malestar lo que le impelerá cuestionarse entre qué desea realmente y *qué le quiere* el Otro. Para que este movimiento de goce y deseo se establezca, el analista deberá ocupar el lugar de (*a*) por medio del silencio. (...) // Por otra parte, el fenómeno del silencio en la clínica es parte de lo que se conoce como **neutralidad analítica**. Neutralidad significa que el analista no es ni un sujeto ni un yo para el analizante, sino el agente quien hace aparecer al objeto (*a*) para su paciente, haciendo semblante de él. (...) El lugar del analista en la cura está muy lejos de la persona misma del analista, a saber, de sus complacencias, sus fantasmas, sus ideales, sus obcecaciones, sus sentimientos, su pretensión de curar, su avidez de dar consejo o sus propios sentidos. (...) // (Así) “(e)l Objeto (*a*) ocupa un lugar lógico y topológico en la dirección de la cura. (...) El analista puede encarnar al Objeto (*a*) no solamente por medio de su presencia, sino a través de su interpretación, su docta ignorancia, su silencio y la escansión que puntúa en cada sesión de análisis. Gracias a la transferencia que se instaura, el analista “inventará” maneras lógicas de hacer advenir a (*a*) con el fin de que el goce del sujeto sea interpelado en la escala invertida del deseo. (Marín Calderón, 2012: 12. Cursivas y negritas mías)

Pasemos, pues, ahora a revisar la *contraparte* del problema: la posible relación entre la *lectura* de una obra literaria concreta —una novela dada— entendida como “Sujeto” (Autor → Texto → Lector) y las *teorías literarias*, con sus respectivas *metodologías*, tanto “tradicionales”: Bajtín, Lotman y Ricoeur, como “modernas” (o “posmodernas”): Derrida, Deleuze y Lacan, desde la perspectiva aquí propuesta, y que servirán para configurar y dar cuenta del PASA, así como para pasar revista también de su posible utilización particular, es decir, *caso por caso*. Dicho de otra manera, esto servirá para *comprender* nuestro papel de “testigos” y de “mediadores” “entre la *teoría* y la *práctica*, producto de nuestra posición y perspectiva dialógico-cronotópica, rizomática-diseminativa, heterogéneo-transculturada, la que se constituye y se conforma a partir de la “asociación libre”, producto de nuestra “*atención mediadora flotante*”.

Para ello, partiremos de un nuevo diagrama (esquema III) que refiere al proceso de lectura, el que, como decíamos, se articulará con el anterior (esquema II), el cual estaba relacionado con el proceso psicoanalítico, es decir, durante, y a través de, la multiplicidad de sesiones a las que uno asiste como paciente. Helo aquí:

Esquema III



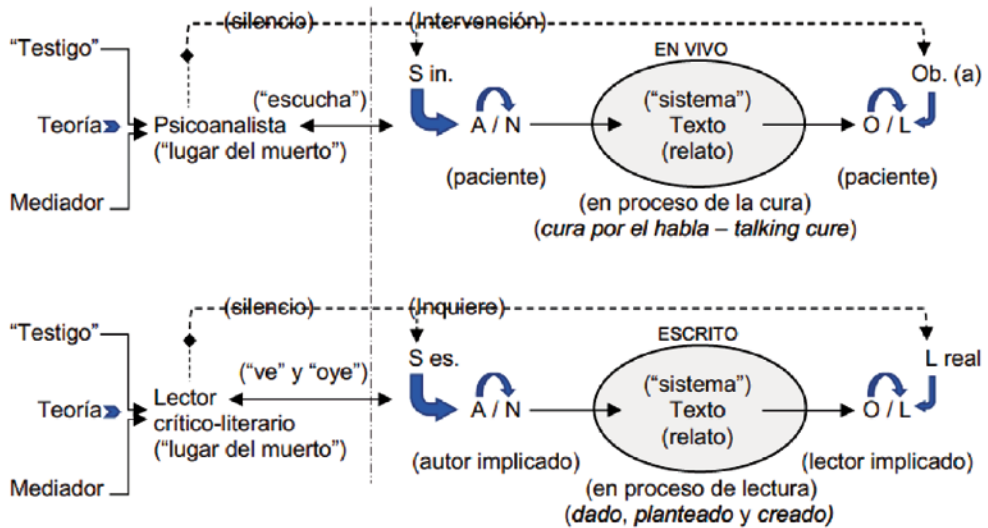


Como se puede observar en el diagrama, el *proceso de lectura* de ambas es *relativamente* similar. En el primer caso, el Psicoanalista (S) “escucha”, como producto de su “*atención parejamente flotante*”, dada su posición de “testigo” / “mediador”, el *habla* (Autor / Narrador) del paciente ( $S_p$ ), resultado de la “asociación libre”, por cuanto efecto de su “atención flotante”, lo cual permite aparezca y se establezca, en el espacio psicoanalítico, la *relación* entre el “paciente” (el Sujeto del inconsciente) y el Ello / el gran Otro / el Objeto (a), mientras que la teoría permanece en un segundo plano, producto de su “*atención parejamente flotante*”, hasta que el psicoanalista realice una *intervención*, resultado de su “silencio” prolongado (por cuanto ocupa el “lugar del muerto”), que le permita correlacionar, por “asociación libre”, lo dicho por el *paciente* y lo que la *teoría* le proporciona, tomando como base la *inversión* de los “argumentos” del paciente y no los propios.

En el segundo caso, el lector crítico-literario ( $S_{CL}$ ), producto de su “asociación libre”, por cuanto resultado de su “*atención flotante*”, “ve” lo que ahí acontece (Objeto de la representación,  $O_R$ ), “oye” lo que hablan y comentan los personajes (“ $S_p$ ”), “escucha” cómo el narrador (“ $S_N$ ”), al relatarlo, moviliza y vehicula lo anterior, tomando en cuenta lo que el oyente (“ $O_Y$ ”) pudiera confirmar u objetar, y termina “viendo” y “oyendo” cómo *todo* ello forma parte de la configuración del Autor implicado (“ $S_{AI}$ ”), producto terminado del proceso de creación (dado, planteado y creado = arte poética) del Escritor ( $S_E$ ), los cuales toman en cuenta, tanto al lector implicado ( $S_{LI}$ ), como al lector real ( $L_R$ ) de la época. Y dado que Texto se convierte, así, en un “Sujeto” ( $A \rightarrow T \rightarrow L$ ), la teoría pasa a segundo plano, y sirve para *guiar* y *orientar* el trabajo de *lectura*, así como de *justificación*, del crítico literario ( $S_{CL}$ ), producto de su “*atención parejamente flotante*”, quien se convierte, de este modo, en “testigo” de la relación entre el Autor y Lector implicados, y en “mediador” entre el texto a leer y la(s) teoría(s) de las que pudieran servir para tal efecto.

He aquí un posible diagrama (esquema IV) al respecto, desde la perspectiva de lectura:

## Esquema IV



Por tanto, el *proceso de lectura* del *psicoanalista* y del *lector crítico-literario* se oponen, de cierta manera, en la *forma* de enfrentar al Sujeto, por cuanto cada uno de ellos tiene características muy particulares e incluso opuestas: el primero “escucha” a un *Sujeto* (paciente) *vivo*, mientras que el segundo “ve”, “oye” y “escucha” a un “Sujeto” (textual) “*vivo*”, ya que uno se *presenta* como Sujeto del inconsciente *enfrentado* y *confrontado* con el Ello / el gran Otro / el Objeto (*a*), y el otro se *constituye* como *resultado* del trabajo *dado, planteado y creado* del escritor, el cual, una vez *publicada* la obra, se *transforma* en “Sujeto”, en Autor implicado, quien, a través del narrador que relata y de los personajes que actúan y hablan en el acontecimiento representado ( $O_R$ ), se dirige *a*, y toma en cuenta la, posible respuesta *de*, el “Sujeto”, el Oyente/ Lector implicado ( $O_Y/L_Y$ ).

Por otro lado, ambos, hasta cierto punto, se *asemejan* y se *asimilan* en la *manera* de realizar el *proceso de lectura*, pues, por un lado, en cuanto “testigos”: el primero, al *enfrentarse* al Sujeto del inconsciente, de acuerdo con la relación que éste establece, consciente e inconscientemente, con el Objeto (*a*), después del silencio, interviene en su relato de forma *invertida*, con el apoyo de la teoría en el momento que considera oportuno; y el segundo, al “ver”, “oír” y escuchar” la relación entre el “Autor” y el

“Lector” implicados, e inquirir sobre las “causas”, “efectos” y “razones”, dialógico-cronotópicas, rizomáticas-diseminativas, de dicha relación: *qué, cómo, para qué, para quién, desde dónde*, como producto de la “*asociación libre*”; y como “*mediador*”, dada la “*relación/atención flotante*” entre el analista y la teoría psicoanalítica, por un lado, y entre el lector crítico-literario y la teoría literaria, por el otro, para lo cual, tanto el psicoanalista, como el crítico-literato, se pueden guiar, uno por el Objeto (a), y el otro por los núcleos problemáticos y las instancias narrativas propuestas tentativamente por el PASA, pero “*definidas*” y “*determinadas*” por la relación Autor ↔ Lector implicados, por cuanto producto de la lectura del texto entendido como Sujeto.

Mas, justamente esto nos conduce a tener que revisar algunos “conceptos” concomitantes, entreveradamente articulados entre sí, los cuales nos permitirán tratar de *explicar y comprender*, hasta donde ello es posible en *abstracto*, aquellos *elementos mínimos o mojoneras* que propone el PASA para intentar guiarse, inicialmente, en los vericuetos y entreveros configurativos de la lectura de textos literarios, especialmente narrativos, y entre ellos, los novelescos. Mas dado que éstos son profundamente complejos, y muy ambiguos y lábiles en su concepción, además de que los autores “modernos” (o “posmodernos”), como Derrida, Deleuze y Lacan lo fueron, de una u otra manera, poniendo cada vez más en tela de juicio, habida cuenta que los dos primeros investigadores (filósofos) se enfrentan y se confrontan directa y frontalmente con el tercero (psicoanalista), aquí sólo los enumeraremos, para revisarlos atentamente durante la *confrontación* que proponemos, cuanto más, como decíamos, porque parecieran poner en entredicho las propuestas del PASA, o cuando menos nuestra *exposición y delimitación* al respecto, y de los cuales hemos venido hablando desde el principio.

Dicho en breve, desde una perspectiva *dicotómica* y, por tanto, “*maniquea*”, estos serían el problema de la subjetividad y la objetividad, del yo y el otro, el de lo consciente y lo inconsciente, el de la conciencia y la racionalidad, el de la comprensión, explicación e interpretación, el del proceso de creación y de lectura, el de la teoría y la práctica, etcétera.

Por ahora, teniendo estos “conceptos” presentes, los cuales se construyen y se reconstruyen en función de dónde los usemos y para qué, si bien, por ahora, considerándolos de acuerdo con la manera en que los hemos venido utilizando, dada nuestra posición y perspectiva ubicada en la “*asociación libre*” y en lo que hemos nominado “*atención mediadora flotante*”, por cuanto “testigos” y “mediadores” en el

*proceso* u *operación* de lectura de textos artísticos o no artísticos, la cual se enfrenta y se confronta con las formas de leer actuales (*proceso* u *operación* de lectura que Bajtín, Lotman, Ricoeur, Derrida, Deleuze y Lacan también *cuestionan* y ponen en *tela de juicio*, con todas las profundas diferencias y relativas semejanzas existentes entre ellos), cabría preguntarse dos cosas: ¿depende de nosotros (“yo”, consciente e inconsciente) *directamente*, como Sujetos, la lectura de un texto, literario o no-literario, y, por tanto, la puesta en escena de nuestra *explicación*, *comprensión* e *interpretación* del mismo, producto de nuestro espacio de experiencias y nuestro horizonte de expectativas de nuestro Presente histórico, o tenemos que aprender a leerlo, hasta donde ello sea posible, a partir de la *explicación*, *comprensión* e *interpretación* que realiza el otro, el escritor, el creador, el hablante, como otro Sujeto? Es decir, por un lado, ¿tenemos nosotros (“yo, consciente e inconsciente) que *verlo*, *oírlo*, *leerlo* o *escribirlo*, desde nuestra posición y perspectiva únicamente, o tenemos que aprender a tomar en cuenta la posible respuesta del otro al hacerlo (de hecho, cosa que hacemos siempre, pero de la cual no somos del todo conscientes)? O, por otro, ¿tenemos que aprender a “ver”, “oír” y “leer” el texto literario o no literario desde la manera que el otro lo “ve”, lo “oye”, lo “escribe” o lo “lee”, una vez más, hasta donde esto sea posible, de acuerdo con la relación que este sujeto establece con aquel al que se dirige y del que supone y espera una posible respuesta? ¿Y todo ello debe hacerse desde nuestro Presente, o de acuerdo con el Presente del otro, es decir, desde la época en que lo configura, lo crea, lo narra, lo habla, lo expresa y lo representa? ¿O no sería todavía mejor que buscásemos una forma de aprender a colocarnos en cada una de esas *posiciones* y *perspectivas*, sucesiva y simultáneamente, diacrónica y sincrónicamente, espacial y temporalmente hablando, es decir, desde una *posición* y *perspectiva* dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada, múltiple propia y ajena?

Evidentemente, esto último sería lo ideal. Sin embargo, para el caso de la literatura, particularmente de la novela, el problema se complica profunda y radicalmente, puesto que allí no hay *un* “Sujeto”, sino una *variedad* relativamente grande de ellos, según sea el caso: personajes, narrador o narradores, autor interno, escritor interno, lector interno, un sujeto organizador de fragmentos, un autor implicado, un lector implicado, etc., y todos, sea que hablen o narren o relaten, sean que lo hagan a través de la forma en que lo presentan, organizan, lo configuran, etc., están ubicados en diferentes niveles, planos o fragmentos, y expresan y representan, desde su *posición* y *perspectiva* socio-cultural e histórica, dialógico-cronotópica rizomático-diseminativa

heterogénea-transculturada, su punto de vista, su cosmovisión, es decir, sus complejos y entreverados *modelos* de mundo (“sistema modelizantes secundarios” [Lotman]), los cuales se enfrentan a otros sujetos con las mismas características, sea de forma directa, o sea que los tomen en cuenta para hacerlo (S ↔ S). Más adelante regresaremos a ello al revisar las propuestas de Bajtín.

Pero hay más. ¿Nuestra posición y perspectiva de “testigos” entre el Autor y el Lector implicados a través del texto, y de “mediadores” entre la(s) teoría(s) y la lectura de la novela concreta, es suficiente para dar cuenta de las “soluciones artísticas” y “poética(s)” del texto? Y la respuesta es: sí y no.

Sí, porque el “Sujeto textual” (Autor → Texto → Lector) da cuenta de sí mismo, de las posibilidades de lectura, sin importar si el escritor estuvo consciente o no “de tal o cual cosa”, puesto que las relaciones dentro de la novela “hablan” (se *expresan* y *representan*), sea directa o indirectamente, por ellas mismas, pues rebasan, como cualquier texto oral o escrito, a todo “hablante”, sea que lo hagan en forma oral o escrita. Si bien el hecho de que haya sido Cervantes o Borges y no Dostoievski o Poe quien escribieron el *Quijote* y el “Pierre Menard...” es importante, y no porque se llamen Cervantes y Borges o Dostoievski y Poe, puesto que ya se murieron todos y jamás sabremos más de ellos (a no ser *imaginariamente*), sino justamente porque son esos dos “Sujetos escritores”, ahora convertidos en “Sujetos textuales”, nominados de esa manera, los que organizaron o configuraron las obras, y *nunca jamás* habrá otros que puedan hacerlo de la misma manera. Mas es *justamente* esa forma particular de hacerlo la que nos permite dar cuenta de las “soluciones artísticas” (que conforman tentativamente la “gran solución artística”), de acuerdo con la “solución poética” topológica dada, planteada y creada por ellos.

No, porque lo que podamos descubrir, con el apoyo del PASA y de acuerdo con lo que el Autor implicado, a través del texto, organiza en función de la posible respuesta del Lector implicado, dará cuenta de algunas de aquellas “soluciones artísticas”, producto parcial de la poética del texto, que podamos “descubrir” (1). (Véase *Esquema V*) Sin embargo, es gracias la “asociación libre”, resultado de nuestra “*atención mediadora flotante*”, que podemos aproximarnos a un texto, por planos, niveles, fragmentos, etc., ejerciendo otro tipo de “*asociaciones libres*” y “*mediaciones flotantes*” que amplían nuestra capacidad de captación y de lectura de las “soluciones artísticas”, por cuanto producto de su poética. Nos referimos concretamente a nuestro acercamiento, en segundo plano, a las propuestas teóricas existentes (2), a la multiplicidad de lecturas

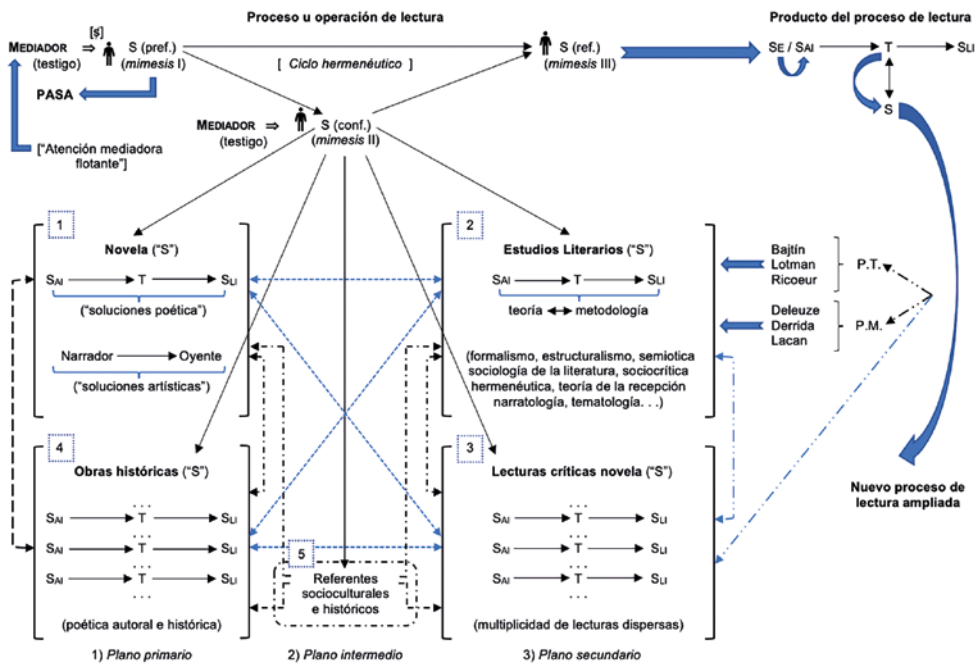
sobre los planteamientos que los críticos hayan realizado sobre la obra dada (3), a la diversidad de lecturas que podamos realizar sobre los referentes movilizados en el texto (5), por un lado, y a la lectura de las relaciones existentes posibles entre las otras obras del propio autor: poética autoral (4), así como a la lectura de las posibles relaciones que pudieran manifestarse entre la novela dada y otras obras anteriores, contemporáneas o posteriores, sea que forman parte de sus propias tradiciones, sea que se opongan ellas: poética histórica (4).

Ahora bien, para seguir este proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas múltiple (PASAM), se sugiere, como lo haremos con la propuesta de *lectura* para la propia *novela*, tal y como lo propone el PASA, ir acercándose —si bien, una vez más, esto finalmente lo irá definiendo la propia obra, de acuerdo con los problemas a los que ésta nos vaya enfrentando—, por tipos de lecturas de textos: 1) la lectura del *texto* en cuanto tal, 2) la lectura de las *teorías* que pudieran resultar más pertinentes de acuerdo con sus *demandas*, 3) las lecturas de los textos que remitan, con sus variadas posiciones y perspectivas, a los *referentes* vehiculados y movilizados en el texto, de acuerdo con los niveles, planos o fragmentos en que nos ubiquemos, 4) las lecturas existentes (si las hay) sobre la *poética autoral* y 5) las lecturas existentes (si las hay) sobre la *poética histórica*, tratando de ir *articulando* dialógico-cronotópica, rizomática-diseminativa, heterogéneo-transculturadamente todas ellas, en el entendido que esto va a depender, por un lado, como en el psicoanálisis, a las *demandas* y *deseos* de la relación Autor → Texto → Lector, y por otra, de los “resultados” obtenidos, es decir, la búsqueda y encuentro de nuevas “soluciones artísticas”, para lo cual tienen que ser reconocidas como parte de la poética del Autor-Texto-Lector: tienen que correlacionarse con las ya encontradas, en caso contrario, como los *magos*, se evidencia que las sacamos de la *chistera* y, por tanto, resultan no ser *válidas*. Se trata, pues, como vimos para el caso del psicoanálisis, de usar los “argumentos” de la novela para utilizarlos en “provecho” de las “soluciones artísticas” que la relación Autor → Texto → Lector nos va brindando y de nuestra capacidad para reconocerlas y dar cuenta de ellas. Como en el caso de las figuras topológicas, las “soluciones artísticas” van a cambiar de forma, pero todas ellas son partes de la misma figura. “*El texto no puede brindar ni ofrecer lo que no tiene*”.

Todo esto, evidentemente, nos permitirá *encontrar, mejorar, ampliar, corregir* y “*descubrir*” nuevas “soluciones artísticas”, las cuales se irán articulando y complejizando entre sí, es decir, acumulando-sucesivamente con las anteriores y posteriores, como

producto de la “solución poética” tentativa que vayamos construyendo. Pero no sólo eso, esto acarreará también importantes resultados, no sólo para la lectura procesal u operativa del texto, sino para nosotros como lectores “testigos”-“mediadores, al cumplir con el proceso *hermenéutico* propuesto por Ricoeur: *prefiguración, configuración, refiguración*, con la salvedad que no será la “autonomía semántica del texto” la que brindará la posibilidad de recórrerlo, sino justamente el reconocimiento de la poética del texto, tal como el esquema V lo muestra.

Esquema V



Pero existe otra cuestión importante que considerar y que ilustrar ahí también. Una vez que hemos podido dar cuenta de algunas de las “soluciones artísticas” y las articulaciones entre ellas existentes, tenemos que buscar un “mecanismo” para informar de lo que la relación Autor → Texto → Lector nos *proporcionó*, y que podamos demostrar fehacientemente que surge del texto, es decir, que no somos nosotros los que nos la *inventamos*, como tantas veces acontece cuando se lee la crítica

especializada, a lo cual podemos llamar, siguiendo a Ricoeur, *reconfiguración* (mimesis III). Pero, ¿cuál pudiera ser, pues, el “*mecanismo*” que nos permita dar cuenta al lector real de la “poética del texto”, tratando de aproximarnos a lo que la novela nos muestra, de acuerdo con los niveles y/o planos y/o fragmentos “encontrados” y “puestos en evidencia” para hacerlo? Nuestros intentos al respecto nos han conducido a considerar, una vez más, que el PASA es un “instrumento”, una “herramienta”, valiosa para llevarlo a cabo, cuanto más que surge del texto por cuanto producto del “diálogo” entre el Autor implicado y el Lector implicado, de manera que nos guiará en dicho proceso: el de *enseñanza e ilustración* para que él *corrija, continúe y/o amplíe* los “resultados” obtenidos por nosotros, iniciando así una nueva etapa del *proceso u operación* de lectura del texto dado, si bien ahora se realizara a un nivel superior de complejidad y de profundidad. Esto a su vez, puede dar pie para obtener una *cadena, una red*, de lecturas que cada vez nos lleven más lejos. Si bien se pueden realizar lecturas de otras novelas, las cuales se puede ir correlacionando unas con otras, haciendo una *cartografía literaria* cada vez más dialógico-cronotópica, rizomática-diseminativa, heterogéneo-transculturada.

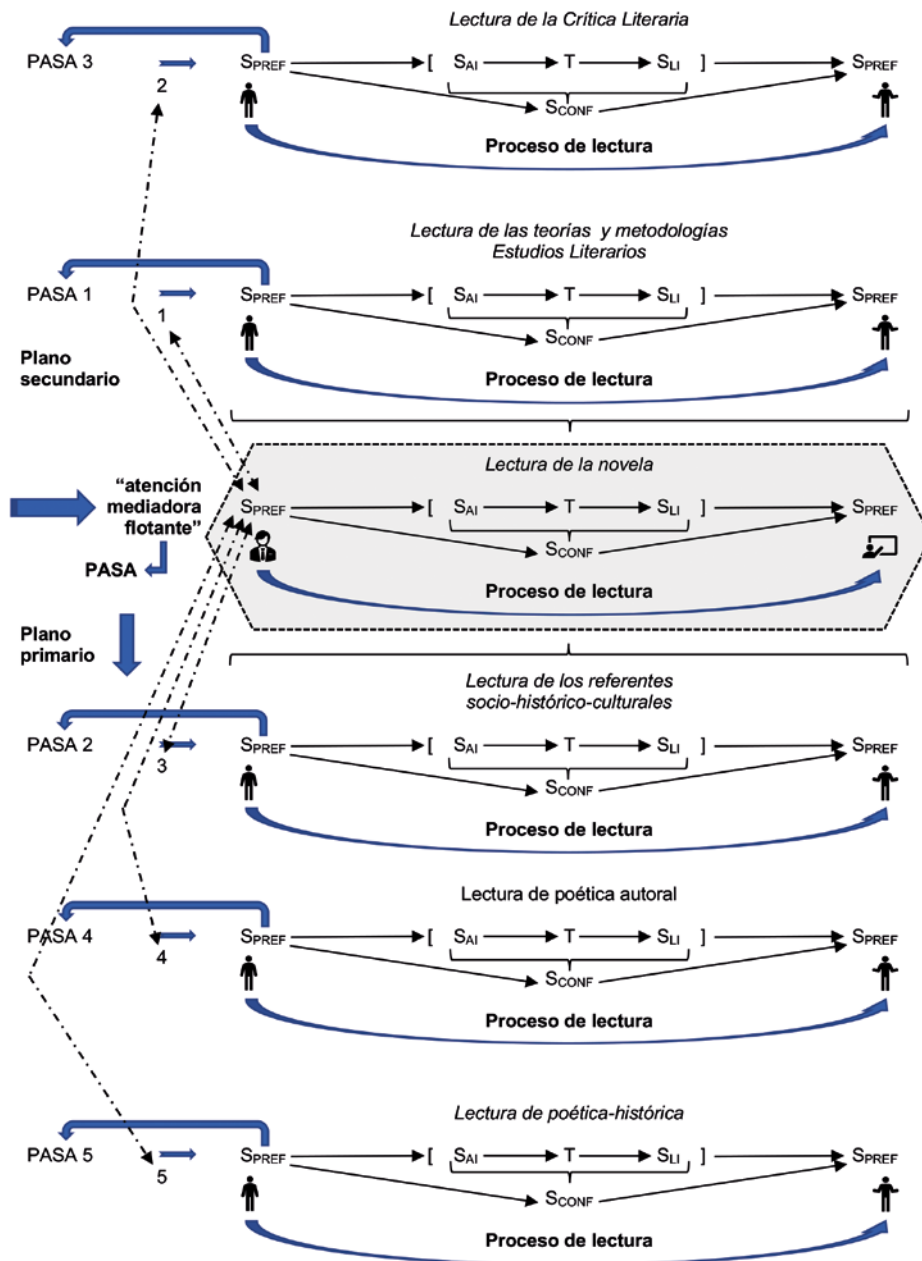
Mas, al señalar lo anterior, uno se da cuenta de que el PASA también puede servir, con los ajustes necesarios, para *leer la teoría, la crítica* especializada, los *referentes* vehiculados y movilizados por uno u otros textos literarios, o por los anteriormente mencionados, hasta el punto de servir para ir rearticulando una obra con otras, sean propias o ajenas, para ir dando cuenta de la *lectura de la poética autoral y de la poética histórica*.

Evidentemente, en todos estos casos somos nosotros, y la relación entre nosotros, por cuanto lectores crítico-literarios, con apoyo de la filosofía y el psicoanálisis, los *goznes* que permiten que este complejo proceso se vaya manifestando, producto de nuestra posición y perspectiva “testimonial” y “mediadora flotante”. (Véase esquema VI)

Podemos ahora regresar al principio de nuestro texto y recordar la propuesta que hacíamos ahí, la cual, tal vez ahora, se *comprenda* mejor que al principio. Decíamos entonces que se trataba de “encontrar la *postura* desde la cual el Autor implicado, es decir, en y por el texto, articula las *instancias* del *proceso narrativo*, para permitir al narrador (o narradores) encontrar una *posición* y una *perspectiva autocentrada* (de acuerdo con su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas de su Presente histórico), y *descentrada* (por cuanto Sujeto del inconsciente y de la memoria genérica y sociocultural e histórica), que le permita dar cuenta de la ‘gran solución artística’,



Esquema VI



producto de la ‘solución poética’ del texto —la cual toma en cuenta, respectivamente, la respuesta del receptor, es decir, del oyente-Lector (Auditorio) implicado al que se dirige y al que toma en cuenta para hacerlo— al proceso de *expresión y representación* dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada de los movimientos de tiempos y espacios de la heterogeneidad sociocultural y la transculturación narrativa de la *región* y de la *época* desde la cual haya sido creado y configurado. Esto de acuerdo con la posible relación que pudiera establecer con otros textos, orales o escritos, literarios o no-literarios, nacionales o internacionales, sea que formen parte de sus tradiciones narrativas (poética autoral e histórica), sea que lo haga de las tradiciones contraculturales (cognitivas, éticas y estéticas) con las que dialoga, es decir, con aquellas que se *enfrenta* y se *confronta*, de acuerdo con los productos literarios y no-literarios vehiculados y movilizados”.

Proseguíamos en ese momento diciendo que: “Al respecto, cabe mencionar que este proceso, en relación con lo que el texto va movilizando y vehiculando, nos ha permitido, como se habrá podido constatar, no sólo de *dialogar* de manera profunda con la crítica y la historiografía correspondientes, sino también dar cuenta, tanto de una *forma* novedosa de acercarse a (leer) los textos narrativos, particularmente novelescos, como de señalar de qué manera esto puede *repercutir* en el espacio de experiencias y en el horizonte de expectativas del Presente histórico del lector real, finalmente *testigo* de todo este entreverado y complejo *proceso*”.

Y concluíamos proponiendo que, “De este modo, este no-*método*, no-*formal*, no-*aplicable*, este *proceso*, tiene como base el acercamiento al texto (‘S’) a partir de ciertos niveles y/o planos generales, o mayor o menor medida *fragmentados*, los cuales van siendo puestos en evidencia, tanto por la propuesta *configurativa* del Autor implicado, quien toma en cuenta la *reconfigurativa* del Lector implicado, como de la *experiencia* adquirida al ir realizando y ampliando el *abanico* de lecturas de este tipo, sean *propias* o *ajenas*, o de la *articulación* de ambas. De forma que dichos niveles y/o planos no existen *en sí* y *por sí*, como tampoco *a priori*, sino que el propio Autor implicado, en *diálogo* con el Lector implicado, los va poniendo en *evidencia*, y *confirmando* y *complejizando* a lo largo del texto, dada la relación *dinámica, operativa*, entre Autor ↔ Texto ↔ Lector. Y es justamente a partir de las múltiples *lecturas* que se vayan realizando al respecto, de acuerdo con la propuesta del ‘Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas’ (PASA), *determinadas* por lo que el texto nos vaya *ofreciendo* y *demandando*, que se puede obtener un *acercamiento* que realmente se *aproxime*,

en mayor o menor medida, a lo que el texto vehicula y moviliza, desde su particular *posición y perspectiva* plurilingüe, plurivocal y pluriestilística, y en ciertos casos, tal los de la novela latinoamericana en general, incluso bi(pluri)lingües y bi(pluri)culturales”.

Sin duda, de lo anterior sólo hemos cumplido una parte de lo que al principio nos proponíamos, pues sólo hemos presentado el problema de la relación entre el Autor y el Lector implicados, y de éstos con la *teoría*. Posteriormente complementamos esta problemática con los otros campos necesarios para la *adecuada* lectura de un texto artístico: por un lado, la *crítica literaria*, y los *referentes socioculturales e históricos*, y por el otro, con la relación de éstos con la *poética autoral e histórica*. Asimismo, mostramos cómo el PASA puede resultar de utilidad para realizar dicha labor, tanto como campo problemático, como en su compleja relación, permaneciendo nosotros, lectores crítico-literarios, como “testigos” y “mediadores”, de dicho complejo y entretorado proceso.

Pasemos, pues, ahora a la contraparte del asunto: ver cómo el PASA nos puede ayudar para aproximarnos al texto concreto y dar cuenta de sus posibles “soluciones artísticas”, las cuales conforman tentativamente la “gran solución artística”, como producto de la “solución poética” (siempre topológica) del texto, entendido como “Sujeto”. Esto es, ingresemos ahora de lleno en la forma en que el PASA propone, inicial y tentativamente, realizar la lectura de un texto concreto, de acuerdo con la manera en que el Autor implicado se relaciona, dialógico-cronotópica rizomática-diseminativa heterogéneo-transculturadamente, con el Lector implicado.

#### EL PROCESO DE APROXIMACIONES SUCESIVAS-ACUMULATIVAS (PASA) Y ALGUNOS POSIBLES NÚCLEOS NARRATIVOS DINÁMICOS INICIALES PARA LA LECTURA DE UN TEXTO DE GÉNERO NOVELESCO

Ahora bien, tal como decíamos que acontece principalmente con las *propuestas* de lectura filosófico-literario-psicoanalíticas “tradicionales”: Bajtín, Lotman, Ricoeur, o “(pos)modernas”: Derrida, Deleuze, Lacan..., el PASA es un *proceso* y no un *método*, que refiere más bien a una *modalidad concreta* de *lectura* de textos literarios (léase aquí novela) y no literarios (léase aquí de teoría, de crítica literaria, etc.), *proceso* que, de alguna manera, pone *en entredicho* la forma en que, por un lado, las teorías literarias, con sus respectivos métodos, lo conciben y lo elaboran (sea que proporcionen *conceptos*

que sirvan como *herramientas o instrumentos posibles* de lectura a partir de ciertos temas, sea que *definan y determinan la forma* en que *puede y debe* hacerse), sin negar, por ello, como decíamos, su *relativa* importancia y pertinencia, y que, por otro, los críticos literarios las utilicen directa o indirectamente (es decir, sea para *justificar* en forma *abstracta* lo que se hace, o sea *aplicarlos* indiscriminadamente), se comprenderá que la única forma de *percibir* la relación *dinámica* (en *devenir*) Autor → Texto → Lector es dejando “hablar”, *oral y escrituralmente*, al texto, es decir, siguiendo, por cuanto *testigos*, o mejor, por cuanto *mediadores* (de acuerdo con la *postura* anteriormente propuesta, la cual implica una “*atención mediadora flotante*”), el *proceso de lectura mismo*. Mas dado que en el caso del texto literario: aquí la *novela*, es un enorme laberinto *rizomático*, con muchos planos y/o niveles entreverados y complejos, el PASA propone una serie de *núcleos narrativos* dinámicos que pueden *auxiliar* a orientarse en dicho *proceso*, en el entendido que siempre será el Autor implicado, en su relación con el Lector implicado, a través del texto, el que irá *limitando y delimitando* sus posibilidades y pertinencia. A partir de lo anterior se comprende fehacientemente que la única forma de “*explicar*” y “*comprender*”, o más bien, de *intuir y sentir* el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas, como propuesta de acercamiento a un texto dado, es decir, para dar cuenta de algunas de sus múltiples “soluciones artísticas”, producto de su “solución poética”, en su relación con la “poética autoral” y con la “poética histórica”, es teniendo presente la forma en que esto se fue *realizando* en otros casos concretos, lo cual implica ir prosiguiendo el proceso de lectura propuesto, *a posteriori*, de algunos textos que fueron leídos a partir del PASA (si bien resta mucho por aprender respecto a cómo dar cuenta de ello, dado que sólo hasta ahora el texto es considerado como “*Sujeto*” y no como *Objeto*), de acuerdo con la relación Autor ↔ Lector implicados (son uno y dos a la vez), sea para que el lector lo corrija, lo mejore, lo amplíe, o lo complemente, sea para que sirva de guía tentativa para “*ver*” y “*oír*” lo que autor → lector implicados, dialógica-cronotópicamente, heterogéneo-transculturadamente, *rizomática y diseminadamente*, movilizan, vehiculan y configuran en otros casos concretos, tales como los que en la segunda parte se despliegan (con todas las *limitaciones y deficiencias, excesos e inferencias*, que pudieran manifestarse en ellos).

Por tanto, dicho de forma totalmente *formal y abstracta* (cuasi “estructuralista”), en la relación Autor → Texto → Lector hay ciertos *núcleos problemáticos* que son generalmente *afines* a todo texto literario y que pueden servir de *guía* inicial, de

*mojoneras* tentativas, para el *acercamiento dinámico* y *progresivo* al texto en *devenir*.<sup>20</sup> (Véase esquema VII). Estos *núcleos problemáticos* y/o *instancias narrativas* pueden ser divididos en dos grandes secciones, en función de que se *vean* o se *oigan*, o que sirvan para definir los diferentes niveles y/o planos en que se van manifestando y configurando estos últimos. Así tenemos, a saber, a nivel *visual* (*mimesis*, *imagen*, *representación*, *imaginario*): el acontecimiento general, con el acontecimiento “*de ser* (en sí mismo) y *del ser* (en relación con el otro(s)/Otro)” la imagen individual y sociocultural de los personajes (“*caracterológica*”, “*tipológica*”..., con sus respectivos y entreverados encuentros, choques y confrontaciones; el tiempo y el espacio, tanto *físico* como *cronotópico* (de “*cosmovisión*”, de “*modelos de mundo*”)...; y a nivel *auditivo* (*expresión*): la voz de los personajes, con sus respectivas y entreveradas confrontaciones dialógico-cronotópicas heterogéneo-transculturadas; la voz del narrador, y en su caso, la voz del autor interno al texto, con sus respectivas zonas de los personajes y sus relaciones plurilingües, plurivocales y pluriestilísticas con lenguajes y discursos,... Estos últimos se articulan entre sí y con los anteriores, de acuerdo con las “soluciones artísticas” que se van manifestando y que van constituyendo la “gran solución artística”, como producto de la “solución poética” que los va vehiculando y movilizándolo.

De este modo se fortalece y se enriquece la propuesta de que el texto artístico (Autor → Texto → Lector) debe ser considerado, más que como un *Objeto*, como un “*Sujeto*”, el cual se relaciona con el otro/Otro “*Sujeto*”, al que, por un lado, hay que

---

<sup>20</sup> “Conviene destacar que al referirnos a la expresión material del texto, teníamos presente una propiedad altamente específica de los sistemas semióticos. *Su sustancia material está constituida no por ‘cosas’, sino por ‘relaciones de cosas’*. Respectivamente, ello se manifiesta asimismo en *el problema del texto artístico que se construye como una forma de organización*, es decir, *como un sistema determinado de relaciones que constituyen sus unidades materiales*. Esto se halla ligado al hecho de que *entre diferentes niveles de texto pueden establecerse conexiones estructurales complementarias; relaciones entre tipos de sistemas. El texto se descompone en subtextos (...), cada uno de los cuales puede examinarse como independientemente organizado. Las relaciones estructurales entre niveles devienen una característica determinada del texto en su conjunto. (...) Sobre la base de estas proposiciones se puede extraer una regla útil. Primero: el lenguaje de la descripción de un texto representa una jerarquía. Es inadmisibles la combinación de descripciones de distintos niveles. Es preciso especificar exactamente a qué nivel (niveles) se realiza la descripción. Segundo: en los límites de un nivel dado la descripción debe ser estructural y completa. Tercero: los metalenguajes de diferentes niveles de descripción pueden ser distintos. (...)*”. [Lotman, 1970: 73 y 75; cursivas nuestras] Por supuesto, a partir de las propuestas del PASA, todo lo planteado en esta y la anterior nota se complica, se entrevera y se profundiza radicalmente, dada la relación entre Autor y Lector implicados, tal como intentaremos mostrarlo más adelante.

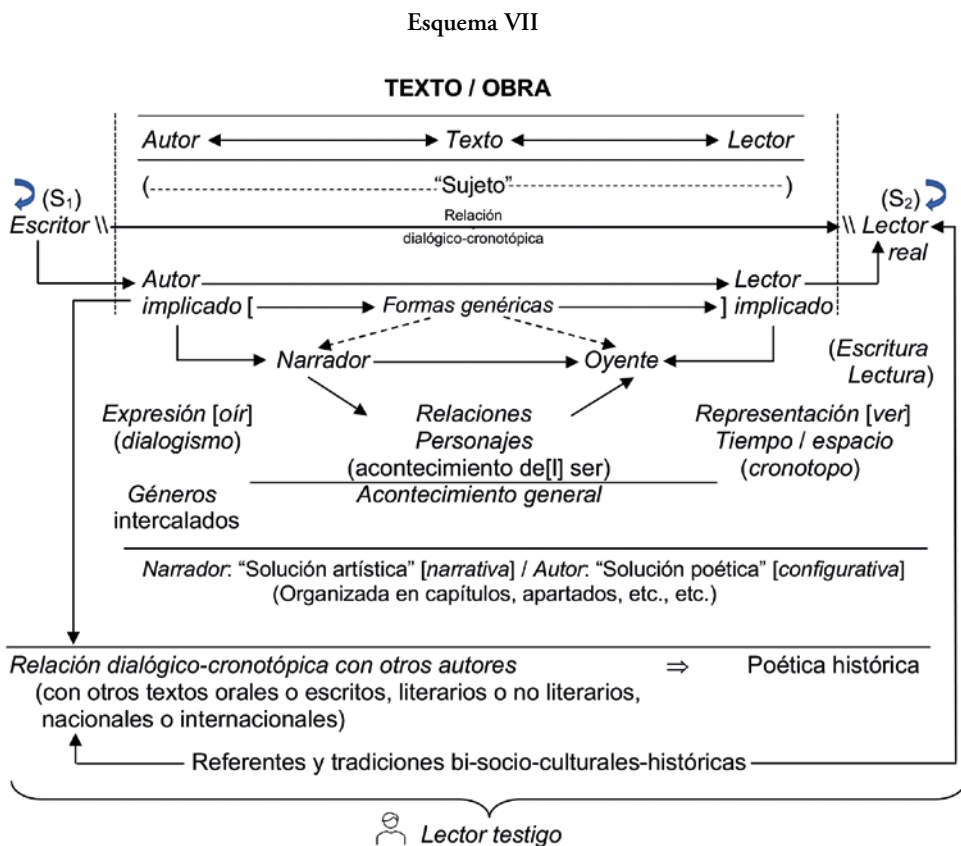
dejar “*hablar*” por sí mismo, con todo lo que vehicula y moviliza, y por otro, aprender a *oírlo* y, con ello, *ver* cómo configura el (los) *mundo(s)*, que muestra en su proceso narrativo-configurativo, estilístico-composicional, arquitectónico, por cuanto *testigos*, *mediadores*, que somos de dicho *proceso*, producto de las entreveradas y dispersas *interacciones*, que allí se manifiestan.

Dicho de otra manera, se considera necesario revisar, en principio, tres *niveles* y/o *planos* en el texto artístico: el de la *representación*, por cuanto objeto de la imagen en movimiento que  *vemos*; el de la *expresión*, por cuanto un narrador va relatando, con la ayuda de los personajes, con sus voces y sus acciones, lo que *oímos* y *vemos*, y el de la *configuración* que articula los dos anteriores, el cual forma parte de una de las “*soluciones artísticas*” que utiliza el narrador para relatarlo, como producto de la *organización composicional* o *poética* del Autor implicado, de acuerdo con la relación que establece con el oyente-Lector implicado al que se *dirige* y al que *toma en cuenta* para hacerlo. Sin duda, en este proceso complejo será necesario ir buscando todas las referencias socio-históricas, culturales, literarias, etc., que allí van apareciendo, como resultado de la relación dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada (Cornejo Polar y Rama;<sup>21</sup> particularmente para el caso de América Latina, relación que puede

---

<sup>21</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, 1982, y Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, 1994, entre otros. Plantea Cornejo Polar al respecto: “Visto en grueso, el proceso de la literatura y del pensamiento crítico latinoamericano de las últimas décadas parece haberse desplazado secuencialmente, aunque no sin obvios y densos entrecruzamientos, entre *tres grandes agendas problemáticas*, agendas que sin duda están relacionadas con situaciones y conflictos socio-históricos harto más englobantes y sin duda mucho más comprometedores. / 1. La del cambio, vía la revolución que estaba ahí, ‘a la vuelta de la esquina’, en esa espléndida e ilusa década de los sesenta, ahora fuente de tanta nostalgia y de uno que otro cinismo, cuando la imaginación y las plazas parecían ser nuestras y nuestros el poder, la voz y la capacidad de inventar el amor y la solidaridad de nuevo. (...) En el campo de la crítica, fue el momento de la acelerada y algo caótica modernización de su arsenal teórico-metodológico. / 2. La de la identidad, nacional o latinoamericana, en la que nos recogimos una vez más, ahora un poco defensivamente, como en el seno de una obsesión primordial, tal vez para explicar la tardanza y el desvanecimiento de tantas ilusiones, pero sobre todo para reafirmar, desdichadamente más con metafísica que con historia, la peculiaridad diferencial de nuestro ser y conciencia y la fraternal unidad de los pueblos al sur de Río Bravo. (...) [E]n el plano de la crítica (...) se producía el gran debate sobre la pertinencia de construir una teoría específicamente adecuada a la índole de la literatura latinoamericana. (...) / 3. La de la reivindicación de *la heteróclita pluralidad que definiría a la sociedad y cultura nuestras, aislando regiones y estratos y poniendo énfasis en las abisales diferencias que separan y contraponen, hasta con beligerancia, a los varios universos socio-culturales, y en los muchos ritmos*

llegar a ser, incluso, bicultural) que el Autor implicado mantiene con otros textos, sean orales o escritos, sean literarios o no, y sean propios de nuestra cultura o ajenos a ella, es decir, los problemas de su poética autoral e histórica.



históricos, que coexisten y se solapan inclusive dentro de los espacios nacionales. Fue —es— el momento de la revalorización de las literaturas étnicas y otras marginales y del afinamiento de categorías críticas que intentan dar razón de ese enredado corpus: ‘literatura transcultural’ (Rama), ‘literatura otra’ (Bendezú), ‘literatura diglósica’ (Ballón), ‘literatura alternativa’ (Lienhard), ‘literatura heterogénea’ (que es como yo prefiero llamarla), opciones que en parte podrían subsumirse en los macro-conceptos de ‘cultura híbrida’ (García Canclini) o de ‘sociedad abigarrada’ (Zavaleta), y que —de otro lado— explican la discusión no sólo del ‘cambio de noción de literatura’ (Rincón), sino del cuestionamiento radical, al menos para ciertos periodos, del concepto mismo de ‘literatura’ (Mignolo, Adorno, Lienhard)”. [Cornejo Polar, 1994: 5-7; *cursivas nuestras*]

Para ello, como ya dijimos, partimos de una serie de *niveles* o *planos* que pueden servirnos de *mojoneras* para comenzar a intentarlo. Así, en el plano de la *representación* (*ver*): acontecimiento(s), imagen de personajes, tiempo y espacio, etc.; en el plano de la *expresión* (*oír*): voces personajes, voz(ces) narrador(es), voz del autor interno, etc.; en el plano de la *configuración*: capítulos, apartados, epígrafes, títulos de los capítulos, etc. Esto implica que deben ser analizados los elementos de cada nivel, así como cada nivel, por separado, uno por uno, e ir buscando las relaciones que entre ellos se van manifestando, para finalmente articular los tres planos entre sí. De aquí la denominación de proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA).

Cabe señalar, sin embargo, de pasada, que el Escritor ( $S_1$ ), una vez publicado el texto, *desaparece* como tal, y se convierte en Autor implicado (“ $S_1$ ”), *en y por el texto*, mientras que el Lector real ( $S_2$ ), es decir, nosotros —y he aquí, como ya dijimos, otra cuestión fundamental—, somos simples *testigos* del “diálogo” que se establece entre el Autor implicado y el Lector implicado (“ $S_1$ ” ↔ “ $S_2$ ”),<sup>22</sup> siendo éste (el “otro”/“Otro”) quien *determina* la forma en que se articula el texto (“Solución artística” y “poética”), tal como acontece, guardadas las distancias y de acuerdo con lo visto más atrás al respecto, cuando uno asiste al psicoanálisis y el psicoanalista ocupa, como diría Lacan, el “lugar del muerto”: *escucha, calla* y deja que el paciente lo “*resuelva*” al hablar con el Otro, con el Superyó, con el gran “Otro”.

Así, esto “*confirma*” lo *diagramado*, en primera instancia y de manera formal, dado que esto puede complejizarse con gran facilidad, en el esquema VII, anteriormente presentado.

Evidentemente, dado que cada texto puede contener *instancias* no mencionadas aquí (si bien las sugeridas resultan generalmente imprescindibles, aunque algunas de

---

<sup>22</sup> Hablamos, pues, de Autor *implicado*, es decir, *en y por* el texto, debido a que el Escritor, una vez concluida su obra, sigue su vida, y sólo permanece en ella por cuanto *dador* de la forma en que fue configurada (“solución artística” y “poética”) y, concomitantemente, del “*mensaje*” (“*mensajes*”) que a través de ella quiso “*comunicar*” al lector de su época, *diálogo* del cual nosotros, como Lectores, somos simples *Testigos* de cargo. Al mismo tiempo, hablamos de Lector implicado (auditorio para el cual está dirigido), por cuanto aquel no se refiere al Lector real, sino a aquel al que *se dirige y toma en cuenta* para construir su discurso, su configuración, su “solución artística” y su (arte) poética. Más adelante revisaremos lo que Bajtín dice al respecto. Así, el discurso del Autor implicado, sea o no a través de *formas genéricas*, no va sólo dirigido dialógico-cronotópico heterogéneo-transculturadamente, hacia su Objeto, hacia la voz propia y hacia la voz ajena, sino también al interlocutor o Lector implicado de su época (su Auditorio), en función del “yo para mí”, “yo para el otro” y “el otro para mí”, con todas las complejidades de cada caso particular, como veremos.



ellas puedan faltar), éstas deben ir siendo propuestas por el propio investigador, en función de las particulares *demandas* que cada Texto (autor-texto-lector) le presente y a medida que va *avanzando* en su lectura.

Tal el caso, por ejemplo, en el que el texto esté compuesto por una o más *formas genéricas* (diarios, cartas, notas, conjunto de relatos, etc.),<sup>23</sup> hasta el punto de poder convertirse en un texto profundamente fragmentado, con las impactantes entreveros de escritura, lectura, traducción, dictado, u otras, que ello pudiera implicar.<sup>24</sup> En este caso, se requiere, primero, trabajar cada *forma genérica*, con las partes que lo conforman, por separado, describiendo los niveles y planos que los constituyen y organizan. Hecho esto, se puede comenzar a buscar las diversas maneras de articular dichos fragmentos entre sí para cada *forma genérica*, y las entreveras articulaciones *rizomáticas* que entre los múltiples *géneros* pudieran existir, hasta que se pueda comprender y explicar la forma que lo *organiza* y *desorganiza*, y la razón por la que lo hace de tal o cual manera el autor interno al texto, quien, por lo mismo, se puede convertir en editor, o en historiador, o en explorador, o en “detective” recolector de materiales diversos, entre muchas otras posibilidades, y esto como resultado del trabajo “creativo” del Autor implicado, producto del trabajo del Escritor, quien se coloca en la *tangente* del texto, en una posición *exotópica*, *trasgrediente* o *extrapuesta*, en función del Lector implicado, quien se coloca en la *misma* posición, por tratarse, finalmente, de un *sujeto dividido* ( $S \leftrightarrow S; [\$]$ ).

Como resultará evidente, no se puede *generalizar* nada al respecto, pues cada Escritor-Autor-narrador puede hacerlo de múltiples *formas* y con una gran variedad de *intenciones* (conscientes e inconscientes, de memoria personal y de memoria histórico-sociocultural y genérico-literaria), y esto de acuerdo con la forma en que espera poder relacionarse dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada, a través de la “gran solución artística” y poética, con su interlocutor o Lector. Una vez más, pues, tendrá que ser el investigador quien, a medida que *avance* en su trabajo de *lectura*, tendrá que ir decidiendo, a base de “prueba y error” y de tanteos constantes, cómo trabajar y explicar el “resultado” de dichas “soluciones artísticas” y “poética

---

<sup>23</sup> Basta recordar, para explicar y comprender esto, *Al ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615), de Miguel de Cervantes Saavedra.

<sup>24</sup> Tal el caso, por ejemplo, de *Los diarios de Emilio Renzi*. I. *Años de formación* (2015), II. *Los años felices* (2016), III. *Un día en la vida* (2017), de Ricardo Piglia Renzi.

fragmentaria” propuesta dialógicamente por el Autor implicado a su Lector implicado. No olvidemos que esta relación tiene la *última palabra*.

No obstante, si bien es cierto que siempre se puedan considerar ciertos rasgos particulares de ciertos grupos de textos más o menos afines, es decir, se puede *generalizar*, siempre dependerá de cada texto concreto (*caso por caso*) las “soluciones artísticas” y la “solución poética” propuestas en cada texto,<sup>25</sup> en función de la compleja relación que pueda establecer con otros textos, propios o ajenos. Y esto da pie para repetir, una vez más, que el Texto no es un *Objeto*, sino un *Sujeto* (Autor implicado [“S<sub>1</sub>”]) que toma en cuenta a otro *Sujeto* (Lector implicado [“S<sub>2</sub>”]), de acuerdo, en este último caso, de la articulación de todas las *formas genéricas*, con la correspondiente y compleja relación que se manifieste entre los niveles y/o planos que las conforman, tal como se muestra en el *esquema* anterior. De aquí —y esto implica otra cuestión de fundamental importancia ya mencionada para nuestra propuesta de lectura— que la teoría *sólo* pueda ser utilizada *siempre* de forma *auxiliar* y *tentativa*, es decir, como un *instrumento*, una *herramienta*, que puede *auxiliar* y *complementar* la búsqueda, o dar cuenta en forma *abstracta* de lo realizado *teóricamente*, pero nunca como una propuesta *definida* y *determinada* (“método”) que hay que *utilizar* (“aplicar”) de forma *indiscriminada* en cada caso, puesto que esto *distorsiona* e incluso *destruye* lo que el Escritor, ahora Autor implicado, consciente e inconscientemente, configuró al movilizar y vehicular la memoria histórico-sociocultural y genérico-literaria, al tomar en cuenta al Lector (implicado). Dicho en palabras de Françoise Perus:

El texto es por completo abierto y cerrado; abierto sobre el presente de la cultura en devenir por los diversos lenguajes (las visiones cronotópicas en diversos grados de elaboración) que incorpora y convierte, implícita o explícitamente, en su propio interior; y cerrado por la elaboración, la jerarquización y la organización específicas que les confiere la unidad

---

<sup>25</sup> Así, la poética sería, repetimos, el conjunto de “soluciones artísticas” *presentes* o *encontradas* en el texto correspondiente: la “gran solución artística”. Una muestra concreta de esto se puede observar en las tesis de maestría de Areli Cruz Muñío: *Los ríos de sangres que se avientan cantando de peña en peña hasta el yawar punchay. (Algunos problemas de la poética de Yawar fiesta, de José María Arguedas)* (2015), en la de doctorado de Francisco Xavier Solé Zapatero: *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos (Problemas de la poética de José María Arguedas)* (2006), así como, tomando en cuenta la fragmentación del Texto, en la de Guadalupe Díaz Guerra: *La feria: una novela genérica fragmentada. (Relaciones dialógicas entre el acontecimiento, las voces, las formas y géneros)* (2016), sin olvidar los aquí presentes en la Segunda Parte.

de propósitos artísticos que conforma la obra. *Ninguno de estos movimientos de apertura y clausura pueden cancelarse sin que la obra se vaya vaciando de toda sustancia y vaya perdiendo así su capacidad de desafiar y nutrir la sensibilidad y la inteligencia del lector. Es decir, sin que el texto deje de ser obra.* (Perus, 1998, pp. 17-42; cursivas nuestras)

Sin embargo, este múltiple discurso *expresado-representado* en *devenir* debe ser comprendido en su *triple dimensión*, en cada uno de los *niveles* o *planos* en que se manifieste, así como *entre* los mismos, tanto *epistemológicamente*: “el discurso dirigido al objeto”, “a la voz propia” y “a la voz ajena”, interna y externa al texto, como *ontológicamente*: el “yo para mí”, el “yo para el otro” y el otro para mí” (con la evidente “explosión del sujeto” y las “voces subterráneas” [Cornejo Polar, 1994: 189-214]). De este modo, todo discurso implica una relación dialógica con *uno mismo* y con los *otros/Otros*, es decir, hay que tomar en cuenta tanto los discursos socioculturales, históricos y literarios vehiculados y movilizados en el texto por el Autor implicado, como el de *todos* los críticos que han hablado de la novela en estudio, entre otros muchos, con lo cual se constituye una compleja palabra bivocal dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada.

Mas con esto el problema se complica rápidamente, pues, como ya se había mencionado (y ahora se reitera una vez más, dada su importancia), se observa que el *Objeto* se convierte, a su vez, en *Sujeto*, dado que allí se oye “hablar” al Autor implicado, a través de la configuración de su texto, gracias a lo cual el narrador puede relatar *su* historia, sea que forme parte de su *propia vida* (“ficción” autobiográfica) o de la vida de otros (relato “ficcional”), y al hacerlo, permite que se manifiesten las voces de los personajes (como producto del discurso del narrador),<sup>26</sup> quienes actúan en el acontecimiento representado, ubicado en un (varios) tiempo(s) y espacio(s) determinado(s), con todas las complejidades del caso, y todo ello en función de aquellos con los que se enfrentan y se confrontan, lo que permite oírlos dialogar, no sólo con *sus* propios argumentos y con los de *sus* interlocutores socioculturales e históricos, sino también con los de aquellos a los que dirige, directa o indirectamente, su “*mensaje*”: los

---

<sup>26</sup> En cualquier texto narrativo el narrador es producto del “discurso” del autor, y los personajes lo son del discurso del narrador, con todas las variantes posibles, tal como lo hacemos cotidianamente cuando hablamos *de*, *por* y *con* los otros (incluido uno mismo), gracias a lo cual establecemos con ellos una compleja y entreverada relación dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada. (Véase el apéndice)

oyentes-lectores de su época. Así obtenemos una (o varias) “solución(es) artística(s)” (o narrativa[s]), producto del relato del (de los) narrador(es), y una “solución poética” (*arquitectónica*: configurativa y genérica) del autor interno y/o implicado, que es la que permite que la(s) primera(s) se evidencie(n), se vehicule(n) y se manifieste(n).

De hecho, la posible *respuesta* del oyente, en un caso, y Lector implicado, en el otro, es la que *determina* la manera en que el Autor implicado *organiza* el proceso narrativo y textual. De forma que nosotros, por cuanto lectores reales, en una primera instancia (reiteramos también), no somos más que “testigos-activos” de dicha interacción dialógico-cronotópica, si bien, en una segunda instancia, somos los que damos cuenta de lo que allí acontece, por cuanto *reconfiguramos* el texto en función de la tradición (o tradiciones) en la que lo y nos ubicamos. Por tanto, se produce una doble *interrelación* dialógica: la que el texto en sí mismo nos proporciona de forma directa, y la que nosotros somos capaces de descubrir indirectamente, como resultado de la configuración del propio texto, sin que ninguna de ellas sea la primera ni la más importante, cuestión que debe ser tomada en cuenta, pues de otra manera se *distorsiona* totalmente lo que el escritor-Autor quiso vehicular y movilizar a través de las diversas “soluciones artísticas”, que configuran la “solución poética”.

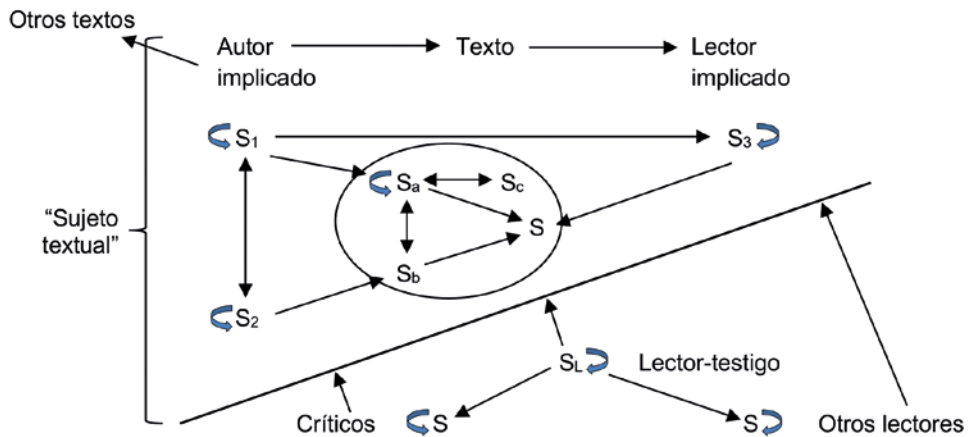
Sin duda, esto produce *innovaciones*, tan inevitables, como necesarias, pues nos permite confrontar este texto con otros producidos anterior y posteriormente. Y en este punto es justamente donde se encuentra la fundamental importancia de un texto, pues esto no sólo nos conduce, como ya lo mencionamos, a ampliar y profundizar nuestro espacio de experiencias y nuestro horizonte de expectativas de nuestro Presente histórico, tanto a nivel personal, como sociocultural y genérico literario, resultado de la refiguración de nuestra prefiguración, producto de la relación dialógica que mantenemos con el Autor ↔ Lector implicados, a través de la *configuración* del texto, sino también a ser capaces de *reconfigurar* el texto para que otros lean nuestro trabajo, de forma que estén preparados para *dialogar*, tanto con el texto, como con nosotros, tal como anteriormente lo hicimos con otros.

Así, para poder entrar en una verdadera *interrelación* dialógico-cronotópica con el texto, debemos primero *comprenderlo* y *explicarlo* en su compleja configuración, y sólo posteriormente dialogar con otros textos, literarios y no literarios, para ampliar y complementar lo descubierto. Esto resulta de suma importancia, ya que, como mencionábamos, existen *métodos* que se *aplican* indiscriminadamente al texto, perdiendo de vista lo más fundamental: la *poética del texto* y la relación de ésta con

la *poética autoral* y con la *poética histórica*, es decir, con las tradiciones movilizadas y vehiculadas por el mismo.

De este modo, el *Esquema* anterior se complica de manera considerable, pues se constituye de una compleja *red* rizomática-diseminativa de relaciones dialógico-cronotópicas heterogéneo-transculturadas, “internas” y “externas”, “mono”-*culturales* y/o “bi”-*culturales*, las cuales finalmente configuran, “sincrónica” y “diacrónicamente” (dentro de un nivel o plano dado, y entre niveles o planos), el texto en cuestión. He aquí una posible *diagramación* de esto:

Esquema VIII



Así, el discurso del Autor implicado ( $S_1$ ) no va sólo dirigido hacia su Objeto, configurado por sujetos personajes que actúan y hablan dentro un cierto acontecimiento ( $S_a, S_b, S_c \dots S$ ), a la voz propia ( $S_1$ ) y a la voz ajena ( $S_2$ ), con las complejidades anteriormente mencionadas, sino también al interlocutor o Lector implicado ( $S_3$ ) de su época; como tampoco nosotros ( $S_L$ ) dialogamos, por cuanto testigos, tal sólo con el texto, es decir, con el Autor implicado-narrador que se interrelaciona con el oyente-Lector implicado, sino también, cuando menos, con aquellos que ya han abordado el texto (Otros lectores), como con los que están por hacerlo ( $S, S \dots$ ), así como ya lo han *leído* y han producido comentarios (orales o escritos) al respecto... (Críticos)

Ahora bien, refiriéndonos al discurso, y en función de todo lo dicho, hay que volver a recordar que está constituido, cuando menos, por dos elementos: la *expresión* (lo que se *oye*) y la *representación* (lo que se *ve*), los cuales se encuentran indisolublemente articulados, en función del (de los) sujeto(s) que lo(s) moviliza(n), de acuerdo con la posición y la perspectiva *autocentrada* y *descentrada* (consciente e inconsciente) desde la que éste (éstos) lo hace(n), y en relación con el (o los) sujeto(s) al (a los) que se dirige(n): el oyente-Lector (“Auditorio”) de la época. De manera que se conforma por una compleja *red* de relación dialógico-cronotópica rizomática-diseminativa que debe ser tomada en cuenta. Y dado que cada uno de dichos *Sujetos*, hablantes y/u oyentes, están ubicados en diversos espacios y tiempos históricos, esto implica que cada uno de ellos posee un espacio de experiencia y un horizonte de expectativas individual y sociocultural (teórico, socio-histórico-cultural y vivencial) diferente, de acuerdo con el Presente histórico, el cual se va modificando a medida que va actuando (personaje ↔ personaje), relatando (narrador[es] ↔ oyente[s]), configurándolo (Autor ↔ Lector implicado) o leyéndolo ([Autor Texto Lector] ↔ lector-testigo real) y del espacio y tiempo en el que se ubican. De forma que cada uno de ellos posee una *posición* y *perspectiva* autocentrada y descentrada diversa sobre el (los múltiples) “tema(s)” (“objeto[s]”) movilizados y vehiculados, los cuales se encuentran *dialogando* con las otras posturas, con todas las entreveradas e inevitables complejidades del caso.

De este modo, lo anterior implica que cada uno de estos Sujetos: Autor implicado, autor interno, narrador, personajes, géneros intercalados, formas genéricas, etc., por cuanto son plurilingües, plurivocales y pluriestilísticos, tienen un cronotopo o “modelo de mundo” particular (visión del mundo, cosmovisión, etc.), inevitablemente dialógico-cronotópico heterogéneo-transculturado, el cual está ubicado en diferentes espacios y tiempos históricos.

Para comprender esto, bien vale la pena recordar algunos modelos o cronotopos espaciales (y por tanto relativamente *estáticos*) de los que se han valido los hombres para explicar nuestro mundo y sus complejas interrelaciones. (Véase Lotman, 1971)

Así, por ejemplo, se conciben las relaciones entre los hombres, creando ciertos modelos espacio-temporales jerarquizados. Tal el caso de imaginar (guardadas las distancias, “registro” imaginario y simbólico [Lacan]) que *arriba* está la clase burguesa, en *medio* la clase media, *abajo* la clase proletaria, y *más abajo aún* el lumpemproletariado. De manera que concebimos *imaginaria* y *simbólicamente* (por no decir, más adecuadamente, *metafóricamente* [Ricoeur]) el asunto como si

viviéramos en un *edificio*, donde los primeros viven en el *pent-house*, los segundos en los *departamentos*, los terceros en la *planta baja* y el resto en el *sótano*, cuestión que el propio Marx convalidaba, al hablar de *superestructura* e *infraestructura*. Es claro que se trata de una *representación*, de una *imagen estructural dinámica*, ubicada en el espacio-tiempo, similar a los que ocupamos cuando hablamos de los partidos de *derecha* y de *izquierda*, o cuando suponemos que los amigos están *cercanos* y los enemigos están *lejanos*, sin importar la distancia física en la que se encuentren, si bien esta posición y perspectiva está siempre en *continuo movimiento*, es decir, nunca es *fija* y *estática*.

Otro ejemplo similar es la manera que tenían los hombres de *pensar el mundo* durante la Edad Media (la cual perdura hasta hoy en día en ciertos momentos), la cual también tenía un carácter *espacial*, además de *vertical*, dinámico. Así, el *cielo*, aposento de Dios, estaba *arriba*; la *tierra*, valle de lágrimas para los hombres, estaba en *medio*; mientras que el *purgatorio* y el *infierno*, donde se purgaban o se pagaba por los pecados cometidos, estaban *abajo*, en las profundidades de la tierra, si bien dichas “coordenadas” se movían hacia arriba y hacia abajo, y en carnaval, incluso, se invertían. Baste recordar para ello la forma que se configura *La divina comedia*, la cual, sin embargo, evidencia una clara “ruptura epistemológica”, pues si bien los personajes se mueven en forma “vertical”, al hablar con los otros personajes, jerárquicamente ubicados, lo hacen en forma “horizontal”, es decir, desde una perspectiva “lineal” (pasado ↔ presente ↔ futuro), con la cual se *vaticinaba* la nueva manera de concebir el mundo a partir de lo que denominamos Renacimiento.

Y otro tanto acontece con el propio Freud cuando habla de su *tópica*, al suponer una jerarquía entre el *consciente*, el *preconsciente* y el *inconsciente*, o el *yo*, el *ello* y el *superyó*, si bien el “lugar espacial” no sea tan claramente definido como en los casos anteriores. Eso se podría confrontar con lo que llamamos *caos* e *infinito*, que también resultan muy difíciles de ser pensados o imaginados en cuanto tales: el primero como un tremendo desorden, a pesar de que en éste hay siempre un *cierto orden*; y el segundo como algo que *se aleja* cada vez más, sin poder finalmente *imaginarlo* en sí mismo. Es más, la *metapsicología* y la *metafísica* (con la cual se enfrenta Deleuze y Derrida) son finalmente *modelos del mundo*, si bien en el primer caso, éste sea *abierto* y en el segundo tienda a *cerrarse*, en principio, como *sistema*. Y ni qué decir de Lacan, con todos los “modelos” que propone, tal el caso del *esquema L* o el *grafo del deseo*, o los diversos matemas: el *matema de la pulsión* o el *matema del fantasma*, hasta llegar a los objetos o figuras topológicos: la *banda de Moebius*, el *toro*, el *cross-cap*, la *botella de Klein*, etcétera.

Otro tanto más acontece en los *modelos* o *representaciones temporales* sobre nuestro *lugar espacio-temporal* en el mundo. Así tenemos, por ejemplo, el pensarnos (narcisísticamente o *logocéntricamente*) a nosotros mismos como *centro* del universo, de manera que el *pasado* se encuentra atrás de nosotros y el *futuro*, *adelante*, si bien nos sepamos exactamente *dónde* queda eso, pues si volteamos la cabeza *no lo vemos* y si miramos hacia adelante *tampoco*, mientras que el *cielo* (Dios) está *arriba* y la tierra *abajo* (infierno). Esto no es más que producto de nuestra concepción del *tiempo*, concebido como *lineal*, y que se describe en forma de la *flecha del tiempo*, de igual forma que nuestra concepción del *espacio-tiempo*, donde consideramos que todo el universo *se mueve* a nuestro *alrededor*. Sin embargo, resulta que, para los indios de América, en general, el *pasado* está *adelante* y el futuro *atrás*, por cuanto al primero lo podemos *ver* al *recordarlo* y el segundo no, porque todavía *no acontece*. De manera que ellos conciben el *tiempo*, guardadas las diferencias fundamentales de concepción, como ahora nosotros comenzamos a *imaginarlo*: como un *Presente histórico*, donde el *pasado* y el *futuro* sólo se encuentran en nuestras *experiencias* y/o *reminiscencias* de lo *acontecido* y en nuestras *expectativas* de lo que está *por venir*. Curiosamente, San Agustín ya planteaba un *modelo* similar al hablar del “pasado del presente”, del “presente del presente” y del “futuro del presente” en sus *Confesiones*. (Ricoeur, 1995: 44-79)

Este tipo de *modelos* nos ha llevado a los “occidentales” (otro *modelo* maniqueo) a concebir de cierta manera el *devenir* histórico. Así tenemos, por ejemplo, al historiador que concibe el *proceso* de la civilización partiendo de la Antigüedad, continuando con la Edad Media, siguiendo con la Modernidad, hasta llegar a la Posmodernidad, momento en el cual *supuestamente* nos *ubicamos* hoy en día. Otra manera de imaginarlo es al estilo marxista, quien concibe el paso de un modo de producción asiático, siguiendo por el esclavismo, continuando con el capitalismo, hasta llegar al socialismo, el cual debería culminar con el comunismo, como última etapa del proceso. Sin embargo, no deja de llamar la atención que, para ese entonces, pareciera que el proceso histórico se iba a interrumpir, o cuando menos no se podía concebir qué podría venir después de él. Desgraciadamente, al caer el socialismo *real*, este proceso se vio *truncado*, dejando a la humanidad un tanto desconcertada, aunque con la esperanza de que el *proceso de cambio* se vuelva a reiniciar. No obstante, en todo ellos subyacen los tres *topoi* de la modernidad: “la *creencia* de que la época presente abre sobre el futuro la perspectiva de una *novedad* sin precedentes; después, la *creencia* de que el



cambio hacia lo mejor se *acelera*; finalmente, la *creencia* de que los hombres cada vez son más capaces de *hacer su historia*”. (Ricoeur, 1996, t. III: 943), *topoi*<sup>27</sup> fuertemente cuestionados hoy en día.

Pero veamos otro *modelo* muy llamativo y que muestra las complejas maneras que tenemos de crear *modelos cronotópicos*, sin observar las *dificultades* representativas que éstos traen consigo. Recordemos la famosa *teoría de la dependencia*. De acuerdo con ella, el *primer mundo* va adelante, con todos los avances de la ciencia y la tecnología; le seguimos los *países tercermundistas*, que luchamos denodadamente por alcanzarlos; atrás de nosotros se encuentran los *países no desarrollados*, y más atrás los “*pueblos primitivos*”, que viven todavía en el tiempo de las *cavernas*. De modo que, en esta ocasión en vez de un *edificio*, nos encontramos con un *tren*, donde los primeros ocupan la *locomotora*, nosotros los *primeros vagones*, los otros los *furgones de segunda*, y los últimos el *postrero vagón*. Mas, dado que cada vez hay *más distancia* entre unos y otros, el tren se va *alargando y alargando*, como si éste fuese *elástico*. De manera que los hombres viven, a pesar de la *linealidad* del tiempo, en *espacios temporales diversos*, heterogéneos, rizomáticos,...

Sin duda alguna, hemos hecho una *caricatura* de todos estos *modelos* del mundo, en especial de este último. Sin embargo, esto nos ha brindado la oportunidad de mostrar, elemental y esquemáticamente, la *forma cronotópica* que tenemos de ver el mundo. Más aún, esto nos ha permitido *denotar* y *connotar* que *no hay mimesis sin sujeto, ni sujeto sin una mimesis del mundo*, como *tampoco hay pasado (ni futuro) sino para un presente, ni presente que no sea histórico*, pudiéndose contemplar con ello la compleja relación dialógico-cronotópica existente entre la *innovación* y la *sedimentación* de cualquier discurso, sea o no artístico, puesto que para que estos modelos aparezcan, es necesario que el hombre los *expres*e y los *represente* a través de la palabra, del lenguaje, sea escrito, sea hablado o sea oral.

Ahora bien, si leemos una supuesta novela donde hubiese diversos personajes que tienen estas diversas maneras de concebir el mundo y que a causa de ellas se enfrentan y confrontan entre sí, donde el narrador, al relatarlo, dialoga con dichas *posiciones* y *perspectivas* heterogéneo-transculturadas, tendremos una muestra fehaciente de su importancia, así como de su extrema complejidad.

---

<sup>27</sup> Véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, vol. III, México, Siglo Veintiuno Editores, 1996, pp. 943-950.

De este modo, y dicho de forma elemental, hay que observar el “modelo del mundo”, dialógico-cronotópico heterogéneo-transculturado rizomático-diseminativo, de cada uno de los personajes, de acuerdo con las relaciones que van manteniendo y manifestando entre sí; acontecimiento del ser, y con el acontecimiento general representado (*objeto de la representación*), a sabiendas que ambos se van a ir modificando a medida que avanza el relato del narrador. A su vez, hay que considerar la *manera* que éste lo relata, por cuanto los personajes y sus acciones forman parte de su propio discurso, de forma que éste establece complejas relaciones dialógico-cronotópicas heterogéneo-transculturadas rizomático-diseminativas con ellos, en función del oyente al que se dirige y al cual toma en cuenta. Finalmente, hay que estudiar de qué manera lo *organiza* el Autor (implicado), como producto del trabajo creativo del escritor, para que todo esto tenga lugar, lo cual está determinado, tanto por la relación que establece con el público de la época al que está dirigiéndose, como por aquellos otros textos, escritos, orales o hablados en diferentes tiempos y espacios históricos, con los que se enfrenta y se confronta, tomando en cuenta la posible respuesta de su oyente-Lector (“Auditorio”) implicado.

Mas esto nos lleva a un último punto fundamental que quisiéramos tratar. El “occidental” (sea lo que por este concepto se entienda, puesto que implica la supuesta *unidad* de la *diversidad*) supone que las disciplinas de las que se parte —sean científicas, sociales o humanistas— son las “correctas”, las “verdaderas”, considerando que los mitos (que, por cierto, para el que los vive no son tal), la religión y el arte, por ejemplo, son maneras “fantasiosas” de hacerlo. Sin embargo, si consideramos que todas ellas finalmente no son más que “modelos del mundo” (*cronotopos*), se puede llegar a la conclusión que ninguna posee la verdad *absoluta*, y que, por tanto, todas pueden tener relativa validez para dar cuenta de un *sujeto* u *objeto* dado, sea del tipo que fuese. De forma que el diálogo entre ellas puede resultar muy fructífero para avanzar en el conocimiento humano, si bien lo hagamos desde la *posición* y *perspectiva* “autocentrada” y “descentrada” desde la que vivimos y habitamos social, cultural e históricamente. Y si bien este tipo de diálogo se manifiesta siempre, aunque a veces se niegue en pro de la cientificidad, el tomar conciencia de ellos puede ser muy importante, ya que saldremos del *narcisismo*, *eurocentrismo* y del *logocentrismo* que implica pensar que somos los que hemos encontrado la manera más certera de dar cuenta del hombre y sus relaciones, así como del *mundo* en que vivimos (Derrida). Esta es una de las cuestiones que

podemos observar en muchas (si no todas) de las obras literarias escritas a través del tiempo y que debieran ser rescatadas y consideradas.

Pasemos, pues, ahora, para finalizar con la propuesta completa, a considerar cómo los *planteamientos* de Bajtín “*justifican*”, como antes lo hicieron Freud y Lacan, lo que aquí proponemos y a observar cómo esto puede *auxiliarnos* en la lectura de las novelas, de acuerdo con los *lineamientos generales* del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), el cual hemos venido esbozando y tratando de poner en evidencia.



## II. RELECTURA DEL CONCEPTO DE “INTERTEXTUALIDAD” A PARTIR DE LA REVISIÓN DEL PROBLEMA DE LA PALABRA DIALÓGICO-CRONOTÓPICA, DE LA POÉTICA Y LA POÉTICA HISTÓRICA EN LA NOVELA DE BAJTÍN, Y SU POSIBLE RELACIÓN CON EL PROCESO DE APROXIMACIONES SUCESIVAS-ACUMULATIVAS (PASA), COMO NUEVA PROPUESTA DE LECTURA DE LA NOVELA

Se puede decir, de forma general, que el concepto de *intertextualidad* ha venido siendo desarrollado y aplicado (a partir de su fundadora: Julia Kristeva) desde una perspectiva prioritariamente “objetiva”, formal y tipológica —aunque, ciertamente, no de manera exclusiva—, cuestión totalmente ajena a lo que Mijaíl Mijáilovich Bajtín intentó establecer al hablar de la *palabra* dialógico-cronotópica, de manera que aquí trataremos de dar cuenta brevemente de su propuesta, en su doble vertiente: tanto de *poética* y *poética autoral*, como de *poética histórica*, con el fin de que se puedan observar las diferencias entre sus planteamientos y las de los teóricos anteriores y posteriores a él, al tiempo que sirva de base para ir dando cuenta, en el trayecto mismo, de aquellos núcleos problemáticos o instancias narrativas-configurativas que sirven de *mojoneras* tentativas para nuestra propuesta de acercamiento al texto, los cuales vienen, como ya sabemos, *explicitados* y *determinados* por el texto mismo y, en consecuencia, de la nueva propuesta de *lectura* que le subyace, la cual *subvierte* los presupuestos hasta ahora utilizados para hacerlo, al que hemos denominado proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA). Para ello, no hay que olvidar que Bajtín *jamás* utilizó el término *intertextualidad* y que sus propuestas estuvieron basadas principalmente en el estudio de la *novela*, y de su relación con la poética, la poética autoral y la poética histórica. Mas, dado que los presupuestos y desarrollos sobre la *intertextualidad* nacen de la *lectura* de sus obras, con el fin de comprender su postura al respecto, así como su importancia para nuestra propuesta de lectura, y con el diálogo que pudiera establecerse, tal como lo propondremos más adelante, por ahora de forma muy general, con Lotman, Ricoeur, Derrida, Deleuze y Lacan, sin olvidar la compleja relación de todas ellas con el *Arte poética* de Aristóteles, resulta fundamental hacer un *sintético* y *general* recorrido a través de algunas de sus propuestas, para observar los *principios* y los *supuestos* generales que le sirven de base.

## INTERTEXTUALIDAD

Así, pues, en sentido amplio, la *intertextualidad* se puede definir como la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean del propio autor o de otros autores, sean éstos nacionales o internacionales, contemporáneos o históricos. De hecho, el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de “contexto” o “referente”, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

Evidentemente, este concepto está muy relacionado con lo que la historia literaria y la literatura comparada conocían desde antiguo como estudio de “fuentes” o de “influencias”, si bien las propuestas actuales (“tradicionales” y “[pos]modernas”) desbordan ampliamente los resultados de aquellas tendencias positivistas.

De este modo, todo texto es consecuencia de otros, y precedente para otros, con los cuales se encadena en una red extremadamente compleja de textos, que conforman, en su conjunto, una tradición literaria y una cultura, tradición que, sin duda alguna, se constituye al enfrentarse y confrontarse con otras tradiciones literarias y culturales, propias o ajenas.

Ahora bien, como decíamos, generalmente se plantea que los *orígenes* del concepto de *intertextualidad* deben buscarse en la obra de Mijaíl Mijáilovich Bajtín,<sup>1</sup> quien durante el segundo tercio del siglo xx publicó una serie de trabajos sobre teoría

---

<sup>1</sup> “Nació en Orel, al sur de Moscú, en 1895, pero vivió su infancia en Vilnius (Lituania) y Odessa. Estudió filosofía y letras en la Universidad de San Petersburgo. Junto a otros intelectuales creó el llamado ‘círculo Bajtín’, estudiosos del pensamiento contemporáneo y de las nuevas corrientes de la ciencia. Permaneció en el nuevo Leningrado, nombre de San Petersburgo después de la revolución de 1917, apoyado por su mujer, ya que había perdido su trabajo como consecuencia de las sospechas suscitadas por sus prácticas religiosas. Detenido en 1929, fue deportado a Kazajistán, donde permaneció siete años, antes de iniciar su actividad como docente en Saransk (Mordovia), de donde emigró hacia Kimry, huyendo de la gran purga stalinista de 1937. Víctima de una enfermedad ósea, en 1938 le fue amputada una pierna. En 1941 leyó sus tesis sobre Rabelais en el Instituto Gorky de Moscú. Después de la Segunda Guerra Mundial, regresó a Saransk, de cuya Universidad fue catedrático hasta su jubilación en 1961. Sus obras alcanzaron gran prestigio en los círculos académicos moscovitas de los años sesenta, pero su figura, que fue conocida en occidente después de su muerte (1975), no tuvo el gran reconocimiento de su país hasta los años noventa del siglo pasado. Su obra y la de quienes formaron el círculo intelectual y académico del autor está [sin duda] en el origen de la nueva lingüística, la sociolingüística, la narratología, la semiótica, la antropología literaria e, incluso, de los estudios culturales y las construcciones hipertextuales”. (Cfr. <http://www.infoamerica.org/teoria/bajtin1.htm>)

y estética de la literatura, los cuales no fueron conocidos en Europa occidental hasta muchos años después de su aparición.<sup>2</sup>

De hecho, esta teoría del discurso fue objeto de reflexión por parte de un círculo de pensadores franceses a principios de los años setenta, quienes difundieron el concepto fuera de las fronteras de la Unión Soviética. Entre ellos se cuenta Julia Kristeva (una estudiosa búlgara afincada en París), quien, realizando una articulación entre el estructuralismo, el psicoanálisis lacaniano y algunas cuestiones claves del marxismo, acuñó el término de *intertextualidad* en el año de 1967, en un ensayo titulado *Le mot, le dialogue et le roman*, consagrado a Bajtín. Así, de acuerdo con ella:

(...) la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: ***todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto***. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doble*. / (...) Por lo tanto, la tarea de la *semiología literaria* será *hallar los formalismos correspondientes a los diferentes modos de unión de las palabras (de las secuencias) en el espacio dialógico de los textos*. / (...) (De este modo), el dialogismo bajtiniano designa la *escritura* a la vez como *subjetividad* y como *comunicatividad* o, mejor dicho, como *intertextualidad*; frente a ese dialogismo, la noción de “*persona-sujeto de la escritura*” empieza a desvanecerse para cederle el puesto a otra, la de la *ambivalencia de la escritura*”. (Kristeva, 1967: 3 y 5-6; *algunas cursivas y negritas mías*)

Desde entonces, este concepto ha tenido una gran influencia en los Estudios Literarios, es decir, tanto en la teoría literaria, como en el análisis del discurso, a pesar de lo que de incorrecta interpretación bajtiniana pudiera tener y tiene, resultado de la poca distancia de la lectura de las obras de Bajtín: “*Проблемы поэтики Досмоевского*”

---

<sup>2</sup> Los cuales, desde nuestra perspectiva, en general, hasta hoy han sido poco o mal comprendidos. Tal es caso, por ejemplo, de su propuesta sobre la literatura carnavalizada: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1940], la cual, al ser aislada del resto de su concepción y emparejada con la propuesta “romántica” de Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, no sólo se ve fuertemente cuestionada, sino terriblemente distorsionada.

(*Problemas de la poética de Dostoievski*, 1963, y *Творчество Франсуа Рабле (La obra de François Rabelais (1965))*” (Kristeva, 1967: 1), de su postura particularmente estructuralista-semiológica o semiótica, y del desconocimiento de la obra de este investigador en su conjunto.<sup>3</sup>

No obstante, a partir de ese momento, este *concepto* se ha ampliado de manera considerable. Así tenemos, por ejemplo, que Michael Riffaterre considera la *intertextualidad* como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. Lucien Dällenbach, por su parte, propone establecer la diferencia entre una *intertextualidad general* o entre varios autores, una *intertextualidad restringida* entre los textos de un solo autor, y una *intertextualidad autárquica* de un texto consigo mismo. Conceptos afines serían la *diseminación* y el *injerto* de Derrida, la *architextualidad* y la *transtextualidad* de Gérard Genette, y la *influencia* de Harold Bloom.

Al mismo tiempo, se ha visto la utilidad y pertinencia de la aplicación del concepto a otros dominios semióticos, en primera instancia a la semiótica estética (Mukarovski, Yuri Lotman, Ernst Gombrich, Meyer Schapiro), y más tarde a toda la semiótica de la comunicación de masas (Umberto Eco, Lamberto Pignotti, Roland Barthes).

Cesare Segre, por su parte, ha llamado a la relación de un texto literario o que utiliza el lenguaje humano de la palabra con otros lenguajes humanos de naturaleza artística *interdiscursividad*, ya que no sólo hay textos —y por lo tanto intertextos— escritos, sino que en el contexto más amplio de la semiología existe también *transtextualidad*, y la textualidad se hace coextensiva a toda la trama comunicativa humana; a este tipo de relación Heinrich F. Plett prefiere denominarla más bien *intermedialidad*. También es cuando el interior del texto se excluye en otro.

En su forma más restrictiva, tal como la fórmula Gérard Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Gérard Genette, 1989), la *intertextualidad*

---

<sup>3</sup> Es importante señalar que, si bien los textos de Bajtín pueden ser leídos de manera individual, puesto que cada uno de ellos remite a ciertas problemáticas específicas, toda su obra tiene una *profunda unidad*, por lo que resulta casi imposible de ser comprendida de *manera fragmentaria*. Como menciona Tatiana Bubnova: “(...) Conocemos a Bajtín fragmentariamente (dado que algunos de sus textos sólo se encuentran en forma de borradores), lo cual significa, para el caso, casi un conocimiento falso: los fragmentos no representan el estilo de pensamiento bajtiniano, sino el estado de transmisión de sus textos. Por otra parte, ha sido muchas veces notado que *es necesario entender los libros de Bajtín como un solo libro*, cuyas partes y ‘cuyos fragmentos aparecen unidos (y separados) mediante una lógica decididamente esencial de transiciones, transfiguraciones, rupturas, reformulaciones’, según V. S. Bibler”. [Bajtín, 2014: 18; cursivas nuestras]



es una modalidad entre algo más extenso denominado *transtextualidad*, y se trata de “Una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, como la presencia efectiva de un texto en otro”. A partir de lo anterior, este autor establece cinco tipos de relaciones transtextuales: 1. La *intertextualidad*, definida como una relación de co-presencia entre dos o más textos o la presencia de un texto en otro, donde la forma más explícita y literal de intertextualidad es la citación y la menos explícita es el plagio o también la alusión; 2. El *paratexto*, ordenamiento del texto o el borrador del mismo (pre-texto); 3. La *metatextualidad*, comentario que une un texto con otro sin necesariamente citarlo, en una relación más bien crítica; 4. La *hipertextualidad*, relación de un texto con un texto anterior o hipotexto; 5. La *architextualidad*, relación absolutamente muda que articula cuando mucho una mención paratextual, el cual constituye un conjunto de categorías generales o trascendentales.

Reuniendo diversas tipologías de transtextualidad, se puede establecer una clasificación más amplia: 1) *intratextualidad*, o relación de un texto con otros escritos por el mismo autor. Ésta se opone a la *extratextualidad* o relación de un texto dado de un autor con otros textos compuestos por otros autores: las llamadas *reminiscencias* o influencias; en narratología se definen por los elementos comunes que pueden encontrarse entre los diferentes textos elaborados y publicados por un autor; 2) *extratextualidad* o relación que existe entre un texto determinado de un autor y otro texto o textos de autor o autores diferentes: las llamadas *reminiscencias* o influencias que se encuentran en un texto de autores anteriores y que suponen, de hecho, asumir una tradición cultural, un registro o hasta una máscara estilística y temática ya acuñada previamente; ésta se opone a, su vez, a la *intratextualidad* o referencia textual en primer grado: del texto de un autor a otros textos anteriores o posteriores de su misma producción; 3) *interdiscursividad*, que, según Cesare Segre, o *intermedialidad*, según Heinrich F. Plett, es una relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción, etc.), y es importante para señalar parte de la tradición cultural que asume un autor cuando escribe; 4) *metatextualidad*, que es la relación crítica que tiene un texto con otro, esto es, la relación que un texto tiene con los que ataca o censura; Umberto Eco plantea, a su vez, que cualquier texto consta de dos componentes: la información que proporciona el autor y la que añade el lector modelo. Un texto sólo resulta ganador y “bien hecho” en la medida en que funciona como una máquina que apunta a crearle dificultades al lector (Umberto Eco, 1981); 5) *paratextualidad*, que es, según Genette, la relación de un texto con otros textos

de su periferia textual: títulos, subtítulos, capítulos desechados, prólogos, ultílogos, presentaciones... Los *paratextos* brindan información en relación con el texto principal y sirven para reforzar o dar información complementaria al mensaje central (Gérard Genette, 1989); 6) *architextualidad*, que es la relación genérica o género literario: la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos; los *paratextos* brindan información en relación con el texto principal y sirven para reforzar o dar información complementaria al mensaje central (Gérard Genette, 1989); *hipertextualidad*, según Genette, es “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré *hipotexto*) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario” (Gérard Genette, 1989); 8) *hipotextualidad*, inversamente, según Genette, “toda relación que une un texto A (que llamaré *hipotexto*) a un texto posterior B, en el que se inserta de un modo que no es el comentario” (Gérard Genette, 1989), etcétera.<sup>4</sup>

Es, pues, evidente, que, si bien la propuesta del concepto de *intertextualidad* de Kristeva ha adquirido una fundamental presencia para la teoría literaria y el análisis del discurso, las propuestas de Bajtín han pasado a un segundo plano, a pesar de su excepcional importancia, tal como trataremos de mostrar. No obstante, con lo anterior también se puede observar, como decíamos, el carácter básicamente “objetivo”, *formal* y *tipológico* de este concepto y sus derivaciones. De aquí que, al final, a pesar de su lustre *informativo, descriptivo y explicativo*, no dice nada concreto sobre la obra en sí, es decir, ni sobre la *forma* en que está configurado el texto, ni sobre las *partes* que la conforman, ni sobre lo que el autor quiso “*comunicar*”, a través de la “gran solución artística”, al lector de la época en la que escribió y publicó su texto, con todas las complejidades del caso. Lo anterior, entre otras muchas cuestiones, han motivado la búsqueda de una propuesta de *lectura* del texto que nos aproxime a ello. Y justamente, los planteamientos de Bajtín, en diálogo y confrontación con los de Lotman, Ricoeur, Deleuze, Derrida, Freud, Lacan (dos literatos, tres filósofos y dos psicoanalistas), *dilucidan* el sendero, *esclarecen* el trayecto, y *especifican* y *delimitan* las posibilidades. Evidentemente, como el título del trabajo lo indica, en esta ocasión trataremos de mostrar cómo y de qué manera Bajtín brinda los elementos inmediatos y sustanciales para intentarlo.

---

<sup>4</sup> Referencias: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/intertextualidad.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm), <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm> y <http://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad>.

RELECTURA DEL CONCEPTO DE “INTERTEXTUALIDAD” A PARTIR DE LA REVISIÓN DEL PROBLEMA DE LA PALABRA DIALÓGICO-CRONOTÓPICA, DE LA POÉTICA Y LA POÉTICA HISTÓRICA EN LA NOVELA DE BAJTÍN

Pasemos, pues, ahora a revisar lo que propone Bajtín al respecto y la forma en que se “opone” a la lectura general que se hizo de su obra, complementándolo con nuestra propuesta de lectura: el PASA.

Tenemos, pues, que, desde su primer artículo: “Arte y responsabilidad”, de 1919, subyace uno de los problemas que lo va a ocupar durante toda su vida: el del *Sujeto (yo-otro)* y su relación con la *arquitectónica* de los productos que crea o de aquellos con los que se relaciona, con lo cual subvierte lo dicho al respecto por Kant, quien consideraba que la *arquitectónica* es el “arte de los sistemas” y “la teoría de lo que hay de científico en nuestro conocimiento en general”. He aquí lo que dice al respecto:

Un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior de sentido. Las partes de un todo semejante, aunque estén juntas y se toquen, en sí son ajenas una a la otra. / Tres áreas de la cultura humana —la ciencia, el arte, la vida— cobra unidad sólo en una *personalidad* que las hace participar en su unidad. Pero su vínculo puede llegar a ser mecánico y externo. Es más, casi siempre sucede así. *El artista y el hombre se unen de una manera ingenua, con frecuencia mecánica, en una sola personalidad; el hombre provisionalmente se retira de la “turbación de la vida” hacia la creación, al mundo de la “inspiración, dulces sonidos y oraciones”. (...) / (Así), cuando el hombre se encuentra en el arte, no está en la vida, y al revés.* Entre ambos no hay unidad y penetración mutua de lo interior en la unidad de la personalidad. / ¿Qué es lo que garantiza un nexo interno entre los elementos de una personalidad? Solamente la unidad responsable. (...) / El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad. (Bajtín, 1919: 11; cursivas nuestras)

Que esto es así, se constata en su segundo texto: *Hacia una filosofía del acto ético*, donde plantea que, si bien el mundo del conocimiento existe de manera *objetiva*, éste sólo tiene sentido cuando un *Sujeto*, en relación con otro(s), lo *elabora* o se *apropia* de él de manera responsable, como producto del acto de su actividad, resultado del acontecimiento de ser.

Por tanto, desde nuestra perspectiva y en función de lo que aquí nos interesa, con estos planteamientos comienza a poner en tela de juicio la relación de oposición entre *Sujeto y Objeto* y, por tanto, del conocimiento *objetivo y subjetivo*. De este modo, se cuestiona que el primero suponga que los productos de la cultura: filosofía, historia, ciencia y arte, son *generales, racionales y objetivos*, y que el segundo, por cuanto perteneciente al individuo, a lo singular, serían actos *subjetivos, irracionales y aleatorios*, ya que, de ser así, el emisor y el receptor, por cuanto sujetos pensantes y actuantes, quedarían fuera de la verdad universal del conocimiento y no podrían participar en él. De manera que, si bien el contenido del conocimiento teórico sea válido por sí mismo, va siempre a depender de la *posición ética* responsable (responsabilidad especializada y responsabilidad moral) con que cada uno de los sujetos que participa, de acuerdo con el *tiempo y espacio histórico* desde el cual realizan dicha actividad.

(...) Como resultado, dos mundos se oponen uno al otro, mundos comunicados entre sí y mutuamente impenetrables: el mundo de la cultura y el mundo de la vida. Este último es el único mundo en el que creamos, conocemos, contemplamos, hemos vivido y morimos. El primero es el mundo en el cual el acto de nuestra actividad se vuelve objetiva; el segundo es el mundo en el que este acto realmente transcurre y se cumple por única vez. El acto de nuestra acción, de nuestra vivencia, como Jano bifronte, mira hacia lados opuestos: hacia la unidad objetiva del área cultural y hacia la unicidad irrepetible de la vida transcurrida, sin que exista un plano único y unitario en el cual sus dos caras se determinen recíprocamente en su relación con una y única unidad. Esta unidad única puede ser tan sólo el acontecimiento único de ser que se produce, de modo que *todo lo teórico y todo lo estético ha de definirse como uno de sus aspectos y, desde luego, ya no en términos teóricos o estéticos*. Para poder proyectarse hacia ambos aspectos —en su sentido y en su ser—, el acto debe encontrar un plano unitario, adquiriendo la unidad de la responsabilidad bilateral tanto en su contenido (responsabilidad especializada) como en su ser (responsabilidad moral), de modo que la responsabilidad especializada debe aparecer como momento adjunto de la responsabilidad moral única y unitaria. Es la única manera como podría ser superada la incompatibilidad y la impermeabilidad recíproca viciosa entre la cultura y la vida. (Bajtín, 1921-1924b: 8; cursivas nuestras)

Con esto, Bajtín, desde el principio, nos demuestra la fundamental importancia de tomar en cuenta la *posición y perspectiva autocentrada* desde la cual el sujeto, en función

de los otros sujetos (*yo-otros*), participa en el conocimiento a partir de su actividad cognitiva y ética (Ricoeur: espacio de experiencias y horizonte de expectativas de su Presente histórico), pues es desde allí que configura (autor) o reconfigura (lector) el mundo teórico y lo organiza (reorganiza) como un todo *arquitectónico*, en el cual va a estar presente la relación Autor → Texto → Lector.

De hecho, según este investigador, algo similar ocurre en el objeto de la *visión* estética, pues entre el sujeto y su vida y el sujeto portador del acto de tal *visión* se da la misma incomunicación de principio que en la cognición teórica, puesto que éste no representa el mundo *real* en el cual *yo vivo*, a pesar de que su aspecto de contenido aparezca integrado a dicho sujeto. Así, según él, en el contenido de la *visión* estética no se encuentra el acto ético del lector, puesto que no se toma en cuenta de manera adecuada el acto cognitivo y ético que se produce en él, producto de su actividad estética creativa o recreadora.

Como se sabe, esto, de alguna manera, ya había sido puesto en tela de juicio por Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (1818) y ampliado y profundizado posteriormente por los “maestros de la sospecha”: Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud,<sup>5</sup> convirtiéndose en una problemática que tendrá profundas repercusiones en las últimas décadas del siglo xx. Sin embargo, Bajtín, en la década de los años veinte, comienza a plantear su propia propuesta al respecto, si bien poco a poco la irá centrando desde una perspectiva filosófico-estética, lo que le permitirá poner en la mesa de debate todo un mundo nuevo: el de la palabra *dialógico-cronotópica* y las consecuencias que esto acarrea en el estudio de la configuración poética y de la poética autoral e histórica, especialmente de la novela.

Y justamente en la segunda parte de ese libro y en la primera parte del siguiente: *autor y héroe en la actividad estética*, si bien todavía de manera primaria y tomando en cuenta de forma limitada el problema del lenguaje, aunque ya ingresando de lleno en el mundo de la literatura, mostrará todos los fundamentos de sus propuestas anteriores y posteriores, al exponer la *disposición arquitectónica* del mundo de la

---

<sup>5</sup> De hecho, Bajtín escribió, en colaboración con Voloshinov, un texto polémico sobre las propuestas de Freud, el cual ha sido traducido al inglés, al francés y al español, titulado: *Freudianism: A Marxist Critique* (1925), Nueva York, Academic Press Inc, 1976; *Écrits sur le freudisme* (1925), Laussane, L'age d'homme, 1980, *Freudismo, un bosquejo crítico* (1925), Buenos Aires: Paidós, 1999.

*visión estética* del Autor-creador y del receptor, el cual se manifiesta en torno a su centro valorativo: el hombre (*yo* y el *otro*). Eso lo ejemplifica en este momento con el análisis del contenido y la forma, entendida aquí como la *imagen* del acontecer en un *todo acabado*, es decir, en el poema lírico de Pushkin: *Razluka* (*La separación*) (1830). En palabras de Bajtín:

En esta obra lírica hay dos personajes: el héroe lírico (autor objetivado [narrador]) y ella (Riznich) y, por lo tanto, se encuentran dos contextos valorativos, dos puntos concretos para relacionar con ellos momentos axiológicos del ser, y además el segundo contexto, sin perder su autonomía, aparece como comprendido valorativamente por el primero (se afirma por él valorativamente); ambos contextos a su vez están abarcados por el contexto estético unificador, axiológicamente afirmativo, del autor en cuanto artista: este último contexto se sitúa fuera de la arquitectónica de la visión del mundo en la obra (no se trata del contexto del narrador, que es miembro de esta arquitectónica), así como del receptor. / (...) (L)a posición en que se encuentra el sujeto estético —lector y autor— en cuanto creador(es) de la forma de la cual emana su actividad artística formadora, puede definirse como una *extraposición temporal, espacial y semántica* con respecto a todos los momentos, sin excepción alguna, del campo arquitectónico interno de la visión artística, lo cual hace posible abarcar por primera vez toda la arquitectónica: valorativa, espaciotemporal, semántica, por medio de la actividad equitativamente afirmativa y unificadora. / (...) (D)e esta manera, estamos ante tres contextos valorativos que se interpenetran y, por consiguiente, en tres direcciones debe concretarse la entonación de casi cada una de las palabras de esta pieza: la entonación real de la heroína, la entonación asimismo real del héroe, la entonación formal del autor-lector (en el caso de una lectura real la tarea del ejecutor es la de encontrar una resultante de estas tres orientaciones entonativas). (Bajtín, 1921-1924*b*: 72 y 86; cursivas nuestras)

De este modo, desde sus inicios Bajtín establece la fundamental y compleja relación existente entre el autor (implicado), el texto: constituido por el narrador, sus personajes y sus respectivos mundos (acontecimiento *de ser* y *del ser*), y el lector (implicado), de acuerdo con la *posición* ético-cognoscitiva, en un caso, y estético-formal, en otro, de cada uno de ellos, producto de la forma arquitectónica (poética) configurada por el autor (*real*) y reconfigurada por el lector (*real*), en función de las demandas del texto. De aquí que Bajtín diga que:

(...) cada momento de una obra se nos presenta como reacción del autor, que abarca tanto el objeto mismo como la reacción del personaje frente al objeto (*reacción a la reacción*); en este sentido, el autor (;autor implicado, autor interno, narrador?) es el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo suyo, a todo suceso de su vida, a todo acto suyo, a sus pensamientos, sentimientos, igual que en la vida real evaluamos cualquier manifestación de las personas que nos rodean (...). Tal reacción frente a la totalidad del hombre protagonista es *específicamente estética*, porque recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa, como totalidad de sentido. Esa reacción total frente al héroe literario (y su mundo) tiene un carácter fundamentalmente productivo y constructivo. / (...) [Así], es imposible suponer una coincidencia (...) entre el autor [narrador] y el personaje, porque la correlación que se da entre ellos es de orden absolutamente distinto; siempre se desestima el hecho de que la totalidad del personaje y la del autor [narrador] se encuentran en *niveles diferentes*; no se toma en cuenta cómo se manifiesta la actitud hacia el pensamiento e inclusive hacia la totalidad (...) de una visión del mundo. (...) / De igual modo puede ser establecido el grado de declinación de la idea pura del autor [narrador] (...), de su realización en el personaje, es decir, el sentido del trabajo que se realiza sobre la idea original en la totalidad de la obra. (...) Estamos rechazando (...) aquel enfoque absolutamente infundado y fáctico, que es actualmente el único que predomina, el que se basa en la confusión entre el *autor-creador* [Autor implicado], que pertenece a la obra, y el *autor real* (escritor), que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida.<sup>6</sup> (...) / *Un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden.* (...) (Bajtín, 1921-1924c: 11-12, 17-18, 28; cursivas nuestras)

---

<sup>6</sup> Como se puede observar, en esta primera etapa de su trabajo Bajtín hace la fundamental distinción (la cual hará acto de presencia posteriormente en *The Rhetoric of Fiction*, de Wayne Booth [1961]) entre *escritor* (hombre de carne y hueso): *sujeto* creador, y *Autor* (implicado): “*Sujeto*” en y por el texto, es decir, resultado del proceso creativo inscrito en el texto; sin embargo, no de éste con el *autor interno* y/o el *narrador* (hablantes): sea que se *expresen* y *representen* “directamente”, o que lo hagan “indirectamente”, a través de algún personaje, de algún *género intercalado*, de alguna *forma genérica*, etc. Esto ocasiona que, a veces, se confundan entre sí, y que resulte difícil distinguir a quién se refiere. No obstante, a lo largo de su trayectoria estos núcleos problemáticos se irán evidenciando. Otro tanto acontecerá con la confusión entre el *lector real*: aquel *sujeto* que lee hoy la obra; el *Lector implicado*: aquel *Sujeto* al que se dirige y toma en cuenta el *Autor implicado*, relacionado con el “lector real” (“Auditorio”) de la época de creación del texto, y el *oyente*: aquel “*Sujeto*”, producto del discurso del autor interno y/o narrador, al que se dirige y toma en cuenta ést(e)(os) al relatar. Volveremos a ello.

Esto lo conduce a establecer que todos los momentos importantes de la *arquitectónica* se manifiestan en términos de *alteridad* u *otredad*: el “yo-para-mí”, el “yo-para-el-otro-(los-otros)” y “él-otro-(los-otros)-para-mí”, es decir, de la triple orientación “*ontológica*” del ser.

(...) La filosofía moral debería ocuparse de describir esta arquitectónica del mundo real del acto ético, *no en forma de un esquema abstracto, sino como un plano concreto del mundo del acto unitario y singular, de los momentos principales concretos de su estructuración y su disposición recíproca*. Estos momentos son: *yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro*; todos los valores de la vida real y de la cultura se distribuyen en torno a estos puntos arquitectónicos principales del mundo real del acto ético: los valores científicos, los estéticos, los políticos (los éticos y los sociales inclusive) y, finalmente, los religiosos. Todos los valores espaciotemporales y de contenido semántico se estructuran en torno a estos movimientos centrales emocionales y volitivos: yo, otro, yo-para-otro. (Bajtín, 1921-1924b: 60-61; cursivas nuestras)

Y es esto justamente lo que nos permite plantear la fundamental importancia de entender, por un lado, la *posición y perspectiva* ético-cognitiva, primero, de la relación que mantienen los personajes entre sí y en relación con el(los) otro(otros) dentro del acontecimiento, y después, de aquella que el narrador establece con ellos al “crearlos”, y por otra, la *postura* estético-formal del Autor (implicado), en relación con la manera en que lo configura para que esto tenga lugar, de acuerdo con la relación que establece con el oyente-Lector (implicado) al que se dirige, todo ello producto del trabajo creativo del escritor, siendo finalmente el lector real (*testigo*) el encargado de *establecer* o *restablecer*, de acuerdo con lo que el “Sujeto textual” le demande, toda esta compleja problemática.

De manera que, si bien el texto literario es el *objeto* de nuestra *reflexión* y de nuestra *vivencia*, para comprenderlo debe ser considerado como un “*Sujeto*”, ya que nosotros, por cuanto lectores del mismo, estamos frente a la relación que el autor (escritor) estableció con su lector (*real*) al momento de su creación, convirtiéndonos, así, en “testigos” activos de dicha relación. Esto se confirma, en primera instancia, cuando Bajtín plantea la relación entre el Autor (implicado o narrador) y el héroe, ya que allí muestra, por un parte, la *actitud* arquitectónicamente estable y dinámicamente viva de éste respecto a su personaje, producto de su posición *exotópica, extrapuesta* o *trasgrediente*, con lo cual demuestra que la *arquitectónica* no se refiere a la configuración



del texto en sí mismo por cuanto *objeto*, sino a la *postura* desde la cual el Autor implicado, a través de la *posición y perspectiva* del relato del narrador, se comunica con su lector (implicado-oyente), y por otra, cuando señala la necesaria distinción entre el autor real (escritor) y el Autor-creador (Autor implicado-narrador), como producto de lo anterior. Y dado que el lector testigo *real* es el encargado de vivenciar, comprender y explicar esta *arquitectónica* (“gran solución artística” y poética), producto del círculo hermenéutico: prefiguración, configuración y refiguración, tiene también que encontrar la *postura* que le permita dar cuenta de ello, la cual tiene que estar inevitablemente correlacionada con la del Autor (implicado), estableciéndose así una relación dialógico-cronotópica entre ellos:

La actitud arquitectónicamente estable y dinámicamente viva del autor (narrador) respecto a su personaje debe ser comprendida tanto en sus principios básicos como en las diversas manifestaciones individuales que tal actitud revela en *cada autor y cada obra determinada*. (...) Ya hemos hablado acerca de que cada momento de una obra se nos presenta como reacción del autor, que abarca tanto el objeto mismo como la reacción del personaje frente al objeto (reacción a la reacción); en este sentido, el autor (narrador) es el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo suyo, a todo suceso de su vida, a todo acto suyo, a sus pensamientos, sentimientos, igual que en la vida real evaluamos cualquier manifestación de las personas que nos rodean (...) Tal reacción frente a la totalidad del hombre protagonista es *específicamente estética*, porque *recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única*, tanto concreta y especulativa, como totalidad de sentido. Esa reacción total frente al héroe literario tiene un *carácter fundamentalmente productivo y constructivo*. (...) / (Por tanto) (...), como veremos (...), es imposible suponer una *coincidencia a nivel teórico entre el autor (narrador) y el personaje*, porque la correlación que se da entre ellos es de orden absolutamente distinto; siempre se desestima el hecho de que la totalidad del personaje y la del autor (narrador) se encuentran en *niveles diferentes*; no se toma en cuenta cómo se manifiesta la actitud hacia el pensamiento e inclusive hacia la totalidad teórica de una visión del mundo. (...) Estamos rechazando únicamente aquel enfoque absolutamente infundado y fáctico que es actualmente el único que predomina, el que se basa en la confusión entre el *autor-creador*, que pertenece a la obra, y el *autor real*, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida. (...) / De ahí se deduce inmediatamente la fórmula general de la actitud general y, estéticamente productiva del

autor frente a su personaje que es la de una intensa *extraposición* del autor (narrador) con respecto a todos los momentos que constituyen al personaje; es una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinista del conocimiento, así como en el abierto acontecer del acto ético (...) (Bajtín, 1921-1924c: 13-14, 17, 21; cursivas nuestras)

Sin embargo, hay que hacer notar que esto no significa que el autor sea del todo consciente de lo que escribe, puesto que si bien cuando está configurando el texto (crea un narrador que relate una historia dada, propia o ajena; divide el texto en capítulos, apartados, etc.; titula la novela de tal o cual manera: le coloca epígrafes, le inserta poemas u otros textos ajenos [géneros intercalados], etc.; lo organiza en forma de diario, por medio de cartas [formas genéricas], etc.; considera en su configuración los problemas de lectura y escritura; entre muchas otras posibilidades, de las que hablaremos más adelante), “*sabe*” lo que quiere crear, de acuerdo con el oyente-Lector implicado al que se dirige y al que toma en cuenta para hacerlo, dado que, de otra manera, no podría lograr sus propósitos *arquitectónico-poéticos* (sin olvidar que en ello está implicado también en la “Memoria histórica del género”, la cual lo rebasa inevitablemente). Mas, cuando empieza a relatar, a través del narrador, los acontecimientos que quiere comunicar lo hacen de manera vivencial, aunque *desdoblada*, dado que lo hace como si fuese otro y, por tanto, de forma, *no-consciente*, o si se quiere, *inconsciente* (con las limitaciones y modificaciones necesarias del término, de acuerdo con las propuestas de Freud y Lacan). De hecho, esto se manifiesta fehacientemente cuando el escritor, una vez terminada su obra (en la cual permanecerá tan sólo como Autor implicado: en y por el texto), trata de dar cuenta verbal o escrituralmente a su oyente-lector de lo realizado. No obstante, si bien en ocasiones, el escritor pareciera no darse cuenta de lo que hizo y logró, en general, al ser un proceso creativo, se ve rebasado, tanto por el inconsciente,<sup>7</sup> como

---

<sup>7</sup> De acuerdo con Freud, “La pulsión sexual (...) pone a disposición del trabajo cultural unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad, que ella presenta con particular relieve, de poder desplazar su meta sin sufrir un menoscabo esencial en cuanto a su intensidad. A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama facultad para la sublimación”. [Freud, 1991: 168] No obstante, para Lacan, el arte es una práctica que, al igual que el psicoanálisis, bordea el vacío,

por la Memoria sociocultural-histórica (“Memoria colectiva” [Halbwachs, 2004]) y genérico-literaria.<sup>8</sup>

Sin embargo, resulta interesante considerarlo desde la particular perspectiva filosófico ético-estética de Bajtín, la cual, si bien es planteada a partir de la relación Autor-(narrador)-personaje, la examina tomando en cuenta el producto creado mismo (S → O [“S”]), es decir, de acuerdo con su carácter objetivo, productivo-constructivo y creativo (dado, planteado y creado):

El autor (implicado / narrador) (no) (...) encuentra en seguida una visión no eventual, fundamentalmente creativa, cuando de una actitud valorativa se desprende la totalidad del personaje. (...) / *Este proceso, como una regularidad psicológica, no puede ser estudiado por nosotros de una manera inmediata; nos enfrentamos al personaje tan sólo en la medida en que se ha plasmado en una obra literaria, es decir, únicamente vemos su historia ideal de sentido y su regularidad ideal de sentido, y en cuanto a cuáles fueron sus causas temporales y su desenvolvimiento sólo puede ser conjeturado, pero nada tiene que ver con la estética.* / Esta historia ideal, el autor (escritor / narrador) nos la cuenta tan sólo en la obra misma y no en su confesión de autor (escritor), dado el caso, y tampoco aparece en sus opiniones acerca del proceso creativo; tales confesiones y opiniones deben tomarse con mucha precaución por las siguientes razones: la reacción entera, que crea el objeto *como un todo*, se realiza de una manera activa, pero no se vive como algo determinado, su determinación se encuentra precisamente en el mismo producto, es decir, en el objeto formado por ella; el autor (escritor) transmite la postura emocional y volitiva del personaje, pero no su propia

---

circunscribiéndolo: “(...) esta Cosa, todas cuyas formas creadas por el hombre son del registro de la sublimación, estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa —o con más exactitud, sólo puede ser representada por otra cosa”. (Lacan, 1999: 160)

<sup>8</sup> “Por su misma naturaleza, el *género literario* refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. En él siempre se conservan los imperecederos elementos del *arcaísmo*. Ciertamente, éste se conserva en aquél tan sólo debido a una permanente *renovación* o *actualización*. El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa de desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. Por eso el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse. El género vive en el presente, pero siempre *recuerda* su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la *unidad* y la continuidad de este desarrollo”. (Bajtín, 1995: 156; cursivas nuestras)

actitud hacia él; esta actitud es realizada por él, es objetual, pero en sí misma no llega a ser objeto de análisis y de vivencia reflexiva; el autor (escritor) crea, pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formando, es decir, únicamente ve la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente determinado. Y así son todas las vivencias activas de la creación: *uno ve a su objeto y a sí mismo en el objeto, pero no el proceso de su propia vivencia; el trabajo creativo se vive, pero la vivencia no se oye ni se ve a sí misma, tan sólo ve su producto o el objeto hacia el cual está dirigido*. Por eso el artista nada tiene que decir acerca de su proceso creativo: todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarnos su obra; y así es, únicamente allí hemos de buscar ese proceso. (...) *Cuando un artista empieza a hablar de su trabajo fuera de la obra creada y como anexo a ella, suele sustituir su actitud creadora real, que no había vivido analíticamente sino llevado a cabo en la obra (no fue vivida por el autor, sino que se hizo efectiva en su héroe), por una actitud nueva, más receptiva, hacia la obra ya creada*. Cuando el autor (escritor) estuvo creando, vivía sólo a su héroe y ponía en su imagen toda su actitud creativa fundamental hacia él; pero cuando empieza a hablar de sus personajes en una confesión creativa (...), manifiesta hacia ellos, ya creados, una actitud presente, *transmite la impresión que producen en él como imágenes artísticas*, y asimismo expresa su *actitud* hacia ellos como personas reales desde el punto de vista social, moral, etc.; sus personajes ya se han independizado de él, y él mismo, en tanto que su creador, se ha vuelto independiente de sí mismo como hombre, crítico, sicólogo o moralista. (...) (Mas) *no sólo los personajes creados son los que se desprenden del proceso que los constituyó, sino que a su creador le acontece otro tanto*. En esta relación hay que subrayar el carácter productivo del concepto del *autor* y el de su reacción total frente a su *personaje*: el autor no es portador de una vivencia anímica, y su reacción no es un sentimiento pasivo o una percepción; el autor es la única energía que no se da en una conciencia psicológicamente concebida, sino un producto cultural significativo y estable, y su reacción aparece en la estructura de una visión activa del personaje como totalidad determinada por la reacción misma, en la estructura de su representación, en el ritmo de su manifestación, en su estructura entonacional y en la selección de los momentos de sentido. (Bajtín, 1921-1924c: 14-15; cursivas nuestras)

De aquí que Bajtín pueda concluir que:

(...) Esa reacción total frente al héroe literario tiene un *carácter fundamentalmente productivo y constructivo*. / Y en general, toda actitud de principio tiene un carácter

*creativo y productivo*. Aquello que en la vida, en la conciencia, en el acto, solemos llamar un objeto determinado, tan sólo adquiere su determinación, sus rasgos, en nuestra actitud hacia él: *es nuestra actitud la que define el objeto y su estructura, y no al revés*; solamente allí donde nuestra actitud se vuelve eventual o caprichosa, sólo cuando nos apartamos de nuestra actitud de principio hacia las cosas y el mundo, la determinación del objeto se nos contrapone entonces como algo ajeno e independiente y comienza a desintegrarse, y nosotros mismos caemos bajo el dominio de lo casual, nos perdemos a nosotros mismos y la estabilidad de un mundo definido. (Bajtín, 1921-1924c: 14; cursivas nuestras)

Así pues, hasta aquí, como se podrá observar, a pesar de la fundamental importancia y su profunda innovación (dada la época en que fue planteado [1924]) de sus propuestas, Bajtín ha proyectado, hasta ahora, el problema de la relación del Autor (narrador) con el personaje desde una perspectiva más bien *emocional, volitiva, entonativa*, pero específicamente *visual* (objeto de la *visión artística*: de la *representación; fenomenológicamente*), razón por la que relaciona la postura *estético-formal* del escritor (escritor  $\Rightarrow$  autor implicado), con la posición y perspectiva *ético-cognitiva* del Autor (narrador) (que en un momento dado puede coincidir con la de aquél). Sin embargo, no ha considerado todavía el problema del *lenguaje*, de la palabra, de la *expresión*, del discurso (*slovo*), en cuanto tal, es decir, en su carácter oral-escritural, *auditivo*, razón por la cual en sus siguientes textos profundizará en dicha problemática.<sup>9</sup>

Esto lo hace, inicialmente, en el artículo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica” (Bajtín-Voloshinov, 1926), y después en el libro: *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (Bajtín-Voloshinov, 1929), ambos escritos en coautoría con Valentín Voloshinov (Círculo de Bajtín) (véase apéndice), para consolidarlo de manera fundamental en el “La palabra en la novela” (1934-1935), el cual forma parte del libro *Teoría y estética de la novela*.

En el primero de ellos, como su título lo indica, trata de mostrar la diferencia entre la palabra de *uso cotidiano* y la palabra en la *poesía*. Para ello se confronta, como

---

<sup>9</sup> Eludimos el artículo: “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” (1924), y el libro: *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica* (1928), publicado en coautoría con Pavel N. Medvedev, por no estar relacionados directamente con los temas aquí a tratar, si bien *serán* los primeros textos que remiten (tentativamente) al problema de la poética (Texto  $\Rightarrow$  autor-texto-lector) y de la poética histórica (Texto-Texto), los cuales alcanzarán su completa expresión en su magna obra: *Problemas de la poética de Dostoievski*. (Bajtín, 1965)

lo hará en sus siguientes textos, con los supuestos de la lingüística de Saussure, de la estilística, del formalismo (*indirectamente* con el estructuralismo y la semiótica) y de la sociología de la literatura (*indirectamente* con la sociocrítica).

Así, de entrada, se plantea que la *palabra en la vida* no se centra en sí misma, tal y como considera la lingüística, sino que depende tanto del *contexto extraverbal*, como del *sujeto* que la *emite*, así como de aquel *sujeto* que toma en cuenta para hacerlo y del que la recibe: el *oyente*. De manera que, en lugar de la relación sujeto-objeto, propuesto por la filosofía, o de la relación sujeto-palabra-objeto propuesto por la estilística, debería considerarse la relación sujeto-sujeto-palabra-“objeto”-objeto. (Más adelante regresaremos a ello). Pero esto no es todo, este tipo de *palabra* también depende del *acento*, la *entonación* y la *valoración* que el hablante le da en función del oyente al que se dirige y al que toma en cuenta para hacerlo, de los *gestos* y la *mímica* con que se expresen en uno y otro (sin importar si está presente o depende de nuestra imaginación), en función de los *sobreentendidos* que existan entre ambos. Más aún, considera que la palabra, entendida por él como *enunciado*,<sup>10</sup> puede contener una sola palabra y aun así estar concluida y ser comprensible para ambos hablantes. He aquí el ejemplo que pone al respecto:

Dos personas se encuentran en una habitación. Están calladas. Una de ellas dice: “¡Vaya!”. El otro nada contesta. / Para nosotros, que no nos encontrábamos en la habitación en el momento de la conversación, esta “plática” es absolutamente incomprensible. El enunciado “vaya”, tomado aisladamente, es vacío y carece de todo sentido. No obstante, esta singular conversación entre dos, que consta de una sola palabra expresivamente entonada, está llena de sentido, de importancia, y está perfectamente concluida. Para

---

<sup>10</sup> “La polisemia del vocablo ruso *slovo* (‘palabra’) cubre un campo semántico amplio, que sólo en parte coincide con el castellano, y permite un permanente juego conceptual, a veces ambivalente, marca por lo demás de la filosofía del lenguaje bajtiniana. El *Diccionario de la lengua rusa* ofrece nueve acepciones, entre las cuales son importantes para los propósitos teóricos las siguientes: *a*) unidad de la lengua que sirve para nombrar un concepto aislado; *b*) el mismo discurso, la facultad de hablar; *c*) actuación pública oral, discurso en una asamblea; *d*) discurso sobre algún tema, narración, exposición (arcaísmo de estilo elevado); *e*) opinión, alegato. Según se puede apreciar, algunas acepciones remiten a los conceptos de discurso (*c*), lenguaje (*b*), verbo (*b* y *d*) en castellano, asimismo polisémicos. A las acepciones señaladas de ‘palabra’ hay que agregar el empleo específicamente bajtiniano (y del círculo de Bajtín) del término *vyskazyvanie* (‘enunciado’ y ‘enunciación’) como sinónimo de *slovo*”. (N. de la T.). (Bajtín-Voloshinov, 1926: 32)

descubrir el sentido y la significación de esta conversación, es necesario analizarla. Pero ¿qué es lo que podemos someter en ella al análisis? Por más que nos esforzáramos con la parte estrictamente verbal de la enunciación, determinando de la manera más fina el aspecto fonético, morfológico y sintáctico de la palabra “vaya”, no nos acercaríamos ni un solo paso hacia la comprensión del sentido global de la conversación. / Supongamos que conocemos la *entonación* con la que fue pronunciada nuestra palabra: por ejemplo, la de un reproche indignado, suavizado, no obstante, por cierta dosis de humor. Esta circunstancia logra rellenar un poco el vacío semántico del adverbio “vaya”, pero no llega a poner de manifiesto la significación del todo. / ¿Qué es lo que nos falta? Nos falta, justamente, aquel *contexto extraverbal* en el que la palabra “vaya” tenía un sentido para aquel que la oyera. Este *contexto* (...) del enunciado se compone de tres momentos: 1) un *horizonte espacial compartido* por ambos hablantes (la unidad de lo visible: la habitación, la ventana, etc.); 2) el *conocimiento y comprensión común de la situación*, asimismo compartido por los dos y, finalmente, 3) la *valoración compartida* por los dos, de esta situación. / En el momento de la conversación *ambos* interlocutores *miraron* por la ventana y *vieron* que empezaba a nevar; los dos *saben* que ya es el mes de mayo y que hace mucho tiempo tenía que haber empezado la primavera; finalmente, a *los dos* el invierno tan prolongado les resulta molesto; *ambos* esperan la primavera y la nevada extemporánea *entristece a los dos*. La *enunciación se apoya directamente* en todo esto: en lo visto *conjuntamente* (los copos de nieve tras la ventana); en lo *sabido conjuntamente* (el mes de mayo), y en lo *conjuntamente evaluado* (el invierno retrasado, el deseo de que llegue la primavera); todo esto es abarcado por el sentido vivo, aparece absorbido por él, y, sin embargo, no está expresado verbalmente, no se ha dicho. (Bajtín, 1929: 119; cursivas nuestras)

Por supuesto, podríamos ampliar mucho lo que cada uno pensó y sintió: como, por ejemplo, el que él ya se quiere ir de pesca con sus amigos, y ella quiere salir a recoger los frutos que los árboles de su jardín le proporcionan en primavera... Con todo, lo fundamental del asunto es que, cuando él o ella dice: “¡Vaya!”, toma en cuenta sus propios *deseos* como los del otro, y él, al escucharla, hace lo mismo, es decir, ambos, por cuanto *copartícipes* de la situación, la conocen, la entienden y la evalúan, cada uno a su manera y en función del otro. De manera que esta palabra *resuelve la situación*, al proporcionar una especie de *resumen valorativo*, lo cual señala, en función de un pasado vivenciado, un plan para una acción futura, al mismo tiempo que la organiza. (Mas, ¿no es esto, a cierto nivel, lo que acontece entre los personajes y del narrador

[autor] en relación con ellos en la novela, por cuanto se trata de un contexto ético-cognitivo, como parte de uno estético?)

Ahora bien, como dice Bajtín, se podría pensar que esta situación se propone en forma de un *acto subjetivo psíquico* (representación, pensamiento, sentimiento) en el alma del hablante. No obstante, esto no es así: lo individual y lo subjetivo, en este caso, se retira a un plano posterior frente a lo *socialmente objetivo*, de manera que las emociones *individuales* sólo acompañan el *tono principal de la valoración social* en su calidad de *matices*, pues “un ‘yo’ sólo puede realizarse en la palabra si se apoya en (un ‘nosotros’ ”. (Bajtín-Voloshinov, 1929: 116)

Por supuesto, en el ejemplo, el *contexto (referente)* es muy reducido: se determina por el horizonte de la habitación mencionada (espacio), del momento (tiempo), y de lo que uno quiere y conoce del otro, de modo que el enunciado tiene sentido tan sólo para las dos personas. Pero evidentemente dicho horizonte en el que se apoya el enunciado puede ampliarse tanto en el espacio como en el tiempo: “*existe lo ‘sobreentendido’ de la familia, de la tribu, de la nación, de la clase social, de los días, de los años enteros e incluso de épocas*”. (Bajtín-Voloshinov, 1929: 116-117) (Una vez más, ¿no es esto lo que acontece en la novela a nivel de personajes y de narrador [autor]?) De manera que, a medida que se amplía el horizonte general y del grupo social que le corresponde, los aspectos *sobreentendidos* se vuelven cada vez más constantes.

Pero veamos ahora el otro lado del problema. Resulta evidente que la palabra “¡Vaya!” puede contener cualquier *entonación*, cualquier *acento*: jubilosa, lúgubre, despectiva, etc., dependiendo del *contexto* en que aparezca. De manera que ésta siempre se encuentra en el límite entre lo verbal y lo extraverbal, entre lo dicho y lo no dicho. Y es justamente gracias a ellas que el hablante se relaciona con los oyentes, siendo modificable de acuerdo con la atmósfera social (Lotman: semiosfera) que circunda al hablante.

Sin duda, en el ejemplo anterior, la *entonación* y el *acento* brotaban del ansia por la llegada de la primavera, compartida por los interlocutores, del disgusto común con el invierno demasiado prolongado..., es decir, del carácter *compartido* de las valoraciones. Pero en casos más complejos, estos sobreentendidos habrían tomado otros sentidos y direcciones, pues se habría complicado con otras tonalidades y acentos más generales, ya que la relación, por ejemplo, de un discurso, no sólo hablado, sino también escrito, depende de la relación que se establezca entre ellos: de aceptación, de rechazo, polémico, etcétera.



Pero lo anterior trae otra consecuencia fundamental. Como diría Bajtín:

(...) no sólo la entonación, sino toda la *estructura formal del discurso* en una considerable medida depende de la *relación que contrae el enunciado con las supuestas valoraciones compartidas de aquel medio social hacia el cual está orientada la palabra*. Una entonación creativamente productiva, segura y rica sólo es posible en base al supuesto “apoyo coral” Cuando una persona presupone en el otro un desacuerdo, o bien cuando simplemente no está segura y duda de la aceptación, confiere a sus palabras una entonación diferente, además de estructurar su enunciado de otra manera. (...) *La comunidad de las valoraciones generales supuestas representa el cañamazo sobre el cual borda figuras entonacionales el discurso vivo de los hombres*. (Bajtín-Voloshinov, 1929: 116-117; cursivas nuestras)

De manera que la relación que se haga entre un discurso y otro, puede manifestarse, movilizarse y vehicularse de muchas maneras: desde la repetición fiel, hasta su completa inversión, lo cual va a depender, tanto de la estructura formal del enunciado, como de la entonación y el acento con el que el sujeto hablante la emita, en función de aquel al que va dirigido, como de aquel al que se toma en cuenta para hacerlo, los cuales podrían no coincidir. (De hecho, casi nunca lo hacen, por no decir nunca).

Pero Bajtín plantea otro asunto que complementa y complejiza lo anterior. En la *entonación* de la palabra “¡Vaya!” no sólo se percibía un disgusto pasivo con lo que sucedía (la nevada), sino también una indignación y un reproche activos. Evidentemente, no se refiere al oyente, sino a alguien más. ¿A quién? Nada más ni nada menos que al *objeto* del enunciado del que habla: el invierno prolongado, convirtiendo con ello al *objeto* en héroe, y al oyente, en *testigo* y *aliado*. De manera que la entonación suena como si la palabra reprochara al invierno, causante real de la última nieve, como si ésta fuera un ser animado. Esto se podría expresar a través de la siguiente expresión metafórica: “¡A qué invierno tan *obstinado*, *no quiere rendirse*, aunque ya es hora!” (Bajtín-Voloshinov, 1929: 120) De manera que, según nuestro autor, “la entonación amenaza, se indigna, o bien ama y acaricia los objetos y fenómenos inanimados”. (Bajtín-Voloshinov, 1929: 120)

Así pues, toda entonación aparece orientada en *dos direcciones*: con respecto al oyente en cuanto aliado o testigo, y con respecto al objeto del enunciado como si fuera un tercer participante vivo; la entonación lo amonesta, acaricia, rebaja o engrandece. Esta

*doble orientación social determina y atribuye un sentido a todos los aspectos de la entonación.* Pero lo mismo es válido para los demás aspectos de un enunciado verbal: todos ellos se organizan en el mismo proceso de la *doble orientación* del hablante: este origen social se manifiesta más fácilmente en la entonación, que es el aspecto más sensible, flexible y libre de la palabra. Esta *doble orientación social determina y atribuye un sentido a todos los aspectos de la entonación.* (...) (Bajtín, 1926: 122; cursivas nuestras)

Bajtín denomina a esta doble orientación *metáfora entonacional* y la asocia con lo que llama *metáfora gestual*, entendiendo por ello tanto la mímica como los gestos de la cara y los movimientos del cuerpo.

Por supuesto, en casos más complejos, el asunto se complica de manera radical, si bien el (los) efecto(s) de sentido(s) siempre es el (son los) mismo(s). Indudablemente, en un texto literario no podremos *observar* la metáfora gestual, a no ser que el narrador (autor) la describa. Mas, ¿el discurso del sujeto alude al *contenido* (objeto inanimado) del texto referido, a la *forma* en que es expresado por uno y comprendido por el otro, al *contexto* del cual parte, que permanece sobreentendido, o de manera *simultánea y yuxtapuesta* de todos estos elementos, con sus entreveradas relaciones? No olvidemos que, siempre que hablamos de ciertos objetos (animados o inanimados), estén o no presentes, su participación dependerá de nuestra *concepción* (tanto individual como sociocultural) de los mismos. Además, en un texto literario, con las complejidades del caso, sea el discurso referido por el (los) narrador(es) o por el (los) personaje(s), de acuerdo con la relación que se establezca entre sí o entre ellos, así como del contexto ético-cognitivo en el que actúan y/o se manifiestan, acontece exactamente lo mismo. De manera que todo ello depende de la *posición y perspectiva* del sujeto hablante que lo expresa, quien, a su vez, toma en cuenta la *posible respuesta* de su interlocutor.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Resulta, pues, de *fundamental* importancia hacer notar aquí lo siguiente, aunque resulte *intempestivo*: Bajtín planteó (*expresó*) con su *palabra (slovo)* el ejemplo sobre el “¡Vaya!”, evidentemente con una *intención* determinada, con sus respectivos *tonos y acentos*, si bien nosotros, por cuanto lectores, nos *CONCENTRAMOS* en (*vimos*) la *imagen (representación)* que este discurso nos brinda: dos personas, una habitación, la nieve, etc., y *escuchamos (oímos)* la palabra *dicha (expresada)* por una de esas personas: “¡Vaya!” No obstante, al hacerlo así, nosotros pasamos por alto que esto es *producto* del *discurso* del Autor (*implicado*, por cuanto Bajtín ya se murió, y lo que *vemos y oímos* está *impreso* tipográficamente [*escrito*] en un libro), el cual se está dirigiendo y tomando en cuenta a su Lector (*implicado*, por cuanto lo comunica al *interlocutor* de su época: 1926). Mas, si lo vemos desde esta *nueva* posición y perspectiva, nosotros (por cuanto lectores *actuales*: 2020), nos damos cuenta de que no somos más que simples

Cabe señalar, sin embargo, que el problema es todavía *más* complejo. El discurso, con sus respectivas entonaciones y acentos, no sólo va dirigido hacia el *objeto* o hacia el (los) otro(s) *sujeto(s)*, sino también hacia *uno mismo*, por cuanto siempre se moviliza y vehicula la triple orientación “*ontológica*” del discurso: “yo para mí”, “yo para el otro” y “el otro para mí”. Mas con esto se evidencia la cara opuesta del problema: la triple orientación “*epistemológica*” del discurso, entendida como palabra dirigida directamente hacia el objeto, hacia la palabra propia y hacia la palabra ajena. De aquí que Bajtín explique:

(...) el enunciado refleja en sí la interacción social entre el *hablante*, el *oyente* y el *héroe*, viene a ser el producto y la acción de su comunicación viva en el material de la palabra. / La palabra se convierte en una especie de “escenario” de un cierto *acontecimiento*. La comprensión auténtica de un sentido global debe *reproducir* este acontecimiento de la relación recíproca de los hablantes, “representarlo” otra vez, (obligando al) que comprende (a) adopta(r) el papel del oyente (de “testigo”). Mas, para cumplir con este papel, debe comprender claramente (*relativamente*) también las *posiciones* de (los) otros participantes. (Bajtín, 1926: 123; cursivas nuestras)

Pasemos, pues, ahora a su siguiente texto, puesto que lo que expone sobre la palabra poética es todavía muy general y tentativo. Para ello, omitiremos lo que plantea en

---

*testigos* del diálogo que Bajtín estableció con ellos hace ya casi 100 años (si bien posteriormente lo *actualizamos* y lo *reelaboramos* en función de nuestros propios intereses). Olvidamos, pues, que lo que *vemos*: el *acontecimiento*, y lo que *oímos*; la voz de una de las personas (*personajes*), son resultado de lo que el narrador: Bajtín *hablante*, está *expresando* y *representando*, al mismo tiempo que lo va *vehiculando* y *movilizando* por medio de *explicaciones* e *interpretaciones* (descriptivas e informativas; *cognitivas* y *éticas*) dirigidas a su posible oyente-Lector, y todo ello como *producto* del trabajo de elaboración y organización (*estilístico-composicional, configurativa: “solución discursiva”*) del “material” utilizado por el Autor (implicado), es decir, de Bajtín *escritor*, quien está colocado en una posición *exotópica, trasgrediente, extrapuesta*, esto es, en la *tangente* del texto, y quien lo hace para dar cuenta a su oyente-Lector (implicado; “*Auditorio*” de su época) de dicha compleja problemática, para lo cual toma en cuenta su posible *respuesta (reacción a la reacción)* para *expresarlo* y *representarlo*. Mas, guardadas las distancias, ¿no es lo mismo que se manifiesta en cualquier texto, sea científico, disciplinario, humanístico, o incluso, con las extremas complejidades del caso, literario (novela cuento, etc.)? Cabría entonces preguntarse: ¿realmente ha *muerto* el Escritor/Autor (“Sujeto”), tal como lo aseveran todas las teorías vigentes? Es decir, ¿la palabra habla *por sí misma*, independientemente de quién la organice y la manifieste? ¿O será necesario plantear el problema de otra manera?...

*El marxismo y la filosofía del lenguaje*, tanto por su carácter filosófico, como por la polémica teórico-práctica que establece con la lingüística (*objetivismo abstracto*) y la estilística (*subjetivismo individualista*), si bien esto le permite establecer el problema de la *interacción discursiva*,<sup>12</sup> el cual se ampliará posteriormente en otros artículos: “El problema de los géneros discursivos” (1952-1953) y “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas” (1959-1961). Así, dirijámonos directamente a su tercera obra: “La palabra en la novela”, uno de los textos fundamentales de Bajtín, el cual, como veremos, complicará y profundizará lo planteado hasta ahora.

---

<sup>12</sup> “En la filosofía del lenguaje y en las áreas metodológicas correspondientes de la lingüística general podemos observar *dos corrientes principales* en cuanto a la solución de nuestro problema, a saber: *el problema de la separación y delimitación del lenguaje como objeto de un estudio específico*. De aquí que en todos los demás problemas de la ciencia del lenguaje se observe una diferenciación radical entre las dos corrientes mencionadas. La primera corriente de la ciencia del lenguaje puede denominarse el *subjetivismo individualista*, y la segunda, el *objetivismo abstracto*. (...) / Para la primera corriente, el enfoque general de la lengua se reduce, entonces, a los cuatro postulados siguientes: 1) *El lenguaje es actividad, es un continuo proceso constructivo de creación (energeia) realizado en los actos discursivos individuales*. 2) *Las líneas de la creación lingüística son leyes individuales y psicológicas*. 3) *La creatividad lingüística es una actividad consciente análoga a la artística*. 4) *El lenguaje como producto hecho (ergon), como sistema estable de una lengua (vocabulario, gramática, fonética), es una especie de sedimento muerto, una lava petrificada de la creación lingüística, construido en abstracto por la lingüística con los fines de enseñanza práctica de una lengua como un instrumento hecho*”. (...) / El punto de vista resumido de la segunda corriente puede ser reducido a las siguientes ideas fundamentales: 1) *La lengua es un sistema estable e invariable de formas normativamente idénticas, sistema previamente dado a la conciencia individual e incuestionable para ésta*. 2) *Las leyes de la lengua son leyes específicamente lingüísticas, que expresan la relación entre los signos lingüísticos dentro de un sistema cerrado de la lengua*. Son leyes objetivas para toda conciencia subjetiva. 3) *Las relaciones lingüísticas específicas no tienen nada que ver con los valores ideológicos (artísticos, cognoscitivos y otros)*. Ningún motivo ideológico fundamenta el fenómeno de la lengua. Entre la palabra y su significado no hay ningún vínculo natural e inteligible para la conciencia, como tampoco hay nexo artístico alguno. 4) *Los actos individuales de enunciación desde el punto de vista de la lengua aparecen apenas como retracciones y variaciones casuales, o sólo como distorsiones de las formas normativamente idénticas*, pero precisamente estos actos individuales de enunciación explican la variabilidad histórica de las formas lingüísticas; en cuanto tal esta variabilidad es irracional y absurda desde el punto de vista del sistema. Entre el sistema de la lengua y su historia no hay relación ni motivación común. Son ajenos el uno a la otra. / El lector puede ver que los cuatro principios de la segunda corriente filosófico-lingüística que hemos formulado representan una antítesis de los cuatro principios correspondientes de la primera corriente”. [Bajtín, 1929: 76, 77, 87; cursivas nuestras] “*La realidad concreta del lenguaje en cuanto discurso no es el sistema abstracto de formas lingüísticas, ni tampoco una enunciación monológica y aislada, ni el acto psicofísico de su realización, sino el acontecimiento social de interacción discursiva, llevada a cabo mediante la enunciación y plasmada en enunciados*. / La interacción discursiva es, entonces, la realidad principal del lenguaje”. [Bajtín, 1929: 132, cursivas nuestras]

Mas, de entrada, hay que hacer notar que Bajtín se ubica ahora de lleno en el estudio de la novela. Y al hacerlo así, nos plantea algo de fundamental importancia: la novela, como *un todo*, como una *unidad arquitectónica* estable, es un fenómeno *plurilingüe, plurivocal y pluriestilístico*. De manera que, desde el principio, se opone a otras posturas teóricas existentes: lingüística, estilística, filología, filosofía del lenguaje, etcétera, las cuales consideran que la novela posee sólo *un* lenguaje, *una* voz y *un* estilo (*discurso monológico*), lo que trae como consecuencia profundas innovaciones al respecto.

De este modo, el investigador se encuentra en la novela con unidades estilísticas *heterogéneas*, algunas veces situadas en diferentes *planos lingüísticos*, que están sometidas a diferentes normas estilísticas. De acuerdo con Bajtín, los tipos básicos de *unidades estilístico-composicionales* (o núcleos del proceso narrativo) en que se *descompone* generalmente la *unidad novelesca* son: 1) la narración literaria directa del autor; 2) la estilización de las diferentes formas de la narración oral costumbrista del narrador (*skas*); 3) la estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.), sean en forma de géneros intercalados o de formas genéricas; 4) las diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor o del narrador (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.), y 5) los lenguajes de los personajes, individualizados desde el punto de vista estilístico. (Bajtín, 1934-1935: 80)

Cabe señalar que Bajtín remite a unidades *estilístico-composicionales*, es decir, que el estilo no refiere a una cuestión simplemente lingüística o propiamente estilística, como veremos, sino de “visión de mundo” y de la forma que se organiza (compone) de acuerdo con el que habla y al que se dirige y toma en cuenta. Pero lo fundamental de ello es que estas unidades, al *incorporarse* a la novela, se combinan y organizan en un *sistema artístico armonioso* y se subordinan a la *unidad estilística superior del todo*, la cual no se puede identificar con ninguna de las otras unidades sometidas a aquella. De aquí que la *especificidad estilística* del género novelesco resida precisamente en la *unificación* de tales unidades subordinadas a ella.

Por tanto, el *estilo* de la novela se constituye con la combinación y organización de estilos, lo que trae como consecuencia que cada elemento diferenciado del lenguaje novelesco se defina de forma más adecuada de acuerdo con la unidad estilística subordinada a la que se halla incorporado directamente: el lenguaje del personaje

→ *skaz* del narrador → escritura (configuración) del autor, etc. Y justamente esta unidad que la subordina determina el carácter *lingüístico y estilístico* (lexicográfico, semántico, sintáctico) del elemento respectivo, al tiempo que ese elemento, junto con su unidad estilística inmediata, se ve envuelto en el estilo del conjunto: porta su tono y su acento, y participa en la estructura y en la manifestación del sentido único del todo. Así pues:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje, y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, *orquestra* la novela todos sus *temas*, todo su universo semántico-concreto *representado y expresado*. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados (las formas genéricas), los lenguajes de los personajes no son sino *unidades compositivas fundamentales*, por medio de las cuales penetra el *plurilingüismo* en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco. (Bajtín, 1934-1935: 81; cursivas nuestras)

Cabe entonces señalar ahora qué entiende Bajtín por *dialogismo*, o mejor, cuáles son las diferentes *formas y grados de orientación dialógica* de la palabra, y qué especiales posibilidades artísticas se descubren, desde esta perspectiva, en la prosa literaria. Mas, para comprender adecuadamente esta problemática, hay que tener presente la triple orientación “ontológica” (el “yo para mí”, el “yo para el otro” y “el otro para mí”) y “epistemológica” (la palabra dirigida al objeto, a la palabra propia, y a la palabra ajena) del discurso (*reacción a la reacción*), por cuanto se “contrapone” (sin negar su

pertinencia a cierto nivel), entre otras propuestas teóricas, a la postura lingüística, particularmente la saussureana (*objetivismo abstracto*) y a la de la estilística tradicional (*subjetivismo individual*). Adentrémonos, pues, en ello.

Como se sabe, de acuerdo con la estilística tradicional, la palabra directa, orientada hacia su *objeto*, sólo encuentra la oposición del *objeto* mismo, es decir, su carácter *inagotable*: no puede ser expresado completamente a través de la palabra. Sin embargo, ninguna palabra viva se opone de la misma forma a su objeto, pues entre la palabra y el objeto, entre la palabra y el individuo que habla (sujeto → palabra → objeto), existe el medio donde se encuentran las demás palabras ajenas sobre dicho objeto, es decir, sobre tal tema, de lo que se ha dicho acerca de él,... Y justamente, la palabra sólo puede individualizarse y modelarse, desde el punto de vista estilístico, precisamente en el *proceso de interacción* viva con ese medio específico. El objeto está, pues, rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones, acentos y tonos ajenos, de manera que esa palabra establece complejas relaciones con las palabras ajenas, entrelazándose dialógicamente con ellas, pues acepta a unas, rechaza a otras o se entrecruza con las demás.

Así, cualquier enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico dado y en un medio sociocultural determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos tejidos alrededor del objeto por la conciencia ideológico-social, pues éste surge del diálogo como su réplica y continuación. De este modo,

el lenguaje es diverso en cada momento de su existencia histórica: encarna la coexistencia de contradicciones social-ideológicas entre el presente y el pasado,<sup>13</sup> entre las diferentes épocas del pasado, entre los diferentes grupos socio-ideológicos del presente, entre corrientes, escuelas, círculos, etc., las cuales son iluminadas u oscurecidas por la opinión socio-cultural plurilingüe, por la palabra ajena acerca de ellas. Esto trae como consecuencia que esos “lenguajes” del plurilingüismo se crucen entre sí de manera variada, formando nuevos “lenguajes” socialmente típicos. (Bajtín, 1934-1935: 108)

---

<sup>13</sup> No olvidemos que no hay pasado, sino para un presente, y que no hay presente que no sea histórico. De aquí la fundamental importancia de entender la posición y la perspectiva autocentrada desde donde se vehiculan y se manifiestan, de acuerdo con el sujeto que, por un lado, los expresa y representa y, por otro, los organiza.

Mas esta concepción se complica por la *interacción dialógica* dentro del objeto, es decir, por los diversos aspectos de la conciencia socio-verbal. La representación, la “imagen” del objeto, a la que podemos llamar imagen *cronotópica*, puede ser recorrida por el juego dialógico de las intenciones verbales que se encuentran y entrelazan en su marco. Así, la palabra concibe su objeto de manera dialogística.

Mas con eso no se agota la dialogización *interna* de la palabra. Ésta no sólo se encuentra en el *objeto* con la palabra ajena. Toda palabra está orientada hacia una *respuesta* y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista. La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura *palabra-respuesta*: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada hacia ella. Al formarse en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada, a su vez, por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. De hecho, la palabra vive, por decirlo así, en la *frontera* entre su *contexto* y el *contexto* ajeno.

Es más, también tiene doble vida la réplica en todo diálogo (dialogismo *externo* o *composicional*): está estructurada y se entiende en el *contexto* completo del diálogo, compuesto de enunciados propios (desde el punto de vista del hablante), y de enunciados ajenos (del oyente o interlocutor). La réplica no puede ser extraída de ese *contexto mixto* de palabras propias y ajenas sin perder el sentido, el acento y el tono, pues es la parte orgánica de un conjunto plurilingüe.

La significación lingüística de un enunciado se entiende en el trasfondo del lenguaje, y su sentido actual se entiende, en el trasfondo de otros enunciados concretos sobre el mismo tema, en el trasfondo de las opiniones, puntos de vista y apreciaciones plurilingües. Pero ahora, ese medio plurilingüe de palabras ajenas no es dado al hablante en el objeto, sino en el alma del oyente, como *su fondo aperceptivo*, lleno de respuestas y objeciones. Y hacia ese fondo del entendimiento (no lingüístico, sino objetual-expresivo), se orienta todo enunciado. *Tiene lugar un nuevo encuentro del enunciado con la palabra ajena, que ejerce una influencia especifica nueva en el estilo de ésta. (...) / Ese nuevo aspecto de la dialogización interna de la palabra difiere del aspecto determinado por el encuentro con la palabra ajena en el objeto mismo: el objeto no es aquí el campo del encuentro, sino el horizonte subjetivo del oyente. Por eso, tal dialogización tiene un carácter más subjetivo-sicológico, y es con frecuencia,*



accidental; a veces es claramente oportunista y otras, provocativamente polémica. (...) <sup>14</sup>  
 (Bajtín, 1934-1935: 98, 100: cursivas nuestras)

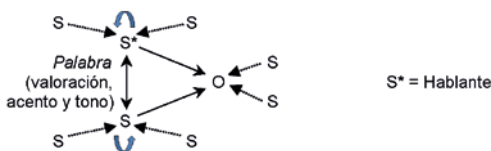
Y así es exactamente la *imagen artística*, en especial, la imagen de la *prosa novelesca*. El escritor construye en torno al objeto dicho plurilingüismo sociocultural, hasta construir una imagen completa, repleto de resonancias dialogísticas, evaluadas artísticamente, para todas las voces y tonos esenciales de tal plurilingüismo. Dicho de otra manera, la palabra acerca del objeto, de acuerdo con las voces sociales, culturales, históricas, e incluso literarias que pueblan el lenguaje, las cuales proporcionan intelecciones concretas determinadas, en el marco del plurilingüismo de la época, de acuerdo con el lector al que se dirige, se organiza en la novela en un *sistema estilístico armonioso*, que expresa la *postura* arquitectónica (poética) y sociocultural *diferenciada* del autor. Justamente en esto reside la caracterización específica del género novelesco.

Ahora bien, de acuerdo con Bajtín, son muy variadas las formas compositivas de penetración y organización de plurilingüismo en la novela que han sido elaboradas en el transcurso de la evolución histórica de este género. Cada una de tales *formas compositivas* está vinculada a determinadas *posibilidades estilísticas* y requiere de *determinadas formas* de elaboración artística de los “lenguajes” del plurilingüismo introducidos. Veamos algunas de ellas.

La forma más evidente de penetración y organización del plurilingüismo está representada por la llamada novela humorística. En ella se encuentra la reproducción humorístico-paródica de casi todos los estratos del lenguaje literario, hablado y escrito, de su tiempo:

la narración, en función del objeto a representar, reproduce paródicamente las formas de la elocuencia parlamentaria, de la elocuencia judicial, del proceso verbal parlamentario

<sup>14</sup> Esta compleja *relación dialógico-cronotópica* se podría esquematizar de la siguiente manera:



o del judicial, las formas de las noticias periodísticas, el lenguaje seco de los círculos de negocios de la City, la murmuración de los chismosos, el habla pedante de los sabios, el estilo épico elevado, el estilo bíblico, el de los hipócritas sermones moralizantes, o finalmente, la manera de hablar de los personajes concretos y socialmente determinados que constituyen el objeto de la narración. / Esta estilización (generalmente paródica) de los estratos del lenguaje es interrumpida a veces por la palabra directa (generalmente patética o sentimental-idílica) del autor; la palabra que realiza directamente (sin refracción) las intenciones semánticas y valorativas del autor. Pero el lenguaje en la novela humorística está basado en un modo de utilización totalmente específico del “lenguaje común”. (...) / Tal actitud del autor ante el lenguaje como opinión general, no es inamovible; se halla en continuo estado de movimiento activo y de oscilación (a veces rítmica): el autor exagera paródicamente —unas veces mucho y otras poco— estos o aquellos aspectos del “lenguaje común”, revelando bruscamente, en ocasiones, su inadecuación al objeto, o por el contrario, llegando otras veces a casi solidarizarse con él, manteniéndose tan sólo a una distancia ínfima; en determinados casos puede llegar incluso a hacer sonar en él la “verdad” del otro; es decir, funde completamente su voz con el lenguaje respectivo. (...) (Bajtín, 1934-1935: 118, 119)

Cabe señalar, como mencionamos más atrás, que aquí no se trata ya del autor-escritor, sino del Autor-creador (implicado), por cuanto dador de la forma arquitectónica (poética), quien, a su vez, dada su necesaria postura *exotópica*, *extrapuesta* o *trasgrediente* respecto a ese mundo, se constituye en el autor interno a la obra, manifestándose así la doble valoración dialógica inherente a todo texto novelesco, por supuesto, en función del interlocutor con el que cada uno de ellos entabla relación: el oyente interno y el Lector implicado.

Dada su importancia, oigamos uno de los ejemplos que pone Bajtín, tomados de la novela *La pequeña Dorit* de Dickens:

1) La conferencia tuvo lugar una tarde a las cuatro o a las cinco, mientras toda la región de Harley Street, Cavendish Square, resonaba con el estrépito de ruedas de carruajes y dobles aldabonazos. / Había llegado al punto que hemos dicho, cuando el señor Merdle regresó a casa *después de dedicarse a sus diarias ocupaciones de hacer que el nombre de Inglaterra fuese más y más respetado en todas las regiones del mundo civilizado capaces de apreciar las empresas comerciales de alcance mundial y las combinaciones gigantescas de la*

*habilidad y del capital*. Aunque nadie sabía a punto fijo en qué consistían las empresas del señor Merdle, salvo que servían para acuñar dinero, todos las definían de ese modo en las grandes ocasiones, constituyendo la última versión elegante de la parábola del camello y de la aguja el aceptar esa frase sin entrar a averiguar más. (Tomo VI, Lib. I, Cap. XXXIII)

En cursiva hemos subrayado la estilización paródica del lenguaje de los discursos solemnes (en el parlamento, en los banquetes). El paso a tal estilo viene preparado por la construcción de la frase, concebida ya desde el comienzo, en tonos épicos un tanto solemnes. Luego sigue —ahora en el lenguaje del autor (y por lo tanto en otro estilo)— la revelación de la significación paródica de la caracterización solemne de las ocupaciones de Merdle. Tal caracterización se muestra como “discurso ajeno” y podría estar entre comillas (“todos las definían de ese modo en las grandes ocasiones...”) (Bajtín, 1934-1935: 119-120)

De este modo, se puede decir que la introducción del plurilingüismo y la utilización estilística en la novela humorística se caracterizan por dos particularidades:

1) Se introduce la diversidad de “lenguas” y de horizontes ideológico-verbales —de los géneros, profesiones, castas y grupos sociales (el lenguaje del noble, del granjero, del comerciante, del campesino), de las corrientes, los lenguajes usuales (de los chismosos, de la charlatanería mundana, de los lacayos), etc.—, si bien, es verdad, preferentemente, en el marco del lenguaje literario escrito y hablado; además, estos lenguajes no se fijan, en la mayoría de los casos, a ciertas personas (héroes, narradores), sino que se introducen bajo forma impersonal “de parte del autor”, alternándose (sin tomar en consideración las fronteras formales precisas) con la palabra directa del autor. / 2) Los lenguajes y horizontes socio-ideológicos introducidos (aunque, como es lógico, utilizados para la refracción de las intenciones del autor), son desenmascarados y destruidos como falsos, hipócritas, interesados, limitados e inadecuados a la realidad. En la mayoría de los casos, todas esas lenguas, ya constituidas, reconocidas oficialmente, autoritarias, que han obtenido la supremacía, son lenguas retrógradas, condenadas a morir y a ser sustituidas. Por eso predominan diferentes formas y grados de *estilización paródica* de los lenguajes introducidos (...). (Bajtín, 1934-1935: 129; cursivas nuestras)

Ahora bien, esta forma humorística de introducción y organización del plurilingüismo en la novela se distingue radicalmente del grupo de formas definidas por medio de la *introducción de un autor convencional personificado y concreto* (el habla oral-escrita) o *de un narrador* (el habla oral). Sin embargo, aquí también se trata de dos lenguajes, de dos estilos, de dos puntos de vista: el del Autor implicado y el del autor convencional o narrador, creado por aquél.

Por su parte, el Autor convencional y/o el narrador de este tipo de textos adquieren una significación completamente diferente cuando se introducen como exponentes de un horizonte lingüístico, ideológico-verbal y sociocultural particular, de un punto de vista especial acerca del mundo y de los acontecimientos, con sus respectivas valoraciones y entonaciones especiales. Este horizonte especial ajeno lo introduce el Autor implicado, para mostrar el objeto de la representación desde una posición y perspectiva diferente a la suya, en cuyo trasfondo se perciben las particularidades del relato del narrador, y esto de acuerdo con aquello que quiere comunicar dialógicamente a su interlocutor: oyente-lector. De manera que el Autor implicado y su punto de vista no sólo se expresan a través del narrador, de su discurso y su lenguaje, sino también a través del objeto de la narración (representación  $\Rightarrow$  imagen cronotópica), que es un punto de vista diferente del punto de vista del narrador.<sup>15</sup> Tal correlación y conjugación dialógica-cronotópica de esos dos lenguajes y de esos dos horizontes permite que se realice la intención del Autor implicado con ello que, como lectores reales, debemos percibirla en cada momento de la obra. Como dice Bajtín:

(...) Más allá del relato del narrador leemos el segundo relato —el relato del autor que narra lo mismo que el narrador, pero refiriéndose además al narrador mismo. Cada momento del relato lo percibimos claramente en dos planos: en el plano del narrador, en su horizonte semántico-objetual y expresivo, y en el plano del autor, que se expresa de manera refractiva en el mismo relato y a través de él. En ese horizonte del autor entra también, junto con todo lo narrado, el mismo narrador con su palabra. Nosotros

---

<sup>15</sup> Recordemos que no hay *mimesis* (representación  $\Rightarrow$  modelo del mundo) sin sujeto, ni sujeto sin una *mimesis* del mundo. Con todo, cabe observar que un mismo sujeto (autor, narrador, personajes, etc.) puede vehicular y movilizar diferentes lenguajes y voces, de manera que, desde la particular posición y perspectiva autocentrada y descentrada de cada uno, pueden dialogar entre sí y con las otras posturas confrontadas. Por supuesto, todos estos núcleos problemáticos o instancias discursivas pueden formar parte de un género intercalado o de una forma genérica, como enseguida veremos.

adivinamos los acentos que ha puesto el autor, tanto en el objeto del relato como en el relato mismo, y en la imagen del narrador que se descubre en el proceso del relato. *No percibir ese segundo nivel intencional-accentuado del autor significa no entender la obra.* (Bajtín, 1934-1935: 131; cursivas nuestras)

Otra forma de introducción y de organización del plurilingüismo en la novela es el *habla de los héroes*. Ésta, si bien dispone, en mayor o menor medida, de autonomía semántico-literaria, de su propio horizonte, puede también refractar las intenciones del Autor implicado y, por lo tanto, puede representar en cierta medida su segundo lenguaje. De hecho, hay que hacer notar que en la novela los personajes no existen en sí y por sí, sino tan sólo como producto del relato del narrador y/o del autor (convencional o interno), quien lo hace hablar y actuar en el acontecimiento expresado y representado por aquél.

Ahora bien, el habla de los personajes influencia casi siempre, y a veces de forma poderosa, el habla del autor o del narrador, desparramando en ella las palabras ajenas del discurso del héroe, introduciendo así el plurilingüismo. De hecho, la zona que está alrededor de los héroes principales de la novela es profundamente específica desde el punto de vista estilístico: en ella predominan las más variadas formas de construcción bivocal y siempre está, de una u otra forma, dialogizada. Así, en *la zona de los personajes* se desarrolla el diálogo entre el autor y/o el narrador y sus héroes. Por supuesto, no se trata de un diálogo dramático, separado en réplicas, sino un diálogo novelesco específico, realizado en el marco de construcciones aparentemente en forma de monólogo.

Una vez más, dada su importancia, veamos un ejemplo de los que pone Bajtín al respecto a partir de la novela *Tierras Virgenes*, de Turguéniev.

9) Extraño era el estado de su alma. Cuántas sensaciones y caras nuevas en los últimos dos días... Por primera vez había establecido relaciones con una joven de la que —al parecer— se había enamorado; había asistido a los inicios de una empresa, a la que —por lo visto— había dedicado todas sus fuerzas... ¿Y qué? ¿Se alegraba? No. ¿Vacilaba? ¿Tenía miedo? ¿Estaba desconcertado? ¡Naturalmente que no! ¿Acaso sentía al menos esa tensión de todo su ser, esa atracción hacia adelante, hacia las primeras filas de combatientes que provoca la proximidad de la lucha? Tampoco. Pero, en fin, ¿acaso creía en esa empresa? ¿Acaso creía en su amor? ¡Maldito esteta! ¡Escéptico! —pronunciaban sin sonido sus

labios—. ¿Por qué ese cansancio, esa ausencia hasta del deseo de hablar cuando acababa de gritar y enfurecerse? ¿Qué voz interior quería apagar con ese grito? (*Tierras Virgenes*, Cap. XVIII)

Aquí tenemos de hecho una forma no propiamente directa del discurso del héroe. Según sus características sintácticas es el discurso del autor, pero toda su estructura es de Nezhdánov. Es su habla interna, pero transmitida por orden del autor, *con preguntas provocadoras del autor y con reservas irónico-desenmascaradoras* (“al parecer”), aunque conservando el colorido expresivo de Nezhdánov. (Bajtín, 1934-1935: 136; cursivas nuestras)

Finalmente, pasemos a una de las más importantes y esenciales formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela: los llamados por Bajtín *géneros intercalados*.<sup>16</sup> Mas antes de entrar a su presentación, resulta fundamental señalar que, si bien éstos se manifiestan como uno de los núcleos narrativos fundamentales, a partir de todo lo anterior se evidencia con profunda claridad que la relación entre un texto y otro —entendida aquí como palabra bivocal-plurilingüe— se vehicula y manifiesta en todos los niveles del texto: en el relato del autor (convencional o interno) y/o narrador, en los discursos de los personajes, en el objeto representado, en los elementos que lo configuran (epígrafes, capítulos, apartados, etc.), así como en sus complejas y entreveradas relaciones, siempre dialógico-cronotópicas, que dependen de la novela en su totalidad. De forma que no se trata tanto de *etiquetar* los tipos de discursos existentes en el texto (véase apéndice), como de mostrar el papel que desempeñan en el relato del autor (interno) y/o narrador, por cuanto producto de la forma *arquitectónica* o poética del Autor (implicado).

Así, pues, la novela permite la incorporación a su estructura de *diferentes géneros*, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios

---

<sup>16</sup> Que, en buena medida, como dijimos al principio, dieron pie a la “creación” de la *intertextualidad*: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doble*”. [Kristeva, 1969] No obstante, como se observa, al articular este elemento con su propuesta global, se opone, o cuando menos modifica e, incluso, simplifica, radicalmente dicha(s) lectura(s) de su obra y, por tanto, a los planteamientos sobre la *intertextualidad*, realizados a partir de ella(s), pues se trata de una *relación dialógico-cronotópica*, si bien desde una perspectiva *formal y abstracta* ese concepto pueda ser utilizado para explicar ciertos fenómenos dados, tal como vimos al iniciar esta sección.

(costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.). Es más, cualquier género, en principio, puede incorporarse a la construcción de la novela. De hecho, es muy difícil encontrar un género que no haya sido incorporado nunca en ella por alguien. Y si bien, en general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística, su importancia depende, sin duda alguna, de la relación dialógico-cronotópica que éstos mantienen con los otros núcleos narrativos y configurativos presentes en la novela, como totalidad, de acuerdo con las *intenciones* del Autor implicado. He aquí un mínimo ejemplo de esto:

En *Eugenio Oneguín*, los aforismos y las sentencias están dadas en un plano paródico o irónico; es decir, las intenciones del autor, en mayor o menor medida, están refractadas en estas máximas. Así, por ejemplo, la siguiente sentencia:

El que ha vivido y pensado, no puede,  
En el alma, no despreciar a la gente;  
A quien ha sentido, le desasosiega  
El fantasma de los días que no pueden volver,  
Ya no existen para él los embelesos,  
Para él es la serpiente de los recuerdos,  
El arrepentimiento le corroe,

Está presentada en un plano ligeramente paródico, aunque se siente permanentemente la aproximación, y hasta la unión, con las intenciones del autor. Pero ya los siguientes versos:

Todo esto da a menudo  
Mucha gracia a la conversación...

(del autor convencional con Oneguín) subrayan los acentos paródico-irónicos, arrojan una sombra objetual a esa sentencia. Observemos que la misma está construida en el radio de acción de la voz de Oneguín, en su horizonte, con sus acentos personales. / Pero aquí, la refracción de las intenciones del autor, en el radio del eco de la voz de Oneguín, en la zona de Oneguín, es diferente, por ejemplo, a la de la zona de Lenski (véase la parodia casi objetual de sus versos). (...) (Bajtín 1934-1935: 140)

Pero hay más. Existe un grupo especial de géneros que desempeña un papel esencial en la construcción de la novela: las *formas genéricas*, y que, a veces, determinan directamente su estructura de conjunto, creando con ello variantes especiales del género novelesco. Entre ellas se pueden mencionar: la confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la biografía y la carta, si bien existen muchas otras posibilidades. De hecho, todos ellos, no sólo pueden entrar en la novela como parte constitutiva fundamental, sino determinar también la *forma* de la novela como un todo (novela-confesión, novela-diario, novela-epistolar, etc.). Cada una de estas *formas genéricas* tiene sus formas semántico-verbales e ideológico-socioculturales de asimilación de los diferentes aspectos del discurso sobre el mundo. Mas lo fundamental de ello es que todos los géneros, sea que se incorporan a la novela o que le sirvan de forma genérica para constituirse, le aportan sus propios lenguajes, estratificando su unidad lingüística y profundizando, de manera nueva, la diversidad de sus lenguajes. Como dice Bajtín:

El juego humorístico de los lenguajes, la narración “no del autor” (del narrador, del autor convencional, del personaje), los discursos y las zonas de los héroes, y finalmente, los géneros intercalados o encuadrados (formas genéricas), son las principales formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela. Todas ellas permiten que se realice la modalidad de utilización indirecta, disimulada, distanciada, de los lenguajes. (...) / Nos hemos referido únicamente a las formas principales, características de las variantes más importantes de la novela europea; pero, como es natural, no se agotan en ellas los posibles medios de introducción y de organización del plurilingüismo en la novela. Es posible, a su vez, la combinación de todas estas formas en ciertas novelas concretas y, por lo tanto, en las variantes de género creadas por estas novelas. Tal modelo clásico y puro del género novelesco es *Don Quijote* de Cervantes, que realiza, con una profundidad y amplitud excepcionales, todas las posibilidades literarias de la palabra novelesca plurilingüe y con diálogo interno. // El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el *discurso ajeno en lengua ajena* y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, *bivocal*. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante y la retractada del autor (narrador). En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en



ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje; así es, finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogizadas. En ellas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes. (Bajtín, 1934-1935: 141-142)

Así pues, el plurilingüismo se introduce, digamos, de forma *personal* en la novela, y al materializarse en las figuras de sus hablantes, determina la resonancia especial de la palabra novelesca directa. De aquí resulta una particularidad extremadamente importante de este género: el hombre en la novela es, esencialmente, *un hombre que habla*, ya que la novela necesita de *hablantes* que aporten su *palabra ideológica-sociocultural específica*, su “lenguaje”, y esto de acuerdo con la posición y perspectiva autocentrada y descentrada desde la cual lo hacen y en función del interlocutor al que van dirigidos. A partir de esto se puede decir que el objeto que determina el género novelesco, el que crea su originalidad estilística, es el *hablante y su palabra*. Mas, para comprender esto de manera adecuada es necesario tomar en cuenta lo que dice Bajtín al respecto:

1. En la novela, el hablante y su palabra son el objeto de la representación verbal y artística. La palabra del hablante en la novela no viene simplemente dada ni tampoco reproducida, sino *representada artísticamente* y, además, representada siempre —a diferencia del drama— por medio *de la palabra* (del autor). (...) / 2. El hablante en la novela es esencialmente un *hombre social*, históricamente concreto y determinado, y su palabra es un lenguaje social (aunque en germen) y no un “dialecto individual”. El carácter individual y los destinos individuales, así como la palabra individual, sólo determinada por ella misma, son para la novela, en sí mismos, indiferentes. Las particularidades de la palabra del héroe procuran siempre una cierta significación social, una difusión social, y son lenguajes potenciales. Por eso la palabra de un héroe puede ser el factor que estratifique el lenguaje, introduciendo el plurilingüismo en él. / 3. El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un *ideólogo*, y sus palabras siempre son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social. Precisamente como ideologema, la palabra se convierte en la novela en objeto de representación (...). (Bajtín, 1934-1935: 149-150)

Por lo dicho, resulta evidente que *el hablante y su palabra* son el objeto especificador de la novela: el que crea la especificidad de ese género. Sin embargo, en la novela no sólo está representado el hombre hablante y éste no sólo está representado como tal. En ella, el hombre puede actuar en la novela no menos que en el drama o en el *ephos*, pero esa acción suya viene siempre clarificada ideológicamente, tiene un motivo ideológico, y realiza una determinada posición sociocultural. La acción y el acto del héroe en el acontecimiento representado al interior de la novela, producto del relato del autor o del narrador, son indispensables, tanto para la revelación, como para la experimentación de su postura ideológica-sociocultural, es decir, de su palabra. La acción del héroe de la novela siempre subrayada en el plano *ideológico*: vive y actúa en su propio universo ideológico, tiene su propia concepción del mundo, que se realiza en actos y en palabra.

Así, resulta evidente que se podría ampliar el campo de la teoría “tradicional”, y por tanto, de la “postura tradicional”, pero también de la “posición moderna” (o “posmoderna”) si se tomara en cuenta todo este complejo de relaciones dialógico-cronotópicas, pues todo enunciado literario o no literario posee un *autor* a quien se percibe en él como tal. Ciertamente se puede no saber nada acerca del *autor real* tal como existe, las formas de su *autoría* también pueden ser muy diferentes, incluso una obra puede ser producto de un trabajo colectivo o puede crearse por la labor hereditaria de una serie de generaciones, etc., pero en todos los casos se oye en el enunciado una *única* voluntad creadora, una determinada *posición* a la cual se puede reaccionar dialógicamente, pues la reacción dialógica personifica todo enunciado al que reacciona (*reacción a la reacción*). De hecho, como dice Bajtín en su magna obra: *Problema de la poética de Dostoievski*:

Las relaciones dialógicas son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada, si ésta no se percibe como palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña. Por eso las relaciones dialógicas pueden penetrar en el interior de los enunciados, incluso dentro de una palabra aislada si en ella se topan dialógicamente dos voces (...). / Por otra parte, las relaciones dialógicas también son posibles entre estilos lingüísticos, entre los dialectos sociales, etc., pero sólo en el caso de que éstos se perciban como ciertas posiciones de

sentido, como una especie de visiones lingüísticas, o sea, ya no dentro de un enfoque puramente lingüístico. / Finalmente, las relaciones dialógicas son igualmente posibles con respecto al propio enunciado de uno, en su totalidad, con respecto a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso de que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdobleemos la autoría. (...) / Se puede decir que el objeto principal de nuestro examen, su protagonista, será la *palabra bivocal* que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra. La lingüística no conoce esta palabra bivocal, y es precisamente ésta, según nuestro parecer, la que debe ser el objeto principal de estudio en el campo de la translingüística.<sup>17</sup> (Bajtín 1965: 268-269)

Para finalizar, pasaremos revista a otro problema. Nos referimos concretamente al problema de la *poética histórica*, la cual se manifiesta a través del *cronotopo global* de la novela y que lo estudia en su texto “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” (1937-1938), cuestión que después se ampliará y profundizará en otros de sus textos: “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo” (¿1930-1940?), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (1940), “De la prehistoria de la palabra novelesca” (1940b), “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico” (1941), *Problemas de la poética de Dostoievski*” (1965).

De acuerdo con los teóricos estructuralistas y semiotas, entre ellos Julia Kristeva, se trataría de buscar y encontrar las relaciones de un texto con otro, lo cual es indudablemente correcto, aunque siempre y cuando se busquen las relaciones dialógicas que se manifiestan entre ellos, y se tome en cuenta que no necesariamente fueron producidos al mismo tiempo, sea que éstos fuesen del mismo autor o de autores diferentes, de tal manera que un texto dialoga con el otro, y a la inversa, aunque siempre hay un sujeto con una posición y perspectiva que determina la *orientación* del diálogo, si bien siempre lo haga en función de su interlocutor, de su oyente, esté o no presente. Sin embargo, a Bajtín le interesa de forma particular la manera en que estas *formas cronotópicas* se manifiestan y se entrelazan, con todas las complejidades del caso, a través de la historia. Esto le permite proponer una manera de organizar las

---

<sup>17</sup> Véase más abajo, en el Apéndice, la clasificación que hace Bajtín de la palabra dialógica.

diversas *variedades* de novela que se han ido creando a través de los tiempos y, por tanto, dar cuenta del *género novelesco* en cuanto tal. En palabras de este investigador:

El proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real, que se descubre en el marco de éstos, ha sido un proceso complicado y discontinuo. Se han asimilado ciertos aspectos del tiempo y del espacio, accesibles en el respectivo estado de evolución histórica de la humanidad; se han elaborado, también, los correspondientes métodos de los géneros de reflexión y realización artística de los aspectos asimilados de la realidad. / Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (...) / En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los *géneros*. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica. (...) / Como hemos dicho, la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura ha discurrido de manera complicada y discontinua: se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas; se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, productivas al comienzo, eran consolidadas por la tradición y, en la evolución posterior, continuaban existiendo obstinadamente, incluso cuando ya habían perdido de manera definitiva su significación realmente productiva y adecuada. De ahí la coexistencia en la literatura de fenómenos profundamente distintos en cuanto al tiempo, lo que complica extremadamente el proceso histórico literario. (Bajtín 1937-1938: 237-238)

De este modo, en este texto pasa revista al proceso de algunas variantes de la novela europea, empezando por la llamada “novela griega” y terminando con las novelas de Rabelais, lo que le permite más tarde echar una ojeada a algunas variantes de los periodos posteriores. Mas dado que resulta muy complejo dar cuenta de forma breve de esta problemática tan compleja, tan sólo señalaremos la forma en que los seres humanos van cambiando su concepción del tiempo, del cronotopo y del hombre a través de las épocas históricas europeas, es decir, cómo se va modificando su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas (su “modelo del mundo” general),

de acuerdo con el tiempo y el espacio en el que les tocó vivir (Presente histórico) y cómo esto repercute en las obras artísticas que produce. Veámoslo a través de unos pocos ejemplos.

Así, en la “novela griega” no aparece el tiempo, ni de manera cronológica, ni cíclica, ni de ninguna otra manera, lo que produce que se presente un hiato temporal entre el inicio y el final de la novela, de forma que la imagen del hombre, a pesar de la gran cantidad de aventuras a las que se enfrenta, se mantiene siempre constante. Como dice Bajtín:

El punto de partida del movimiento argumental (acontecimiento) es el primer encuentro entre el héroe y la heroína, y un inesperado estallido de pasión recíproca; el punto que cierra el movimiento argumental es su unión feliz en matrimonio. Entre estos dos puntos se desarrolla toda la acción de la novela. Dichos puntos —términos del movimiento argumental— son acontecimientos esenciales en la vida de los héroes; tienen una importancia biográfica por sí mismos. Pero la novela no está construida a base de estos puntos, sino de lo que hay (transcurre) *entre* ellos. Pero entre ellos, no debe de haber, *en esencia*, nada: *absolutamente invariable* durante toda la novela; también es salvaguardada su castidad; la boda del final de la novela *enlaza directamente* con el amor de los héroes que se encendió en su primer encuentro al comienzo de la novela, como si entre estos dos momentos no hubiera pasado nada, como si la boda se hubiera efectuado al segundo día después del encuentro. Los dos momentos contiguos de una existencia biográfica, de un tiempo biográfico, se han unido de manera directa. Esa ruptura, esa pausa, ese hiato entre los dos momentos biográficos directamente contiguos, en el que se estructura toda la novela, no se incorpora a la serie biográfica temporal: se sitúa fuera del tiempo biográfico; el hiato no cambia nada en la vida de los héroes; no aporta nada a su vida. Se trata de un hiato extratemporal entre los dos momentos del tiempo biográfico. / (...) Ese tiempo de la novela griega tampoco conoce la duración biológica elemental, de edad. Al comienzo de la novela, los héroes se encuentran en edad de casarse; y a la misma edad, igual de flamantes y bellos, se casan, al final de la novela. (Bajtín 1937-1938: 242, 243)

De hecho, cuando Voltaire crea la parodia de la novela de aventuras de tipo griego (la llamada “novela barroca”) en su *Cándido*, calcula el tiempo real necesario para tal cúmulo de aventuras, así como los estragos que esto produce en los personajes, lo que hace que al final de la novela el joven Cándido y la bella Cunigunda sean ya

ancianos, y que ella termine pareciendo una bruja vieja y horrible, imposibilitando su casamiento.

Cabe señalar, sin embargo, como dice Bajtín, que en aquellas novelas se encuentran muchos motivos, tanto argumentales como descriptivos y retóricos, utilizados por los géneros de la literatura antigua: la poesía helenística amorosa, la ética antigua, la tragedia, la novela geográfica antigua, las obras historiográficas (Heródoto, por ejemplo), los géneros retóricos, etc., si bien aquí están refundidos y unidos en una entidad novelesca totalmente nueva y específica, es decir, en un cronotopo absolutamente nuevo, llamado por Bajtín: “*el mundo ajeno durante el tiempo de la aventura*”. (Bajtín 1937-1938: 242)

El segundo tipo de novela estudiado por él es la “novela de aventuras costumbrista”, entre las que se encuentran *El satiricón*, de Petronio, y *El asno de oro*, de Apuleyo, donde vehicula y manifiesta la combinación del tiempo de aventuras con el de las costumbres. Tomando como base la segunda, nos muestra que el tiempo aparece aquí en tres etapas: antes, durante y después de la crisis, como resultado de la “metamorfosis” de Luciano en asno: culpa / castigo-expiación / beatitud.

De lo dicho se desprende claramente que la novela de este tipo no se desarrolla en un *tiempo biográfico*, en sentido estricto. Representa sólo los momentos *excepcionales, totalmente insólitos*, de la vida humana, y muy cortos en duración, comparados con el curso de la vida en su conjunto. Pero tales momentos *determinan* tanto la *imagen definitiva del hombre mismo*, como el *carácter de toda su vida posterior*. Pero esa larga vida, con su curso biográfico, con sus hechos y trabajos, empezará a desarrollarse después del Renacimiento, y, por lo tanto, se situará ya más allá de la novela. Así, Lucius, tras pasar por las tres iniciaciones, comienza el camino biográfico de su existencia como rétor y sacerdote. (Bajtín 1937-1938: 312)

Evidentemente, este proceso de las formas cronotópicas estudiado por Bajtín, desembocará, por una parte, en la novela de Rabelais, donde el cronotopo carnavalesco aparece en su plenitud, por otra, en la novela realista, especialmente en la novela de educación del siglo XIX, representada en las novelas de Goethe, donde el cronotopo del desarrollo biográfico e histórico aparecerá en todo su esplendor, y finalmente, en la obra de Dostoiévski, donde aparecerá la novela polifónica, donde se manifestará, “ante todo, *la conciencia pensante del hombre y la esfera dialógica de su existencia*”. (Bajtín, 1965: 395)

Con lo dicho se puede percibir, no sólo la manera que va modificándose la novela a partir de las formas *poéticas generales* (*formas cronotópicas*), sino también las complejas maneras en que se van reelaborando y confrontando (dialogando) unas con otras a través del tiempo. Pero no sólo eso. Con ello también podemos percatarnos de las diferentes concepciones (“modelos del mundo”) generales que los hombres han ido teniendo de sí mismo y del mundo a través del proceso histórico  *europeo*, y cómo éstos se van acumulando, yuxtaponiendo y reestructurando en el *proceso histórico* del *género novelesco*. Sin duda, este planteamiento podría ser complejizado de manera profunda a través de las nuevas concepciones existentes sobre la relación del tiempo y el espacio, pero lo importante es que Bajtín nos ha mostrado el camino y que por él podemos comenzar a andar.

Dicho lo anterior, sólo restaría preguntarse, una vez más, sobre la manera en que se puede dar cuenta de la *poética* de tal o cual novela, cuál sería el proceso “metodológico” para lograrlo, y cuál el posible *proceso de lectura* a seguir. Por desgracia, Bajtín sólo menciona la manera en que él lo hace en el conjunto de las obras de Dostoievski y de Rabelais, pero no para el caso de un texto concreto. Esto fue lo que nos condujo a tratar de encontrar una manera de hacerlo, en función de todas las importantes propuestas que él nos proporciona, en el entendido que no se trataba de encontrar un método *aplicable* para cualquier texto dado, sino de acuerdo con las características concretas de cada una de las novelas en estudio. De aquí que hayamos planteado la posibilidad de hacerlo a través de encontrar la postura desde la cual el autor (implicado, es decir, en y por el texto) articula las instancias del proceso narrativo (Poética), para permitir al narrador encontrar una posición y una perspectiva autocentrada (de acuerdo con su espacio de experiencias y horizonte de expectativas de su Presente histórico), que le permita dar una “solución artística” —la cual toma en cuenta la respuesta del receptor (oyente-lector implicado) al que se dirige— al proceso de expresión y representación dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada de los movimientos de tiempos y espacios de la heterogeneidad sociocultural y la transculturación narrativa de la región y la época desde la que haya sido creado. Y esto en función de la posible relación que establece con otros textos, orales o escritos, literarios o no-literarios, nacionales o internacionales, sea que formen parte de sus tradiciones narrativas (Poética autoral e histórica), sea que formen parte de las tradiciones contraculturales (cognitivas, éticas y estéticas) con las que dialoga, es decir, con aquellas que se

enfrenta y se confronta, de acuerdo con las tradiciones vehiculadas y movilizadas, tal y como mencionamos al iniciar este trabajo.

Esto no sólo nos ha permitido dar cuenta, como decíamos, de algunas características de ciertas novelas concretas y de dialogar con la crítica correspondiente, sino también dar cuenta de una forma distinta de acercarse a los textos narrativos, sin necesidad de *aplicar* ningún método dado *a priori*, así como de señalar cómo esto puede repercutir en el espacio de experiencias y horizonte de expectativas del Presente histórico del lector real.

De aquí que hayamos propuesto el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), el cual tiene como base el acercamiento al texto a partir de ciertos niveles y/o planos generales, que van siendo puestos en evidencia, tanto por la propuesta configurativa del autor, como por la re-configurativa (*a posteriori*) del lector, o mejor aún, por el diálogo que se establece entre ellas, en el entendido que estos niveles y/o planos no existen en sí, sino que el propio Autor implicado, a través del narrador, así como de la configuración del texto que da pie para que aquel lo relate de tal o cual manera (“gran solución artística”), los va poniendo en evidencia, de acuerdo con la relación que dentro del texto se mantiene, dada la relación Autor → Texto → Lector, es decir, de aquello que configura el texto y que conforma su poética. Esto se podría expresar, una vez más, diciendo que “el texto es por completo abierto y cerrado; abierto sobre el presente de la cultura en devenir por los diversos lenguajes (las visiones cronotópicas en diversos grados de elaboración) que incorpora y convierte, implícita o explícitamente, en su propio interior; y cerrado por la elaboración, la jerarquización y la organización específicas que les confiere la unidad de propósitos artísticos que conforma la obra”. De manera que “ninguno de estos movimientos de apertura y clausura pueden cancelarse sin que la obra se vaya vaciando de toda sustancia y vaya perdiendo así su capacidad de desafiar y nutrir la sensibilidad y la inteligencia del lector, es decir, sin que el texto deje de ser obra”. (Perus, 1998: 28) Mas todo esto nos llevó a comprender que nos debemos acercar al texto como si de un “Sujeto”, de un “Sujeto textual”, se tratase, y no como “Objeto”, como generalmente se hace. Y esto se constata de manera flagrante cuando uno se da cuenta de que el narrador, al relatar, se dirige y toma en cuenta para hacerlo, a un oyente, mientras que el Autor (Escritor convertido en Autor implicado), al configurar el texto para que aquello tenga lugar, lo hace dirigiéndose y tomando también en cuenta a su posible Lector (“Auditorio” convertido en Lector implicado), ambos desde sus *respectivas* épocas.



Con ello se constata que, nosotros, por cuanto lectores reales, ubicados en otro *tiempo* y otro *espacio* sociocultural, no somos más que “testigos” activos de dicha relación dialógico-cronotópica. Por tanto, desde nuestra lectura, esa es la postura (*posición* y *perspectiva* “autocentrada”<sup>18</sup> y “descentrada”) que deberíamos tomar como lectores, cuando menos si queremos tratar de dar cuenta de la “gran solución artística” y, concomitantemente, de la poética del texto, primero, y de su relación con la poética histórica más tarde. Por supuesto, este proceso se manifestará siempre de manera tentativa y provisional, puesto que cada nueva lectura de la obra concreta y cada nuevo texto que leamos, así como los acercamientos a las propuestas de lectura de otros lectores, nos plantearán nuevos problemas, nuevas y/o complementarias “soluciones artísticas”, y nuevas reelaboraciones y profundizaciones de la “solución poética” del autor implicado dialogando con su lector implicado. Por tanto, todos estos *elementos* de la poética estarán basados en el texto mismo, y no serán producto de nuestra imaginación y/o interpretación subjetiva u objetiva.

---

<sup>18</sup> “Por perspectiva autocentrada entiendo, muy brevemente y en términos muy generales, aquella en que el crítico o el historiador define su propio quehacer en función de un tiempo y un espacio precisos, y participa de su propio movimiento. Tiempo, espacio y movimiento que, en el caso específico de los países de la América Latina, al menos, no son homogéneos sino múltiples y diversos por razones inherentes a la peculiar condición histórica del subcontinente, marcada por la Conquista y la Colonización primero, y por una modernidad periférica, o mejor dicho por procesos de modernización heterogéneos y discontinuos, después. Por lo mismo, la perspectiva autocentrada a la que me estoy refiriendo entraña en el caso que nos ocupa una serie de dificultades también específicas. En primer lugar, la imposibilidad de adscribirse a una sola unidad de tiempo y espacio, y la de postular un movimiento único, debido a las asincronías y las discontinuidades que caracterizan a estos tiempos y estos espacios, a los movimientos dispares, endógenos y exógenos, a los cuales aquéllos se hallan sometidos, y a las diferencias de ritmos en la evolución o transformación de los diferentes espacios socioculturales, a la vez separados y correlacionados entre sí. Y, en segundo lugar, la dificultad para el investigador en asumir un punto de vista que sea lo suficientemente móvil y flexible, a la vez que relativamente estable. Si lo primero debería permitirle moverse entre espacios escindidos y acompañar los movimientos dispares que los impulsan o los constriñen, lo segundo tendría que autorizarle a adscribir su propio quehacer en espacios y temporalidades que no se trunquen a medio camino. En contextos de heterogeneidad estructural y modernidad periférica, las dificultades con que tropiezan las disciplinas humanas —en este caso la crítica y la historiografía literaria— no son muy distintas a las que enfrentan los narradores en busca de renovadas soluciones artísticas a problemas añejos”. [Perus, 1995: 29-30]



### III. ESQUEMA TRADICIONAL (TEÓRICO-METODOLÓGICO-CRÍTICO Y SOCIOCULTURAL- HISTÓRICO) VS. NUEVO ESQUEMA (PASA)

Para concluir, se hará una breve revisión del *esquema tradicional* de lectura de un texto novelesco, para posteriormente compararlo con el *nuevo esquema* aquí planteado: el del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), tomando en cuenta, para ello, su particular característica, por cuanto literatura latinoamericana, de poseer un carácter heterogéneo y transculturado, y en ocasiones incluso bicultural, tal como acontece paradigmáticamente en las obras de José María Arguedas. (Véase esquema IX)

Así, como se puede observar en la parte superior del diagrama, se *esquematiza* la postura tradicional de lectura, la cual propone la *aproximación* a la obra desde “arriba” y desde “afuera”. De este modo, se convierte al texto, de entrada, en un Objeto, en una “Cosa”, es decir, en algo *fijo, estático, muerto*, con una *estructura definida y unitaria*, determinada *de antemano*, es decir, se parte de un “*lenguaje metafísico*” teórico y crítico para dar cuenta del “(*lenguaje* del) texto literario” o “Sujeto textual”. Gracias a ello, basta “aplicar” o “utilizar” algunos de los conceptos teóricos abstractos o de las propuestas metodológicas (más o menos) formales existentes, sea o no a partir de un tema *definido y delimitado* de antemano, el cual es considerado y observado, por lo general, desde una postura totalmente *monológica*, sea o no que esto se realice con el apoyo de las lecturas crítico-interpretativas, propias y ajenas, comúnmente “alejadas” (“arriba” y “afuera”) del texto, sea o no, en el caso dado, con el respaldo de las propuestas propiamente latinoamericanas, si bien éstas pierdan su vigencia y eficacia al ser utilizadas desde esa perspectiva, sea, pues, en resumen, a partir de todas ellas o tan sólo con algunas de las mismas, para dar —o pretender dar— cuenta de lo que el texto se propone *evidenciar y comunicar*.

No obstante, en otras ocasiones, la crítica-interpretativa-historiográfica —conjuntamente o no con el *esquema* de lectura múltiple anteriormente expuesto— recurre a cierta *información* “ajena” al texto, sea sobre la vida del autor o de sus obras o de la posición historiográfica de las mismas; sea a partir de una serie de *argumentos* temáticos generales: sociales, culturales, históricos, literarios, filosóficos, científicos, lingüísticos...,

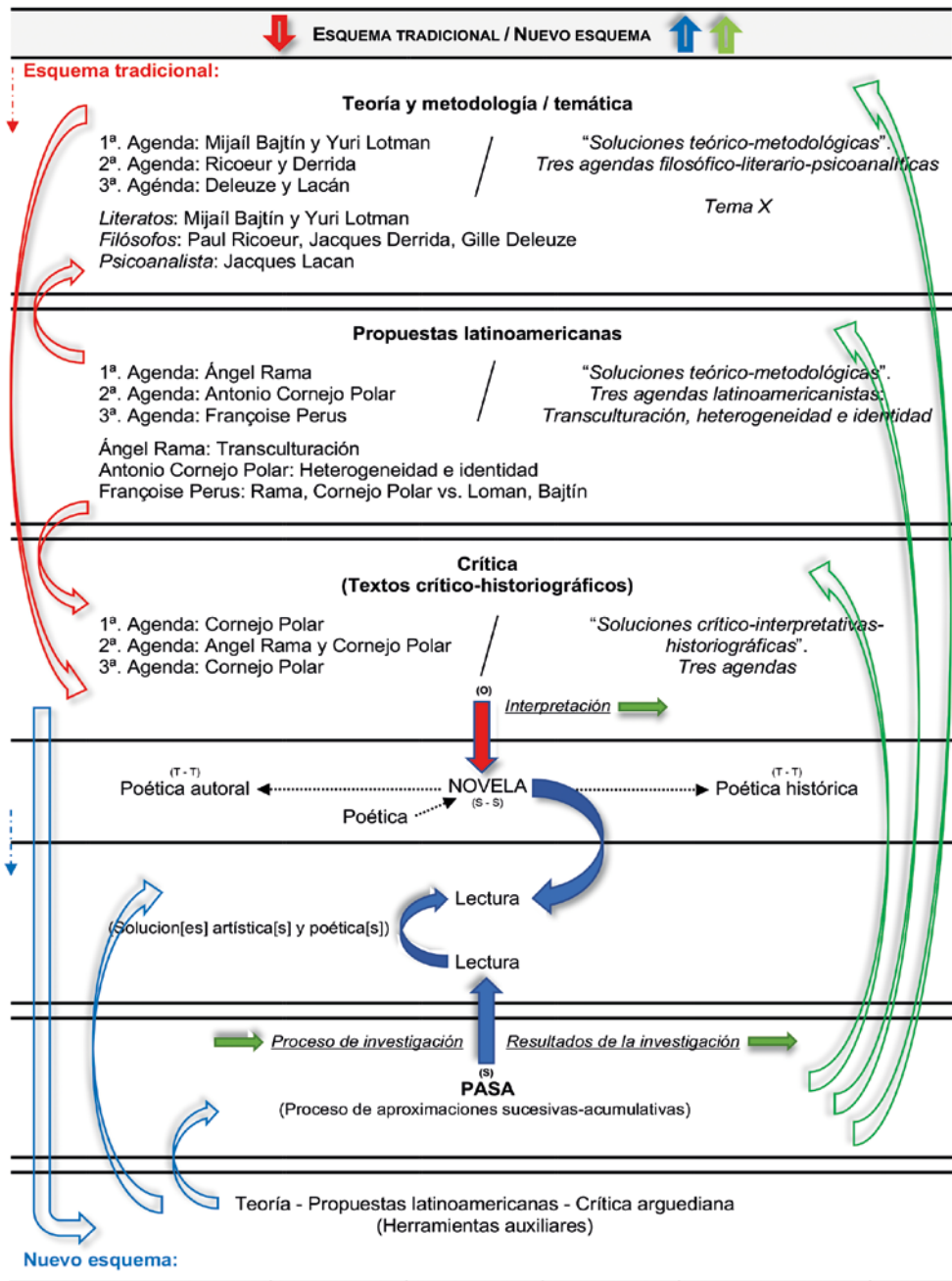
sean precisos y categóricos, o sean ambiguos y equívocos; o tomando en cuenta ciertas “etiquetas” predefinidas y predeterminadas, tales como “realismo mágico” o “fantástico” o “real maravilloso” o “posmoderno”, entre otros, y todo ello suponiendo que con esto se ha *comprendido*, en mayor o menor medida, lo que el texto *vehicula* y *moviliza* por sí mismo, es decir, sin importar *quién* lo dice, *cómo* lo dice, *para* qué lo dice, *a quién* se lo dice, *desde dónde* se lo dice, *de qué manera* se organiza o se configura para que esto se manifieste y *desde qué posición* y *perspectiva*, dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada rítmica-diseminativa, *en devenir*, lo va realizando por cuanto “Sujeto explotado”. Más aún, todo esto se hace aceptando *de antemano* que el texto es, por principio, *monolingüe*, *monovocal* y *monoestilístico*, cuando ya sabemos que no hay *palabra*, no hay *enunciado*, no hay *discurso*, no hay *texto*, artístico o no, cuando menos si se pretende establecer una relación dialógico-cronotópica con el otro (del tipo que sea), que pueda hacerlo de esta manera.

Así pues, de acuerdo con el Esquema Tradicional de lectura, bastaría con *aproximarse* al texto desde diversas *posiciones* y *perspectivas*, relativamente “ajenas” y “alejadas” del texto (es decir, desde “arriba” y desde “afuera”), dando *por sentado* que con ello se *comprende*, se *explica* y se *interpreta* de forma adecuada y novedosa al texto. No obstante, con lo dicho, ya resultará más que evidente que con esto no se ha dicho (casi) nada, ni sobre su configuración, ni sobre aquello que el texto vehicula y moviliza sociocultural e históricamente, y mucho menos sobre toda aquella infinidad de cuestiones de las que el texto “habla”, es decir, de las “soluciones artísticas” vehiculadas y movilizadas, como producto de la “solución poética”, sea que esto se evidencie y se manifieste en forma *oral* y *escritural*, o se haga de manera *sistémica* y/o *fragmentaria*.

Al respecto, vale la pena señalar, puesto que esto *determina* la lectura de cualquier obra, dado que forma parte, como decíamos, de su “solución artística” y “poética”, que todo texto es *siempre e inevitablemente* oral y escritural, sistémico y fragmentario (secciones, apartados, capítulos... géneros intercalados, formas genéricas...), dado su carácter configurativo “divisible/indivisible” y “abierto/cerrado”. Y basta con observar la *supuesta* primera novela española y europea: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, o la *considerada* como la primera novela mexicana y latinoamericana: *El Periquillo Sarniento*, de Lizardi, para confirmarlo fehacientemente.

Más aún, cabe señalar también que toda novela es, sin duda, *histórica* (pues no hay pasado sino para un presente, y no hay presente que no sea histórico), si bien, ciertamente, algunas de ellas lo tematizan abiertamente. Y ello sin importar

Esquema IX



necesariamente si los personajes expresados y representados por el narrador, aquellos que actúan, hablan y se interrelacionan en el texto son “reales” o “ficticios”, pues en ambos casos, con su simple presencia, se *simbolizan* o *metaforizan* cuestiones psicológicas, históricas, etc., aunque ciertamente sería necesario saber por qué se hace de esta manera. Y esto se evidencia, tanto en los mitos, las leyendas, los cuentos orales y populares, como en muchas novelas, denominadas novelas históricas o nuevas novelas históricas, sean o no, dado que se trata de una *etiqueta* más. De aquí que cabría preguntarse, por ejemplo: ¿es *Cien años de soledad*, de García Márquez, una nueva novela histórica? La respuesta sería, evidentemente, no, si bien, en el fondo, es una novela que simboliza y metaforiza, de forma inmejorable, la historia de Colombia, y de paso, la de América Latina en su conjunto.<sup>1</sup>

Como sea, ya resultará más que evidente que, con estos *esquemas tradicionales* de lectura, es decir, de posibles *aproximaciones* al texto, no se llega ni muy lejos ni muy profundo, y si bien es cierto que puedan llegar a proporcionar principios y/o elementos fundamentales, éstos serán necesariamente *aislados*, puesto que no se considera al texto como producto “intencional”, “consciente” e “inconsciente”, “autocentrado” y “descentrado”, de un(o) (o varios) “Sujeto(s)” que se relaciona(n) dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturadamente con otro(s) “Sujeto(s)” (“Auditorio”) (pues no hay *mimesis* sin sujeto, ni sujeto sin una *mimesis* del mundo), como tampoco se enfrenta al texto como una “totalidad”, *abierta y cerrada*, con múltiples y entreverados *planos y niveles*, en entreverados y dinámicos, rizomáticos y diseminativos, pues en todo texto se relaciona y se interrelaciona “todo con todo”, ya que, de no ser así, al leerse se sentiría de inmediato que la novela está incompleta o mal articulada.

De esta manera, con este tipo de *esquemas*, sólo se exteriorizan y se evidencian en el texto, casi siempre, *generalidades*, sean de tipo formal, temático, nominativo, socio-histórico, filosófico, o cualesquiera otras, cuestiones que si bien pudieran resultar *ilustrativas*, en la mayoría de los casos es poco —por no decir nada o casi nada— lo que amplían nuestro espacio de experiencias y nuestro horizonte de expectativas de nuestro Presente histórico,<sup>2</sup> hecho de fundamental importancia, tanto en la ciencia

---

<sup>1</sup> Véase al respecto, aunque sea referido al relato “Los funerales de la Mamá Grande”, lo mismo que aquí se menciona, en *Los funerales de la Mamá Grande*, de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su ‘solución artística’ mítico-carnavalesca (Versión completa)”, en (Solé, 2019).

<sup>2</sup> Al respecto dice muy acertadamente Françoise Perus: “Esta concepción del *texto literario como objeto* permanece a nuestro juicio tributaria de una doble herencia: la del *realismo*, que *concibe el texto*

como en la filosofía o el psicoanálisis, tanto en la historia como en el mito, tanto en la literatura como en el arte.

Por supuesto, esto no significa, ni mucho menos, que este tipo de *análisis* deban *evitarse* o *desecharse*, sólo implica que debe tomarse en cuenta el alcance de los mismos, así como su utilidad para otro tipo de lecturas, como podría ser la que aquí se propone, o cualquier otra que se pudiera sugerir. Finalmente, cualquier *acercamiento* bien hecho y *correctamente* estructurado a un texto concreto tiene su importancia. No obstante, si se toma en cuenta la propuesta aquí planteada, esto pueda coadyuvar a *orientar* y *centrar* de forma más adecuada y propositiva las *aproximaciones* al texto dado, así como los *resultados* de las lecturas obtenidas, puesto que, desde cierta perspectiva, éstas puedan, no sólo irse articulando unas con otras, sino incluso volverlas cada vez más amplias profundas para el lector interesado, proporcionándole así un incremento en su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas de su Presente histórico, tanto *teórico* como *práctico*, tanto *individual* como *sociocultural* e *histórico*, tanto *literario* como *artístico*.

Y esto resulta de fundamental importancia para aquel que se dedica a la educación y particularmente si refiere a un profesor de literatura, puesto que todo ello, no sólo repercutirá en aquellos estudiantes con los que pudiera establecer una relación propositiva, sino que “*obligará*” a que el alumno *aprenda* a hacerlo por sí mismo, puesto que no se trata tan sólo dar mayor *información* y *conocimientos* al discípulo, sino de *enseñarlo a leer* de otra manera, tal como Sócrates lo proponía hace ya más de 2000 años.

---

*literario como reflejo de una realidad que le es exterior y le sirve al mismo tiempo de caja de resonancia; y la del estructuralismo, que aun cuando busca cancelar, o suspender momentáneamente la articulación del texto con sus contextos de producción y recepción, no por ello rompe con el positivismo de la concepción refleja. Contribuye más bien a reforzar el mecanicismo que le subyace. En efecto, de espejo fiel o no, el texto ha pasado a ser dispositivo o artefacto, sin recobrar por ello su calidad de práctica artística, activa y viva; vale decir, de modalidad específica de intervención en tradiciones narrativas y culturales claramente definidas”. (Perus, 2012: 8 [cursivas nuestras]) Y complementa en otra parte: “El texto es por completo abierto y cerrado; abierto sobre el presente de la cultura en devenir por los diversos lenguajes (las visiones cronotópicas en diversos grados de elaboración) que incorpora y convierte, implícita o explícitamente, en su propio interior; y cerrado por la elaboración, la jerarquización y la organización específicas que les confiere la unidad de propósitos artísticos que conforma la obra. Ninguno de estos movimientos de apertura y clausura pueden cancelarse sin que la obra se vaya vaciando de toda sustancia y vaya perdiendo así su capacidad de desafiar y nutrir la sensibilidad y la inteligencia del lector. Es decir, sin que el texto deje de ser obra”. (Perus, 1998: 27 [cursivas nuestras])*

Ahora bien, en la parte inferior del diagrama anterior se *esquematiza* la nueva propuesta de lectura, la cual, como podrás observar, *invierte y dinamiza* el no-proceso anterior, pues se parte de “abajo” y de “adentro”, es decir, del texto mismo, o mejor dicho, de la relación que se establece entre el “Sujeto” que “habla” (oral, escritural, configurativamente) y aquel “Sujeto” al que se dirige y al cual toma en cuenta para hacerlo. De aquí que, nosotros, por cuanto lectores reales, como ya habíamos dicho, nos convirtamos en simples *testigos* de tal “diálogo”, para *posteriormente* dialogar,<sup>3</sup> sea con los planteamientos teórico-metodológicos existentes para *comprender, explicar y justificar* en forma teórico-metodológica-abstracta lo que hicimos y cuáles fueron los *resultados* de ello; sea con los principios y presupuestos configurativos y argumentativos *interpretativo-historiográficos* de la crítica, con el fin de mostrar su mayor o menor pertinencia; sea con los elementos brindados por las propuestas propiamente latinoamericanas, que nos abren la posibilidad de abrir nuevos horizontes comprensivos y explicativos; todo lo cual, no sólo permite *confirmar, corregir, ampliar y justificar* la lectura propia *vis-a-vis* con las lecturas ajenas, sino también conceder y aceptar que sea el texto, es decir, el “Sujeto” autor-narrador que se interrelaciona dialógico-cronotópicamente con el “Sujeto” oyente-lector, es decir, el “Sujeto textual”, quien se manifieste por sí mismo y nos guíe en tan entreverado y sinuoso quehacer.

Sin duda, el lector se preguntará: cómo saber si fue él o ellos los que lo *expresaron, lo representaron* y lo *configuraron*, o somos nosotros quienes estamos *interpretando* lo

---

<sup>3</sup> Sin que ello implique una relación propiamente *temporal* (antes y después) entre el texto y las *herramientas e instrumentos*, entre las *líneas argumentales y procesales*, las cuales nos sirven para establecer y dar cuenta del diálogo entre lo de “adentro” y lo de “afuera”, dado que, como dice Derrida, “no hay fuera de texto” (“*Il n’y a pas de hors-texte*”). De este modo, lo de “afuera” sólo sirve para tratar de *comprender* lo que él (o los sujetos) que “habla(n)” (autor interno, narrador, personajes...) vehiculan y movilizan, sea al expresar, representar, describir o informar, sea al actuar, sea al relacionarse con los otros, etc., pues en ello hay mucha “información” que no forma parte de nuestro espacio de experiencias y de nuestro horizonte de expectativas, de nuestro Presente histórico, y que es necesario ir adquiriendo para entender lo que un hablante comunica a otro (esté o no presente), es decir, todo aquello que queda *sobrentendido* y que permanece en los *márgenes* del texto. No obstante, cabe señalar, una vez más, que ante todo es necesario tratar de comprender lo más posible aquello que *acontece* en el texto, sea visual o auditivo, con el fin de evitar el impulso innato de *juzgar e interpretar*, o de ser influenciado por aquello que se dice al respecto desde el “exterior”, cuando todo ello depende y debe ser juzgado e interpretado por los “hablantes” del texto, de acuerdo con las relaciones que allí se establecen con los otros hablantes (una vez más, estén o no presentes). Se trata, pues, de convertirse en verdaderos *testigos* de lo que ahí se vehicula y moviliza, de acuerdo con la forma en que está configurado.



que aquel “sujeto” o “sujetos” quiso o quisieron manifestar y poner en evidencia. Y la respuesta es relativamente simple (si es que puede existir algo simple al respecto): cualquier “*elemento*” que encontremos tiene que formar parte de la “totalidad” del texto, es decir, para que podamos constatar que fue el “Sujeto textual” quien lo planteó, ese “*elemento*” o conjunto de “elementos” tiene que poderse articular de múltiples maneras en diferentes planos y niveles, sean o no propiamente fragmentarios, con todo aquello que se va movilizándolo y vehiculando (“sincrónica” y “diacrónicamente”) a medida que se va manifestando el texto en su *devenir* narrativo y configurativo, sea éste más o menos fragmentario, es decir, como producto de las múltiples “soluciones artísticas” proporcionadas por el “Sujeto textual”, las cuales pasan a formar parte de su “solución poética” general, dado que en el caso de un texto profusamente fragmentario, con una multiplicidad de géneros intercalados y de formas genéricas, pueden existir diversas “soluciones poéticas”, que en su conjunto conforman la “solución poética general”, evidentemente, siempre abierta a nuevas posibilidades, a nuevas configuraciones y reconfiguraciones, sin que se vislumbre cuando pudiera terminar este entreverado y complejísimo proceso, y más si se trata de una obra reconocida mundialmente, tal el caso de los textos de Cervantes, de Dostoievski, de Joyce, de Proust, de Faulkner, o sea el caso de las obras de Borges, de Rulfo, de García Márquez, de Carlos Fuentes, de Cortázar, de Arguedas.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Y ello a pesar de las posibles objeciones que pudieran manifestarse en relación con este último escritor, quien, curiosa y connotativamente, entra en *diálogo directo* con la mayoría de los autores anteriormente mencionados en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, objeciones que desde nuestra particular perspectiva, no son más que resultado, tanto de nuestras posiciones “eurocentristas” y “norteaméricocentristas” (lo mejor y lo verdaderamente *posmodernista* proviene de allá y de acullá), como del desconocimiento de todo lo que nos ha aportado este escritor a nivel de *lectura* bicultural, pues hasta ahora es el mejor, sino el único, representante de esta fundamental problemática identitaria y sociocultural peruana y latinoamericana, la cual conduce, nada más ni nada menos, a lo que se ha denominado “explosión del sujeto”, con su posible articulación, entre otros, con las obras del Inca Garcilaso de la Vega y de Huamán Poma de Ayala. Baste decir que las *categorías* propias existentes, tal como lo son la *transculturación* y la *heterogeneidad*, entre otras, proporcionadas por Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, las cuales *nacen, surgen y florecen* justamente a partir de las obras literarias de Arguedas, son las que mejor sirven, hasta ahora, para dar cuenta de nuestra *sui generis* literatura, la cual, ya no sólo es reconocida mundialmente por sus profundas e interesantes innovaciones, tanto de “forma” como de “contenido”, ambas productos del bicultural referente latinoamericano que les sirve de sustento, sino que incluso se han convertido todas ellas en “modelo” para la creación de obras de alta calidad en otras latitudes del globo, las cuales *nacen, surgen y florecen* justamente a partir de sus obras literarias.

Mas dado que resulta *sumamente* difícil escuchar “hablar” al “Sujeto textual”, es más que evidente que se requiere de alguna mínima *guía*, con una serie de *mojoneras*, que nos permita *aproximarnos* a *escuchar* al “Sujeto textual” por niveles y planos, hasta alcanzar el mayor número de articulaciones posibles de éstos. Y es justamente por ello que hace acto de presencia el proceso de aproximaciones-sucesivas-acumulativas, el PASA, que nos brinda algunos *mínimos* lineamientos generales que nos permiten comenzar el proceso de *contemplación* visual y de *escucha* oral y escritural como lectores testigos del complejo proceso dialógico-cronotópico heterogéneo-transculturado rizomático-diseminativo epocal que allí se establece. Y es precisamente este tipo de lecturas lo que permite que el PASA se alimente y crezca, pues con cada *lectura* que se haga, este proceso va *reconociendo* y *aprendiendo* nuevos núcleos problemáticos, nuevas instancias narrativas, nuevos procesos configurativos, más o menos fragmentarios, que pueden servir de renovadas *mojoneras* que guíen, sea a más profundas lecturas de textos ya *presentes*, sea a lecturas de *nuevos* textos que abran nuevas experiencias y renovadas expectativas.

De esta manera, el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), finalmente no tiene un *autor* o *creador* que lo *defina* y lo *determine* filosófica, histórica, psicoanalítica y literariamente de una vez por todas, sino que es el *proceso* mismo, a través de cada *usuario* que se sirva de él y que encuentre nuevas *mojoneras* que coadyuven en el nuevo y siempre renovado proceso de lectura, el que va a ir *construyendo* y *reconstruyendo* su instrumental, proceso que, como el referido para las obras literarias, será siempre *cerrado* y *abierto*, al tiempo que permanecerá en proceso *continuo* y *discontinuo* de *reconfiguración*, pero sin olvidar, por ello, que son las *obras concretas* mismas las que tienen la *última palabra*, si bien, como en el caso de los personajes de Dostoievski, tal y como lo muestra Bajtín, ésta no se alcance jamás, pues nuevos textos impondrán nuevos retos, los cuales nos retarán y compelerán a encontrar nuevas formas de enfrentarlos, tal como aconteció cuando empezaron a aparecer los textos profusamente fragmentados.

Pero volvamos ahora al diagrama anterior y leámoslo ahora desde otra perspectiva. Como se observa en el diagrama, la propuesta de *lectura tradicional*, es decir, la lectura del texto desde “arriba” y desde “afuera”, parte, en general, de *elegir* una obra dada: una novela, y de *plantear* un tema o un problema a trabajar: por ejemplo, la posmodernidad. A partir de allí se busca la *teoría* o teorías, con sus respectivas categorías y metodologías, que parecieran más pertinentes para el caso dado, y en función de un *esquema* de trabajo

preestablecido, se dirige uno al texto elegido. Consecuentemente, se pasa revista a lo dicho por la crítica especializada y, en el caso dado, se consideran aquellas propuestas y conceptos propios de Latinoamérica que sean de utilidad.

Mas al hacerlo de este modo, se busca *explicar, comprender e interpretar* aquello de lo que se quiere dar cuenta, sin percibir que con ello se va en busca de lo que uno (yo) quiere(o), pero sin tomar en cuenta la “lógica” del texto, de su configuración, de sus “soluciones artísticas”, producto de su “solución poética”, y olvidando aquello que el Autor implicado (antes Escritor) quiso “resolver”, tomando en cuenta a su Lector implicado (antes Lector epocal), y eso, tanto a través del narrador, quien se dirige por medio de su relato, a su interlocutor: su oyente, como de la configuración con la que lo vehicula y lo moviliza. Pero hay más, esto lo hace sin darse cuenta de que tal *tema o problema* puede estar colocado en diversos niveles o planos discursivos y compositivos, y ser *expresados y representados* por diferentes “sujetos”: el autor interno, el narrador, los personajes, etc., con sus respectivos modelos heterogéneos y transculturados de mundo, e incluso ser trasegados y transportados, sea por el lenguaje mismo, por ciertos géneros intercalados o por algunas formas genéricas, e incluso, de forma indirecta, por el Autor implicado a través de la propia configuración utilizada para hacerlo, y todo ello, una vez más, como producto de la relación que establece y sostiene con su interlocutor, el Lector implicado.

En resumen, como ya decíamos, consideran al texto literario o artístico como un objeto, como una “cosa”, y lo tratan como tal, de forma similar a la que lo hacen las ciencias, particularmente las ciencias *positivistas* del siglo XIX. Esta es la razón por la cual, de entrada, en un trabajo de investigación, sea para la obtención de un grado, sea para la elaboración de un trabajo determinado, se tenga que originar un protocolo de trabajo, donde se dé cuenta, *a priori*, del tema o problema a trabajar, de su justificación, de la definición e hipótesis de trabajo, de los objetivos generales y particulares, así como de la teoría que se va a utilizar y del método que se propone para hacerlo y alcanzar la meta prefigurada de *antemano*. Se parte, pues, de lo “general” a lo “particular” (“método hipotético-deductivo”), o mejor aún, como hemos venido repitiendo (y que ahora ampliamos): de “arriba hacia abajo” (teoría-texto) y/o de “afuera” hacia “adentro” (metodología o tema-texto), es decir, de un “lenguaje segundo” (metafísico), hacia un “lenguaje primero” (textual). Justamente esto último ocasiona, en la mayoría de los casos, que se vaya al *encuentro* de algo que ya se sabía de entrada y que estaba ahí presente, convirtiéndose así al resultado del trabajo en

una (cuasi) simple tautología (“A = A” o “A ≈ A”). Para ello, se emprende dicha tarea, sea dando cuenta de una serie de elementos formales que finalmente no dicen nada, ni sobre la configuración del texto, ni de lo que el autor quiso comunicar a través de la misma, sea observando la *imagen* u *objeto de la representación*, como si ésta existiera en sí y por sí, olvidando que éste está siendo expresado y representado, es decir, relatada por un “Sujeto”: autor interno, narrador, personaje, etc., el cual, por cuanto núcleo problemático o instancia del proceso narrativo, puede estar ubicado en niveles o planos diferentes, los cuales están articulados y dependen uno del otro, de acuerdo con la jerarquía en la que están ubicados y de la propia dinámica del texto. No obstante, este tipo de análisis o de propuestas, como ya lo insinuábamos, pueden ser útiles si se tiene en claro *qué* se busca y *para qué*, es decir, cuál es su *finalidad*, la cual tiene que estar necesariamente *enfocada* en la *ampliación* e *intensificación* del espacio de experiencias y el horizonte de expectativas, del Presente histórico, tanto propio, como del ajeno, por cuanto va dirigido y toma en cuenta los posibles cuestionamientos que su futuro lector pudiera hacerle.

Ahora bien, como ya hemos venido reiterando, si se quiere dar cuenta de la obra a partir de la forma en que está configurada, es decir, de sus “soluciones artísticas”, resultado de sus posibles “soluciones poéticas”, hay que dejar que sea el Texto, por cuanto “Sujeto” que se interrelaciona dialógico-cronotópicamente con otro “Sujeto” (Autor → texto → Lector), quien *responda* a una serie de preguntas vitales: por un parte, de acuerdo con el nivel y/o plano a trabajar, *qué* dice el sujeto hablante, *cómo* lo dice, *para qué* lo dice, *a quién* se lo dice y *cómo* lo toma en cuenta para hacerlo, *desde dónde* lo dice y desde qué *posición* y *perspectiva* expresiva, representativa y compositiva lo hace, esto es, a partir de “modelos de mundo” (*sistemas modelizantes secundarios*, de acuerdo con Lotman) se configura la “*gran* solución artística”, y por otra, tomando en cuenta qué relación tiene esto con la forma en que está organizado y configurando el texto, es decir, con las posibles “soluciones poéticas”, lo cual se manifiesta desde el título del libro, pasando por la división en capítulos, en apartados, etc., hasta dar cuenta de que “todo se relaciona con todo”, como un *sistema* “rizomático” y “diseminativo” que es. Por supuesto, para ello hay que ir articulando un nivel con otro, tal como lo plantea el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), de acuerdo con la ordenación jerárquica compleja que el texto manifiesta. Pero más importante que todo ello, puesto que lo hemos venido hablando desde el principio, es que se debe partir a la inversa: desde “abajo” y desde “adentro”, con las necesarias

relaciones teóricas, críticas y referenciales que se requiera obtener desde “arriba” y desde “afuera”, si bien éstas sólo sirvan para orientar la *mirada* y el *oído*, básicamente, a partir de los “Sujetos textuales” que lo vehiculan y lo movilizan desde “abajo” y desde “adentro” del texto.

Mas con esto se constata y se confirma que las teorías, con sus respectivas metodologías, así como las propuestas propiamente latinoamericanas pasan a ocupar un *segundo plano*, es decir, se convierten en *instrumentos* o *herramientas* que pueden auxiliarnos, sea en el *proceso de lectura*, siempre y cuando den cuenta de lo que en el texto se manifiesta, sea para *explicar* la forma que se abordó el texto desde una perspectiva teórica, formal, abstracta, es decir, particularmente *justificativa*. Otro tanto acontece con aquellos otros lectores, los llamados *críticos*,<sup>5</sup> que se han dedicado a dar cuenta de la obra concreta que estamos *escuchando*, puesto que está “hablando” con su interlocutor. De forma que dichos trabajos *crítico-interpretativo-historiográficos* sirven para confrontar dialógicamente las formas en que ha sido abordado el texto y la mayor o menor pertinencia de dichas lecturas, lo cual nos da pie para ver hasta dónde hemos comprendido y explicado lo que el texto vehicula y moviliza; hasta dónde, con ello, se pueden percibir cosas que el autor está evidenciando a su interlocutor, y que nosotros, por cuanto testigos de tal diálogo, no habíamos sido “capaces” de oír y de ver, permitiéndonos comprender mejor la confrontación dialógico-cronotópica que está acontecido en el texto, permitiéndonos así ampliar las múltiples relaciones simbólicas y metafóricas que allí se están produciendo; hasta dónde hemos sido capaces de dar cuenta de ello a nuestros lectores y hasta dónde esto les permite a ellos comprender cómo lo hemos leído; y hasta dónde cómo nuestros lectores, de acuerdo con la lectura que el texto les ofrece y les proporciona, pueden partir de ahí para ampliar su propia lectura para otros nuevos lectores.

Mas, a partir de lo anterior, dado que toda esta compleja relación *puede y debe*, entre otras cosas, *dirigir y orientar* nuestra *mirada* y nuestro *oído*, lo más conveniente es trabajar lo más posible con el texto, con el “Sujeto textual”, hasta tenerlo lo más firme posible, con el fin, sin duda, de evitar las consabidas contaminaciones que ello pudiera acarrear.

---

<sup>5</sup> ¿Por qué críticos? ¿Críticos de qué? ¿Qué criticamos? ¿Críticos por referencia a las Críticas de Kant?

Ciertamente, con esto hemos realizado la “mitad” del trabajo, pues posteriormente hay que evidenciar a nuestro(s) lector(es) sobre aquello que la relación establecida entre el Autor implicado y el Lector implicado nos brindó y que implicaría dar cuenta de los “resultados” de la investigación, proceso tan complicado, y tal vez más, que el primero, para lo cual hay que encontrar mecanismos que nos permitan dar cuenta de ello, tratando de evitar la pérdida y desvirtualización de lo *encontrado* y *descubierto*, cuestión que abordaremos en otra ocasión, por tratarse de un trabajo que rebasa los límites aquí impuestos.

#### APERTURA...

Para finalizar, sólo nos queda mencionar, a manera de *apertura*, que, dado que todo lo que hemos tratado de evidenciar resultaría casi totalmente *teórico* y *abstracto* si no es considerado desde la multiplicidad de *posiciones* y *perspectivas* que se vehiculan y movilizan en un texto concreto a partir del autor interno, el narrador, etc., y desde la configuración del Autor implicado —puesto que, de otro modo, volveríamos a caer en lo mismo que cuestionamos—, sería necesario, pues, trasladarnos de los *dichos* a los *hechos*. Para ello, dejaremos que sean los otros integrantes del Grupo Slovo, y los colaboradores que participaron con nosotros, quienes presenten sus aportes respectivos, así como al lector(es), sea(n) el (los) encargado(s) de *decidir* la mayor o menor pertinencia de la presente propuesta.

Los remitimos, pues, a la Segunda Parte de este texto, donde se encuentran los trabajos del Grupo Slovo: Areli Cruz Muciño, “El *pukllay* de posturas indigenistas en *Yawar fiesta*, de José María Arguedas, como *otra* posible ‘solución artística’ ”; Guadalupe Díaz Guerra, “*La Feria*, de Juan José Arreola. Mosaico identitario histórico-cultural de Zapotlán el Grande y su resonancia en el México actual”; Mariana León Contreras, “Diálogo de las perspectivas históricas espacio-temporales en *La culpa es de los tlaxcaltecas*, de Elena Garro”; Luis Antonio Torres Morales, “Heterogeneidad y transculturación del Perú concentrada en el Chimbote de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas”; así como el de los colaboradores, Alma Rosa Sánchez Valdez, “Movimiento entre planos narrativos: configuración de la superrealidad en *La última niebla*, de María Luisa Bombal”; Alicia Sánchez Quintana, “El choque de dos mundos: una propuesta de lectura de *La semana de colores*, de

Elena Garro”; Lucía Rábago Canela, “Problemas de la poética de *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez: revisión de su configuración y de su ‘solución artística’ ”; y Heladio Colín Medina, “La ‘solución artística’ y ‘poético-dramática’, de *La noche de los asesinos*, de José Triana, producto de la lectura de los movimientos político-sociales y culturales en Cuba”. Dejamos, pues, que sea el sujeto lector real que nos lea, el que tenga la “última palabra” al respecto y que decida la pertinencia de su utilización práctica, empírica.

## REFERENCIAS

- Arán, Pampa Olga (ed.) (2016), *La herencia de Bajtín, Reflexiones y migraciones*, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba y Editorial del CEA, 257 pp., libro digital, PDF. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4780>.
- Asensi, Manuel (1990), “Estudio introductorio: crítica límite / El límite de la crítica”. Disponible en: Jacques Derrida *et al.*, *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid: Arco/ Libros, 409 pp.
- Ayala Aragón, Óscar Ranulfo (2013), “La deconstrucción como movimiento de transformación”, *Ciencia, docencia y tecnología*, vol. XXIV, núm. 47, noviembre de 2013, pp. 79-93.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1999), “Arte y responsabilidad” (1919), *Estética de la creación verbal*, México: Siglo Veintiuno Editores, 10ª ed., pp. 11-12.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1921-1924a / 1997), “Hacia una filosofía del acto ético”, *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*, prólogo de Iris M. Zavala, introducción de S. G. Bocharov, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, Barcelona: Editorial de la Universidad de Puerto Rico/Anthropos, Col. Pensamiento crítico/Pensamiento utópico 100, pp. 7-81.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1921-1924b / 1997), “Autor y héroe en la actividad estética”, *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*, prólogo de Iris M. Zavala, introducción de S.G. Bocharov, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, Barcelona: Editorial de la Universidad de Puerto Rico/Anthropos, Col. Pensamiento crítico/Pensamiento utópico 100, pp. 82-105.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1921-1924c / 1999), “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación artística*, México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 13-190.

- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1924 / 1989), “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pp. 13-76.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (Valentín N. Voloshinov) (1925/1976), *Freudianism: A Marxist Critique*, Nueva York: Academic Press Inc.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (Valentín N. Voloshinov) (1925/1980), *Écrits sur le freudisme*, Laussane: L'age d'homme.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (Valentín N. Voloshinov) (1925/1999), *Freudismo. Un bosquejo crítico*, México: Editorial Paidós, 251 pp.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (Valentín N. Voloshinov) (1926/1997), “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, en *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*, prólogo de Iris M. Zavala, introducción de S. G. Bocharov, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, Barcelona: Editorial de la Universidad de Puerto Rico/Anthropos, Col. Pensamiento crítico/Pensamiento utópico 100, pp. 7-81.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (Pavel N. Medvedev) (1928/1994), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, prólogo de Amalia Rodríguez Montoya, Madrid: Alianza Editorial.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (Valentín Voloshinov) (1929/1992), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, prólogo de Iris M. Zavala, Madrid: Alianza Editorial, 209 pp.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1934-1935/1989), “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pp. 77-236.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1937-1938/1989), “Las formas del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pp. 13-76.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (?1930/1940?/1999), “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 200-247.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1940/1988), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial, 430 pp.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1940a/1989), “Rabelais y Gogol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa”, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pp. 487-499.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1940b/1989), “De la prehistoria de la palabra novelesca”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pp. 411-448.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1941/1989), “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico”, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pp. 449-487.



- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1999), “Del problema de los géneros discursivos” (1952-1953), en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 248-294.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1959-1961/1999), “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”, en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 294-323.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1965/1993), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Colombia: Fondo de Cultura Económica, 378 pp.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1970/1999), “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*”, en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 346-353.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1970-1971/1999), “De los apuntes de 1970-1971”, en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 354-380.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1974/1999), “Hacia una metodología de las ciencias humanas”, en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 381-396.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (2006), *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, Selección, traducción, comentarios, prólogo de Tatiana Bubnova, México: Taurus, 172 pp.
- Cornejo Polar, Antonio (2003), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), Lima-Berkeley, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, CELACP-Latinoamericana Editores, 241 pp.
- Cruz Muciño, Areli (2015), *Los ríos de sangres que se avientan cantando de peña en peña hasta el yawar punchay. (Algunos problemas de la poética de Yawar fiesta, de José María Arguedas)*, tesis de Maestría, México: UAEM, 606, pp.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1975/1978), *Kafka. Por una literatura menor*, México: Editorial Era, 127 pp.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2004), *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1973), t. I, España: Paidós, 430 pp.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), t. II, España: Pre-textos, 525 pp.
- Derrida, Jacques (1989), “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, Conferencia pronunciada en el College international de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre “Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre”, el 21 de octubre de 1966, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques (1986), *De la gramatología* (1967), México: Siglo XXI, 409 pp.
- Derrida, Jacques (1989), *La escritura y la diferencia* (1967), España: Anthropos, 412 pp.

- Derrida, Jacques (1997), *La diseminación* (1972), España: Espiral, 550 pp.
- Díaz Guerra, María Guadalupe (2016), *La feria: una novela genérica fragmentada (Relaciones dialógicas entre las voces, las formas y géneros)*, tesis para obtener el grado de Maestra en Humanidades: Estudios Literarios, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 144 pp.
- Foucault, Michel (2000-2005), “¿Qué es un autor?” («Qu’est-ce qu’un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, núm. 3, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104 [Société Française de Philosophie, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d’Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.]). Disponible en: <http://www.elseminario.com.ar>
- Freud, Sigmund (1991a), “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” [“Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” (1912); “Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, I)” (1913); “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)” (1914); “Puntualizaciones sobre el amor de transferencia (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, III)” (1915 [1914]); Apéndice a los «Trabajos sobre técnica psicoanalítica», vol. XII, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, Sigmund (1991b), *Moisés y la religión monoteísta. Esquema del psicoanálisis y otras obras* (1937-1939), vol. XXIII, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Halbwachs, Maurice (2004), *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Freud, Sigmund (1991c), *Obras completas* (1886-1939), Argentina: Amorrortu, 24 vols.
- Kristeva, Julia (1967), “Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman”, en *Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund (1997), “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité. Francia en el origen de término y el desarrollo de un concepto*, La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- Lacan, Jaques (1999a), *El seminario. Los escritos técnicos de Freud* (1953-1954), vol. 1, México: Paidós.
- Freud, Sigmund (1999b), *El seminario. La ética del psicoanálisis* (1959-1960), vol. 7, Buenos Aires: Paidós.
- Freud, Sigmund (1999c), *El seminario. El objeto del psicoanálisis* (1965-1966), vol. 13, Buenos Aires: Psikolibro. Disponible en: <http://www.bibliopsi.org/freudLacan.php>.
- Freud, Sigmund (1999), *Obras completas* (1953-1980), 27 vols., Argentina: Paidós.
- Lotman, Yuri (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid: Ediciones Istmo, 364 pp.

- Marín Calderón, Norman (2012), “El lugar del objeto (*a*) en la dirección de la cura psicoanalítica”, en *Revista Affectio Societatis*, vol. 9, núm. 17, diciembre de 2012, Art. # 17, Departamento de Psicoanálisis, Colombia: Universidad de Antioquia Medellín.
- Perus, Françoise (1995), “El dialogismo y la poética histórica en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, núm. 42, Lima-Berkeley, 2<sup>do</sup> semestre, pp. 29-44.
- Perus, Françoise (1968), “Introducción”, en *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Colombia: Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes/Plaza y Janés Editores, pp. 17-42 (258 pp.)
- Perus, Françoise (2012), *Juan Rulfo, el arte de narrar*, Dirección de Literatura, México: UNAM /CIALC / Fundación Juan Rulfo / Universidad Autónoma de Guerrero / Editorial RM / Universidad de Colombia, 248 pp.
- Rabaté, Jean-Michel, *Lacan literario: la experiencia de la letra*, México: Siglo XXI Editores, 2007, 268 pp.
- Rama, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo Veintiuno Editores, 305 pp.
- Ricoeur, Paul (1970), *Freud: una interpretación de la cultura*, México: Siglo Veintiuno Editores, 2007, 483 pp.
- Ricoeur, Paul (2001), *La metáfora viva*, España: Trotta Editorial/Ediciones Cristiandad, 438 pp.
- Ricoeur, Paul (1995-1996), *Tiempo y narración* (1983-1985), 3 tomos, México: Siglo Veintiuno Editores, 1074 pp.
- Ricoeur, Paul (1995), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato histórico*, tomo I, México: Siglo Veintiuno Editores, 375 pp.
- Ricoeur, Paul (1995a), *Tiempo y narración III. Configuración del tiempo en el relato de ficción* (1995), tomo II, México: Siglo Veintiuno Editores, 261 pp.
- Ricoeur, Paul (1996), *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (1995), tomo III, México: Siglo Veintiuno Editores, 454 pp.
- Schopenhauer, Arthur (2003), *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Pilar López de Santa María, Madrid: Editorial Trotta, 384 pp.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2004), “Diamantes y pedernales, de José María Arguedas: una relectura, hoy”, *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública, UAE / Universidad de Granada. Instituto de la Paz y los Conflictos, España, año 11, núm. 34, enero-abril de 2004, 299-321. [<https://www.academia.edu/72369178/>][<https://www.researchgate.net/publication/333805546>][“Diamantes y

- pedernales o «La voz del río aumenta e infunde presentimientos de mundos desconocidos». (Problemas de la poética de José María Arguedas), <https://www.academia.edu/92769032/>
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2004), “«Los escoleros», de José María Arguedas, como «modelo» para el estudio de algunos problemas de su poética”, *Memorias de Jalla 2004*, Lima, Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, tomo III, pp. 1869-1894, Carlos García Bedoya (compilador), Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y Jornada Andinas de Literaturas Latinoamericana (JALLA), Lima, marzo 2006. [<https://www.academia.edu/87895128/>] [<https://www.researchgate.net/publication/333805490>]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006), *Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres, de José María Arguedas*, Proyecto de Investigación para la Universidad Autónoma del Estado de México, 2002-2006, 120 pp, en *Cuadernos de Investigación*, Cuarta Época, núm. 44, Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), 196 pp.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006), “Algunos problemas de la poética narrativa de *Todas las sangres*, de José María Arguedas”, en Sergio R. Franco, ed., *José María Arguedas: hacia una poética migrante*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 285-308.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006), *Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres, de José María Arguedas*, Cuadernos de Investigación, Cuarta Época, núm. 44, Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), 196 pp. [<https://www.academia.edu/39333283/>] [<https://www.researchgate.net/publication/333805489>]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006), “Algunos problemas de la poética narrativa de *Todas las sangres*, de José María Arguedas”, en Sergio R. Franco, ed., *José María Arguedas: hacia una poética migrante*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 285- 308.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2010), “«Agua» y «Los escoleros», ríos de sangre que hierven (problemas de la poética de José María Arguedas)”, en *Imaginaturas de la tierra. Cosmovisión y representación literaria latinoamericana*, Carlos Huamán (Coord.), México: CIALC/UNAM/UAEM, pp. 85-114. [<https://www.academia.edu/39333130/>] [<https://www.academia.edu/39333130/>]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2011), “«La muerte y la muerte de Quincas Berro D’agua: problemas de su ‘solución artística» (Primera parte)”, *La Colmena*, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, octubre-diciembre, pp. 30-46. [<https://www.academia.edu/92769032/>] [<https://www.researchgate.net/publication/333805652>]

- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2012), “El destronamiento como carnavalización de *Quincas Berro D’água*: intertexto histórico-político” (Segunda parte), en *La Colmena*, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, octubre-diciembre, pp. 15-20. [<https://www.academia.edu/39333522/>] [[https://www.researchgate.net/publication/333805726\\_](https://www.researchgate.net/publication/333805726_)]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2012), “«Orovilca», de José María Arguedas. Una lectura desde la postura filosófico-literaria de Deleuze y Guattari”, *Filosofía, literatura y animalidad*, María Luisa Bacarlett Pérez y Rosario Pérez Bernal (Coords.), Miguel Ángel Porrúa y Facultad de Humanidades de la UAEM, pp. 143-186. [<https://www.academia.edu/39341820/>] [[https://www.researchgate.net/publication/333805729\\_](https://www.researchgate.net/publication/333805729_)]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2012a), “«...¡Y se los tragó el Chaco!»: «El pozo», de Augusto Céspedes”, *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento crítico Latinoamericano* (revista electrónica), Año 3, núm. 12, julio-septiembre, 2012. [<https://www.academia.edu/39333588/>] [[https://www.researchgate.net/publication/333805659\\_](https://www.researchgate.net/publication/333805659_)] [<https://www.academia.edu/92769032/>]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2013), “Problemas de la solución artística de «Warma kuyay (Amor de niño)», de José María Arguedas. (Análisis a partir del «Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas» [PASA])”, *América diversa: literatura y memoria (Segunda parte)*, Eduardo Huarag Álvarez, Coord., Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva-Agüero, Lima, Perú, 2013, pp. 113-149. [<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/26382>] [<https://www.academia.edu/68858027/>] [[https://www.researchgate.net/publication/357974918\\_](https://www.researchgate.net/publication/357974918_)] [<https://www.academia.edu/92769032/>]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2014), “Los funerales de la Mamá Grande», de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su «solución artística» mítico-carnavalesca”, en *Monstruos y grotesco. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (coord.), México, Universidad Autónoma del Estado de México / Casa Aldo Manuzio, pp. 137-16. [También, con una serie de esquemas que aquí desaparecieron, en “«Los funerales de la Mamá Grande», de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su «solución artística» mítico-carnavalesca. (Versión completa)”, 55 pp. [<https://www.academia.edu/39335119/>][[https://www.researchgate.net/publication/333808529\\_](https://www.researchgate.net/publication/333808529_)] [<https://www.academia.edu/92769032/>].]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2019a), *Entre dilemas y soluciones artísticas, tres agendas problemáticas arguedianas. (Problemas de la “solución poética” crítico-interpretativa)*, 602 pp. (En proceso de publicación)
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2019c), *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos (Problemas de la poética de José María Arguedas)*, tesis para la obtención

- del grado de Doctor en Literatura (Literatura Iberoamericana), México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 527 pp. (En proceso de publicación)
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2020), “Algunos problemas de la «solución artística» y poética de «Orovilca» de José María Arguedas”, en *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano* (revista electrónica), año 11, núm. 42, enero-marzo. [<https://www.academia.edu/61138583/>][[https://www.researchgate.net/publication/355973677\\_](https://www.researchgate.net/publication/355973677_)] [“«Orovilca»: los ríos se desbordan. (Algunos problemas de la «solución artística» y poética de Arguedas)”, <https://www.academia.edu/92769032/>]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2020), “«La culpa es de los tlaxcaltecas», de Elena Garro. (Problemas de su «solución artística» y poética)”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Universidad Autónoma de Madrid, núm. 4, Madrid, España, 2020, pp. 356-384. [<https://www.academia.edu/74491380/>] [[https://www.researchgate.net/publication/347484669\\_](https://www.researchgate.net/publication/347484669_)] [<https://www.academia.edu/92769032/>]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2021), “El «Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas» (PASA) como nueva propuesta de lectura de la novela. (Problemas de la singularidades artísticas)”, 452ºF. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 25, julio-diciembre 2021, Universitat de Barcelona y la Asociación Cultural 452ºF, España, pp. 247-262. [<https://www.academia.edu/92769032/>] [[https://www.researchgate.net/publication/366739643\\_](https://www.researchgate.net/publication/366739643_)] [<https://www.academia.edu/92769032/>]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2022), “El problema de la «construcción» y «autoconstrucción» de la identidad de un sujeto mestizo-migrante: el caso de Ernesto, en *Los ríos profundos, de Arguedas*”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 2022, vol. 48, núm. 2. [<https://www.academia.edu/85305863/>] [[https://www.researchgate.net/publication/361691718\\_](https://www.researchgate.net/publication/361691718_)] [<https://www.academia.edu/92769032/>]
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2022), *Poética y cultura: el «Sujeto textual». El «Proceso de Aproximaciones Sucesivas-Acumulativas» (PASA) como nueva propuesta de lectura para la búsqueda de las «soluciones artísticas» y poéticas en diez textos latinoamericanos. (Problemas de las singularidades artísticas). (Antología)*. [En dictaminación para su posible publicación] [<https://www.academia.edu/92769032/>] [[https://www.researchgate.net/publication/366739643\\_](https://www.researchgate.net/publication/366739643_)]
- Vásquez Rocca, Adolfo (2016), “Derrida: deconstrucción, différance y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros”, en *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/53302>.

## APÉNDICE

### BAJTÍN: “TIPOS DE DISCURSO EN PROSA”

“La clasificación que aparece a continuación tiene un carácter abstracto. Una palabra concreta puede pertenecer simultáneamente a diversas variantes e incluso tipos de discurso. Además, las interrelaciones con la palabra ajena en un contexto concreto y viviente no tienen un carácter inamovible sino dinámico: la correlación de voces en el discurso puede cambiar bruscamente, la palabra unidireccional puede convertirse en palabra de orientación múltiple, la dialogización interna puede reforzarse o debilitarse, un tipo pasivo puede llegar a ser activo, etcétera.

I. **Discurso orientado directamente hacia su objeto en tanto que expresión de la última instancia interpretativa del hablante.**

II. **Discurso objetivado (discurso de un personaje representado):**

1. Con predominancia de rasgos de tipificación social;
2. Con predominancia de rasgos de Caracterización individual.

Diferentes grados de objetivación

III. **Discurso orientado hacia el discurso ajeno (palabra bivocal):**

1. *Palabra bivocal de una sola orientación:*

- a) estilización;
- b) relato del narrador;
- c) discurso no objetivado del personaje, portador parcial de las opiniones del autor;
- d) *Ich-Erzählung*.

Al disminuir el grado de objetivación, tienden a una fusión de voces, o sea, al primer tipo de discurso

2. *Palabra bivocal de orientación múltiple:*

- a) Parodia con todos sus matices;
- b) narración paródica;
- c) *Ich-Erzählung* paródico;
- d) discurso de un personaje parodiado;
- e) cualquier reproducción de la palabra ajena con cambio de acentuación.

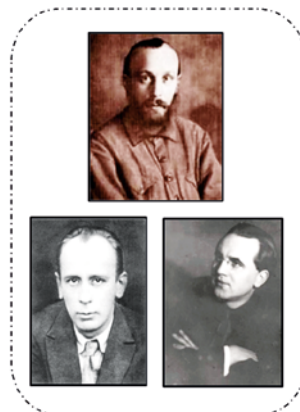
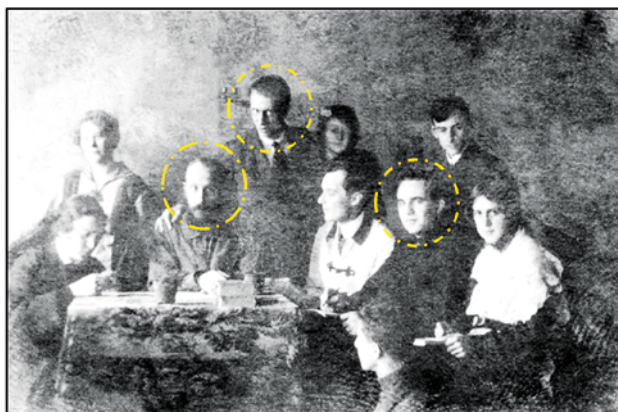
Al disminuir la objetivación y al activarse el pensamiento ajeno, se dialogizan internamente y tienden a la desintegración en dos discursos (dos voces) del primer tipo.

3. *Subtipo activo (palabra ajena reflejada):*

- a) polémica interna oculta;
- b) autobiografía y confesión con matización polémica;
- c) todo discurso que toma en cuenta a la palabra ajena;
- d) réplica del diálogo;
- e) diálogo oculto.

El discurso ajeno actúa desde el exterior; son posibles las formas más diversas de correlación con la palabra ajena y diferentes grados de su influencia deformadora.

En nuestra opinión, para la comprensión de la prosa literaria tiene una importancia excepcional el plano de análisis del discurso desde el punto de vista de su relación con la palabra ajena”.<sup>6</sup>



*Círculo de Bajtín, Lenigrado, 1924-1926*  
Mijail M. Bajtín / Valentín N. Volóshinov / Pável N. Medvédev

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Rpa0mgfylyI>; <https://cuadernosdeldiscurso.jimdofree.com/bajtín/>;  
<https://www.vagabunda.mx/poder-lenguaje-e-ideologia-en-la-obra-de-voloshinov-padre-del-analisis-del-discurso/>;  
[https://ru.openlist.wiki/Павел Николаевич Медведев\\_%281891%29](https://ru.openlist.wiki/Павел Николаевич Медведев_%281891%29)

<sup>6</sup> Bajtín, Mijail Mijáilovich (1986), “Tipos de discurso en prosa”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, Colombia: Fondo de Cultura Económica, pp. 290-291.



## SEGUNDA PARTE

Poética y cultura:  
aproximaciones y “soluciones artísticas”  
latinoamericanas

(*Yawar fiesta*, de José María Arguedas; *La feria*, de Juan José Arreola;  
“La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro;  
*El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas;  
*La última niebla*, de María Luisa Bombal;  
“La semana de colores” y *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro;  
*Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez;  
y *La noche de los asesinos*, de José Triana)



## EL PUKLLAY DE POSTURAS INDIGENISTAS EN *YAWAR FIESTA*, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, COMO *OTRA* POSIBLE “SOLUCIÓN ARTÍSTICA”

ARELI CRUZ MUCIÑO

*Yawar fiesta* (1941) es la primera novela de José María Arguedas, y como todo texto, es hija de su tiempo. Así, a finales del siglo XIX, en Perú, comienza un hervor por el tema indígena. Escritores, antropólogos, artistas, profesores universitarios, etc., fijan la mirada en el indio y, precisamente, en medio de esta polémica, aparece *Yawar fiesta*. Por lo tanto, lo que en este momento nos ocupa es mostrar cómo en esa novela se presentan algunos referentes de la época, es decir, cómo, a partir del propio texto y su configuración, es posible hallar un diálogo, un *pukllay* (un juego ritual), de posturas indigenistas, que circulaban en la época y frente a las cuales Arguedas, en *Yawar fiesta*, presenta su “propia” postura, como *otra* posible lectura (“solución artística”) de la novela. Y decimos *otra* porque el presente trabajo surge de una investigación hecha con anterioridad: la tesis de maestría titulada: *Los ríos de sangres que se avientan cantando de peña en peña hasta el yawar punchay. (Algunos problemas de la poética de Yawar fiesta, de José María Arguedas)* (Cruz, 2015), en la cual propusimos, gracias también a la composición de la propia novela, algunas lecturas (posibles “soluciones artísticas”) de la misma, las cuales fueron analizadas siguiendo el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), formulado por Solé (2006). Este proceso tiene como objetivo hallar una posible “solución artística” y poética de la novela, a partir del acercamiento dinámico (rizomático) a los diferentes planos y niveles (acontecimiento, imagen y voz de personajes, espacio, tiempo, narrador y autor) que la conforman. Veamos brevemente cuáles son estas propuestas de lectura, pues nos darán otro enfoque de la novela, y con ello nos percataremos de su complejidad.

### *YAWAR FIESTA* Y LA CRÍTICA LITERARIA

Iniciemos con una mirada a la crítica. Para Sara Castro Klarén (1973), Alberto Escobar (1984), por mencionar algunos, *Yawar fiesta* es una novela “simple” y lineal, con un argumento pobre, y con capítulos e información innecesarios. No obstante, con

el acercamiento realizado, nos es viable asegurar la inexistencia de estas propuestas. Por ejemplo, para evidenciar un poco su entreverada estructura, hallamos capítulos con títulos en quechua y en español; algunos otros divididos en varios apartados; acontecimientos un tanto “extraños” y “fuera de lugar”; a un narrador hablando sobre la luz del sol, el agua que baja cantando, el viento silbando, etc.; personajes quienes van y vienen, chocan y se refiuran; cornetas que hacen hervir la sangre de los personajes; un toro mítico; un cerro que habla y una corrida de toros anunciada desde el título de la novela, pero desarrollada sólo en la última media página y precipitadamente, como si no tuviera mayor trascendencia. Más aún, como observaremos, el capítulo eliminado (“La quebrada”, y retomado por nosotros) en la segunda y definitiva edición, es fundamental para entender la novela.

Por otro lado, continuando con la crítica, y para comprender el alcance de nuestra propuesta, revisemos rápidamente lo dicho por Antonio Cornejo Polar (1997) sobre esta novela, pues nos parece el mejor trabajo realizado hasta ahora, el cual ha sido, no sólo base para otros análisis, sino profusamente citado y ratificado.

Examinemos, pues, sus ideas. El crítico comienza hablando del cuento “Agua” y cómo *Yawar fiesta* amplía el horizonte de lo planteado en dicho cuento. Después, se concentra en “Pueblo indio”, “El despojo” y “Wakawak’ras, trompetas de la tierra” (segundo, tercero y cuarto capítulos de la novela). Este último lo toma como el inicio, propiamente, de la misma, pues es donde ya aparece el acontecimiento representado, es decir, donde ya acontece algo. Los otros dos los considera como un simple “prólogo explicativo”. Añade, observando estos capítulos, el acierto de Arguedas al decidir eliminar el primer capítulo de la novela: “La quebrada”, pues, según el crítico, no tiene ningún sentido su aparición. Enseguida aborda la fiesta (la cual transcurre entre los capítulos cuarto y onceavo) y la considera como la unión y el quebranto de Puquio, es decir, como el *desafío* de los indios hacia los principales. Posteriormente se concentra en los personajes: 1) los indios, a quienes supone como el grupo más homogéneo; y los principales y las autoridades locales, estos últimos unidos para *explotar* al indio; 2) los mestizos de Puquio, a los cuales califica como seres sin ningún peso en la organización del pueblo; 3) los vecinos alimeñados y las autoridades foráneas, quienes representan las oposiciones entre sierra-costa y principales-indios, y 4) los mestizos radicados en Lima, quienes suben a la sierra, haciendo más profunda la oposición anterior, pues éstos sufren un rápido proceso de aculturación. Después clasifica a los personajes en seis grandes grupos: las autoridades; los más y menos principales; los miembros del Centro

Unión Lucanas; los mestizos y los indios. Para ello, coloca a unos en el mundo de la costa, y a otros en el de la sierra, planteando, una vez más, el antagonismo entre sierra-costa y principales-indios. Finalmente, habla de la presencia de las ideas de Mariátegui y de las del lector en la novela. Respecto a éste, comenta que en la segunda edición de *Yawar fiesta* se quitan o añaden elementos, tales como “La quebrada” o las notas, precisamente pensando en él. En cuanto al primero, por su importancia, regresaremos a él posteriormente. Como complemento, también menciona algunas cuestiones sobre el lenguaje utilizado en la novela por Arguedas, particularmente en el caso de los personajes indios. Por supuesto, el trabajo de Cornejo Polar es mucho más profundo de lo aquí expuesto, pero estos elementos son necesarios y suficientes para nuestros propósitos.

#### EL PROCESO DE APROXIMACIONES SUCESIVAS-ACUMULATIVAS (PASA) Y *YAWAR FIESTA*

Como pudimos apreciar, Cornejo Polar examina ciertos aspectos de la novela, pero los ve aislados, no en su conjunto, no formando parte de un *todo*. Pues, por un lado, observa a los personajes, por otro, a los capítulos, por uno más al lector, por otro se fija en el lenguaje, etc., pero no logra articularlos, de tal manera que *todo* tenga relación con *todo*, cuestión que incluso el propio Arguedas plantea. Así, nuestra finalidad, en este capítulo y en el acercamiento hecho en la tesis anteriormente elaborada, fue hacer *lo contrario* a lo realizado por Cornejo Polar, es decir, intentamos mostrar cómo todos los elementos de la novela se articulaban entre sí, formando un *todo* impactante, una *unidad* donde todo se amalgama, donde nada falta, ni mucho menos algo sobra. La novela tiene, pues, una(s) “solución(es) artística(s)” determinada(s), producto de una forma poética plena y acabada.

Revisado lo anterior, surgen algunas preguntas: ¿por qué contar eso?, ¿para qué todo esto?, ¿qué se desea comunicar y a quién?, ¿a quién se toma en cuenta para hacerlo?, ¿cómo se unen, se articulan, todos los elementos de la novela? Para responder dichos cuestionamientos, es necesario comprender cómo el autor, quien configura la novela, a través del narrador, organiza el material para *descubrir* algo a su interlocutor. Para dar cuenta de esto, es decir, para encontrar una posible “solución artística” y poética, las cuales nos permitan percibir y mostrar su compleja configuración, decidimos, como ya lo anotamos, recurrir al proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas

(PASA). Escuchemos, pues, brevemente, cómo propone y se plantea Solé llevar a buen puerto esta entreverada tarea, como resultado de la lectura del texto:

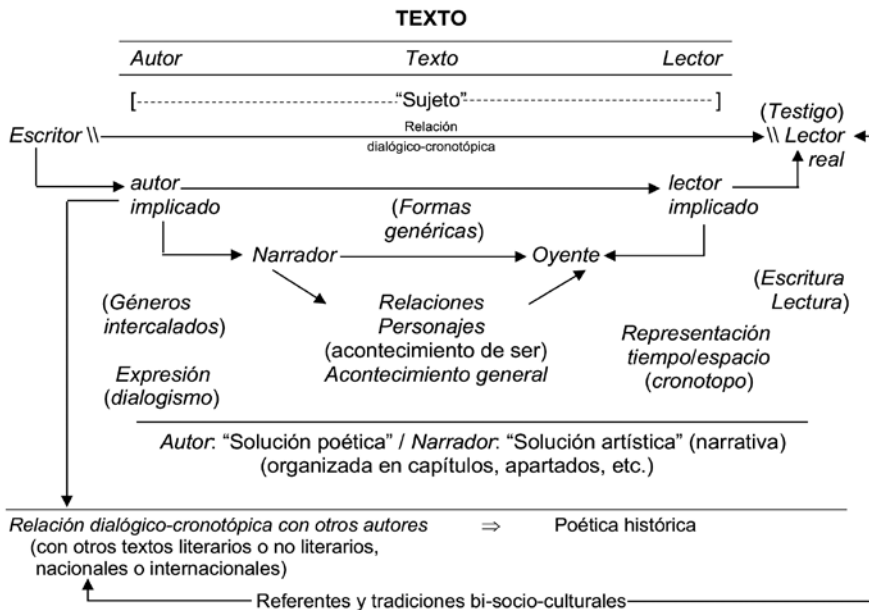
(...) De aquí que hayamos propuesto una posible forma de lograrlo, a la cual hemos llamado *proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas*, la cual plantea irse acercando al texto por planos o niveles hasta poder dar cuenta de algunos problemas de la poética<sup>1</sup> del texto en cuestión. Para ello, dicho muy breve y de forma profundamente esquemática, consideramos necesario revisar tres planos en el texto: el de la *representación*, por cuanto objeto de la imagen en movimiento que *vemos*; el de la *expresión*, por cuanto un narrador va relatando, con la ayuda de los personajes, lo que *oímos y vemos*, y el de la *configuración* que articula los dos anteriores, el cual forma parte de la *solución artística* del narrador, producto de la *organización compositiva o poética* del autor (implicado), de acuerdo con el oyente-lector (implicado) al que se dirige. Sin duda, en este proceso complejo es necesario ir buscando todas las referencias (socio-históricas, culturales, literarias, etc.) que allí van apareciendo, como resultado de la relación dialógico-cronotópica (heterogéneo-transculturada) que el autor mantiene con otros textos, sean orales o escritos, sean literarios o no, y sean propios de nuestra cultura o ajenos a ella, es decir, los problemas de su poética autoral e histórica.

Para ello, partimos de una serie de niveles o planos que pueden servirnos de mojoneras para comenzar a intentarlo. Así, en el plano de la *representación (ver)*: acontecimiento(s),

---

<sup>1</sup>“(...) se puede proponer, de manera general, que la poética puede ser entendida como la *postura* desde la que el Autor implicado articula las instancias del proceso narrativo, para permitir al narrador (o narradores) encontrar una posición y una perspectiva *autocentrada* (de acuerdo con su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas sociocultural de su Presente histórico), y *descentrada* (por cuanto Sujeto del inconsciente y de la Memoria genérica y sociocultural e histórica), que le permita dar una ‘solución artística’ al proceso de expresión y representación dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada, rizomático-diseminativa de los movimientos de tiempos y espacios de la heterogeneidad sociocultural y la transculturación narrativa del (Perú) de la primera mitad del siglo XX, de acuerdo con el oyente al que se está dirigiendo, y esto en función de la posible relación que el Autor establece con otros textos —orales o escritos, literarios o no-literarios, nacionales o internacionales—, sea que formen parte de sus tradiciones narrativas, sea que formen parte de las tradiciones contraculturales (cognitivas, éticas y estéticas) con las que dialoga, y del lector al cual se dirige para dar cuenta de tal debate’. [Solé, 2006, 2006a, 2006b, 2014] / Evidentemente, todo esto ‘determina’, o mejor, pone límites, a las maneras que el lector real puede interpretar la obra, pues si bien es cierto que el texto es una obra abierta, y que nuevos textos y nuevos lectores darán nuevas posibilidades de interpretación, éstas siempre estarán acotadas, tanto por la posición y perspectiva del narrador (o narradores), en función de la configuración poética del autor, como de la relación que éste establece con otros textos, es decir, de su poética histórica. (...)” [Solé, 2010: 16]

personajes, tiempo y espacio, etc.; en el plano de la *expresión* (*oír*): voces personajes, voces narrador(es), etc.; en el plano de la *configuración*: capítulos, apartados, epígrafes, títulos de los capítulos, etc. Esto implica que deben ser analizados los elementos de cada nivel, así como cada nivel, por separado, uno por uno, e ir buscando las relaciones que entre ellos se van manifestando, para finalmente articular (sincrónica, diacrónica y rizomáticamente) los tres planos entre sí.



Evidentemente, dado que cada texto puede contener instancias no mencionadas aquí (si bien las sugeridas resultan generalmente imprescindibles, aunque algunas de ellas puedan faltar), éstas deben ir siendo propuestas por el propio investigador, en función de las particulares demandas que cada texto le presente y a medida que va avanzando en su lectura. (Solé, citado en Cruz, 2015)

#### UNA POSIBLE IMAGEN CRONOTÓPICA DE *YAWAR FIESTA*

Planteado lo anterior, veamos qué podemos obtener gracias a ello. Así, nuestro primer paso, al adentrarnos a la novela, fue *mirar el acontecimiento representado*, el cual, dicho

en breve, es el siguiente: dos viajeros descienden desde Kondorsenk'a hacia Puquio (el pueblo donde sucederá todo). Luego se narran hechos pasados (el despojo de los ayllus [comunidades] de Puquio y de los punarunas [indios que viven en las punas]). Enseguida suenan los wakawak'ras (trompetas), quienes anuncian el yawar fiesta (fiesta de toros al estilo indígena) de ese año, lo cual provoca que todos en el pueblo empiecen a moverse. Inmediatamente los k'ayaus (uno de los ayllus del pueblo) van a pedir al Misitu (el toro más temido de la región) a don Julián (el "dueño" del toro y el gamonal más poderoso), quien se los da. No obstante, llega a Puquio una circular del Gobierno, la cual prohíbe la corrida sin diestros. El Subprefecto (la autoridad representante del Gobierno) les comunica la orden a los vecinos, y éstos se alteran y se dividen: unos la *aceptan* y otros la *rechazan*. De pronto, se narra la bajada de los serranos a Lima y cómo forman ahí unos clubes, los cuales funcionan como sus ayllus. Así, los miembros del Centro Unión Lucanas se organizan y deciden subir a Puquio para defender la orden del Gobierno. Después, los indios van por el toro, lo atrapan, y los del Centro llegan al pueblo e intentan convencer a los indios de que no entren al ruedo y enfrenten al Misitu. Al final, mientras don Julián y don Pancho están encerrados en la cárcel, los indios entran a la plaza, el torero ingresa al ruedo y su primera faena es buena, pero la segunda, no. Ante esto, el alcalde de los vecinos ordena la entrada de los capeadores indios al ruedo, los cuales dinamitan al toro, y el yawar fiesta se realiza como todos los años.

Ahora bien, este es el *acontecimiento*, pero hay algo más que es *necesario* tomar en cuenta: el *inicio* y *final* de la novela, pues son precisamente estos dos puntos quienes condicionan dicho *acontecimiento*, es decir, lo que va sucediendo: es el *proceso* que empieza en la quebrada con los dos viajeros descendiendo al pueblo, hasta llegar a la placita donde se lleva a cabo el *yawar fiesta* y donde don Antenor (el alcalde de los vecinos) ordena la entrada de los capeadores indios, para, después de que ellos dinamitan al toro, decirle al oído al Subprefecto: "¿Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero!"<sup>2</sup> (Arguedas, 1983: 192) Es decir, lo que *veremos* a lo largo de las páginas de la novela es todo lo ocurrido desde ese descenso hasta esta escena final. De este modo, nos interesa descubrir

---

<sup>2</sup> José María Arguedas (1983), *Diamantes y pedernales. Taller y Yawar fiesta*, en *Obras completas*, Perú: Editorial Horizonte, tomo II. Todas las citas de la novela se obtendrán de esta edición, por ello, de ahora en adelante sólo colocaremos el número de página.



cómo se llegó a ese desenlace, pues es esto, en primera instancia, lo que el narrador quiere “comunicar” a su oyente, como producto del trabajo configurativo-poético del narrador-autor implicado, el cual toma en cuenta y va dirigido al oyente-lector implicado. Más adelante volveremos a ello.

Así, observado el *acontecimiento*, nos topamos, como ya lo anotamos, con algunas complicaciones: hechos aparentemente fuera de lugar, trastoques en el orden cronológico, un inicio y un final, un tanto desconcertantes, etc., por ello fue necesario hallar una posible salida, la cual nos permitiera aproximarnos a las probables “soluciones artísticas” y poética buscadas. Así, gracias a la flexibilidad del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), para *Yawar fiesta* decidimos unir el plano de la *representación* con el de la *configuración*, lo que nos dio como resultado una *imagen cronotópica*<sup>3</sup> (véase imagen), la cual guio gran parte de nuestro acercamiento a la novela. Expliquemos sucintamente cómo fue surgiendo dicha imagen y su múltiple significación.

Como ya lo apuntamos, nos concentramos, en un primer instante, en el acontecimiento representado, pero al hacerlo y hallar las complejidades señaladas, nos hizo

---

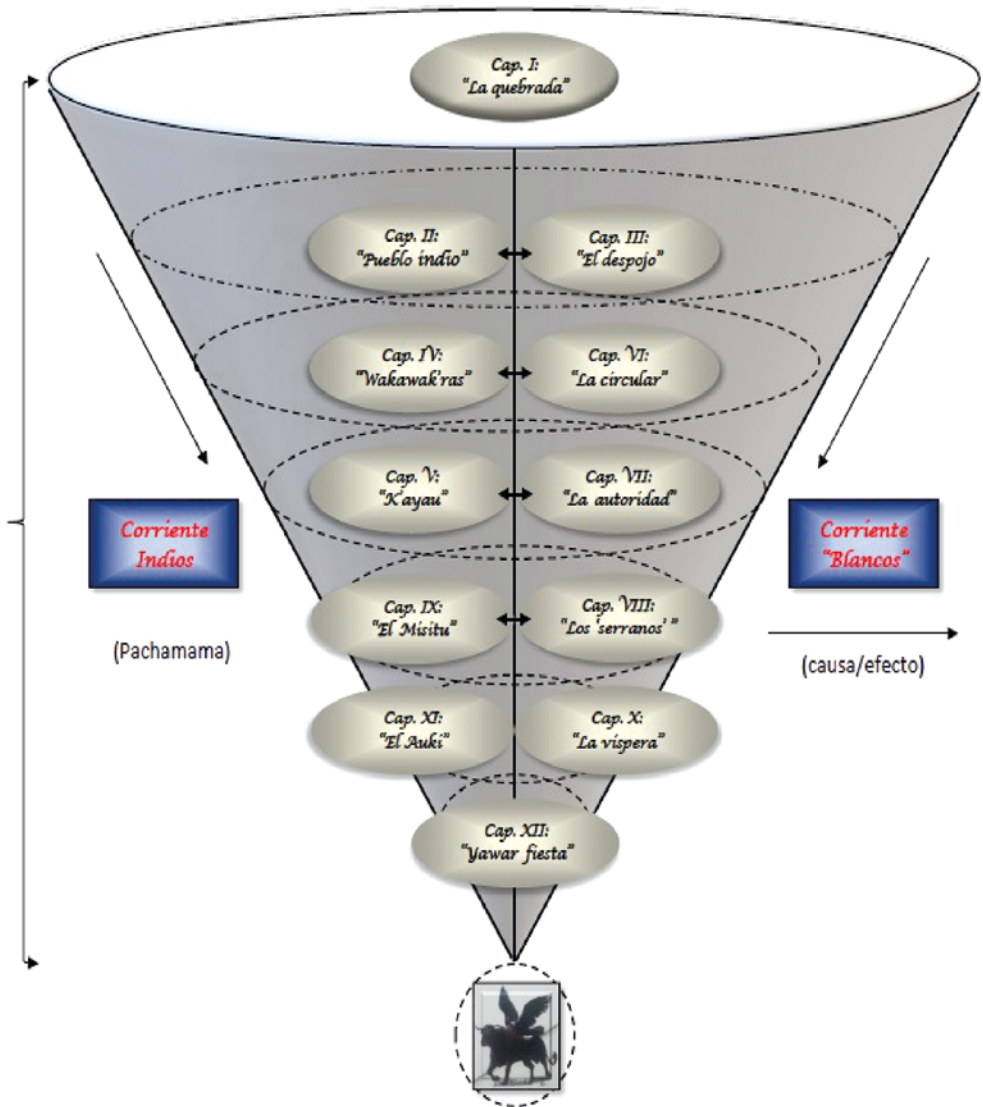
<sup>3</sup> “Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura). / En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia”. [Bajtín: 1937-1938: 237-238, 393, 400-401] “De este modo, la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial. Esta propiedad de los modelos espaciales reviste particular importancia para el arte. / Ya a nivel de construcción de modelos supratextuales, puramente ideológicos, el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos ‘alto-bajo’, ‘derecho-izquierdo’, ‘próximo-lejano’, ‘abierto-cerrado’, ‘delimitado-ilimitado’, ‘discreto-continuo’ se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: ‘válido-no válido’, ‘bueno-malo’, ‘propio-ajeno’, ‘accesible-inaccesible’, ‘mortal-inmortal’, etc. / Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición: ‘cielo-tierra’ o ‘tierra-reino subterráneo’ (estructura vertical de tres términos organizada según el eje alto-bajo); otras, en forma de una cierta jerarquía político-social con la oposición marcada de ‘altos’ y ‘bajos’; otras, en forma de valoración moral de la oposición ‘derecho-izquierdo’ (expresiones: ‘hacer las cosas derechas’, ‘tener mano izquierda’). [Lotman, 1970: 270-271]

buscar algo más: un cronotopo, una imagen, la cual fuera “suficiente” para explicar esta manera de configurar, cuando menos en el plano de la representación, el texto. Así, llamó nuestra atención el título de la novela y el de los capítulos, el hecho de que se haya eliminado el primero, y que en algunos capítulos surgieran ciertos personajes y no otros. Todo ello y el acercamiento a la visión de mundo quechua, nos llevó a construir nuestra *imagen cronotópica*. Por lo anterior, elegimos, como base, un cono invertido, el cual representa la quebrada (el espacio [“vivo y animado”] donde pasan los acontecimientos), para después ir fragmentando esa figura y ubicando en cada plano los capítulos de la novela. De este modo, en la cima del cono colocamos el capítulo omitido en la segunda edición de la novela *La quebrada*, el cual da cuenta de la imagen cronotópica propuesta. Luego situamos los capítulos “Pueblo indio” y “El despojo”. A partir de aquí, en los siguientes planos de la imagen, pusimos del lado izquierdo los capítulos con título en quechua, y del lado derecho aquellos con el título en español, para finalizar con el último capítulo de la novela, el cual queda en lo más profundo del cono, ejemplificando esa placita de toros donde se realizará la corrida. Ahora bien, observando a los personajes que van apareciendo durante ese acontecimiento representado, nos dimos cuenta de la existencia, inevitable, de indios (quechuas), “blancos”, mestizos, estudiantes provincianos y costeños. Por otro lado, y continuando con los personajes, sabemos que para Arguedas la *imagen* (por llamarla de alguna manera) del *agua*, la cual representa la *sangre* de todos los seres de la Pacha, entre ellos, los hombres, es muy significativa. Así, tomando en cuenta esto, el título de la novela y varios elementos presentados a lo largo de ella, decidimos hablar de *ríos*.<sup>4</sup> De este modo, los acontecimientos, los personajes, las voces, el tiempo, el espacio, el narrador *descenderán* desde lo más alto de la imagen cronotópica (“La quebrada” [I]) hasta la placita (“Yawar fiesta” [XII]) como ríos, y sumergidos en ellos estarán las distintas corrientes que los integran. Es decir, tenemos al río *indio* (lado izquierdo de la imagen) y al “*blanco*” (lado derecho) con todas sus corrientes. Así, en el primero, hallamos tanto a los indios de los cuatro ayllus de Puquio, como a los k’oñanis (los punarunas), mientras que en el segundo se encuentra a todos aquellos personajes que no lo son: los principales, los mestizos, los costeños, los extranjeros,

---

<sup>4</sup> Para terminar de confirmar dicha intuición, basta con recordar, entre otras muchas cosas, el título de algunos de los relatos y novelas del propio Arguedas: “Agua”, *Los ríos profundos*, *Todas las sangres*...

etc. De esta manera, queda configurada nuestra *imagen cronotópica*, la cual, como ya lo mencionamos, fue, en varios instantes, nuestra guía al aproximarnos a *Yawar fiesta*. Hela aquí representada:



CRONOTOPO GENERAL DE YAWAR FIESTA

YAWAR FIESTA Y ALGUNAS DE SUS POSIBLES “SOLUCIONES ARTÍSTICAS”  
(LECTURAS)

Ahora sí, vayamos a las diferentes lecturas propuestas, considerándolas como algunas posibles “soluciones artísticas” surgidas de la propia novela, es decir, ésta tiene una estructura y, al mirarla, aparecen, dando cuenta del *proceso* que va desde el inicio (“La quebrada” [I]) hasta el final de la novela (“Yawar fiesta” [XII]). Así, cada una de las lecturas que presentaremos a continuación evidencia ese *fluir* de los dos ríos y sus *corrientes* hasta llegar a un desenlace en *común*: mostrar el “triumfo” del mundo serrano, el cual fue puesto en movimiento por los wakawak’ras, y determinado por la concepción quechua. Con ello, asimismo, evidenciaremos cómo ninguno de los elementos que aparecen en la novela sale sobrando, y cómo *todo*, absolutamente *todo* se relaciona con *todo*, tal como Arguedas lo afirma. Todo esto nos hace percibir un texto sumamente intrincado.

Dicho lo anterior, hallamos la primera lectura: la lineal. Al hacerla, confirmamos la inexistencia de tal linealidad, pues hallamos acontecimientos “fuera de lugar”. Además, afirmar que una novela es lineal, no nos muestra su complejidad. En un segundo momento, a partir de nuestra *imagen cronotópica*, hicimos una lectura vertical. En ella observamos cómo descienden hacia la placita los dos ríos. Primero vimos el *fluir* del río Indio, el cual comienza en “La quebrada” (I), sigue por los demás planos de la imagen cronotópica, hasta llegar al “Yawar fiesta” (XII). Posteriormente realizamos lo propio con el río Blanco. En este *fluir* hacia la corrida seguimos la idea del *pukllay*. Recordemos al respecto que este es un *juego ritual*, una *competencia*, es decir, contemplamos el descenso de estos dos ríos como una *competencia ritual*, donde cada acontecimiento, de ambos ríos, conlleva un movimiento de *puesta en escena* y de *respuesta* de ella, como producto de dicho juego, y esto con el fin de obtener el *objetivo* propio de cada uno. Así, las distintas corrientes del río Indio entablan su juego ritual, tanto entre ellas, como con los principales (hacendados, mistis<sup>5</sup> o gamonales), mientras las corrientes del río Blanco hacen lo propio entre ellas y con el Gobierno. Al final, como decíamos, cada *competencia* obtiene su particular resultado. Los indios logran hacer su corrida como siempre: atrapan y dinamitan al toro más bravo de la región (el Misitu), y hacen partícipes a todos los habitantes del pueblo, incluidos los

---

<sup>5</sup> Plural castellano de misti, nombre que dan los indios a los blancos.

principales y el subprefecto. Mientras que, en el río Blanco, al parecer, unos perdieron y otros “ganaron”, pues don Demetrio logró que encerraran a don Pancho, y los Comisionados del Centro Unión Lucanas consiguieron el encarcelamiento de don Julián, si bien el subprefecto no obtuvo el cumplimiento de la circular del Gobierno, pues al final todo el *yawar fiesta* se realiza como siempre.

En una tercera lectura se propuso a esa competencia ritual como una *danza de tijeras*,<sup>6</sup> es decir, las corrientes del río indio comienzan la danza y, con los acontecimientos poco a poco suscitados, van provocando a las corrientes del río Blanco, y las “obligan” a competir, respondiendo a esa danza. Y en esta nueva lectura, los “ganadores” son los indios, pues son quienes obligan al río Blanco a moverse.

Por otro lado, en una cuarta propuesta, se hizo una lectura horizontal, igualmente guiados por nuestra *imagen cronotópica*, donde miramos un reflejo entre lo acaecido y discutido en el lado izquierdo de la imagen, y lo que ocurre y se habla en el derecho. Por supuesto, esto de manera similar y/o contrapuesta, pues, como dicen los indios, la montaña se refleja en el río. Estas son, dicho de forma elemental, las diferentes propuestas de lectura presentadas a partir de la imagen cronotópica.

Continuando con nuestras posibles “soluciones artísticas”, hay otras tres lecturas, mas éstas ya no se basaron en nuestra *imagen cronotópica*. Como ya lo hicimos notar, algunos capítulos de la novela están compuestos por apartados. Ante esto surgió la pregunta: ¿por qué organizarla de ese modo? La respuesta la hallamos, precisamente, en la siguiente lectura. Aquí advertimos cómo esos diversos apartados están relacionados con el título del capítulo, formando un *todo*, y cómo en cada capítulo se percibe nuestra *imagen cronotópica*. Dicho de otra manera, al interior de los capítulos mismos empezamos desde las alturas y concluimos en el fondo de la quebrada.

---

<sup>6</sup> “La danza de las tijeras (*Danzaks* en quechua) es un baile masculino en el que dos bailarines, acompañados por sus respectivas orquestas de violín y arpa, danzan en turnos que forman parte de una competencia dancística. Cuando le toca el turno a un bailarín, éste no sólo repite los pasos de su competidor, sino también crea pasos y figuras más complicados que deben ser superados en el siguiente turno por el otro bailarín. Para complicar más la danza, los danzantes manipulan en una de sus manos dos piezas sueltas de tijeras mientras bailan. El choque interrumpido de las dos partes de las tijeras produce sonidos parecidos a los de una campana pequeña. Esta danza se ha ejecutado por cientos de años en los espacios rurales andinos de la región central de Perú. (...) La lectura de la documentación sobre la danza demuestra que José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 - Lima, 1969) fue el escritor peruano que en su doble posición de literato y antropólogo contribuyó más a su conocimiento y a su constitución como uno de los elementos más expresivos de la cultura andina. (...)” (Zevallos-Aguilar, 1999)

Por otro lado, mientras buscábamos que todo en la novela tuviera algún sentido, nos percatamos que asimismo era viable hacer una lectura si agrupamos a los capítulos en tríos y pares. Aquí observamos cómo lo acaecido en cada grupo se articula y nos permite contemplar una nueva manera de *enfocar* (*leer*) lo presentado en la novela. Así tenemos a los capítulos I, II y III; IV y V; VI y VII; VIII y IX; y por último, X, XI y XII. En los tres primeros está todo aquello que debemos conocer (como viajeros, extranjeros y lectores) antes de comenzar la fiesta (la quebrada en invierno y época de lluvias y sus habitantes; el despojo del valle y de la puna; las relaciones entre los indios y los mistis). Con ello resulta más fácil comprender qué se muestra y qué se desea “comunicar”. En los siguientes tres pares encontramos a quienes se enfrentarán en la corrida: a los diferentes participantes y cómo se confrontarán. Y en el último trío, después de la preparación de la fiesta (los últimos acuerdos de los dos ríos, la ida por el Misitu, la llegada de los del Centro Unión Lucanas), llegamos a ella: al *yawar punchay*.

Finalmente, evidenciamos una lectura donde nos es factible acercarnos a *Yawar fiesta* si la dividimos en dos partes. La primera abarca del capítulo I al VI y la segunda del VII al XII. En este punto sugerimos que en la primera parte se mira desde el Kondorsenk’a (un cerro por donde se llega al pueblo) hacia Puquio, y en la segunda, desde la costa hacia la sierra. Aquí, el capítulo que fractura la linealidad es el VII. “La autoridad”. Ahí se aprecia al subprefecto mirando desde el balcón de la subprefectura (su mundo, su espacio), tanto la llegada de los indios a la plaza, como la de los mistis al salón de cabildos, es decir, lo costeño mira lo serrano.

No olvidemos, al respecto, que cada una de estas *lecturas* (“soluciones artísticas”) no niega la anterior, e igualmente, como lo plantea el proceso guía, el PASA, todo se va dando por *aproximaciones* y se va *acumulando* (diseminativa y rizomáticamente) a medida que se avanza.

Expuesto lo anterior, y evidenciado lo compleja que puede ser la novela, proponemos una *lectura más* (la aquí propuesta), aquella donde se despliegan los referentes de la época, es decir, donde se presenta un diálogo, desde el interior mismo de la novela, con las posturas indigenistas.

Y justamente, a partir de dichos resultados y observando el diálogo peruano en torno al indio, nos fue posible percatarnos que las diferentes posturas indigenistas estaban presentes en *Yawar fiesta*, y que era viable tomarla como un *diálogo* entre los *planteamientos* de los investigadores sociales, y la *respuesta* de Arguedas ante los diversos puntos de vista al respecto, los cuales podemos denominar “costeños”, por

ser la gente “blanca” quien habla de la sierra andina y de sus habitantes: los indios. Es decir, en *Yawar fiesta* presenciaremos el *diálogo* (un *pukllay*, un juego ritual) entre algunas ideas indigenistas circulantes en la costa peruana, con otra, la de “Arguedas”, producto de su *vivencia y comprensión* del mundo quechua, dado que, por un tiempo, cuando era niño y adolescente, vivió en y con los indios del sur de Perú: Ayacucho, Apurímac...

Por otro lado, siguiendo el planteamiento de Françoise Perus (Perus, 2012),<sup>7</sup> entendemos que el texto no es un *reflejo* de la realidad. Ciertamente, el individuo que lo escribe es un hombre (sujeto) quien vive dentro de cierto contexto y en medio de puntos de vista, tradiciones, culturas, etc. Y sí, mucho de ello está presente en el texto artístico, pero desde el instante en que es ese hombre, precisamente *ese* hombre, quien lo piensa, lo organiza y lo escribe, estamos ante una *postura* (heterogénea y transculturada) frente al problema. Es decir, por ejemplo, Arguedas (pues es el caso que ahora nos ocupa) estuvo entre los indios y en su obra nos hace vivir este mundo; sin embargo, esto no significa que lo visto en ella sea un *reflejo* de la realidad, sino una construcción hecha por Arguedas de esa *realidad*. Así, lo que presentaremos a continuación será la forma en que él moviliza y vehicula diversas tradiciones desde múltiples posiciones y perspectivas (biculturales) sobre el indio en *Yawar fiesta*. De este modo, contemplado desde lo quechua, estaremos frente a un *pukllay*<sup>8</sup> de posturas sobre el indigenismo: en la novela observaremos cómo, acontecimientos, personajes, voces, representan, de una u otra manera, perspectivas, tradiciones, puntos de vista y cosmovisiones sobre tal asunto.<sup>9</sup> Evidentemente, Arguedas tiene las *propias*, y partir

---

<sup>7</sup> “Esta concepción del texto literario como objeto permanece a nuestro juicio tributaria de una doble herencia: la del realismo, que concibe el texto literario como *reflejo* de una realidad que le es exterior y le sirve al mismo tiempo de caja de resonancia; y la del *estructuralismo*, que aun cuando busca cancelar, o suspender momentáneamente la articulación del texto con sus contextos de producción y recepción, no por ello rompe con el positivismo de la *concepción refleja*. Contribuye más bien a *reforzar* el mecanicismo que le subyace. En efecto, de espejo fiel o no, el texto ha pasado a ser dispositivo o artefacto, sin recobrar por ello su calidad de práctica artística, activa y viva; vale decir, de modalidad específica de intervención en tradiciones narrativas y culturales claramente definidas”. (Perus, 2012: 8; cursivas nuestras)

<sup>8</sup> Juego ritual.

<sup>9</sup> Al respecto, Bajtín habla de *ideologemas*. Ciertamente, él propone al hablante como un *ideólogo*, pero como estamos apreciando aquí la novela, bien podemos decir que toda ella es portadora de ideologemas. Dice: “El hablante en la novela es esencialmente un *hombre social*, históricamente concreto y determinado, y su palabra es un lenguaje social (aunque en germen) y no un ‘dialecto individual’. El carácter individual y los destinos individuales, así como la palabra individual, sólo determinada por

de diálogo con ellas se enfrenta y se confronta con las de los otros, permitiendo que en la novela aparezcan, pero, evidentemente, sin que ninguna de ellas sea la verdadera y definitiva. Entonces, en *Yawar fiesta*, como lo apuntamos, se movilizan y vehiculan posturas indigenistas “blancas” y tradiciones quechuas.

Así, desde el Kondorsenk’a descenden dos viajeros y con ellos dos grandes posturas: una *costeña* y una *serrana*. Se adentran al pueblo indio, viven la preparación y realización del yawar fiesta, con todo lo que implica, al tiempo que se van confrontando a cada paso, hasta que, al final, nuevamente, dos posturas se enfrentan ante la realización tradicional de la corrida. Es decir, el alcalde don Antenor (la postura serrana) le muestra cómo es la vida en la sierra al Subprefecto (la postura costeña), en un último y gran enfrentamiento de posturas sobre el indio. Al contemplar esto, se justifica la gran importancia que le dábamos al inicio y final de novela, pues todo lo que aconteció en ese largo proceso fue para llegar a este gran desenlace. Evidentemente, lo importante no es el principio ni el final en sí mismos, sino el *proceso* que se va realizando a medida que se avanza.

Aclaremos, podría parecer que estamos enfocando un *tema* particular en la novela, contraviniendo a la propuesta hecha al principio, pero esto no es así. Este “tema” es consecuencia y resultado, como ya lo apuntamos, del trabajo de tesis ya realizado. De esta manera, a partir de lo ya observado, se ha podido vislumbrar esta nueva faceta propuesta por el propio texto de Arguedas.<sup>10</sup> Es pues, una lectura, una “solución artística” *más* de las ya consideradas.

Expuesto lo anterior, iniciaremos presentando algunas de dichas posiciones y perspectivas movilizadas allí, así como lo planteado al respecto por el propio

---

ella misma, son para la novela, en sí mismos, indiferentes. Las particularidades de la palabra del héroe procuran siempre una cierta significación social, una difusión social, y son lenguajes potenciales. Por eso la palabra de un héroe puede ser el factor que estratifique el lenguaje, introduciendo el plurilingüismo en él. El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un *ideólogo*, y sus palabras siempre son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social. Precisamente como ideologema, la palabra se convierte en la novela en objeto de representación; por eso la novela no corre peligro de convertirse, sin el objeto, en un juego verbal. Es más, gracias a la representación dialogizada de la palabra plena desde el punto de vista ideológico (en la mayoría de los casos, actual y eficaz), la novela facilita el esteticismo y el juego verbal puramente formal menos que cualquier otro género literario”. [Bajtín, 1934-1935: 148-150]

<sup>10</sup> Como diría Derrida, “no hay fuera de texto”.



Arguedas. Para efectos de lo primero, nos acercaremos al trabajo de Mario Vargas Llosa, titulado: “José María Arguedas y las ficciones del indigenismo” (capítulo de *La utopía Arcaica* [Vargas Llosa, 1996]), pues nos presenta un panorama compacto, pero suficientemente rico y abarcador, sobre el indigenismo; en segundo lugar, nos enfocaremos en el texto de Arguedas “La razón de ser del indigenismo en el Perú” (en *Formación de una cultura indoamericana* [Rama, 1975]); y terminaremos con la novela aquí en estudio: *Yawar fiesta*.

## PERÚ Y EL INDIGENISMO

Perú, como todos los pueblos conquistados, cuenta con una población heterogénea y transculturada y, por lo tanto, con una multiplicidad y diversidad de posiciones y perspectivas, de visiones de mundo. Es decir, hallamos un espacio, primero, dividido en sierra y costa, y después, tales lugares poblados por seres muy diversos entre sí: en la costa, en un principio, estaban los criollos y los mestizos (“acriollados”); en la sierra, los indios, los mestizos (“aindiados”) y los “blancos” (“transculturados”). Debido a esto, y mucho más, encontramos un país sumamente complejo, donde de algún modo, y en cierto momento, toda esa heterogeneidad de seres se ve obligada a relacionarse. Así, a finales del siglo XIX, por diversas razones, el “blanco” posa su mirada en uno de esos individuos: el indio.

Así, según el análisis hecho por Vargas Llosa, algunos de ellos lo han visto como el pobre desvalido, la víctima de maltrato, el esclavo, el oprimido y explotado, el sufriente (Clorinda Matto de Turner, Narciso Arestegui, Pedro Zulen, etc.); para otros muchos (entre ellos, José Ángel Escalante), el mestizo es el “culpable” de todos los males del Perú, llegando hasta el extremo racista del desprecio, tan común hoy en día en ese país. Sin embargo, algunos más, como, por ejemplo, Luis Alberto Sánchez, ponen el dedo en la llaga y denuncian que en el incanato el indio también sufrió, dándole un revés a los hispanistas (Raúl Porras Barrenechea y Jorge Basadre, entre otros), quienes veían ahí una época dorada y proponían la parcelación de la comunidad india como una solución a diversas dificultades. A partir de aquí, José Carlos Mariátegui inicia su investigación sobre el conflicto del indio. Mas con ello aparece algo muy particular, pues se comienza así, no sólo a fijar la mirada en él, sino a considerar algunos problemas al respecto y a proponer diversas soluciones.

En este punto de la polémica sobre el indio, surgen tres posturas muy diversas y contrastantes: la de José Carlos Mariátegui (uno de los principales representantes del indigenismo, fundador del Partido Socialista del Perú), la de Raúl Haya de la Torre (fundador del APRA [Alianza Popular Revolucionaria Americana]), y la de Luis E. Valcárcel, quien escribió *Tempestad en los Andes* (2006). Observemos, pues, rápidamente cada una de estas *miradas* escrutadoras.

Para Mariátegui (el amauta, el maestro conductor de gran parte del pensamiento de la época), el indigenismo no puede separarse del socialismo, y sólo reemplazando a la sociedad feudal y al capitalismo por el colectivismo marxista, se “salvará” al indio. Para él, solamente éste es la reencarnación de lo nacional, pues él representa y vive lo original. Por ello debe reivindicársele, tanto en lo político, como en lo económico. Como ya dijimos, funda el Partido Socialista Peruano, lo cual evidencia la guía de su pensamiento, y es bajo éste que se enfocará la problemática del indio. Así, en su obra *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Mariátegui, 1928 [1979]), propone, de manera general, lo siguiente: 1) el gran problema del indio es la tierra, 2) el indio vive en el oscurantismo, 3) la presencia de los gamonales (hacendados) condiciona y obstaculiza la vida del indio. Estos razonamientos, entre otros, conllevan a su reivindicación. Por otro lado, específicamente, en uno de sus artículos más importantes: “El problema de la tierra”, plantea que el indio tiene derecho a la tierra, y propone como uno de los objetivos la liquidación feudal en el Perú, es decir, una de las figuras centrales contra la cual se debe ir es el gamonal, quien posee una extensión enorme de tierra.

Otra perspectiva más es la de Valcárcel. Según él, el punto de mira del problema no es económico ni social, sino racial y cultural. Y en esa tormenta, de la cual habla en *Tempestad en los Andes*, el indio restablecerá su predominio sobre sus explotadores y enemigos: el “blanco” y el mestizo. Además, según él, los indios son los soldados, pues son quienes tienen las armas, entonces les sería posible hacer uso de ellas contra quienes los someten, o bien, podrían ponerse en huelga, pues son ellos quienes hacen el trabajo en las minas y en las haciendas. De igual manera, para él, también el mestizo es un mal para la sociedad peruana, pues lo considera como un híbrido con deformidades.

Por su parte, Raúl Haya de la Torre deja el racismo a un lado, pues, para él, la causa del indio es social, no racial, ya que hay hombres quienes, por muy indios que sean, tienen la conciencia negra, mientras, según Arguedas, un hombre de piel

“blanca”, puede ser muy indio. Haya de la Torre, asimismo, plantea que la lucha debe tener un carácter económico, e ir contra el latifundio, quien ha conseguido sus posesiones quitando tierras a los indios, lo cual se convierte en el mayor obstáculo para la liberación del campesino. Así, cuando se acabe con esta gran propiedad esclavista y con su representante, el gamonal, la revolución se “valdrá de la comunidad indígena como punto de partida para la gran transformación de la sociedad”. (Llosa, 1996: 37)

Pero hay otros dos indigenistas importantes: Luis Alberto Sánchez (Sánchez *et al*, 1975) y Uriel García, en *El nuevo indio* (García, 2011), quienes también opinan al respecto.

Así, Luis Alberto Sánchez entra en polémica con Mariátegui y otros. Mientras José Uriel García propone en *El nuevo indio*, ideas opuestas a las de Mariátegui, Valcárcel y Luis Alberto Sánchez, pues, para García, el indio no es “un grupo étnico, sino una entidad moral” (Llosa, 1996: 38), es decir, el andinismo no es una cultura relacionada con la sangre, con el pasado histórico, sino con el paisaje de la sierra, con el telurismo. Por otro lado, estima la capacidad del indio para absorber lo ajeno, y propone al mestizo como el nuevo indio, donde el valor moral tiene gran peso.

De este modo, hemos repasado rápidamente las ideas en torno al indio, pues Arguedas las siguió muy de cerca, y de una u otra manera condicionan su posición y perspectiva frente al hecho, lo cual se observa claramente en su obra. Ahora escuchemos cuál es la *postura* de un hombre quien vivió durante algún tiempo en medio de los indios, los sintió y los conoció de cerca.

Para ello, observemos lo planteado por Arguedas (1989) en su texto “La razón del indigenismo en el Perú”. En él comienza con la revisión de los planteamientos de los hispanistas (Raúl Porras Barrenechea y Jorge Basadre, entre otros), quienes afirman, según palabras de Arguedas, la superioridad de lo hispano y su predominio en el Perú. Además, valoran lo indígena, pero en las formas mestizas, pues éstas son quienes tienen y reflejan los mejores elementos de lo hispano. Por otro lado, considera que, con los descubrimientos y el trabajo de Julio C. Tello, se inicia el “indigenismo”, aunque este arqueólogo admira más el folclor y no ve al indio vivo. Arguedas continúa con el recuento de las dos posturas del indigenismo en el siglo xx, y aparece José Carlos Mariátegui. Alaba su gran labor con la revista *Amauta*, órgano principal del indigenismo, donde se exponían las posturas y creaciones al respecto. Sin embargo, hace notar que el amauta no conocía ni tenía información sobre la cultura indígena. Posteriormente, Arguedas realiza una pequeña recapitulación de hechos históricos

comprobados: descubrimientos del hombre antiguo, su técnica, el dominio de la naturaleza, etc., y plantea su postura sobre los indios: la capacidad de la cultura nativa de asimilar elementos hispánicos, y su flexibilidad y poder para defender su integridad y desarrollarla. En cuanto a los españoles y sus descendientes, considera que, al estar aislados por enormes montañas, rodeados de indios y escuchando el quechua, se indigenizan mucho más de lo que se pudiera creer. Pero, aunque las dos culturas habitan un solo espacio, “se mantienen profundamente diferenciadas en su médula y evolucionan paralelamente”. (Arguedas, 1989: 13) Continúa, y posa la mirada en Valcárcel, quien es antihispanista, y sostiene que los “vicios y defectos del hombre peruano son de origen hispánico”. (Arguedas, 1989: 13) Después, Arguedas observa a Raúl Porras Barrenechea, quien toma una posición hispanista, y para quien “el indio es el responsable de las limitaciones y defectos del país”. (Arguedas, 1989: 14)

Así, el balance que Arguedas obtiene de todo lo dicho en torno al indio es el siguiente: dado que a éste se la ha convertido en un *problema*, pues se le ha mirado, analizado y visto a partir de sus “carencias”, se requiere modificar su *imagen*, observándolo más de cerca, dentro del mundo geográfico en que se desenvuelve, y tomando en cuenta las relaciones que establece y mantiene con todos aquellos que lo rodean: indios, mestizos y “blancos”. De aquí, según él: “la literatura llamada indigenista no es ni podía ser una narrativa circunscrita al indio, sino a todo el contexto social al que pertenece”. (Arguedas, 1989: 15) Estas palabras sostienen y justifican todo lo ocurrido en *Yawar fiesta* y lo planteado por nosotros.

Dicho lo anterior, vayamos ahora a la novela y observemos las posturas anteriores en acción. Iniciemos, pues, el *pukllay* de puntos de vista sobre el indigenismo.

#### YAWAR FIESTA Y EL PUKLLAY DE LAS POSTURAS INDIGENISTAS

Para efectos de lo que deseamos mostrar, seguiremos la lógica del trabajo anterior,<sup>11</sup> es decir, recorreremos los capítulos de la novela descendiendo por los dos *ríos*: el “blanco”, donde estarán los acontecimientos, personajes, voces pertenecientes al mundo “blanco”, o lo que es lo mismo, aquellos quienes no son parte de lo indio, o bien que ya no forman parte de él, como los comisionados del Centro Unión

<sup>11</sup> La tesis, por ello era necesario mostrar en un inicio lo realizado en ella.

Lucanas, y el indio, donde ubicamos a los indios de los cuatro ayllus<sup>12</sup> del valle de Puquio: Pichk’achuri, K’ayau, Chaupi y K’ollana, además de los k’oñanis, quienes viven en las punas. Con estos dos *ríos* iremos mostrando las diferentes *posturas* sobre el indigenismo, tanto las provenientes de la costa, como las del “propio” Arguedas. Cada una de ellas se presentará en las acciones del acontecimiento representado, en las voces de los personajes, del narrador, etcétera.

Expliquemos rápidamente cómo haremos nuestro acercamiento. Arguedas habla de un *todo*, del contexto sociocultural como una *unidad*. O sea, para él, mirar al indio no significa individualizarlo, sino observarlo relacionado con quienes lo rodean: los señores, los mestizos de la sierra o de la costa, e incluso, la *Pachamama* (“madre tierra”). Por ello es significativa, tanto la preparación de la fiesta, como la corrida de toros,<sup>13</sup> pues en ella coinciden todos los habitantes del pueblo, es decir, es el acontecimiento idóneo para reunir a los cuatro ayllus de Puquio, a los k’oñanis,<sup>14</sup> a los mestizos y señores de todo Lucanas, lugar donde todos se enfrentarán entre sí, entre ellos, y con la Pacha. Además, en este caso, gracias a las “disposiciones” del Gobierno, quien quiere evitar las corridas de toros al estilo andino, se involucra al Subprefecto, y suben los mestizos e indios que invadieron Lima para ayudar al cumplimiento de la circular. De modo que cada uno de esos personajes representa una postura sobre el indio, las cuales se van mostrando y confrontando (*pukllay*) a lo largo de *Yawar fiesta*.

Así, iremos contemplando los capítulos de la novela y los diferentes puntos de vista expuestos en ellos. Por un lado, las posturas provenientes de la costa, representadas por el subprefecto, el sargento, don Demetrio y los comisionados del Centro Unión Lucanas; por otro, el punto o los puntos de vista de la sierra (y del propio Arguedas), enunciados y ejecutados por don Pancho, don Julián y los indios, con todas las complejidades y entrecruzamientos de estos dos mundos. De esta manera, presenciaremos un *pukllay* de posturas sobre el indio y su mundo. Para ello, debemos tener presente todo el tiempo lo ya visto, es decir, las diversas opiniones sobre el indio y el indigenismo.

---

<sup>12</sup> Comunidad indígena.

<sup>13</sup> Recordemos: en *Yawar fiesta* tenemos como acontecimiento principal la preparación y la realización de un *yawar fiesta*, es decir, de una corrida de toros al estilo indígena.

<sup>14</sup> Grupo de indios que habitan en la puna.

Iniciemos, pues, nuestro descenso. Desde la primera línea del capítulo I, “La quebrada”,<sup>15</sup> comienza la confrontación de posturas, pues, según el narrador, en la cumbre de Kondorsenk’a<sup>16</sup> se detienen un rato los viajeros provenientes de la costa. Esto es fundamental, pues consideramos (por la forma como se desarrolla lo acontecido en la novela) que uno de ellos es serrano y el otro costeño, y el primero le irá mostrando su mundo al segundo, e irán confrontando sus posturas frente a ese universo serrano, al cual ambos se van adentrando, y nosotros, como lectores, escucharemos sus planteamientos. De este modo, ya desde aquí empieza nuestro *pukllay* de posturas indigenistas, pues, como observamos, un costeño y un serrano verán el mundo de la sierra, de los Andes, y hablarán y se confrontarán sobre él.

A continuación, en este mismo capítulo, hallamos al mundo indio: los comuneros trabajan, los mayordomos resonbran a los peones, mientras los mistis miran la extensión de sus tierras y calculan sus ganancias. Desde una de las miradas del indigenismo, esta sería la idea del indio maltratado y explotado por los hacendados. Y puede ser cierta, pero la actitud de los comuneros, quienes cantan y tocan quena, presenta otra postura. Además, sentimos la presencia de la Pacha, quien es sumamente importante para la visión de mundo quechua, pues el hombre se hace a imagen y semejanza de ella.<sup>17</sup>

Los ríos siguen fluyendo, los viajeros continúan su descenso, y aparece Puquío, un pueblo indio. Los viajeros avanzan y surgen tres ayllus, y frente a éstos, aquellos exclaman: “¡Pueblo indio!” (3) Uno, el costeño, habla con desprecio, si bien también

---

<sup>15</sup> En la versión definitiva, como ya mencionamos, Arguedas aceptó eliminar ese primer capítulo. Sin embargo, nosotros lo consideramos fundamental para la comprensión de la novela. Por ello lo tomamos en cuenta. Así, la novela estará compuesta por doce, y no once, capítulos.

<sup>16</sup> El cerro más alto entre el mundo costeño y el mundo serrano, donde se pueden observar ambos mundos.

<sup>17</sup> “Apuurímac quiere decir ‘el poderoso que habla’. Porque sólo es posible verlo desde las cumbres, y su voz se oye en todas partes. [...] [La voz del río] está en el corazón de los hombres que viven en la quebrada, en su cerebro, en su memoria, en su amor y en su llanto [...] / Allí vivieron los chankas; los guerreros que hicieron llorar al Inca, que obligaron al Dios de los kechwas a convertir todas las piedras en soldados para defender a su pueblo que estaba siendo exterminado por los hijos del gran río. / Fueron conquistados tarde por los españoles. Y los blancos que llegaron fueron diluidos por la quebrada, convertidos en indios, modelados de nuevo y refundidos por este río, *por este paisaje tremendo que nivela y plasma, todo a imagen y semejanza de su propia fuerza, de su entraña brava y casi feroz.* [...] Y allí viven ahora, todavía independientes, sin ferrocarril y sin carreteras, ocultos por la quebrada, y defendidos, la gente más autóctona del Perú, gente española modelada a lo indio por el río, los más cantores del Ande [...]” [Arguedas, 1989: 117-120; cursivas nuestras]

manifiesta sorpresa; mientras el serrano lo enuncia con emoción al ver a su pueblo (nuevamente dos posturas). Enseguida se observa la iglesia de Chaupi,<sup>18</sup> techada con calamina. Los indios de los otros ayllus se burlan, pero los chaupis se sienten orgullosos: su iglesia es mejor que la de los mistis. En este punto es importante recordar uno de los planteamientos de Arguedas. Según él, los indios han tenido la capacidad de adoptar elementos del otro. Esto se evidencia con la acción de los chaupis: su iglesia es mucho mejor, la techaron con calamina (lámina usada por los mistis), es decir, tomaron algo de los “blancos”, lo utilizaron y los superaron. Por otro lado, en el pueblo se ven los espacios y habitantes que lo conforman: indios, en los ayllus; mestizos, en las calles que desembocan al jirón Bolívar; y mistis, cuyas casas están en la plaza. Se mira a todos ellos, pues como Arguedas lo dice: para conocer al indio, se debe observar a todos los que lo rodean. Así, a cada uno de ellos, el narrador los distingue, y nos hace ver que hay diferentes tipos de indios: cuatro ayllus en el pueblo, y cada uno experto en algo especial; varios mestizos: unos son sirvientes de los mistis, mientras que otros han hecho negocio y prosperado; y, por supuesto, distintos tipos de mistis. Con ello se muestra un mundo heterogéneo, donde no se puede decir indio, mestizo o misti, sin distinción alguna, y además, sin relacionarlos entre sí y entre todos. Aquí sería aceptable discutir con el viajero costeño: no se puede hablar de los individuos de la sierra generalizando, pues no todos son iguales. Enseguida se narra cómo invadieron y despojaron los mistis a los indios, cómo se enfrentaron en algún momento, y la reacción de ambos ante ello. A veces, los indios, después de la represión de los mistis, se resistían a trabajar. Aquí lo resaltante son las palabras del narrador, que evidentemente son eco (palabra dialógico-bivocal) de la de los propios indios:

¿Acaso misti sabe regar? ¿Acaso misti sabe levantar cerco? ¿Acaso misti sabe deshierbar los trigales? ¿Acaso misti arregla camino, hace tejas, adobes, degüella carnero? ¿Quién, pues, levantaría las tomas de agua, quién abriría las acequias, quién remendaría los relejes, quién arreglaría las compuertas, cuando los repuntes de enero y febrero, cuando las avenidas que bajan de todos los cerros tumbaran las acequias y llenaran de piedras, de champa y arena las tomas? (9)

---

<sup>18</sup> Uno de los cuatro ayllus del pueblo.

Si regresamos a las ideas de Valcárcel, ciertamente, la huelga es una opción para los indios. Sin embargo, Arguedas hace notar que los propios indios conocen su valor, y lo importante para ellos no es esa relación entablada con los mistis, pues enseguida el narrador dice que, ni a bala ni a zurriago, ni con los ruegos del vicario, los indios volvían a trabajar. Después continúan las palabras de los indios y hablan del “*cumun yaku*”.<sup>19</sup> Es decir, Valcárcel está pensando en el trabajo como una actividad que retribuye una ganancia, pero, para los indios esto no es exactamente así. Y aunque conocen muy bien su “poder”, a ellos les interesa el agua, el agua del común, el agua recibida por la comunidad en su conjunto. Se confrontan así, nuevamente, las posturas de la sierra con las de la costa.

Ahora bien, como decíamos al principio, la fiesta es el acontecimiento ideal para reunir a todos los habitantes de Puquio. En este caso, el *yawar fiesta* inicia con el sonar de los wakawak’ras,<sup>20</sup> los cuales pueden ser considerados como *respuesta* a los acontecimientos y planteamientos anteriores. Sí, los indios pueden ser maltratados y fácilmente lograrían levantarse en huelga, pero tal vez prefieren actuar de otra forma, más “simbólico-mítica”, en este caso, a través de todo el proceso y realización del *yawar fiesta*, y ahora, de los wakawak’ras (las trompetas de la tierra). Se fortalece esta afirmación si observamos la reacción de los habitantes del pueblo al oír las trompetas: todos comienzan a hablar, y hay movimiento en todas partes. Es decir, los indios, a través de los wakawak’ras, despiertan, no sólo a la Pacha (“trompetas de la tierra”), sino a todos los seres que la habitan: indios, mestizos y “blancos”, serranos y costeños, es decir, a aquellos quienes participarán en los acontecimientos que se van manifestando, hasta desembocar en la fiesta, con la corrida de toros tradicional como punto final.

Continuando con el fluir de ambos ríos, y con el caminar del viajero y su acompañante, nos hallamos de pronto frente a la confrontación “total” entre mistis e indios (capítulo IV, “K’ayau”), si bien cabe aclarar que no nos referimos, una vez más, a un enfrentamiento agresivo ni violento, sino a uno de carácter “simbólico-mítico”. De este modo, los varayok’s<sup>21</sup> de K’ayau van a pedirle al Misitu<sup>22</sup> a don Julián Arangüena (el gamonal más poderoso de la región) para la corrida del 28 de julio,

<sup>19</sup> Agua del común.

<sup>20</sup> De waka, alteración quechua de *vacay wak’ra*, cuerno. Grandes instrumentos de viento hechos de cuerno.

<sup>21</sup> Autoridad indígena.

<sup>22</sup> Toro mítico que vive en Negromayo. Según los k’oñanis nació de la laguna de Torkok’ocha.



día de la Independencia del Perú, y día que inicia la preparación para la siembra de la tierra. Aquí, lo interesante son las palabras de cada uno de ellos, las cuales giran en torno al toro. Así, escuchamos cómo don Julián le da “poderes” al Misitu, pues, según él, es un gran toro y matará a quienes suban por él, mientras los indios le “quitan” el *encanto*: no es más que un perro puniento (de la puna). Esto, evidentemente podría tener una lectura múltiple. Retomamos la que, para el presente trabajo, nos interesa resaltar: o bien don Julián habla como los indios, como ellos concebirían al toro, o él realmente cree lo que está diciendo.

Ahora bien, hasta aquí se observaron sólo a los habitantes *típicos*, por decirlo de algún modo, del pueblo indio: el misti (el principal) y los indios, pero ahora surge uno más: el subprefecto, quien representa al Gobierno en el “pueblo indio”, y en quien, podemos afirmar, Arguedas “deposita” la(s) mirada(s) y la(s) postura(s) del viajero costeño, quien venía bajando de Kondorsenk’a, entró al pueblo, comenzó a observarlo y a confrontar su(s) punto(s) de vista con el (los) del “indio”, quien lo acompañaba. Por lo tanto, a partir de aquí, escucharemos en pleno el enfrentamiento de las posturas “costeñas” y serranas sobre el Indigenismo, pues el viajero ya pasó a formar parte del pueblo, y el indio ya se encarnó en las comunidades de indios. Sin embargo, aquí acontece algo muy llamativo. Vemos que, en los corredores de la subprefectura, los mistis le cuentan al Subprefecto todo lo sucedido durante la corrida de toros. Mas, aquí, mientras aquellos gozan y engrandecen el evento, el Subprefecto lo desacredita, lo señala y lo descalifica: no es cristiano, son salvajadas, etc. Nuevamente, el tema es la corrida, y sobre ella giran dos (múltiples) miradas, pero ahora dentro del mismo río, el “blanco”: es un enfrentamiento entre los mistis “aindiados” de la sierra y el misti “acriollado” de la costa. De hecho, este tipo de confrontaciones entre los “blancos” se observará a lo largo de toda la novela, hasta desaparecer en la última página. Asimismo, entre los indios sucede al principio algo similar, pero de forma muy distinta y totalmente opuesta a la de aquellos: se *desafían* de un ayllu a otro con cohetes (particularmente entre aquellos que va a competir: K’ayau y Pichk’achuri), pero se *resuelve* rápidamente (permanece implícito). De este modo, los verdaderos *conflictos* están del lado “blanco”, tal como sucede con las posturas sobre el indio, pues éste vive su vida sin preocuparse por la existencia y “veracidad” o no de tales disquisiciones. Pero sigamos.

El encuentro prosigue y sube al “pueblo indio” una circular del Gobierno, la cual prohíbe la corrida sin diestros (capítulo VI: “La circular”). En este punto es evidente

el diálogo de posturas, otra vez en el mundo “blanco”. Así, está el Subprefecto reunido con los vecinos del pueblo. Les informa sobre la orden y, según él, ésta representa un bien para el país, pues acaba con una costumbre que es un salvajismo. Pero dentro del grupo de los mistis, como sucede en los otros grupos, no todos son iguales, y lo anterior produce la división de los principales en dos bandos: unos, los más “civilizados” (quienes van a Lima con mayor frecuencia, se quedan allá por mucho tiempo y tienen amistades en la costa) apoyan las palabras de la autoridad. Otros, los más cercanos a los indios, los menos principales, con menores intereses externos, rechazan la orden. De este modo, entre los primeros se oye la voz de don Demetrio Cáceres, quien considera deshonrosa y salvaje la corrida, y según él, la autoridad debe educar e imponer la cultura del extranjero, pues se vive en el atraso. Por otro lado, don Pancho, quien habla por los segundos, va contra el Gobierno, y demás “pro-indigenistas”, y reclama: ahora sí el Gobierno se acuerda que el natural *sufre* en la corrida del 28 de julio. Evidentemente, el discurso de don Demetrio nos recuerda a los hispanistas, quienes ensalzan lo hispano, así como a aquellos quienes desean “salvar” al indio, y hasta hacen una cruzada por él, pero don Pancho va justamente en contra de todo esto: no es necesario, *quizá* el indio no busque, ni requiera, nada de ello. Más adelante se oye la voz del Vicario, el representante de la Iglesia, quien, según Arguedas, ha influido, en general, en el sometimiento de los indios. Así, para el Vicario:

Las corridas de Pichk’achuri siempre han sido, pues, una ofensa al Señor. Los señores vecinos, con perdón sea dicho, gozaban de una fiesta de Satanás. ¿Dónde se ha visto que hagan entrar a indios borrachos contra toros bravos, en el deseo de gozar viendo destripar a un cristiano? Aquí, en nuestros pueblos, se ha vivido ofendiendo a nuestro Señor, al Niño Jesús, patrón del pueblo, de esa manera. Por eso la prohibición del Gobierno es santa. (48)

Después de estas palabras, don Demetrio redacta un telegrama, donde agradece al Gobierno la orden, con la cual defiende al “pueblo indígena desvalido” y de “retrasado cerebro”. (49) Una vez más, escuchamos aquí a los primeros indigenistas y a los estudiosos del virreinato, quienes miran a ese indio “sufriente” y al cual se debe “proteger”. Cuestión, por cierto, repetida en el siglo XIX, y reflejada en *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, donde se plantea el problema de

la educación. Y ya que tocamos el tema del Gobierno, hay algo muy importante por agregar. Durante el Gobierno de Augusto Leguía, se formuló un plan llamado la Patria Nueva,<sup>23</sup> el cual, asimismo, tomó en cuenta al indio, y alrededor de él se elaboraron una serie de medidas para su “protección”. Así, en la novela, se muestra cómo la *imagen* del indio, no sólo fue significativa para los antropólogos, intelectuales, artistas, escritores, etc., de las distintas épocas, y en forma particular durante los veinte y treinta del siglo XX, sino también permeó el ámbito político y económico, lo cual, asimismo, está presente en *Yawar fiesta*. Y don Pancho lo aclara muy bien: cuando se le pide algo al Gobierno, no lo da, pero *ahora sí* se mete en las cosas de los pueblos. Por supuesto, don Pancho deja ver cómo, de alguna forma, ahora en la política se utiliza al indio para lograr intereses propios. He ahí la visión costeña y la serrana sobre el asunto, justificada y avalada, o rechazada y atacada, según el caso, por ciertos indigenistas.

Así, ya presentadas en pleno varias de las posturas costeñas, llega la confrontación entre éstas y las serranas. Sí, don Pancho, el Subprefecto y el Sargento se enfrentan en el capítulo VII: “La autoridad”. Ahí vemos al Subprefecto mirando la plaza llena de indios y a los mistis arribando al salón de sesiones, y lo oímos<sup>24</sup> decir que no entiende nada de lo que ve y escucha. Entonces llega el Sargento y hablan sobre el pueblo, los gamonales, don Pancho, don Julián y los indios. Aquí, según el Sargento, conoce más a estos últimos, porque, gracias a su trabajo, ha estado más cerca de ellos. Detengámonos en esta conversación, pues, es muy significativa, ya que, aunque los dos son “extranjeros”, cada uno piensa cosas muy diferentes sobre los indios y los gamonales; su grado de cercanía los ha hecho conocerlos o no. De este modo,

---

<sup>23</sup> Perú vive entre los años de 1908 a 1930 dos periodos durante los cuales el país estuvo gobernado por Augusto Bernardino Leguía Salcedo. En estos años se moderniza a Lima; se crea la Guardia Civil; se da el debilitamiento de terratenientes en el interior del país; se inician movilizaciones de las comunidades indígenas contra los hacendados, reclamando la devolución de sus tierras; se decreta un artículo en la Constitución de 1920 que protege a la raza indígena; se crea el Patronato de la Raza Indígena; se comienzan a abrir carreteras de la sierra hacia la costa; se incluye, pues, al indio en el programa de la “Patria Nueva”.

<sup>24</sup> El proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA) plantea dos grandes planos: el de la *representación* y el de la *expresión*. El primero tiene que ver con las imágenes que el narrador va conformando a través de la narración, es decir, el acontecimiento y la imagen de los personajes. En el de la expresión hallamos la voz de los personajes y la del propio narrador. Es por ello que aquí usamos la palabra *oímos*. De hecho, al leer cualquier texto, estamos *oyendo* la voz del otro.

el Sargento es capaz de reconocer el valor de los indios y las diferencias entre los gamonales. Después, don Pancho llega y el Subprefecto le pregunta sobre el pueblo, el cual, según él es feo, sobre los mistis y los indios. Frente a esto, don Pancho pone muy en claro su postura: el pueblo no es feo, la indiada es el pueblo verdadero, pues todo lo hace ella, y “los vecinos engordamos no más. Así es la vida en la sierra, señor. ¡Valgan verdades!” (57), y el Sargento apoya a don Pancho. Ante esto el Subprefecto responde:

¿Para qué sirve su pueblo? Don Antenor y sus compinches son una majada de perros sinvergüenzas, aduletes, como usted dice; con la panza aquí y el alma en Lima. ¿Y los indios? Una recua de sarnosos, sucios como chanchos borrachos, degenerados. Sólo para chupar, cantar, lloriquear y fornicar sirven. (58)

Además, *comen* piojos. Sin duda, son estas las posturas de varios indigenistas literatos: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar, entre otros. Es, pues, de reconocer la gran confrontación entre las ideas costeñas y las serranas, y ver cómo, aunque el Sargento y el Subprefecto son costeños, cada uno comprende y enfrenta a su manera las ideas circulantes, y cómo don Pancho, mestizo “aindiado”, se enfrenta a ambos con tal calma, pues cuando oye al Subprefecto, hubiera querido lazarle una maldición, pero calla. Con ello se evidencia a un serrano, como decíamos, muy cercano a los indios, quien escucha, en boca del “extranjero”, las ideas sobre la sierra y sus habitantes, y confronta al otro con la “verdad”, con lo que él ha vivido: “Así es la vida en la sierra” (57), o por lo menos, esta es su percepción.<sup>25</sup> En este encuentro de *ideas* parece vencer don Pancho, pues se va y canta un huayno, como la última respuesta y afirmación al encuentro anterior.

Por otro lado, Arguedas, en la novela, habla también de la apertura de las carreteras, y efectivamente, gracias a ellas, los indios bajaron e “invadieron” la costa. Y como él lo dice, entonces el indio y el mestizo se “insolentaron”, sus

---

<sup>25</sup> ¿Estamos ante la propia *imagen* de Arguedas, un hombre que vivió muy cerca de los indios, escuchando y confrontándose con las *ideas* de los indigenistas? Sí, este es uno de sus múltiples desdoblamientos y una de las variadas perspectivas desde donde lo contempla y expone sus puntos de vista sobre el problema. Arguedas mencionó en *El primer encuentro de narradores peruanos*: “No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he *gozado*, yo lo he *sufrido*”. (Arguedas, 1986; cursivas nuestras)

productos subieron de precio y, además, en la costa se crearon los clubes sociales. Así, en “Los ‘serranos’ ” (capítulo VIII) todo esto se presenta. Para nuestros fines, lo que interesa ahora resaltar es la creación del Centro Unión Lucanas, pues, como lo apunta Arguedas, estos grupos mantuvieron muchas de sus tradiciones y su organización serranas: son como un ayllu. Y sí, precisamente, esto es lo que se percibe. Asimismo, los comisionados de este Centro, quienes arribarán al pueblo indio: Escobar, Martínez, Guzmán, *Tincopa*, etc., representan las ideas aprendidas en la universidad y los planteamientos de Mariátegui, entre otros. Recordemos: los mistis le piden a los del Centro la contratación del torero para la corrida del 28 de julio. Éstos aceptan y se reúnen en el cuarto del estudiante Escobar. Ahí hablan, acuerdan y, al final, le cantan un huayno al retrato de Mariátegui, y le prometen cumplir con sus planteamientos. Aquí lo medular es lo dicho por ellos. Así, según Escobar, los indios mueren en la corrida para el placer de los mistis y, por ello, y mucho más, los del Centro van contra los gamonalcitos. Evidentemente, este es uno de los puntos de la postura del amaúta. Sí, para él, uno de los grandes problemas del indio es la figura del gamonal, por ello, para avanzar, se deberá acabar con él. Con todas estas ideas, los comisionados del Centro (ahora como las *fuerzas del orden*) subirán a Puquio y se confrontarán con las posturas serranas.

Continúa el descenso de los ríos y ya se oyeron los planteamientos de los “extranjeros”, del Gobierno, de los mistis “alimeñados”, de la Iglesia, de los indios y mestizos aculturados y transculturados. Entonces se da paso a la voz de los serranos. Puntualicemos, durante toda la novela, en muy pocas ocasiones se oye la voz de los indios, es decir, para ellos no existen, ni requieren como tal, los discursos, ni las pláticas y maquinaciones como las de los mistis, la autoridad y los del Centro. Por lo visto, se puede decir que, desde su posición y perspectiva, las ideas en sí mismas son lo de menos, pues ellos se basan en la acción: van y piden al Mísitu, construyen una carretera, compiten entre ellos para saber quién es el mejor, etc. Y al parecer, como respuesta a todo lo ya expuesto, surge su actuar: “El Mísitu” (capítulo IX). Aquí prácticamente se narra el encuentro de don Julián con el Mísitu, pero en este momento nos enfocaremos en el toro. Recordemos nuevamente: Arguedas plantea la flexibilidad del indio para hacer suyos elementos ajenos (impuestos o elegidos) e integrarlos a su visión de mundo. Esto se aprecia, precisamente, con el toro mítico. Observémoslo: el *amaru*, según las leyendas (leídas y vistas desde la perspectiva

“occidental”), es una gran serpiente que *habita* en el agua, y cuando se *mueve*, el agua se encabrita. Así, la serpiente se convirtió en el toro.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> De acuerdo con lo que percibe en sus novelas y en algunos de sus artículos, el *amaru* es el agua *misma*, que toma forma de serpiente o de toro.

Como dice Arguedas:

Los ríos son también dioses. Las grandes montañas tienen relaciones entre sí; se envían obsequios, se consultan acerca del destino que debe señalarse a las personas. (...) / Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y *ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano*. Nada es inerte. Las piedras tienen “encanto”, lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios o amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles y arbustos ríen o se quejan; sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre una corola. Algunos picafloros pueden volar hasta el sol y volver. Los peces juegan en los remansos. *Y todas estas cosas vivas están relacionadas entre sí*. Las montañas tienen ciertas zonas especialmente sensibles sobre las cuales el hombre puede reposar, pero no quedarse dormido, a riesgo de que la montaña le transmita alguna dolencia que puede ser mortal. (...). [Arguedas, 1963: 57; cursivas nuestras]

He aquí cómo explica el propio Arguedas lo de las montañas, en “Agua” y “Los escoleros”, y lo del Amaru, en *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* y el número 1 de *Cultura y pueblo*:

1) Los indios miraban a uno y otro cerro, los comparaban, serios, *como si estuvieran viendo a dos hombres*. / Las dos montañas están una frente a otra, separadas por el río Viseca. El riachuelo Ak’ola quiebra al K’anrara por un costado, por el otro se levanta casi de repente después de una lomada larga y baja. Mirado de lejos, el tayta K’anrara tiene una expresión molesta. / —Al río Viseca le resondra para que no cante fuerte —dicen los comuneros de San Juan. / Chitulla es un cerro ancho y elevado, sus faldas suaves están cubiertas de tayaes y espinos; a distancia se le ve negro, como una hinchazón de la cordillera. Su aspecto no es imponente, parece más bien tranquilo. / *Los indios sanjuanenses dicen que los dos cerros son rivales y que, en las noches oscuras, bajan hasta la ribera del Viseca y se hondean ahí, de orilla a orilla*”. [Arguedas, 1983a: 39; cursivas nuestras]

2) El tayta Ak’chi es un cerro que levanta su cabeza a dos leguas de Ak’ola; diez leguas, quizá veinte leguas mira el tayta Ak’chi; *todo lo que él domina es de su pertenencia, según los comuneros ak’olas*. *En la noche, dicen, se levanta a recorrer sus tierras, con un cuero de cóndor sobre la cabeza, con chamarra, ojotas y pantalón de vicuña*. *Muchos arrieros y viajeros cuentan que lo han visto; alto es, dicen, y silencioso; anda con pasos largos, y los riachuelos juntan sus orillas para dejarle pasar*. (Arguedas, 1983a: 89; cursivas nuestras)

3) En los grandes lagos, especialmente en los que tienen islas y bosques de totora, hay campanas que tocan a la medianoche. A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada; porque en el Perú los lagos están en la altura. Pensé que esas campanas debían de ser *illás* (*illás*: ser que contiene virtudes mágicas), reflejos de la María

Al respecto, si rememoramos lo mencionado en la novela, según los k’oñanis, el Misitu nació de la laguna de Torkok’ocha. Así, vemos cómo se tomó un elemento *extranjero* (el toro, las corridas de toros) y se adaptó a lo propio. Ahora se hará una corrida de toros al estilo indígena (un *yawar fiesta*, una fiesta de [la] sangre) con toda la carga de la visión de mundo quechua, de su cosmovisión.

Por otro lado, es significativo el encuentro de *corrientes* de ambos ríos. Observemos: en este capítulo IX, don Julián (el gamonal, el “blanco”) va en busca del Misitu (lo indio) para probar su fuerza, su poder, sin embargo, no puede con él, y regresa a la casa-estancia y al pueblo sin nada, además de reconocer la grandeza del toro. De este modo, según Arguedas, los indios son flexibles, pero también hace referencia a los españoles y sus descendientes “indigenizados”, es decir, les es inevitable asimilar elementos indios y, en este caso, don Julián es el vivo ejemplo de ello. Así, después de seguir su proceso de *transfiguración transculturante*,<sup>27</sup> hemos visto a un misti muy apegado a la visión de mundo

---

Angola, que *convertía a los amarus\* en toros*. Desde el centro del mundo, la voz de la campana, hundiéndose en los lagos, habría transformado a las antiguas criaturas. (Arguedas, 1983b: 78; cursivas nuestras)

\* *amarus*: serpientes sagradas o mágicas. Suelen habitar lagunas (*nc*). La serpiente Amaru es lo que más temen los indios, sean colonos o comuneros.

... *El Amaru es para ellos la laguna que se encrespa cuando se enfurece; el Amaru dispone la sequía o las lluvias que malogran la tierra*. Y dicen que vive en el fondo de los lagos o en las cuevas hondas, donde gotea agua; el agua de todo el cuerpo de los cerros, que ellos, los indios, pues, adoran. (TS) Antiguo Dios, el Amaru, que tenía forma de serpiente y vivía en el fondo de los lagos, fue transformado en toro, según las creencias indígenas. (*Cultura y Pueblo*, núm. 1)

Baste lo anterior (citado en [Solé, 2006, 149]), para darse cuenta del complejísimo sustrato quechua que subyace a sus novelas. Más aún, para constatar, no sólo lo poco que los indigenistas (y me incluyo entre ellos) comprenden (comprendemos) dicha cultura, sino la cantidad de explicaciones que damos sobre ese mundo tan fuertemente desorbitadas y obtenidas a partir de las explicaciones que nos ofrece nuestra propia cultura.

<sup>27</sup> “(L)os personajes se transforman, sufren un proceso de transfiguración, de transfiguración transculturante, sin importar si ésta es lineal o circular, acumulativa o en profundidad, en un solo sentido o en una multiplicidad de ellos (...) En el camino iremos tratando de mostrar que cada uno de estos personajes no es sólo portador de ciertos ‘modelos del mundo’ socioculturales espacio-temporales (cronotópicos) heterogéneos y transculturados, en cierta medida bi-culturales, los cuales expresan y se representan cuando hablan, sino que al moverse, encontrarse, chocar y enfrentarse con otros personajes hacen que éstos se transculturen, es decir, que sufran un proceso dialógico-transculturante, el cual no

quechua: cree y no en el “encanto” del Misitu; “respetar” el equilibrio necesario entre él y los indios; conserva su honor (no hace nada cuando los k’ayaus vienen bajando con el toro; ellos lo han atrapado, por lo tanto, pertenece a los indios); enfrenta al Subprefecto y a los otros mistis; es, pues, la imagen de ese gamonal “aindiado”. Esto, asimismo, nos permite contemplar la profunda *heterogeneidad* de los habitantes de la sierra. No es, pues, posible referirse a los gamonales (como tampoco a los mestizos, a los indios, o a los “extranjeros”) generalizando. Así, Arguedas muestra cómo hay diferentes mistis, pues una cosa es hablar de don Julián, y una muy distinta de don Demetrio (el misti “alimeñado”). Por ello, es viable considerar que, al generalizar, las posturas indigenistas están bastante, o muy, alejadas del mundo abordado. Como dice Vargas Llosa: no ven al indio vivo, a lo cual agregaríamos nosotros: no ven al mundo serrano (incluida la Pacha) *vivo y consciente*. He, pues, aquí, una vez más, el planteamiento de Arguedas al respecto y su fundamental valor: nos enfrenta a un universo en movimiento, heterogéneo y transculturado, bicultural. Como él lo dice: a la tradición hispano-quechua.

Regresando a la idea planteada de que “El Misitu” (IX) es la “*respuesta*” (en ese juego ritual de posturas, en ese *pukllay*) del indio a todo lo dicho en los capítulos anteriores (la voz de la circular del Gobierno prohibiendo la corrida tradicional; la de la autoridad condenándola como no cristiana y una salvajada; la de los mistis ensalzando lo maravillosa que es; etc.), hallamos a los indios provocando la subida de don Julián por el Misitu (han pregonado tanto su fiereza, que don Julián debe probar ser superior a él); al toro “venciendo” al gamonal, y el “enfrentamiento” entre los k’oñanis y los k’ayaus. Es decir, el indio no necesita *argumentar*, *planear*; él propone, realiza rituales, e involucra a todos. Como bien lo observamos, son dos visiones de mundo muy distintas, opuestas, incluso contradictorias, y los indigenistas no consiguen ni siquiera asomarse a la extrema complejidad de este universo.

Pero prosigamos. Llegamos, así, a los últimos preparativos del *yawar fiesta*, y las corrientes de los dos *ríos* (las posturas indigenistas costeñas y serranas en el juego ritual) convergen en un mismo capítulo: “La víspera” (X). Aquí hallamos una confrontación más entre los mistis, la cual se enuncia en el memorial que mandan al Subprefecto: unos están del lado de la circular del Gobierno, donde se prohíbe la corrida de toros al estilo indio, y otros a favor de la corrida tradicional. Ante este panorama, el Subprefecto debe

---

implica, necesariamente, (...) un proceso de síntesis o de mestizaje de visiones del mundo, sino más bien de yuxtaposición compleja de las mismas”. [Solé, 2006: 81, 110]



actuar y enfrenta a don Julián (el gamonal, quien, de una u otra manera, representa la fuerza más poderosa contra la circular, pues al ser uno de los más principales, puede, según él, movilizar a la indiada, además de representar a ese misti “aindiado”, lo cual le brinda mucho más ímpetu). La autoridad conoce, pues, su propio poder y el del gamonal; lo mismo pasa con don Julián. En este caso, para los efectos de nuestro trabajo, es preciso rescatar la *imagen* que tiene el Subprefecto y los otros mistis de don Julián. Veámoslo. La autoridad lo encara, trata de atemorizarlo y no puede con él. Además, el misti confirma su apoyo indirecto, por una u otra razón, al *yawar fiesta*. Después de esto, la autoridad lo considera un salvaje, con quien debe acabarse. Ciertamente, el misti “aindiado” no es útil para ciertos fines. Es singular este descubrimiento. ¿Qué pasa? Arguedas muestra una nueva cara del gamonal, algo que, según las posturas indigenistas observadas, no se tenía en absoluto contemplado. Entonces, ¿qué se debe hacer frente a este nuevo ser? El Subprefecto lo dice abiertamente: acabar con él, someterlo, fregarlo. Al final, lo conseguirá, aunque no del todo, pues en la cárcel don Julián y don Pancho saben que saldrán de ahí, y entonces sí, ajustarán cuentas. Por otro lado, está lo que piensan los otros mistis sobre don Julián: es un hombre poderoso y, aunque ha matado a muchos, no se le puede meter a la cárcel, por ello hacen todo lo posible para que el Subprefecto olvide su propósito de dañarlo. Esto nos deja entrever las relaciones tan complejas entabladas entre los habitantes de la sierra. Y, sin duda, no son tan *simples*, tan *elementales*, como las consideran las diversas posturas indigenistas. No se trata de “el *amo*” (el misti) y “el *esclavo*” (el indio), sino que hay, no sólo una lucha entre los propios mistis, sino, además, todos ellos son heterogéneos, y están, en mayor o menor medida, transculturados, destruyendo, con ello, las *imágenes* unitarias y sólidas construidas sobre los “blancos”, mestizos e indios, tan caras entre los indigenistas y los neoindigenistas.

Pero hay más. En el capítulo VIII, “Los ‘serranos’”, se reúnen los integrantes del Centro Unión Lucanas, mestizos “alimeñados”, en un local en Lima. Lo sobresaliente aquí está en las palabras de Escobar: desconfía de la alianza entre los mistis y el Vicario (para nada bueno se juntan estos hombres), y se “malentendiende”, nuevamente, lo que está sucediendo en el pueblo, pues, según él, y sus compañeros:

Con maquinaciones, don Julián y don Pancho han puesto frente a frente a los ayllus principales del pueblo, Pichk’achuri y K’ayau; como para una guerra están ahora odiándose los dos ayllus. Y como si esto no fuera bastante, don Julián ha regalado a K’ayau su toro Misitu. Ustedes saben lo que se cuenta de ese toro; ni el mismo gamonal,

con todos sus mayordomos juntos, montados en los mejores caballos de la provincia, han podido sacar a esa fiera de su querencia de K' oñani ¿Qué van a hacer los k'ayaus? Como carnada se entregarán. ¿Hasta cuándo vamos a consentir estos abusos? ¿Vamos a Puquio! ¿Somos o no somos hijos de Lucanas? Tenemos obligación sagrada... (102)

¿Qué están *viendo* y *entendiendo* los del Centro en Lima? ¿Maquinaciones? ¿Cuáles? ¿Han olvidado cómo es la vida en la sierra? ¿Se han transculturado, o peor, aculturado? ¿Odio?, ¿Abusos? Al escuchar todo esto, se evidencia la entreverada mescolanza de posturas y el cambio sufrido por los indios y mestizos en Lima. Ya no reconocen a su pueblo, ya no se reconocen ellos mismos, y ahora proclaman las *ideas* circulantes en la costa. Se han, pues, en mayor o menor grado, “aculturado”.

Por otro lado, después de lo anterior, en el capítulo X: “La víspera”, aparece, una vez más, la “respuesta” de los indios. Los alcaldes varayok's están con el Vicario, y éste los “convence” para que construyan una plaza más pequeña. Ante esto, sorprende la respuesta de las autoridades indias: sí, la harán, el lugar es lo de menos, torearían hasta en el altar mayor. Este “simple” comentario echa por tierra las ideas de los del Centro y hasta las de los mistis y del Subprefecto.

Resumamos. Este capítulo nos ha permitido escuchar mundos y posturas muy distintas. Por un lado, se oyó la confrontación entre la autoridad, don Julián y los otros mistis; después las ideas de los del Centro, tanto de su propia tierra, como de las indigenistas, y finalmente, resuenan las palabras de los indios en Puquio. Es posible percibir tres mundos, de una u otra manera, aislados, y cada uno en plena confrontación. Los mistis y el Subprefecto se están jugando sus propios intereses y, al parecer, lo menos importante es el indio; los del Centro hablan de maquinaciones y odio, y sí, ven al indio, sobre todo de su tierra, pero quizá, hablan más por ellos mismos, que por el otro, es decir, su sentimiento de ahora es odio (por todo lo aprendido en la universidad, por lo escuchado en la costa), y las maquinaciones son tal vez las que ellos están tramando. Son, pues, ya *mestizos*. Mientras, el “objeto” del problema: el indio vive su vida, organiza su *yawar fiesta* y cumple con las solicitudes del otro: ¿quieren una placita? Se hará una placita, pues esto no es fundamental, y la vida seguirá caminando. ¿Qué está viendo cada mundo?, ¿qué se están jugando cada uno de ellos? Por otro lado, esto, asimismo, nos muestra mundos, quienes, como lo dice Arguedas, evolucionan *paralelamente*, casi sin tocarse. Sí, cada uno en su espacio, en su universo, y preocupado por lo propio, aunque deseen “salvar” y “reivindicar” al otro, a quien evidentemente no se le ve, no se

le considera vivo y de cerca. Otro al que no se contempla en su propio mundo y dentro de un universo más amplio, más abarcador, y sumamente complejo. Uno, el cual va más allá de discursos, formulación de problemas, y posibles soluciones planteadas por aquellos que, al fin y al cabo, de una u otra manera lo desprecian y rechazan.

Llegamos, así, a uno de los capítulos más interesantes de nuestro acercamiento. “El auki” (XI). En él hallamos el “enfrentamiento” entre los k’ayaus y los k’oñanis. Así, vemos a los k’ayaus llegar a K’oñani. Ahí, el varayok’ alcalde conversa con el vaquero de los k’oñanis y éste le entrega al Mísitu. Si escuchamos el diálogo entre ellos, percibimos un mundo sumamente intricado, pues se discute quién es el *dueño* del Mísitu: ¿es de don Julián, del Ak’chi o del K’arwarasu?<sup>28</sup> Y al final ceden los k’oñanis. Si esto, y más, nos señala a seres salvajes, come piojos, o que necesiten ser auxiliados, o levantarse en huelga, etc., entonces no estamos entendiendo ese universo.

Pero sigamos. Los k’ayaus atrapan al Mísitu, y el varayok’ alcalde de K’ayau se detiene y derrama media botella de cañazo como ofrenda a la Pacha, y dice que recordarán por mucho tiempo a los k’ayaus, pues “el miedo grande se llevan”. (119) ¿Cómo? Sí, son capaces de enfrentar y “derrotar” a un auki,<sup>29</sup> a un ser con “encanto” como el Mísitu. Entonces las palabras de los de Centro Unión Lucanas no son ciertas, ni tampoco las de algunos de los mistis, ni las del Vicario. El *yawar fiesta*, el Mísitu, el indio, la sierra van más allá de lo que se pudiera comprender y explicar desde un pensamiento “racional”-“occidental”.

Por otro lado, mientras los k’ayaus vienen bajando con el Mísitu amarrado, se da una confrontación (*pukllay*) plena entre posturas “indigenistas”, en medio de las corrientes del río “blanco”. De este modo, en el despacho del Subprefecto se reúnen éste (el viajero costeño), los comisionados del Centro (otros viajeros), los mistis y medio mistis, y posteriormente llega don Julián. Escuchemos: Escobar aconseja

---

<sup>28</sup> Ak’chi, cerro protector de Puquio; K’arwarasu, cerro protector de todo Lucanas.

<sup>29</sup> Dice Arguedas al respecto: “(...) Los indios mayores de cincuenta años consideran a las montañas (*Apus* y *Wamanis*, en la región del centro y del sur, *Aukis* en Huánuco y Ancash) como dioses principales. La montaña es dios porque de ella brota el agua, la *Vena* que vivifica a la tierra y hace que produzca los alimentos a que nutren al ser humano y a todos los seres vivientes que se alimentan de unos de otros (...) / Los ríos también son dioses. Las grandes montañas tienen relaciones entre sí; se envían obsequios, se consultan acerca del destino que debe señalarse a las personas. (...) / Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. (...) Y todas estas cosas están relacionadas entre sí. (...)”. [Arguedas, 1985: 209]

al Subprefecto, pues según el estudiante, don Julián es el *verdadero* peligro, y si el Subprefecto le sienta la mano, todos estarán con la autoridad. ¿*Verdadero* peligro?, ¿*verdadero* peligro para quién?, ¿para los indios, para ellos, para la autoridad? Recordemos que, de acuerdo con Mariátegui, uno de los principales problemas del indio es el gamonal; cuando se termine con él, las cosas mejorarán en la sierra. Sin embargo, al observar la novela, encontramos lo alejado de esta *idea*, pues oímos cómo los indios enfrentan a don Julián y, de forma “simbólico”-mítica, le quitan el “encanto” cuando se topan y atrapan al Misitu, ya que de alguna manera el toro es el “reflejo” del gamonal. Así, éste no es tan poderoso como parece, pero en caso de serlo, se le puede “derrotar”: ahora se han llevado el miedo grande (tanto al Misitu como a don Julián). Además, con el sonido de las trompetas han logrado la inclusión de todos los mistis al “juego”, al *pukllay*, que se “animen” y hasta “defiendan” el *yawar fiesta*. ¿Peligro, según Mariátegui? Sí, pero para los indios. Mas esto es relativo y tiene un sentido muy distinto. De hecho, uno de los mistis, páginas atrás, lo dice con pelos y señales: sus abuelos se vieron obligados a pelear con los indios; ahora se llevan entre bien y mal, pues han hallado el “equilibrio”.

Después, don Julián llega al despacho del Subprefecto. Va con la autoridad, pues desea pedirle permiso para ver a don Pancho, quien se encuentra en la cárcel, y darle la gran noticia: los k'yaus consiguieron la hazaña (bajaron al Misitu). Aquí lo interesante es el enfrentamiento producido entre don Julián, el Subprefecto, Escobar y Martínez. Escuchemos. El Subprefecto alega que los números (los eventos) de la víspera se han malogrado por la entrada al pueblo de un toro bravo. Don Julián le contesta: “no hay que asustarse, el Misitu viene amarrado”. (124) ¡Qué comentarios! La autoridad también cree en lo dicho sobre el toro, le ha conferido “encanto”, y don Julián le responde que no debe temerle, cuando antes lo enfrentó y salió “derrotado”. Después viene una confrontación más y de la misma índole. Primero, Escobar le objeta a don Julián y lo llama bruto, y le pregunta si los escolares no tendrán miedo ante la llegada de un toro bravo. A esto, don Julián le contesta: “¿No te acuerdas tú de tus tiempos Escobarcha?” (124) Lo que bien podríamos leer como: ¿no te acuerdas de lo que fuiste antes de “aculturarte”? Enseguida aparece Martínez, según él, el más indio de los comisionados del Centro, quien enfrenta al gamonal: “Usted, don Julián, es un gamonalcito de porquería. ¡Nada más! ¡Un ladrón que se anda libre en las calles!” (124) Ante semejantes palabras, don Julián responde: “¡Indio k'anra! ¡No le tendrás miedo al infierno cuando le hablas así a tu werak'ocha.” (124) Después de esto, el Subprefecto

manda encerrar a don Julián. Es asombrosa esta confrontación de posturas. ¿Qué estamos presenciando? A un indio quien bajó a la costa, oyó las posturas indigenistas, y ahora sube a su pueblo y afronta a una de las *fuentes principales* de sus males: al misti, mientras don Julián lo llama *k'anra*, el insulto más grande entre los indios, y le recuerda: soy tu *werak'ocha*, es decir, tu señor.<sup>30</sup> Como podemos percibirlo, estamos ante dos visiones de mundo muy complejas: una antigua serrana (don Julián) y una “moderna” transculturada, aculturada, indigenista, costeña (Martínez).

Igualmente, en este mismo capítulo se da otra de las mayores exposiciones de las ideas “indigenistas” en el monólogo de Escobar. Recordemos, es el estudiante y, por lo tanto, ha aprendido en la universidad. Así, continuando con el *acontecimiento representado*, los comisionados, después de enfrentar y “derrotar” a don Julián, van al encuentro de los k'ayaus y del Misitu, y en el camino, Escobar va hablando. Repasemos brevemente algunos de los puntos del “monólogo” para dar cuenta de lo anterior:

Un Gobierno amigo, un Gobierno de nosotros, por ejemplo, arrancaríamos más pronto, mucho más pronto, este *miedo del indio por la tierra, por el cielo, hasta por las quebradas y los ríos*. Nosotros conocemos su alma, nosotros les iluminaríamos de cerca. ¿Pero qué quieres, hermano, con gobiernos que apoyan a todos los gamonales de corazón duro y bestia, como don Julián Aranguena? *Éstos empujan cada vez más, y de propósito, con cálculo infernal; empujan al indio a arraigarse en esa vida oscura, temerosa y primitiva; porque eso les conviene, porque por eso mandan y gobiernan. Y son gente poderosa, hermanos, porque también ellos conocen el alma del indio*, tanto quizá como nosotros, y hacen lo contrario de lo que podríamos hacer nosotros. Ellos precipitan al indio hacia lo oscuro, al temor, a eso que en la universidad llamamos “*el temor mítico*”. El indio ve al K'arwarasu; las nubes que rodean su cumbre son siempre oscuras, imponentes; y parece que allí empezara siempre la tormenta. ¿Qué dice el indio contemplándolo? *Se arrodilla, su corazón tiembla de miedo*,

---

<sup>30</sup> “Wesak'ocha (s). Nombre que dan a los señores de la clase alta, cualquiera que sea su raza (e.)” // (Wirakkocha). Caballero, señor, don. Así llamaron lo inkas a los conquistadores y posteriormente a los blancos o al que se precia de gentleman (LIR). (...) / \* Stingl señala que Viracocha (werak'ocha) era también el nombre que se le daba un “*dios creador del mundo, de los hombres, de todos los seres vivos*”. El culto a Viracocha se remonta a la época prehispánica (probablemente con la ciudad de Tihuanaco como centro) y, aunque después fue desplazado por la adoración al sol (Inti), su culto fue restaurado por Pachacuti, el noveno de los trece Incas (II, 267-272). Señor, misti, weraqocha o caballero son términos que se atribuyen a los individuos de la clase dominante de la sierra. Véase JMA, SI, 236”. (Aleza Izquierdo, 1996: 64; cursivas nuestras)

*y los terratenientes, los mismos curas, toda la gente que los explota, que hace dinero a costa de su ignorancia, procuran confirmar que este miedo del indio por las grandes fuerzas de la tierra es bueno y es sagrado. ¡Pero si nosotros fuéramos Gobierno, hermanos! ¿Qué pasaría? Romperíamos las causas que han hecho sobrevivir por tantos siglos el primitivismo y la servidumbre. (125; cursivas nuestras)*

¿Qué está viendo el estudiante? Primero propone un gobierno de ellos, de los mestizos “aculturados” (léase apristas, socialistas, comunistas, etc.), pues así salvarían al indio. Y habla del miedo del indio por la Pachamama. ¿Miedo? Es de este modo como ahora lo entiende el estudiante (el werak’ocha se lo dice: ¿no te acuerdas?) y, por lo tanto, resuenan las posturas indigenistas de la costa. ¿Y son *supersticiones*? ¡Vaya manera de formalizar y catalogar, desde una perspectiva “occidental”, la compleja relación entre la *Pacha* y el *runa* (hombre)! Pero recordemos una escena anterior: está la directiva del Centro reunida en el cuarto del estudiante, donde termina de “maquinar” qué hará contra todo lo que supuestamente los indios están *viviendo* en la sierra: según ellos, los indios mueren en la corrida para el placer de los mistis y hay que salvarlos (lo que recuerda, entre otras, a la organización pro-indigenista creada por Pedro Zulen y Dora Mayer de Zulen, así como a las diversas posturas que proponen *salvar* al indio *desvalido*). Entonces, bajan la guitarra, le cantan y tocan un huayno (canto indígena) al cuadro de Mariátegui (sin duda, uno de los mayores representantes del indigenismo) que está colgado en la pared del cuarto. Como se puede observar, estamos frente a seres muy complejos: heterogéneos, transculturados, biculturales. Pero con ello también se percibe algo que vale la pena hacer notar. Según Escobar, son *supersticiones* lo que hacen los indios. Mas, ¿cómo podríamos llamar al canto, juramento y diálogo entre los del Centro y un cuadro de Mariátegui? ¿Acaso no están haciendo algo *parecido* a los indios? Éstos van y le ofrendan a sus seres poderosos: montañas, ríos, etc., mientras les hablan y les cantan. Por su parte, los del Centro, ¡le ofrendan, le hablan, y le cantan a ese ser de ideas *verdaderas*, a su werak’ocha: a Mariátegui! Entonces, ¿dónde comienza la *superstición* y dónde las *ideas* justas y verídicas?

Por otro lado, como vimos, los del Centro no sólo engrandecen la figura del gamonal, quien vuelve a ser muy importante, y lo acusan de los “males” de los indios, a pesar de que evidentemente ya ha perdido poder (incluso don Julián termina encerrado en la cárcel), además hablan del “temor mítico”, si bien van al encuentro de los k’ayaus y del Misitu, pues los indios han logrado atraparlo y viene amarrado y

“derrotado”. Entonces, ¿cuál temor mítico? Sí, para los indios es un toro bravo, pero son capaces de enfrentarlo, de quitarle el “encanto” y subyugarlo. Ellos mismos lo han dicho: se llevan el miedo grande. Pero, recordemos una vez más, ¿no es don Julián, el gamonal, el Principal, quien sube primero por el Misitu y regresa sin nada, y luego pregona la grandeza del toro? Entonces, ¿quién le teme a quién?

Después, Escobar se refiere a los curas y a todos los explotadores del indio, quienes hacen dinero con su ignorancia y confirman este miedo. Pero si hacemos memoria, en el segundo capítulo, en voz del narrador, se escucha el auto-reconocimiento de los indios: saben que son ellos quienes hacen todo el trabajo y que, sin ellos, ese mundo y esos seres poderosos no serían lo que son, aunque advertimos en su momento que lo importante para ellos radica en otra cosa. Así, dicha “ignorancia” no es totalmente cierta, o cuando menos no como el estudiante la ve. Finalmente propone su solución: ellos romperían con las causas que los han hecho vivir en el primitivismo y la servidumbre. ¿Ellos, los universitarios, los indigenistas? Y ¿primitivismo (arcaísmo, utopía)?<sup>31</sup> Sin duda, todas ellas son ideas costeñas, indigenistas, las cuales Escobar hace ahora resonar en la sierra, y que hallarán su respuesta más adelante, cuando los comisionados se topen con los k'ayaus y el Misitu.

Pero hay más. En la segunda parte de su monólogo, el estudiante reconoce la hazaña de los k'ayaus, y también cree en la fiereza del Misitu. Contrastando estas ideas con las anteriores, parecerían contradictorias. Escobar ha *hablado* primero de ignorancia, de primitivismo, temor, y ahora *ve* la “grandeza” de los indios y siente el temor, pues acepta que en algún momento consideró que los indios serían destripados por el toro. Pero, aclara, “¡Han matado a un auki! Y el día que maten a todos los aukis que atormentan sus conciencias; el día que se conviertan en lo que nosotros somos ahora, en “chalos renegados”, como dice don Julián, llevaremos a este país hasta una gloria que nadie calcula”. (130) Mas, con lo hasta ahora visto, ¿será esto *verdad*?

Enseguida, los comisionados se encuentran finalmente con los k'ayaus, y entonces acontece algo muy significativo. Escobar desea jalar al toro, conjuntamente con todos los indios, pero Martínez lo detiene: ¡no puede hacerlo! Bien podríamos tomar

---

<sup>31</sup> Dicho sea de paso, de aquí la explicación del enorme *conflicto* y la importante *polémica* manifestada entre muchos críticos arguedianos (“occidentales”) y el libro de Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, 359 pp.

esta acción como una especie de rechazo al estudiante, o cuando menos a sus ideas indigenistas, costeñas. Escobar se ha “aculturado” y, por lo tanto, ya no le es posible participar con los indios. Y al oír la conversación entre ellos, constatamos que, en buena medida, es así:

MARTÍNEZ: Oye, Escobar, yo voy a arrastrar *a nombre del Centro*.

ESCOBAR: ¡Yo también!

MARTÍNEZ: ¡No, hermano, te reventarías las manos! Mañana tienes que hacer frente por nosotros. Yo soy el más indio, y tengo derecho. (127; cursivas nuestras)

Escobar es el amo de las *ideas* indigenistas: “*Mañana tienes que hacer frente por nosotros*”, y de la *escritura* “racional” de las mismas ¡*No, hermano, te reventarías las manos!* En cambio, Martínez, como buen indio, no sólo tiene el derecho de *representar* al Centro, sino de *ejecutar* y de *rechazar* las *ideas* contradictorias de aquel, en la *acción*: definitivamente, el “temor mítico” no existe.

Mas, se manifiesta otra escena particularmente importante y que complementa la anterior. Arguedas hace notar cómo los indios y, en este caso, los mestizos, quienes bajaron a Lima, se organizan como los ayllus de la sierra. Y en este momento, bajando de K’oñani, se da el encuentro de dos de ellos: uno serrano (K’ayau) y otro serrano-costeño (los comisionados del Centro Unión Lucanas). Ambos son parte de un mismo origen geográfico, pero ahora tienen perspectivas muy distintas. Sin embargo, pueden participar de un gran acontecimiento: el descenso del Misitu, aunque, por supuesto, para cada uno de ellos represente algo muy diferente, e incluso contradictorio. Sin embargo, al final, todos entran al pueblo y se encuentran con los pichk’achuri, donde el varayok’ de K’ayau les entrega al Misitu, y el danzante de tijeras baila para todos, actitud, finalmente, muy india.

Para concluir el “enfrentamiento” entre los comisionados del Centro y los k’ayaus, puntualicemos algo más. Lo mencionamos anteriormente: Escobar va hablando y sus palabras resuenan en el silencio de la noche y de la Pacha; ve los “problemas” y plantea sus “soluciones”. De repente, Guzmán cae en un riachuelo, y los comisionados comentan sobre el pueblo, *su* pueblo. Posteriormente ellos, los k’ayaus y el Misitu se encuentran, se reconocen y conversan. Y justamente esto último se convierte en la “respuesta” de los indios a los planteamientos de Escobar, pues, primero, va hablando solo y únicamente lo escuchan sus compañeros (*ideas*); después, cuando



éstos reaccionan ante la caída de Guzmán, ven a su pueblo y comentan algo sobre él (*vivencia*), dejando entrever que las palabras del estudiante se están perdiendo en el aire, para finalmente toparse con los indios k'ayaus y mostrar *en vivo* la inexistencia de tal “temor”, pues simplemente realizaron una faena y una hazaña, y dando cuenta con ello de su complejo mundo “mágico-mítico”. En resumen, el largo monólogo de *ideas* “racionales” de Escobar se cae; las ideas indigenistas no tienen sentido, ni surten efecto en la sierra, o cuando menos no de la manera en que éste las expresa y las representa: al estilo “occidental”.

Llegamos, así, al último capítulo de la novela, “*Yawar fiesta*” (XII), y a la confrontación “total”, al *pukllay* de posturas “indigenistas” costeñas y serranas. Para comprender esto con claridad, observemos algunas escenas, y tratemos de dar cuenta de quién va “ganando” (suponiendo que de eso se tratara, pues entre los indios no se busca “ganar”, sino mostrar quién es el *mejor*) en ese juego ritual.

Iniciemos. Los vecinos e indios cercanos a Puquio llegan al pueblo para presenciar la corrida, es decir, estamos ante un acontecimiento iniciado y promovido por los indios, quienes tienen la capacidad de reunir a todos los hombres de la región. Éstos, al arribar al pueblo, se dirigen inmediatamente a ver al Misitu (el gran toro). Después, llega el vaquero Kokchi (la autoridad de los k'oñanis) al coso, mira al Misitu, le habla y llora por él. Enseguida se acerca también al coso Ibarito II (el torero español), observa al toro y, con sus comentarios, se entabla nuestra primera confrontación entre la visión de mundo serrana y la extranjera. Oímos, y el vaquero le habla al Misitu, llora por él como el ser con “encanto” que es; mientras el torero lo considera un “buen toro”, “un bicho que aprende”. (138). Hallamos, pues, con ello, cómo dos miradas se posan en el mismo “objeto” y cómo representa algo muy distinto para cada una de ellas.

A este acontecimiento le sigue una confrontación muy singular. Observemos. Los comisionados del Centro Unión Lucanas acompañan al torero (quien representa otra de las formas de llevar a la práctica sus ideas indigenistas de eliminar “el temor mítico”). Aquel se va y ellos se quedan. Los indios de K'ayau y Pichk'achuri se acercan, y dos posturas originarias de la sierra se enfrentan, pues los comisionados les dan a conocer el contenido de la circular: se prohíben los capeadores en la placita, pues el Gobierno se ha acordado del natural quien sufre en la sierra, con lo que intentan conseguir la aceptación de la orden por parte de los indios. Aquí es necesario hacer notar sus argumentos. Según los comisionados, en especial

Martínez, quien es el que habla, el torero va a representar a los mistis en la placita. Si recordamos los discursos anteriores de los del Centro, oímos cómo, para ellos, los gamonales son uno de los principales problemas para el indio. Entonces, es evidente que “usen” este argumento para persuadir a los indios, pensando que éstos ven, sienten y piensan como ellos, o cuando menos pueden convencerlos y los miren de esta manera, pues así se *contempla* a la sierra desde la costa, y esta es la forma *verdadera y correcta* de verlo. Sin embargo, los indios aclaran su postura: no, nada de “extranjero”, si quieren, que los mistis entren, manifestando así la compleja relación que mantienen con éstos. Los indios compiten entre sí, y si los mistis desean hacerlo, pues deben ingresar con ellos a la plaza: no se trata de ideas *generales* y *abstractas* sobre el asunto, sino de mostrar en *vivo*, en la *acción*, en la *práctica*, quién es el mejor. Esta simple escena evidencia la extremada lejanía de las ideas costeñas en relación con la postura serrana. Es, pues clara, como hemos observado, la (relativa y variada) aculturación de estos seres: se trata de un grupo de indios-mestizos que bajó a la costa y conoció *ideas*, las cuales lo movilizó y lo transformó, hasta el punto de que, ahora, al regresar a su pueblo, ya no lo comprenden. De este modo, en nuestro *pukllay* de posturas indigenistas, las costeñas sufrieron un revés: van, pues, “ganando” los indios. Ante este “fracaso”, los comisionados se dirigen a la subprefectura. Durante su caminar, miran las calles llenas de mistis, de mestizos de la sierra, de indios, participando en la fiesta, es decir, se descubre ante sus ojos un mundo complejo, donde todos, por distintas razones y de forma muy diversa, viven el *yawar fiesta*, lo cual va en contra de sus ideas: los problemas y el supuesto “sufrimiento” del indio no son producto, ni del “temor mítico”, ni de los gamonales. El universo de la sierra vive, se mueve y va mucho más allá de cualquiera de las ideas y las propuestas indigenistas.

Después, ya en la subprefectura (el lugar del orden, de la autoridad) están reunidos el Subprefecto, Escobar (el estudiante, quien tiene la “conciencia iluminada”) y los tenientes de los cuatro barrios (los mestizos, quienes representan la fuerza). Todos están acordando qué hacer para cumplir la circular. Llegan los comisionados e informan sobre lo sucedido con los indios. En este punto es de hacer notar la “alianza” manifestada. El representante del Gobierno, el estudiante y la fuerza policiaca pactan sus acciones contra los indios. Evidentemente, estas posturas no tienen otra manera de proceder, que usando la fuerza bruta (las armas). Probablemente con ello *vencerán* y se harán *respetar* en el *pukllay*.

Sin embargo, surge otra escena muy especial, la cual complementa la anterior: don Julián y don Pancho, quienes están encerrados en la cárcel, conversan. Las palabras de aquél echan por tierra muchos de los argumentos de los indigenistas, pues muestra un universo intrincado, donde no está justamente la idea, por ejemplo, hegeliana de “el amo” y “el esclavo”; donde al misti se le puede enfrentar, y donde el gamonal ya está perdiendo poder, debido a una multiplicidad de situaciones (las cuales pueden ser revisadas en nuestra tesis de maestría). En este *pukllay*, ahora, como decíamos, van “ganando” las posturas “mágico-míticas” de los indios, y develadas por boca del propio gamonal, el ser más poderoso de la región, tan poderoso como su *alter ego*: el K’arwarasu. Y no sólo eso, sino que este personaje (don Julián), quien, junto con el Vicario, fomentaba el “temor mítico” (según los del Centro), ahora está recluido en la cárcel, y con él, el mestizo (“aindiano”) más temerario, quien promovía la corrida india al estilo tradicional, mientras los indios, en las calles, siguen con su fiesta. Según Escobar y algunos mistis, como Demetrio, esos eran los más “peligrosos”, y si se los derrotaba, gran parte del problema del indio (mejor dicho, de los mistis, del Subprefecto, de los del Centro y de los indigenistas) terminaría. Ahora, ya los eliminaron de la jugada: ya están presos, pero, todo sigue fluyendo. Entonces, ¿qué hacer en estos instantes?

Así, la fiesta, y con ella el *pukllay* continúan. Los indios llegan a la placita, pero el Sargento, tenientes y guardias no los dejan pasar. En este caso, la fuerza policiaca se opone al indio, mas éste responde, nuevamente, con la voz de los wakawak’ras, los cuales nunca han dejado de sonar. Ante este sonido, la fuerza se intimida, lo cual deja ver a un indio quien “responde” y “actúa” a través de los elementos propios de su cultura. No le son forzosas las armas, sólo necesita su voz para enfrentar al otro. Enseguida, llegan las autoridades y, por fin, todos están en la placita: el yawar fiesta, la corrida, va a iniciar. Todas las posturas, o casi todas (don Julián y don Pancho no, cuando menos de forma directa), están dentro; los indios tocan sus wakawak’ras y las mujeres cantan; los mistis aplauden a su torero; los comisionados del Centro animan a Ibarito II; y la autoridad mira desde su lugar. Es, pues, momento de observar de cerca a cada una de las perspectivas (de las corrientes, de los ríos) que han confluído en la placita. Indudablemente, en medio se hallan el torero y el Misitu: lo “español” contra lo “indio”; la “civilización” contra la “barbarie”; la circular consumada contra la hazaña de los indios (atraparon al Misitu), y tanto los mistis, la autoridad, los del Centro, y los indios, responden,

cada uno a su manera, ante este encuentro. Así, los comisionados ven cumplidos algunos de los planteamientos de los indigenistas: este año los indios no morirán para el placer de los mistis; la autoridad (el viajero, quien descendió desde el Kondorsenk'a) da por sentado el cumplimiento de la circular y, con ella, logra la "protección" al indígena *desvalido* (idea, como dijimos, manejada en el proyecto "Patria Nueva", así como por otros indigenistas quienes veían en el indio un ser *desprotegido*); y los indios, hasta donde nos es posible entender, enfrentan a todos éstos con el Misitu, las cornetas y el canto de las mujeres. Aquí tenemos en pleno nuestro *pukllay* de posturas indigenistas.

Mas, antes de continuar, es necesario hacer un alto y contemplar la imagen del torero, la cual es significativa por lo que despierta en los indios y en los mistis. Para unos se parece a un danzante de tijeras, por su traje de luces. Por ello, los indios permiten su entrada a la placita: quieren observar hasta dónde es capaz de llegar, y si puede demostrar que es el mejor. Para otros, es la entrada al pueblo de la "civilización y su lucha contra la "barbarie". Así, una vez más, se presenta un "elemento" ajeno y se hace propio, independientemente de lo que representa de forma particular para cada uno de ellos.

Sigamos, pues, con el *yawar fiesta* (para los indios) o con la corrida de toros (para los costeños y vecinos alimeñados). Sueltan al Misitu, entra el torero, y éste, en la segunda faena, falla. Definitivo, los *ideales* de la costa no funcionan en la sierra, o por lo menos, no como son pensados. Ante tal fracaso, ingresan los capeadores indios, y el *yawar fiesta* se realiza como siempre. Entonces, don Antenor, el alcalde de los mistis, le dice al oído al Subprefecto (el viajero "extranjero", quien fue adentrándose al pueblo), quien, por cierto, está atónito viendo lo sucedido: "¿Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. ¡El *yawar punchay* verdadero!" (192). Y este es el "resultado" final. La sierra, en este caso en boca de un misti, de los capeadores indios y del Misitu (Arguedas), moviéndose (como autor, creador, lector y espectador) en medio de la placita, le ha contestado a todos aquellos que han opinado sobre el indio. Así es su mundo, y para hablar de él, habrá que entenderlo desde *abajo* y desde *dentro*, y no desde *arriba* y desde *afuera*. Como lo hemos ido viendo, sí, los indios sufren, pero buscan el equilibrio; son *salvajes*, depende de quién los mire, y comparándolos con quién. Del mismo modo, los mestizos y los gamonales son lo "malo", definitivamente no. En este mundo el *maniqueísmo* no existe, ni funciona como comprensión y explicación. Allí hay, pues, de todo, seres heterogéneos y transculturados, más o menos biculturales,

defendiendo (algunos) sus puntos de vista, y sus intereses encontrados y en contienda. Así, pues, en este *pukllay* (juego ritual), la sierra (Arguedas) le mostró al otro mundo, al costeño y a las posturas indigenistas allí movilizadas y vehiculadas, no sólo lo lejanas que están de dar cuenta de ese universo tan extremadamente complejo, sino que la única forma de poderlo *expresar y representar*, de la mejor manera posible y con las limitantes del caso, es la novela. Y Arguedas lo logra de manera definitivamente excepcional.<sup>32</sup>

## CONCLUSIONES

Hemos, pues, podido observar, tanto algunas posturas indigenistas existentes, como las formas que son (re)presentadas en *Yawar fiesta*. ¿Qué hemos obtenido al respecto? De entrada, se ha conseguido dar cuenta de este juego ritual: las ideas sobre el indio *resuenan* en la sierra y sus pobladores van *respondiendo* con sus propios y variados puntos de vista *reflejados* en sus voces y acciones. Así, no hay un problema de la tierra como tal (Mariátegui), pues no se puede repartir lo que no se posee, lo que no se considera como propio. Y esto lo vemos claramente en la actitud del indio frente a la Pacha. No hay propiamente un problema con el gamonal, como tampoco el terminar con él resuelve el “sufrimiento” del indio. Sí, los mistis lo despojaron; sí, lo hacen trabajar: pero éste siempre busca el equilibrio, y en las nuevas relaciones establecidas, hasta lo puede enfrentar ritualmente. Más aún, no existen “enemigos” (el “blanco” y el mestizo) como lo propone Valcárcel, ni el mestizo es lo propiamente “malo” en la sierra, pues hemos visto que, a pesar de todos los encuentros, choques y confrontaciones que se dan *dentro* de las corrientes de cada río: sea, por un lado, entre indios e indios, o entre indios y mestizos (“alimeñados”), o entre mestizos y mestizos (más o menos “aculturados”); sea, por otro, mestizos y “blancos”, o entre “blancos” y “blancos” (más o menos poderosos), durante la preparación de la fiesta,

---

<sup>32</sup> Otro tanto acontecerá en otra de sus grandes novelas: *Todas las sangres*, donde el abanico de personajes (sujetos) se amplifica de forma impresionante, y por tanto, la complejidad de las relaciones entre ambos mundos, ahora ampliado con la presencia del mundo internacional. Trabajo, por cierto, que estamos realizando como producto de nuestros estudios de doctorado, y que esperamos pronto poner a la disposición de lector interesado, conjuntamente con el de *Yawar fiesta*, el cual se encuentra ya en proceso de publicación.

nunca se da un choque directo entre los dos ríos. Así, lo que finalmente impera y termina siendo la “respuesta” a todos los conflictos, es la convivencia de todos ellos, cada uno con su posición y perspectiva ante sí y ante el mundo y, en su caso, con la Pacha.

Dicho de otra manera, los dos ríos (el “blanco” y el indio) van corriendo y evolucionando paralelamente. Es cierto, ambos habitan un mismo espacio, pero cada uno va fluyendo con sus propios conflictos, posiciones y perspectivas, “problemas” y “soluciones”. Sí, de vez en cuando se tocan, pero nada tan significativo que no permita alcanzar un nuevo equilibrio. Por lo tanto, no es pertinente buscar un problema donde no lo hay. Esta misma idea nos lleva a los viajeros, a los indigenistas que, de lejos, o de cerca, sea que hayan estado en la sierra o no, “descendieron” desde la cumbre del Kondorsenk’a, se “adentraron” al pueblo indio, y se dieron a la tarea de observarlo y conocerlo, con todas las limitantes que implica mirarlo desde “arriba” y desde “afuera”. Al final, don Antenor (un misti actor y testigo quien vive en la sierra: Arguedas mismo), le muestra, con todas las complejidades del caso, al Subprefecto (representante, entre otros, de las variadas posturas indigenistas, aunque centrada en una de las más radicales), cómo es el mundo en la sierra: así son nuestras corridas, así es nuestro universo; así son de complejos y entreverados los seres que lo habitan.

Entonces, desde la postura de Arguedas, se nota esa flexibilidad del indio y la “indianización” de los españoles y sus descendientes, lo cual permite presentar, como ya dijimos, a seres menos maniqueos, más cercanos a lo *real*, consintiendo así valorar, tanto a unos, como a otros. Como lo menciona él mismo, no nos inclinemos ni por lo hispano ni por lo quechua, sino tratemos de entender la tradición hispanoquechua que le subyace, pues estamos enfrentados a un “noble torbellino en que *espíritus diferentes, como forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan*, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la belleza y el fuego”. (Arguedas, 1950: 405; cursivas nuestras)

¿Quién “ganó”, pues, en este *pukllay* de posturas indigenistas? Evidentemente nadie. Como sucede entre los indios, no se trata de “ganar”, sino de “competir” para encontrar la “verdad”, es decir, quién es el mejor este año, y en espera de quién lo será en la próxima ocasión. Y lo mejor, en nuestro caso como lectores, es tratar de entender la miríada de posibilidades y establecer la que en este momento nos pueda satisfacer y nos haga mejores, a sabiendas de que nunca estará cerrada ni acabada.

## REFERENCIAS

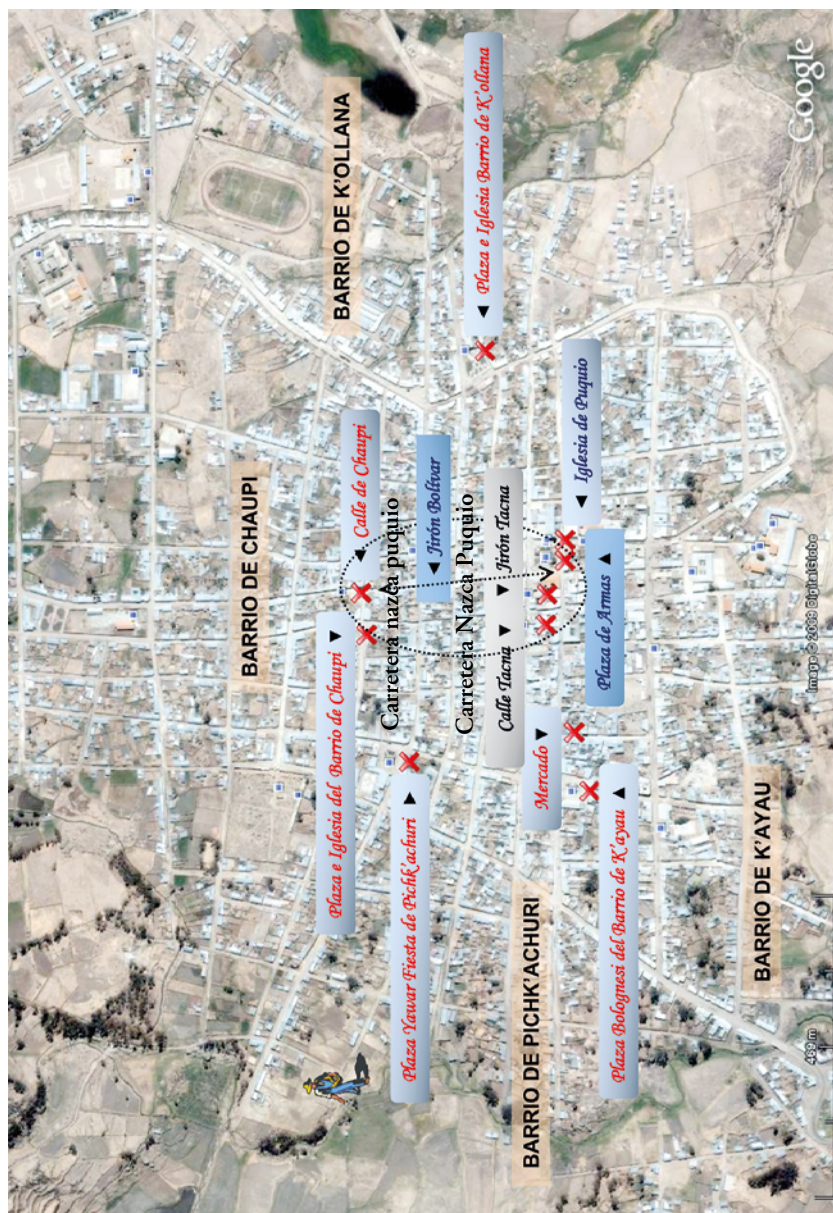
- Aleza Izquierdo, Milagros (1992), *Americanismos léxicos en la narrativa de J. M. Arguedas*, Cuadernos de Filología, Anejo V, Universitat de Valencia.
- Arguedas, José María (1983), *Diamantes y pedernales*, “Taller y Yawar fiesta”, en *Obras completas*, Perú: Editorial Horizonte, tomo II, pp. 230.
- Arguedas, José María (1983a), (todos los relatos) (1933-1969), en *Obras completas*, introducción de Cornejo Polar, Perú: Editorial Horizonte, tomo I, 282 pp.
- Arguedas, José María (1983b), *Los ríos profundos* (1958), Buenos Aires: Losada, 1998, Col. Biblioteca clásica y contemporánea, tomo III, 306 pp.
- Arguedas, José María (1983c), *Todas las sangres* (1964), en *Obras completas*, Perú: Editorial Horizonte, 1983, tomo IV, pp. 99-488.
- Arguedas, José María (1976), “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” (1950), en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, pp. 397-405.
- Arguedas, José María (1985), “Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta” (1966), en *Nosotros los maestros*, presentación y selección de Wilfredo Kapsoli, Lima: Editorial Horizonte, pp. 207-213.
- Arguedas, José María (1986), *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, 2ª ed., Lima: Latinoamericana Editores.
- Arguedas, José María (1987), “Razón de ser del indigenismo en el Perú” (1970), en *Formación de una cultura indoamericana* (1975), selección y prólogo de Ángel Rama, 4ª ed., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Arguedas, José María (1989), “El carnaval de Tambobamba” (1942), en *Indios, mestizos y señores*, Lima: Editorial Horizonte, pp. 117-120.
- Arguedas, José María y Francisco Izquierdo Ríos (Selección y Prólogo) (2009), *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Perú: Punto de lectura.
- Bajtin, Mijaíl (1985), “Las formas del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” (1934-1935), en *Teoría y estética de la novela*, Taurus: Madrid.
- Bajtin, Mijaíl (1983), *Problemas de la poética de Dostoievski* (1965), México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro Klarén, Sara (1973), *El mundo mágico de José María Arguedas*, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

- Cornejo Polar, Antonio (1997), *Los universos narrativos de José María Arguedas*, 2a. ed. Lima: Editorial Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1994), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: Editorial Horizonte.
- Cruz Muciño, Areli (2015), *Los ríos de sangres que se avientan cantando de peña en peña hasta el yawar punchay. (Algunos problemas de la poética de Yawar fiesta, de José María Arguedas)*, tesis de Maestría, México: UAEM.
- Escobar, Alberto (1984), *Arguedas o la utopía de la lengua*, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- García Hernández, Uriel (2011), *El nuevo indio (Ensayos indianistas sobre la sierra sudperuana)* (1937), Prólogo de Mario Vargas Llosa, Perú. Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Haya de la Torre, Raúl *et al.* (1975), *La polémica del indigenismo*, Lima: Mosca Azul Editores.
- Mariátegui, José Carlos (1979), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México: Era.
- Mariátegui, José Carlos *et al.* (1975), *La polémica del indigenismo*, Lima: Mosca Azul Editores.
- Perus, Françoise (2012), *Juan Rulfo, el arte de narrar*, México: Dirección de Literatura, UNAM / CIALC / Fundación Juan Rulfo / Universidad Autónoma de Guerrero / Editorial RM / Universidad de Colombia,
- Rama, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Sánchez, Luis Alberto *et al* (1975), *La polémica del indigenismo*, Lima: Mosca Azul Editores.
- Valcárcel, Luis (2006), *Tempestad en los andes* (1927), Lima: Editora Universitaria Latina.
- Vargas Llosa, Mario (1996), “José María Arguedas y las ficciones del indigenismo”, en *La utopía Arcaica*, México: Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra Firme.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006), *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos (Problemas de la poética de Arguedas)*, tesis doctoral, México: UNAM.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006), *Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres de José María Arguedas*, Cuadernos de Investigación, núm. 44, México: UAEM.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2014), “Problemas de la posición y la perspectiva ‘autocentrada’ del narrador y de la poética del autor para dar cuenta de un texto narrativo: el caso de Arguedas”, texto inédito (proporcionado por el autor).
- Zevallos-Aguilar, Juan (1999), “La representación de La danza de las tijeras de José María Arguedas. Contribución a la formación de la cultura andina”. Disponible en [http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/JZADanzaks/JZA\\_Danzaks1.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/JZADanzaks/JZA_Danzaks1.html)



## APÉNDICE

Barrios Pichk'achuri, K'ayau, Chaupi y K'ollana / Jirón Bolívar



Fuente: Google maps. Los nombres y las etiquetas fueron mostrados por la autora.

**Carretera Nazca Puquio**



Fotografía: Areli Cruz Muciño.

**Carretera Nazca Puquio**



Fotografía: Areli Cruz Muciño.

## Puquio



Fotografía: Areli Cruz Muciño.

## Iglesia principal de Puquio



Fotografía tomada desde los balcones de la subprefectura.  
Imaginemos lo que estaría viendo el Subprefecto desde aquí.

### Cerro del Sillanayok



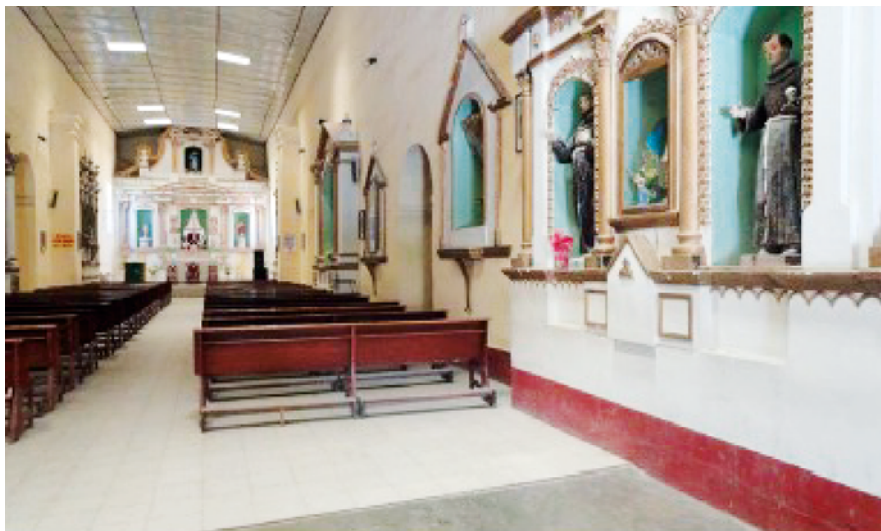
Fotografía: Areli Cruz Muciño.

### Jirón Bolívar



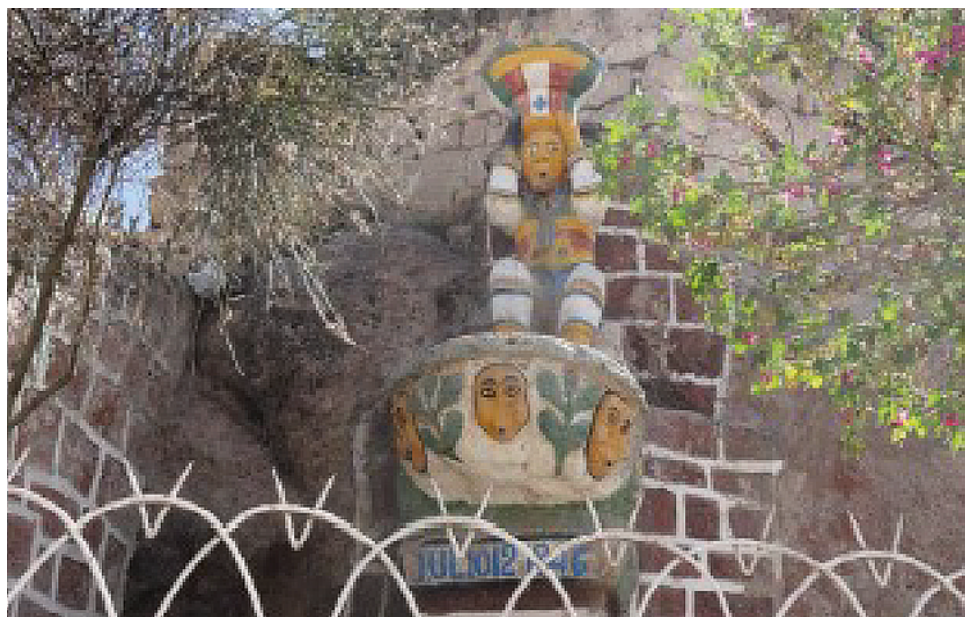
Fotografía: Areli Cruz Muciño.

### Interior de la iglesia principal de Puquio



Fotografía: Areli Cruz Muciño.

### Pila Alberto



Fotografía: Areli Cruz Muciño.

### Makulirumi (seña del ayllu de Chaupi)



Fotografía: Areli Cruz Muciño.

### Cerros de la costa



Fotografía: Areli Cruz Muciño.

**Cerros de la sierra**



Fotografía: Areli Cruz Muciño.





# LA *FERIA*, DE JUAN JOSÉ ARREOLA. MOSAICO IDENTITARIO-HISTÓRICO-SOCIOCULTURAL DE ZAPOTLÁN EL GRANDE Y SU RESONANCIA EN EL MÉXICO ACTUAL

MARÍA GUADALUPE DÍAZ GUERRA

Juan José Arreola, maestro de la narrativa breve y el cuento fantástico en México, también incursionó en el mundo de las novelas, con *La feria*, publicada en 1963. El estilo de escritura de Juan José Arreola, breve y siempre preocupado por el lenguaje, por las formas, por el sentido de las palabras, en un mundo donde lo nacional, lo mexicano, cobraban mayor relevancia, lo llevaron a ser tachado como un escritor cosmopolita, poco comprometido con su momento histórico. No obstante, esto no resulta del todo cierto, dado que difícilmente podría escaparse al referente de su “realidad”, de aquello que ha vivido, leído y conocido. *La feria* resulta ser un claro ejemplo de lo dicho. Por principio, habla de la “realidad” de una determinada región y a ella va entretejiendo costumbres, tradiciones, pasados y presentes, que dan cuenta de la misma. Para lograrlo, tuvo que evocar su propia memoria, su recuerdo, los refiguró, los reconstruyó justo en el momento mismo de la escritura, del proceso creativo.

En todo caso y poniendo los ojos en cuestiones teóricas, Mijaíl Bajtín diserta sobre la *responsabilidad* de la unidad confirmada por el artista y el hombre: “¿Qué es lo que garantiza un nexo interno entre los elementos de una personalidad? Solamente la unidad responsable. Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida”. (Bajtín, 2005: 11) Ello implica que el autor, como unidad, además de crear, re-crea, involucra sus contextos, sus *modelos de mundo*,<sup>1</sup> los que lo

---

<sup>1</sup> Para Yuri Lotman: “(...) todo sistema de lenguaje (...) es al mismo tiempo, un modelo de una determinada realidad (...) todo lenguaje es un sistema no sólo de comunicación, sino también de modelización, o más exactamente, ambas funciones se hallan indisolublemente ligadas”. (Lotman, 1971: 24) En este sentido, un *modelo del mundo* resulta ser la forma de “representar”, “re-crear” o “imitar”, mediante el lenguaje, una “realidad”. El lenguaje, entendido como posibilidad de estructura de los diversos “códigos culturales”, resulta ser un sistema modelizador, el cual proporciona los elementos o, mejor, las capacidades necesarias para pensar el mundo (una “realidad”) de tal o cual forma. [Lotman, 1971: 17] Estos modelos del mundo entran en diálogo, se confrontan y refiguran dentro de los diversos niveles que constituyen el texto artístico, en este caso, la novela *La feria*.

comprometen a la hora de enunciar, de construir en ese proceso creativo. Pero toda *responsabilidad*<sup>2</sup> conlleva la culpa de aquello que se está enunciando, de una u otra manera. El proceso creativo, en este sentido, resulta ser una cuestión ética. El autor asume la falta y se hace responsable de aquello que ha dicho, que ha escrito, que ha construido. Así, la literatura, mientras más estilizada sea, mientras más dialógica se muestre, más histórica, social y cultural se vuelve.

En *La feria*, que resulta ser una novela fragmentada, compuesta de una multiplicidad de perspectivas, de voces y de personajes, Juan José Arreola reconstruye la “vida” de Zapotlán,<sup>3</sup> pueblo que lo vio nacer (1918). Desde su propia posición y perspectiva se asume y responsabiliza de aquello que creyó conocer. Vehicula y moviliza sus recuerdos, así como sus conocimientos al respecto, y los va reconstruyendo en función de sus particulares intenciones artísticas.<sup>4</sup> Se vale del lenguaje para reconstruir: cede su voz, se desdobra en una serie de voces, de palabras buscando su propia forma, estructura, estilo de decir las cosas, de enunciar y enunciarse:

(Respecto a *La feria*) Quise hacer una especie de corte en la conciencia del pueblo, una especie de corte anatómico en el que apareciera la realidad caprichosamente fragmentada. Lo que más me importaba era el lenguaje (...): el lenguaje vivo y portador de ideas. (...) En lo que se refiere al lenguaje, mi tarea fue la de recordar simple e intensamente los giros lingüísticos de la gente de Zapotlán. (Carballo, 2005: 594)

---

<sup>2</sup> La *responsabilidad*, aquí, es entendida como la cualidad o, mejor, la posibilidad que se tiene para anticipar a las causas de tales o cuales conductas, acciones o actitudes, es decir, ciertas reacciones. Esta responsabilidad va de la mano con el ejercicio de la libre elección. Al prever ciertas reacciones de la conducta propia, se puede proceder o no de una u otra forma. (Abbagnano, 1993: 1017-1018) Esta posibilidad amerita siempre un compromiso por parte de quien la lleva a cabo.

<sup>3</sup> Zapotlán el Grande, municipio del estado de Jalisco, México.

<sup>4</sup> En este ejercicio de responsabilidad es tomado en cuenta el otro, el posible oyente o lector al cual se dirige el autor (implicado) de la novela. Sus intenciones, es decir, la forma de construir la novela, de orientar y desdoblar su voz, la construcción de ciertos personajes, el plantear, o mejor, seleccionar ciertos acontecimientos, ciertas acciones, las imágenes, los contextos o modelos del mundo que proyecta, en fin, pero sobre todo, el dotarlas de un carácter estético-poético, prevén la posible respuesta del otro (recordando palabras de Mijaíl Bajtín). En tal efecto, la responsabilidad implica al otro ante esto otro (lo estético, lo poético), las posibles reacciones que pueda tener, en este caso, ante lo dicho, lo leído. Desde la perspectiva aristotélica, el autor, entonces, previene un efecto catártico: su oyente-lector.

*La feria*, compuesta de 288 pasajes, logra conjuntar una serie de acontecimientos que culminan en la feria del pueblo, eje principal de la novela. Cada una de las voces que resuenan en los pasajes dará cuenta de aspectos, tanto políticos, como sociales y culturales, velados tras una serie de peculiaridades: conflictos, preocupaciones, cuestionamientos, actitudes, responsabilidades, etc., de quienes hablan. A primera vista, *La feria* resulta ser un micro-universo pueblerino fotografiado en pequeños instantes, o mejor, enunciado desde distintos ángulos por la misma gente del pueblo. En ella, los recuerdos de ciertos modelos del mundo reconstruyen las diferentes posiciones y perspectivas de los acontecimientos, que son confrontados, a su vez, con otros recuerdos, con otras memorias, con la historia, y las propias vivencias presentadas. Las voces proyectadas, en principio, mediante un juego oral, se van concretando en un segundo nivel: el escritural. Al reescribirse estilizadamente, se van “fijando” en la memoria, misma que ha servido para construirlos. Esta memoria es el testimonio que el oyente-lector lee, escucha y confronta, permitiendo replantear la historia de Zapotlán y la suya, en relación con su propio contexto y referente. De esta manera, la crítica hecha a Zapotlán sigue vigente y puede extenderse a la situación o contexto del México actual.

Bajo esta perspectiva, el presente trabajo buscará dar cuenta de las relaciones existentes entre algunos momentos históricos-sociales que constituyen la novela, a saber: políticos-económicos, religiosos, mítico-fundacionales y filosóficos, mediante una serie de *referentes culturales*:<sup>5</sup> fiestas paganas, el santo patrono, las historias y anécdotas de dominio público, expresiones orales populares (canciones, dichos, refranes), la fiesta religiosa, etc., que en conjunto dan cuenta de la identidad del pueblo, al menos, de la movilizadora y vehiculada por el autor. Cada uno de estos momentos histórico-sociales es presentado desde las distintas perspectivas de los personajes y los narradores, y resultan ser, junto con la estructura de la novela, fragmentados y atemporales. Esto abre la posibilidad de ubicarlos en cualquiera de las situaciones o acontecimientos presentados con la intención de refigurarlos, para con ello, dar cuenta de la identidad del propio pueblo.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Se entenderá como referente cultural aquellas bases o componentes que constituyen los diferentes modelos del mundo. Estos referentes resultan ser los elementos fundamentales, que son la condición de posibilidad de una cultura.

<sup>6</sup> El análisis de la novela parte del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), propuesto por Solé, y modelo que el Grupo Slovo ha tomado para un mejor acercamiento al texto

DE *LA FERIA* Y SU COMPLEJO ENTRAMADO:  
UNA SUCESIÓN Y ACUMULACIÓN DE VOCES Y PERSPECTIVAS<sup>7</sup>

*La feria*, como ya se ha dicho, es una novela fragmentada, compuesta de 288 pasajes. Cada uno de ellos, como su nombre lo indica, resulta ser un paso<sup>8</sup> de una voz a otra, de una historia a otra, de una respuesta, confrontación o planteamiento a otro. Si se atiende el término etimológico de “pasaje”, *La feria* resulta ser un caminar entre los distintos modelos del mundo que constituyen la novela, un ir fluctuando entre cada una de estas posibilidades. Así, las voces que resuenan en los pasajes representan las distintas posiciones y perspectivas, es decir, resultan contener las distintas intenciones de los hablantes. Algunas, como testimonios, dan cuenta de distintas situaciones; otras, simplemente, antecedidas de un guion largo, interactúan de forma dialogizada, ya sea con otras voces dentro de un mismo pasaje o, bien, con otras posturas. Mas una voz difiere de las anteriores, es la voz de un narrador, el cual es capaz de contar acontecimientos, ceder la voz a personajes, confrontarlos, hablar de ellos, etc. Cabe mencionar que cada uno de los pasajes, puede ser agrupado de acuerdo con ciertas formas genéricas, como cartas, diarios, notas, cuentos, anécdotas y hasta fragmentos de una posible novela. El narrador al que se hace mención se encuentra situado dentro de esta última forma genérica que, curiosamente, comienza a dejar huella justo antes de lo que podría considerarse: a la mitad de la novela. En conjunto, todas estas voces, todos estos pasajes, consolidados en una forma genérica determinada, se relacionan, se enfrentan y se confrontan, a

---

literario. El PASA ha sido trabajado por Solé desde su tesis doctoral *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos* (Problemas de la poética de Arguedas), en 2006.

<sup>7</sup> Para conocer de mejor manera la problemática de la novela, es decir, la forma en cómo se encuentra estructurada, y los conflictos que se van encontrando en la medida que se entienden las relaciones actorales y discursivas, en general, se sugiere acudir a la tesis: *La feria: una novela genérica fragmentada (Relaciones dialógicas entre el acontecimiento, las voces, las formas y géneros)* [Díaz, 2016], donde se propone dar cuentas tentativas de algunos de los problemas de su poética, así como de una posible lectura de la misma.

<sup>8</sup> La RAE define como pasaje la “acción de pasar de una parte a otra. (El) derecho que se paga por pasar por un lugar. O (el) sitio o lugar por donde se pasa (entre otras acepciones)”. [RAE, 2001: 1690] Etimológicamente pasaje proviene del verbo latino *passare*, que puede traducirse como “dar pasos” y el sufijo francés *-aje*, que es equivalente a “acción de”. Por tanto, significa: acción de dar pasos o de ir pasando. [Gómez, 2011: 522]

saber, con fragmentos de textos históricos originales, textos bíblicos y apócrifos; textos notariales, cartas, periódicos.

A partir de ello, la novela abarca una serie de ejes temáticos, de relatos que terminan entretejiéndose con la feria o, mejor, la fiesta patronal. Cada uno de estos ejes desemboca en esos días festivos que comienzan con el reparto de las décimas (composición escrita en honor al santo patrono, el señor San José) y que concluyen con el día de la Función.<sup>9</sup> Estos relatos dan cuenta, desde distintas posiciones y perspectivas y desde distintos niveles, de la multiplicidad de relaciones que conforman la identidad del pueblo de Zapotlán.

*La feria* concentra, entonces, “todas y cada una” de las voces, de los personajes, cada una de las historias, de las anécdotas, de los chismes, los murmullos, los griteríos, los cantos (versos, coplas), los juegos, los conflictos, las tradiciones, las costumbres y aquello que caracteriza y particulariza la vida en (y de) Zapotlán. Si bien, *La feria* comienza con la voz del miembro “más viejo” del pueblo, Juan Tepano, el último de los tlayacanques,<sup>10</sup> perteneciente a la comunidad indígena que habita en la región y quien busca dejar en claro el despojo del que fueron víctimas desde siglos atrás —para ser más exactos, durante el tiempo virreinal— y la lucha que como comunidad han librado para tener justicia, la novela no sólo retrata ese conflicto, sino que va dando, a manera de huellas, de marcas, de pistas, la forma en que se ha ido tratando el conflicto a lo largo de los siglos y durante ciertos periodos históricos destacables. Juan Tepano se vale de la memoria de su comunidad, que también es la suya, para decir y denunciar el perjuicio que cae sobre ellos: “Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre (...) Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos (...) Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale” (Arreola, 2012: 7);<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> La Función, último día de la feria en la novela, está compuesta de tres momentos: el desfile de carros alegóricos o el Rosario, la misa de coronación y la quema del castillo pirotécnico.

<sup>10</sup> Los tlayacanques son: “(...) los cabezas, representantes de los cinco primitivos barrios indígenas del pueblo (de Zapotlán el Grande, Jalisco) a saber: De la Asunción, Del Sacramento, De la Purificación, de Todos Santos y De los Santos Reyes. (...) Estos tlayacanques, para simbolizar su autoridad, se hacían portar un Bastón denominado de ‘Justicia’ que, se cree, fueron otorgados por el propio Juan Padilla, evangelizador de Zapotlán, en la primera mitad del siglo XVI (...)”. [González, 2015]

<sup>11</sup> Todas las citas de *La feria* corresponden a Arreola, 2012, por lo cual sólo se anotará el número de página.

además de una serie de documentos donde se constata que la tierra es de ellos y donde también se ha registrado cada uno de los momentos en que han intentado recuperarla. La forma de presentar, por parte del autor implicado, tanto la memoria, el recuerdo, como los documentos es cortada, segmentada, esto debido a que, por principio, la memoria, o, mejor el recuerdo es así, se dispara ante cualquier estímulo, que en este caso pueden ser los mismos documentos, los acontecimientos que se van presentando o, bien, las voces que resuenan en torno a la voz de Juan Tepano: la del zapatero, el adolescente, la gente del pueblo, la de los acaudalados, en fin. La resonancia de estas “voces” en la de Juan Tepano, en lo que trae a cuenta, marca lo trascendental de la novela: la forma en que se cuenta algo, en la manera de decir, de enunciar las cosas. En la novela, cada quien habla: “como le va en la feria”. Resulta interesante la manera en que el autor implicado comienza a jugar con los retazos de voces y papeles que tiene a la mano. Si en la oralidad algo que se dice o se mira detona un recuerdo, una idea o algo que se quiere decir, de la misma forma, el autor implicado va colocando los pasajes relacionados con el conflicto de la tierra. Por ejemplo: primero deja hablar a Juan Tepano, para enseguida colocar la voz del zapatero quien también se relaciona con la tierra, puesto que la trabaja, se ha endeudado para adquirir un pedazo y da cuenta del problema desde la “actualidad” o, mejor, desde su aquí y ahora. También, puede dejar ir un pasaje que constituye un texto histórico original e inmediatamente después, en otro pasaje, se escucha, si no, la voz de Juan Tepano, la de la comunidad que puede resonar, como ya se dijo, en la misma voz de Juan.

No obstante, este juego es más notorio en los primeros pasajes y se va diluyendo para dar paso a los pasajes que constituyen la posible la novela. Los que permiten la transición entre el conflicto de la tierra, la novela, corren otros conflictos, otras situaciones, las cuales suelen constituir la vida cotidiana dentro de un pueblo: como el relato del mismo zapatero, quien es miembro activo del Ateneo<sup>12</sup> (escribe versos) e intenta describir todo lo relacionado con su nuevo oficio, en el mundo agrícola (ha comprado dos pedazos de tierra que ha puesto a trabajar); la historia de cómo es que llegó el santo patrono al pueblo: las confesiones de un adolescente

---

<sup>12</sup> El Ateneo Tzapotlatena es el grupo donde se reúnen algunos de los personajes que conforman el sector “intelectual” de Zapotlán. La historia de este grupo es intercalada a partir del pasaje 155 hasta el 274 y es introducida mediante una serie de minutas, de notas escritas por alguno de los miembros del grupo que figura, probablemente, como secretario.

y algunos fragmentos que dan cuenta tanto de ciertos momentos históricos en el pueblo como de acontecimientos cotidianos. Los fragmentos que logran hilvanar los de Juan Tepano con los de la novela son justamente los del zapatero, en el momento en que cuenta sobre la primera lluvia que ayudará a hacer crecer su milpa. Desde otra perspectiva, y por parte, el narrador de la novela habla de la primera lluvia, que cayó durante el funeral del Licenciado, el usurero del pueblo. En esta secuencia, el narrador, complementando con una serie de voces, construye una imagen polifacética de este personaje. Así, en la secuencia de la novela, cada una de las voces habla del Licenciado y de “cómo les fue en la feria” al haber entablado algún tipo de relación con él, incluso el zapatero. Al igual que la anterior (la de Juan Tepano), ambos relatos se encuentran segmentados y dispersos en la novela.

Aunque el conflicto de la tierra es fundamental desde el lado *geo*-político, la figura del Licenciado encierra una carga político-social, decisiva para la historia y punto de referencia para el resto de los relatos. Como ya se había mencionado, este personaje es un usurero, suele prestar dinero a la gente para sacar, según algunas voces, grandes beneficios, pero, además, este particular personaje es el “actual” mayordomo<sup>13</sup> del pueblo, el encargado de organizar y financiar el día de la Función. Lo llamativo del asunto es que, según uno de los sacerdotes dijo que, bajo el sacramento de la confesión, el Licenciado contó que gastaría todo lo que el pueblo le debía (obviamente, primero cobraría eso que le debían) en realizar la mejor fiesta que se hubiera hecho jamás e iba a ayudar a los indios para que les regresaran las tierras que les quitaron, mientras que el resto lo dejaría a la Parroquia y al Hospital San Vicente (59 y 60). Por tanto, el comentario del sacerdote dispara la trascendencia que tiene la muerte del Licenciado, dado que, en primer lugar, deja al pueblo a la deriva y a la expectativa de quién se encargará de la Función; en segundo lugar, la posible ayuda que hubieran podido

---

<sup>13</sup> La segunda y tercera acepción que la *RAE* marca para la palabra mayordomo son: “Oficial que se nombra en las congregaciones o cofradías para que atienda a los gastos y al cuidado y al gobierno de las funciones (...). Cada uno de los individuos de ciertas cofradías religiosas”. [*RAE*, 2001: 1472] En *La feria*, el mayordomo es electo mediante una rifa, misma que se hace el día de la Función. El mayordomo tiene a su cargo organizar y financiar el último día de festejos, para ello, tiene que cumplir ciertos requisitos: de entrada, contar con las posibilidades económicas para solventar los gastos que implica la fiesta, sólo tiene que haber uno por cada año y debe cumplir con los reglamentos de actividades impuestas y acordadas en el Juramento que el pueblo ha hecho a efectos de seguir bajo la protección del santo patrono (16, 17, 180).

recibir los tlayacanques para recuperar sus tierras ya no sería posible<sup>14</sup> y, en tercero, la Parroquia y el Hospital San Vicente se quedarían sin el subsidio. Lo peor es que, tras la muerte del Licenciado, no hubo una persona que pudiera llevar a cabo el día de la Función. Los únicos que levantaron la mano para asumir la mayordomía fueron los tlayacanques y la propia gente del pueblo (57-60). Ahí, se denotó el conflicto mayor y, ahí, es donde podrían atarse o desplegarse todos los puntos, pues esa acción resultaba ser inviable, debido a que se violaba una de las cláusulas del juramento que el pueblo hizo al santo patrono a favor de que éste los protegiera de cualquier fenómeno natural, especialmente, de los temblores que suelen azotar o remover la región. En ella se dice que:

...el comisionario que se encargare de la Función no ha de hacer otras demostraciones públicas que graven a los pobres, porque en el caso de dictárselas su devoción, sólo ha de extenderlas a Novenario o a más gasto de cera, que es lo que principalmente dice el culto y no a las exterioridades de fuegos, que sirven más a la vanidad y pompa, ni a las comedias y toros, que antes destruyen la devoción y ceban los vicios... (180)

En otra parte se lee:

...y que por esto otorgaron con juramento formal escritura, para solemnizar anualmente al Santísimo Patriarca Señor San José, que eligieron por su patrono, por cuya intercesión que imploraron, aplacó al Todo Poderoso su justa ira, se han convenido pues todos, y cada uno de por sí e *in solidum*, en otorgar como desde luego otorgan por la presente escritura, en la mejor forma que haya lugar en Derecho, que reproducen, ratifican y de nuevo revalidan el antiguo juramento de sus mayores, obligándose todos los comparecientes, así y a sus sucesores, al cumplimiento de su promesa y voto... sin que se consientan otras superfluidades, como convites, banquetes, corridas de Toros, *etcétera*, que tal vez ocasionan muchos pecados, origen del castigo que han sufrido... (94)

---

<sup>14</sup> Si se busca dar orden a la novela para una mejor comprensión de la misma, una posible lectura tendría por principio esta secuencia, dado que no sólo llega a conglomerar, de forma parcial y un tanto superficial, los otros relatos y la mayoría de las voces, sino también porque plantea el conflicto crucial de la novela: la feria.



Por principio, el Licenciado, al morir, no cumple la promesa recibida, la de ser elegido mayordomo; además, su muerte, a mitad de año, impide que se vuelva a hacer la rifa, y dado que nadie de los pudientes quiere responsabilizarse, es el pueblo quien asume la carga, rompiéndose, con esto, otra de las cláusulas, puesto que se grava a los pobres con unas alcancías que son dejadas en cada casa para recaudar fondos para la Función. En cuanto a los papeles sociales, resulta imposible e inaceptable, para la misma gente, que sean, principalmente, los tlayacanques quienes se asuman y sean mayordomos, título que sólo merecen los pudientes. Todo ello, va arrastrándose en el resto de los acontecimientos, hasta terminar con una Función fallida, producto de aquello que política, social y culturalmente, mal empezó.

Los siguientes pasos o saltos que da el narrador son en relación con dos personajes más: don Salva, un comerciante ya mayor y ex mayordomo del pueblo (encargado de una Función pasada), y don Fidencio, el cerero del pueblo. Ambos personajes se relacionan mediante Rosario, hija del cerero y empleada de don Salva. Este último personaje queda prendado de la joven y busca pedirle que se case con él, pero no lo logra. Ella queda preñada de su “novio”, el joven Odilón, hijo de don Abigail, uno de los principales acaudalados del pueblo, dueño de varios terrenos y hermano del Licenciado. Odilón, un macho y mujeriego, como era de esperarse, no responde a lo acontecido, y es don Fidencio, padre de Rosario, quien decide encerrarla en su casa, al menos, hasta que hayan terminado los días de feria. A la par que se desarrolla todo este drama, durante los meses que corren después de la muerte del Licenciado (alrededor del mes de junio) a los días de fiesta (mes de octubre), don Fidencio es comisionado por una mujer que va en representación del pueblo y de los tlayacanques para que elabore la vela más grande que se haya podido ver, para lucirla y encenderla el día de la Función, en la misa de coronación. Punto bueno en relación con los juramentos: “(...) sólo ha de extenderlas a Novenario o a más gasto de cera, que es lo que principalmente dice el culto”. (180) El cerero, para llevar a cabo tal encomienda, acude a doña María, *la Matraca*, quien le fía y vende la cera para la vela. Doña Matraca vive, en parte, del negocio de abejas, pero también tiene un tremendo avispero. Ella es la madrota de la zona de tolerancia del pueblo. En una de las ocasiones que va a buscarla para pagar una porción de sus deudas, ella le cuenta lo del “embarazo” de Rosario. Doña Matraca se había enterado por boca de Odilón. Es tal la decepción que sufre don Fidencio que, además de prohibir a su hija regresar a su trabajo y de encerrarla, se sume en una fuerte depresión: en

su tienda, permite que la gente manoseé, manche, aplaste sus velas, sus cirios, para corroborar si son o no de cera pura; antes, esto estaba tajantemente prohibido. La imagen de don Fidencio derrotado, frustrado y paralizado da cuenta de la desgracia que ha caído sobre sus hombros, al mismo tiempo que se asemeja a la de don Salva, tras su mostrador y frente a su caja registradora, el día de los tres temblores seguidos y cuando busca por todas partes a Rosario para, por fin, pedirle que se case con él. Imágenes que también se relacionan con el final de la novela. Pareciera que todos los pasos que se han dado, se han dado mal, es por lógica que la fiesta también salga mal.

Hasta aquí ya se han recorrido varios relatos, varios pasajes que a su vez constituyen distintos modelos del mundo: el de Juan Tepano, el del zapatero, los que giran en torno al Licenciado, el de don Salva, don Fidencio, Odilón, doña Matraca y hasta Rosario. Ya se comienzan a vislumbrar una serie de posturas y puntos de vista: las del narrador, que llega a aparecer en algunos pasajes, hasta la de los propios personajes. En un primer nivel, el modelo del mundo del pueblo, es decir, de lo que se espera de ellos en cuanto a las “buenas costumbres”, a las formas de actuar, a las maneras de ser. Así, por un lado, la actitud de los tlayacanques y de Juan Tepano resulta siempre de resistencia, de exigencia, de lo que les corresponde “por ley”, de no quedarse callados ante la injusticia.<sup>15</sup> El zapatero, por su parte, aunque al principio pareciera tener una actitud entrona, al emprender un nuevo oficio, para adquirir otra posible fuente de ingreso, y a pesar de contar con otras posibilidades (escribe versos y forma parte del Ateneo), su actitud se merma en la medida que una de las tierras no logra producir nada. Comienza a endeudarse más de lo que debe para sacar a flote la tierra y se deja llevar por el temor al fracaso: el de perder la hipoteca de su casa, su negocio de zapatos ante la feroz competencia, sus

---

<sup>15</sup> Esto sólo en un principio, porque, ante el poder opresor, comienzan a perder fuerza, voz. Tan es así que, durante la función en la misa de coronación, no les permiten el acceso al templo, y en el desfile son los que cargan en andas toda la superestructura: “la única anda que todavía se lleva en hombros” (178), la del trono del señor san José: “(...) la anda es muy grande y va sobre una plataforma de vigas y tablonces que pesa una barbaridad. Generalmente es un monte de nubes, un pedestal de cirros y de nimbos donde flotan docenas de señoritas, de niños y niñas vestidos de ángeles, arcángeles, querubines, serafines, tronos y dominaciones... Y en lo alto, Señor San José y la Virgen, bajo un dosel augusto, sostenido por doradas columnas salomónicas... A los lados del anda van dos mozos con pértigas, levantando en cada esquina los cables de luz para que el trono pueda pasar en toda su grandeza...” (179), que funcionan como base o detonante, o de otros acontecimientos, o de lo que se puede decir.

tierras por la forma tan extraña de actuar de la comunidad indígena y, finalmente, por descubrir que la tierra, que al parecer puede retribuirle algo, se encuentra en litigio, por lo que termina vendiéndola a su compadre para rescatar lo todavía no perdido. De este modo, su conducta se vuelve resignada, bastante semejante a la de don Fidencio y de don Salva, quien es rebasado por el embarazo de Rosario. Ella, aunque no tiene voz en la novela, es la imagen de la mujer, pulcra, sumisa, resignada, mancillada, víctima de la tragedia, la deshonra y la injusticia. La actitud de doña Matraca, por el contrario, es descarada, y un tanto burlona, aunque busca parecer una pobre solterona, que no tuvo otra salida: ¿qué hacía ante la oleada de prostitutas que llegaron a rentar sus casas y que hicieron de ellas todo un colmenar? Como se puede observar, la novela comienza a ensamblarse a partir de estas posiciones y perspectivas, de estos puntos de vista, que, al menos, siguiendo algunos personajes, algunos relatos fragmentados y diseminados por toda la novela, congregan o llaman a una unidad que es la identidad del pueblo mismo.

Mas esta identidad también se encuentra fragmentada y diseminada en todas y cada una de las voces que constituyen la novela, a semejanza de la estructura misma. Únicamente en la totalidad de los fragmentos, de las voces, es como puede orquestarse la identidad; es decir, se reconstruye a partir de pedazos, de segmentos, o mejor, de una multiplicidad de perspectivas, de posiciones, de modelos del mundo, que se van entretejiendo al momento de ser movilizados por el otro, ya sea a través del recuerdo, de la memoria, de lo dicho, lo vivido o experimentado, etc. De la misma manera, la estructura de la novela da cuenta de su postura y posición, y reconstruye su propia perspectiva ante los posibles acontecimientos: la muerte del Licenciado, la explosión del castillo, la medición de la tierra, los temblores, etc. El autor implicado de la novela ensambla cada uno de los pasajes de acuerdo con lo que busca decir. En otras palabras, el autor, asume su responsabilidad y su ética al mostrar que lo que él cree es necesario para dar cuenta de su modelo del mundo, al mismo tiempo pone en tela de juicio lo dicho, dado que no implica que lo que diga tenga una secuencia o forme parte de un solo acontecimiento. Lo que se quiere decir es que el autor coloca los pasajes de acuerdo con su propia “memoria” o “recuerdo”, de la misma manera que lo hacen los personajes, asociando una cosa con otra. Si bien aquel también lo hace a través de textos encontrados o recuperados, u otros, como veremos a continuación. Estamos, pues, ante una realidad dada a partir de las perspectivas, no de los acontecimientos. Lo que importa, entonces, es la manera

en que se cuentan o dicen las cosas, no si acontecen o acontecieron en un tiempo o espacio determinado. Es en la manera de narrar, de enunciar o, mejor, de articular los pasajes que se muestran, o de dar cuenta de la heterogénea y transculturada identidad de la región.

No obstante, y regresando a la estructura y composición de la novela, *La feria* no es simplemente un discurrir de acontecimientos segmentados. Las historias de los personajes, como ya se ha dicho, se entretajan a partir de diversos ejes temáticos. A saber, y siguiendo la propuesta de Mora Valcárcel, en “Juan José Arreola: *La feria* o ‘un apocalipsis de bolsillo’”: el conflicto por la tierra y la devoción que el pueblo de Zapotlán le tiene a San José. Alrededor de ellos se empalman el resto de micro-relatos. A su vez, estos ejes engarzan otros temas que construyen la visión moral, religiosa, social, política y económica del pueblo. (Mora, 1992: 102) La fragmentariedad de *La feria* alberga: “(...) un panel con todos los registros posibles de la realidad zapotlense. Este plano de objetividad abarca: espacio, sociedad, moral, usos y costumbres, cultura y supersticiones”. (Mora, 1992: 110)

Son estos dos ejes: la tierra y la devoción, los que se ven en mayor medida documentados por una serie de textos, los cuales van desde textos originales históricos (de los siglos XVI y XVII), apócrifo-evangélicos (“Apócrifos de la Infancia”, “Apócrifos de la Natividad”, “Textos fragmentarios”, “Cartas del Señor”) y bíblicos (Zacarías, San Mateo, Apocalipsis), con la intención de ampliar el campo del “prisma giratorio” y la microhistoria de Zapotlán, con un sentido de confrontación, de réplica, a lo que se ha dicho (Poot, 1992: 186-209), hasta fragmentos de cartas y notas periodísticas. Parte de los textos originales tienen un carácter notarial, oficial o histórico y complementan y fundamentan la voz de Juan Tepano, quien cuenta el despojo del que fueron “víctimas”. Éstos aparecen con notable recurrencia del pasaje 1 al 52, para continuar, desde un tiempo más cercano, hablando del actual pleito. Así se presenta la carta de un padre de la comunidad jesuita, quien habita en la región, dirigida al Reverendo Padre Superior, donde cuenta lo que él considera los abusos cometidos por el padre de la parroquia al apoyar a la comunidad indígena, tanto en el conflicto por la tierra, como en el de los preparativos de la Función. Según el padre jesuita, el párroco deja de lado las opiniones y juicios de los acaudalados del pueblo. (137 y 138, 143, 156 y 157) Por otro lado, se presentan las declaraciones de dos supuestos miembros de la comunidad indígena, uno de ellos, por lo que se lee, encarcelado. (126-128, 141 y 142) A esta lista de pasajes,

de fragmentos, se suman al andar dos con una aparente *forma genérica*<sup>16</sup> bíblica: los pasajes 203 y 205. (133 y 134)<sup>17</sup>

El otro eje temático, la devoción, al igual que el de la tierra, da cuenta, desde los primeros pasajes, de ciertas situaciones o contextos pasados que ayudan a vislumbrar la situación “actual” de aquella que acontece en la novela. Así, se empiezan a escuchar una serie de voces que cuentan cómo es que el señor San José llegó a Zapotlán; cómo fue que se dieron cuenta que la imagen fue obra de un guatemalteco, y por qué es importante esta feria, tan así que la gente de fuera, de todas partes, van a pasar esos días en el pueblo. (16, 17 y 19) A estas voces se suman una serie de pasajes que contienen fragmentos de textos bíblicos y apócrifos, además de uno que introduce la voz del propio San José, así como de algunos fragmentos de los juramentos de 1749 y 1806, donde el pueblo consiente que sea ese santo y no otro su santo patrono: el protector contra los desastres naturales. (17 y 18, 92, 94 y 180) Conforme van transcurriendo, o mejor, se va andando entre los pasajes y el lector se acerca a los días de feria, los pasajes comienzan a llenarse de voces, siendo, principalmente, los propios personajes los que dan cuenta de lo que acontece en la “actual” feria, la cual, al igual que sucede con el Licenciado, son las voces de los personajes las encargadas de hablar de ella, es decir, de “cómo les va en la feria”. Lo que resulta interesante de todo esto es que los textos, en especial los de los juramentos, son traídos a cuenta por el pueblo mismo, y esto sucede cada vez que se piensa en la feria o en algún temblor.

Aquí vale la pena mencionar que un parteaguas en la novela son los pasajes que narran justamente los tres temblores seguidos (77-87, 89-94), puesto que en estos pasajes resuenan en contrapunto todas y cada una de las voces que conforman Zapotlán. Después de ser presentados estos pasajes, los que restan en relación con San

---

<sup>16</sup> Las *formas genéricas* obedecen a la “(...) forma de enunciados (orales y escritos) de la esfera concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana” [Bajtín, 2005: 248]; es decir, son todos aquellos enunciados por medio de los cuales se expresa algo a partir de cierta forma determinada, “ya establecida”. En este caso, los dos pasajes mencionados retoman las formas y estilos de los textos bíblicos, sin llegar a ser un fragmento como tal de alguno; sin embargo, estos enunciados son estables y pueden llegar a constituir un género.

<sup>17</sup> Como resultará ya evidente, se menciona todo lo anterior, no con el afán de aburrir al lector, sino justamente para ayudarlo en tan arduo camino: al ser la novela un texto fragmentado, la lectura de la misma se vuelve extremadamente complicada, por lo que es imprescindible presentar al lector una guía o modelo potencial, tentativo, de lectura.

José y a su fiesta, también se presentarán, como ya se ha dicho, mediante la voz de los personajes, además por una serie de textos, en especial, notas periodísticas, que irán comentando ciertos acontecimientos: el temblor, el reparto de décimas y los sucesos o situaciones ocurridas durante los días de feria.

De este modo, los pasajes anteriores tienen un carácter, tanto religioso, como popular. Su forma de organización y presentación justifican la importancia de la fiesta, celebrada durante el mes de octubre. La manera en que han sido dispuestos los pasajes correspondientes a la feria, desde cómo se iniciaron las festividades y la organización, hasta terminar con los días de feria y la Función (23 de octubre); la manera en cómo se van degradando los textos originales bíblicos y apócrifos, para dar paso al mar de voces, de chismes, diálogos, discusiones, anécdotas, recuerdos, vivencias que los personajes traen a cuenta para la “actual” feria; permiten comparar situaciones pasadas y presentes, lo que coadyuva a que dialoguen y se “fusionen” ambos tiempos. Es decir, se vuelve atemporal, en el sentido de que no sigue un tiempo lineal. Los hechos ahí presentados o narrados no necesariamente pueden obedecer a un presente, sino que pueden pertenecer a otros tiempos; incluso pueden o no corresponder con la (una) realidad; esto, en parte, es producto del carácter cíclico de la feria. Cada año se siguen los mismos rituales, se renueva el juramento, se preparan para la fiesta, se hacen las décimas, se abre el novenario, se presentan las corridas de toros, se llevan a cabo los Juegos Florales, se entregan los premios a los laureados, y se llega al día de la Función entre las mismas danzas: Sonajeros, Mecos, Pastores, Retos, Paistes y los Viejitos, y se realiza, como cada año, una ceremonia religiosa, un desfile de carros alegóricos y, por la noche, la quema del castillo pirotécnico. Todo apegado al juramento. No obstante, cada año es distinto, pues pasan diferentes cosas, empezando porque la gente ya no es la misma: el pueblo cambia y, por ende, las costumbres y tradiciones, y aunque se intente regresar a la primera feria, esto resulta algo imposible de lograr. La posible “diferencia” de esta feria y las anteriores es la supresión de casi todos los festejos profanos; ahora ya no hay un mayordomo; son todos, incluidos los tlayacanques, los que han hecho posible la Función: han preparado el castillo pirotécnico más grande del que se haya tenido registro, y en la celebración religiosa se coronará al santo patrono. Lo que no se ha logrado cambiar son las jerarquías, las relaciones de poder: los acaudalados siguen siendo los acaudalados, los que impiden el paso a la Parroquia a la hora de la celebración religiosa, y los indios siguen siendo indios:

Ahora asómense para abajo. ¿Qué es lo que ven? Sí, son ellos, los miembros de la Comunidad Indígena que han alcanzado el honor de cargar con el santo y con su gloria. Son cien o doscientos aplastados bajo el peso de tantas galas, cien o doscientos agachados que pujan por debajo, atenuando con la cobija sobre el hombro los filos de la madera, y que circulan en la sombra sus botellas de tequila para darse ánimos y fuerzas. En cada esquina el anda se detiene, y muchos se echan en el suelo, a descansar sobre las piedras...

¡Adelante con la superestructura, pueblo de Zapotlán! ¡Ánimo, cansados cirineos, que el anda se bambolea peligrosamente como una barcaza en el mar agitado de la borrachera y el descontento! (179)

El desenlace de la Función, como se venía vaticinando, termina en un rotundo fracaso: el castillo, que representa o simboliza el gasto mayor, por el que se trabaja más, es explotado por un grupo de Viejitos de la danza. Este hecho aparentemente vuelve a colocar las cosas en su lugar: es privilegio y honor de unos pocos el organizar la Función; aunado a ello y como desenlace del conflicto por la tierra, también la comunidad indígena vuelve a perder la oportunidad de recuperar lo suyo, su tierra, y terminan cargando una superestructura que les indica el lugar al que pertenecen: abajo. Aun con ello, y aunque sólo por momentos, el pueblo parece olvidarlo.<sup>18</sup> Es mediante los chismes, las anécdotas, lo que se cuenta, los documentos que se sacan a colación, así como el ejercicio de seguir sus costumbres y tradiciones lo que actualiza la memoria histórica del pueblo. No obstante, como ya se había mencionado, el carácter atemporal de la novela permite situar lo acontecido en cualquier momento: presente o pasado, y dialogarlo con los textos originales.

La feria es, pues, el referente cultural más significativo. Los pasos, los saltos que el lector de la novela ha hecho a lo largo y ancho de la misma, llegan hasta este punto donde confluyen, tanto todos los acontecimientos, no importando si obedecen a un tiempo actual o no, junto con las voces (orales o escritas), igualmente, presentes y pasadas, que dan cuenta, como se ha venido exponiendo y señalando, de fiestas paganas, el santo patrono: el señor San José, las historias y anécdotas de dominio público (la del Hojarascas, la historias del ferrocarrilero, las de la revolución, las de los aparecidos, las propias historias del zapatero, Juan Tepano, el Licenciado,

---

<sup>18</sup> En una de las sesiones del Ateneo, cuando se invita al historiador de Sayula, se hace referencia a que prefieren olvidar la historia, pues resulta que no ha sido tan grata ni tan llena de gloria. (110-112)

doña Matraca, don Fidencio, don Salva, los chismes por el pleito de la tierra por la organización de la feria, en fin, todo lo que allí se vehicula y moviliza); expresiones orales populares (la de la letra y música de “déjala güevón”, las décimas, los coros de los famosos versos del Alabado en las fiestas de acabo, canciones, dichos, refranes); la fiesta religiosa en sí misma, con sus días de novenario y festejos paganos (corridos de toros), con sus noches en la zona de tolerancia y, finalmente, el día de la Función. Todos y cada uno de estos momentos, recuerdos, memorias, pasajes, construyen la identidad del pueblo de Zapotlán, la cual se refracta en la de una nación: México. La novela dice, pues, quiénes son sus habitantes, cómo es que son ellos, cómo es que han llegado a ser lo que son, a conformarse a sí mismos y al pueblo en una “unidad”, a pesar de su diversidad.<sup>19</sup>

#### DE *LA FERIA*: REFERENTES HISTÓRICO-SOCIOCULTURALES

Hasta ahora se ha reflexionado en torno a *La feria*, a los acontecimientos más destacados que la embargan, con la intención, no de abrumar al lector con una verborrea de palabras, sino para que éste tenga la posibilidad de ir hilvanando lo siguiente con los acontecimientos ahí expuestos. Como se decía en un principio, resulta imposible encontrar un *texto* sin un *contexto*, sin un *referente*. El autor tiene la responsabilidad de recrear sus modelos del mundo, sus espacios de experiencias, sus perspectivas, plantear un horizonte de expectativas, desde su presente histórico, en ese proceso de escritura, en este caso, de forma estilizada.

En *La feria*, el autor implicado: “(...) es un recolector de acontecimientos, de momentos que selecciona y valora para explicar desde su propia posición y perspectiva, si no el hecho histórico, sí lo que considera un elemento movilizador de sus modelos de mundo. Al igual que el historiador, enuncia, y al hacerlo significa toda una realidad”. (Díaz, 2015: 26 y 27) *El autor es, pues, un compilador de todas esas voces, orales y textuales; las recaba y las deja suspendidas, fragmentadas para que el lector, entre paso y paso, salto*

---

<sup>19</sup> Esto recuerda un poco a lo esquizoide, finalmente las sociedades son eso, un producto esquizoide compuesto por muchas realidades, puntos de vista, expresiones culturales, etc., pero que pueden llegar a convivir a reunirse a reconciliarse en algún punto, en un tiempo y espacio determinado. En el caso del pueblo de Zapotlán, en su fiesta, en su feria. Ello es lo que cohesiona a la sociedad, y construye la comunidad.



*y salto, logre ensamblar todas y cada una de las piezas. Los pasajes son una muestra, una huella, un registro de la memoria del pueblo; estas expresiones se van a encontrar, como ya se señalaba, en las palabras orales y escritas, en lo oral y lo textual, en expresiones fragmentadas, dispersas, condensadas en las diferentes formas y géneros intercalados<sup>20</sup> que la componen: un diario, un cuento, una novela, testimonios, voces en estilo directo (introducidas con un guion), anécdotas, chismes, leyendas, dichos, coplas, confesiones, cartas apuntes, notas, minutas, actas, notas periodísticas, fragmentos de textos originales, bíblicos y apócrifos. Será trabajo del lector completarlas, tratar de configurarlas y refigurarlas, todo ello a través de la lectura.*

Pero volviendo a los contextos histórico-socioculturales que permean la novela, vale la pena mencionar una posible forma de ordenarlos. Una primera parte centra todas las voces que constituyen el pasado de la historia del pueblo y que correspondería a los primeros pasajes (1-63), para después encontrar los que constituyen el cambio, la fractura, la escisión en la historia, y que abarcan los pasajes correspondientes al del funeral del Licenciado y la reorganización del pueblo para la festividad, el establecimiento de la zona de tolerancia y los tres temblores seguidos. (64-149) El resto de los pasajes giran en torno a la organización de la fiesta, la resolución de algunos conflictos, algunas reuniones del Ateneo, y los días de feria. (150-288) En cuanto a la primera parte, la historia recopilada gira en torno al despojo. Como ya se dijo, Juan Tepano da cuenta de los distintos momentos en los que fueron víctimas. Al respecto, Mora Valcárcel hace un sustrato histórico del proceso que condujo a la comunidad indígena de la región a un estado de marginación:

#### I. PASADO REMOTO

- a) *Época virreinal*. Origen del problema: el rey mandó dividir Zapotlán en cinco comunidades indígenas, cada una con su tlayacaque, y los frailes las convirtieron en Cofradías, cada una con su santo y su capillita.
- b) *Leyes de Reforma* (1859), Benito Juárez. Ley de Desamortización de los bienes civiles y eclesiásticos: al ponerse en venta estas tierras los bienes fueron adquiridos por los que

---

<sup>20</sup> Los *géneros intercalados* son esas expresiones individuales de las *formas genéricas*. [Bajtín, 2005: 248] Responden a las formas establecidas y estilizadas de decir o enunciar: el género narrativo, argumentativo, descriptivo, etc. Son intercalados porque se van agregando, introduciendo dentro de ciertas *formas genéricas*.

tenían capital, que eran los que tenían también bienes, lo cual los hizo más ricos todavía. Desde entonces data el verdadero pleito de los indios.

## II. PASADO CERCANO

*Periodo prerrevolucionario:* Porfirio Díaz. Los ricos invertían en tierras y las acaparaban sin escrúpulos, y gracias a las leyes de baldíos de 1893 y 1894 los grandes latifundios crecieron aún más.

1902: “el famoso reparto” que fue el fraude más grande y vergonzoso que registra la historia del pueblo.

## III. PASADO INMEDIATO

1909: paralización del pleito como consecuencia de la revuelta.

*Periodo revolucionario:* la Revolución dejó parado el pleito, pero el pueblo no cesa en sus reclamaciones: “a nosotros no se nos olvida, y cada que podemos, sacamos los papeles, los antiguos y los nuevos que dicen siempre lo mismo: que tenemos razón y que somos dueños de la tierra”. (29) (Mora Valcárcel, 1990: 103)

Se observan tres grandes momentos históricos de Zapotlán, los cuales concuerdan (se empalman, y se yuxtaponen) con el contexto de México. Éstos, aunados con los entredichos, la serie de diálogos y confrontaciones entre los personajes y el contexto histórico, político, social y cultural de la época en que fue escrita la novela, plantan un posible análisis del proceso de saqueo que han sufrido, tanto las comunidades indígenas de la región, como el país en general. Marcela Moreno Espinoza esboza lo siguiente:

*La feria*, por medio de su construcción polifónica y dialógica, actúa como portavoz de una comunidad entera, cuyos contrastes conforman el crisol que define al pueblo de Zapotlán el Grande. Algunas de las tantas voces e historias que pueden escucharse dentro de ese conglomerado ponen de manifiesto la infructuosa lucha de los indígenas por recuperar la tierra de sus antepasados.

La gran cantidad de fragmentos dedicados a este hilo narrativo demuestran la importancia que Arreola le concedía a las luchas sociales, y enfatizan dicha problemática al practicar un recorrido por cada una de sus etapas históricas, que va desde la época novohispana hasta los años posteriores al conflicto revolucionario.

La llegada de la revolución a Zapotlán el Grande significa el paro de la lucha en pos de reponer y redistribuir la tierra; contrario a sus ideales, la revolución detiene el pleito que se estaba llevando a cabo, dejó todo parado como un “año de secas”.

El fracaso de los indígenas en la lucha por sus tierras va más allá de representar una serie de sucesidos en Zapotlán el Grande, ya que ellos representan una situación grave acaecida en México. Los actores involucrados en esta problemática, no sólo atañen a esta región, sino a todo el país: los indígenas campesinos, los ricos terratenientes, la Iglesia, el gobierno y sus instrumentos como la Junta Repartidora de tierras. Este aspecto confirma lo dicho anteriormente respecto de que *La feria* es una síntesis, una sinécdoque, que refleja la realidad nacional desde una de sus más amargas facetas: el reparto agrario.

El pueblo de Zapotlán el Grande se encarga de constituir un símbolo de la derrota de los ideales de la revolución, puesto que manifiesta una dolorosa desilusión para el pueblo mexicano en cuanto a la impartición de justicia, el respeto por las comunidades indígenas y el equilibrio social. (Moreno, 2011)

Rescata, además, cuatro eventos cruciales: el periodo novohispano, las Leyes de Reforma, el Reparto de 1902 y la Revolución (Moreno, 2011), los cuales no distan del sustrato presentado por Mora. Estos momentos son fundamentales dentro de la novela, pues, como ya se apuntalaba, el autor no se limita a dar hechos o acontecimientos históricos a modo de una novela histórica, sino que los refigura y ficcionaliza, se apropia de ellos, de tal manera que su estructura estilístico-composicional, su configuración, su “solución artística”, implica una *modelización de la realidad*. Ahí prevalece la expresión y representación del autor (donde le va toda “culpa” y responsabilidad).

Más aún, Moreno Espinoza menciona el problema de la reforma agraria,<sup>21</sup> pero no la concretiza. Este referente queda representado en la figura del zapatero, quien, a pesar de su oficio, es poeta y, además, pretende incursionar en el mundo de la

---

<sup>21</sup> Consistió en el reparto de tierras a ejidos y comunidades con la intención de trabajar la tierra que resultaba improductiva para obtener el capital necesario que permitiera la industrialización del país. Esta medida fue impulsada por Lázaro Cárdenas (1934-1940) a lo largo de su sexenio para contrarrestar los efectos recesivos de la crisis mundial: “Cárdenas asignó a la propiedad social parcelada la función de producir alimentos baratos, no sólo para sus sujetos, sino para toda la población. (...) La producción de excedentes por los sujetos del reparto de la tierra se planeó como una necesidad imperiosa. Para ello se eliminaron del código agrario de 1934 los obstáculos para dotar de tierras a los peones acasillados y se aceleró el reparto hasta alcanzar un ritmo sin precedente ni continuidad”. [Warman, 2002: 66]

agricultura. Las tierras a las que ha tenido acceso, así como a los jornaleros que ha conseguido para trabajarlas, aunque ha podido adquirirlas a partir de la hipoteca de su casa, resultan insostenibles; aunado a las cuestiones legales de las tierras, decide perder todo su trabajo y su esfuerzo. La situación del campo mexicano, gracias a las medidas tomadas por los gobernantes en aras de la industrialización, el crecimiento y desarrollo del país, generó en muchas de las regiones el empobrecimiento de las zonas rurales. Haciendo un recuento de los momentos históricos ya antes mencionados, en cada uno de ellos se presenta un factor común: el progreso, la idea de nacionalización, crecimiento de una nación, pero como en la novela, es el campo, los de abajo, los que siempre salen perdiendo. Desde la Colonia, el campo ha dejado ganancia a aquellos que tienen el poder, el capital suficiente para generar “mayores recursos”.

A partir de las Leyes de Reforma y con la desamortización, la tierra comenzó a fragmentarse. Con Porfirio Díaz, las pocas tierras comunales fueron absorbidas por hacendados, quienes explotaron los recursos naturales de la región. Y una vez agotados, las tierras fueron revendidas a los mejores postores, quienes resultaron ser extranjeros. Ellos trajeron las industrias y compañías que explotaron más la tierra. Ya para el periodo de Cárdenas, aun manteniendo la idea de industrialización, el “nuevo” reparto de tierras no se realizó de manera adecuada, y cualquiera podía acceder a un pedazo de tierra para trabajarla. En *La feria*, son varias las voces que, desde distintas perspectivas, cuentan cómo es que la tierra ha pasado de mano en mano. Mientras unos obtienen tierras “fácilmente”, como es el caso del zapatero, quien representa al nuevo agrarista, aunque jodido también, otros trabajándola sueñan en recuperarla:

Juan Tepano, primera Vara, anda con todos los suyos trabajando en el campo. Con todos los suyos que son dueños de la tierra, y que de sol a sol la trabajan para otros. Ahora tienen esperanza, como si el año que entra ya fueran a sembrarla por su cuenta.

Juan Tepano, primera Vara, anda contento y dice versos y dichos viejos. Pedazos de pastorela. Luego da unos pasos de danza de sonajero. Y viendo que Layo apunta a un cuervo con su escopeta, le llama la atención.

Los cuervos van volando por los sembrados al ras de los surcos. Graznan. Se paran y picotean la tierra como buscando algo.

—A los cuervos no les tires, Layo. Nomás espántalos. Son cristianos como nosotros y no les hacen daño a las milpas. Nomás andan buscando y buscando entre los surcos.

Buscan los granos de maíz. Como que se acuerdan de dónde los enterraron, pero luego se les olvida. (Arreola, 2012: 62 y 63)

O como diría una canción popular: “en el campo vuelve a oírse al campesino gritando: (/) ‘La tierra debe de ser de quien la esté trabajando’ ”. No obstante, esto no es así. La comparación de los campesinos, de la comunidad indígena, con los cuervos, da cuenta de una “realidad”: la imposibilidad de verse dueños de las tierras. Alguna vez, recuerdan, ellos fueron los dueños, sin embargo, les fue arrebatada, y aunque con afán la buscan, como el cuervo a la semilla, se les escapa, mas luego vuelven a cobrar aire y de nueva cuenta sacan los papeles, y buscan que lo suyo, su tierra, les sea devuelta. Mientras tanto, ya sea para unos u otros, la tierra continúa en litigios, en las manos de los que tienen el poder, y “cada quien habla como le va en la feria”.

Si se mira la realidad actual del campo, la situación no ha mejorado desde entonces. La tierra sigue sin ser devuelta, muy por el contrario, es constantemente saqueada, explotada. Pueblos indígenas y comunidades campesinas se ven desalojados de sus tierras, por el capricho de unos cuantos y en (aún) aras del progreso, de la competitividad, de las tecnologías. El gobierno y las grandes trasnacionales se posicionan de una tierra que no es suya, destruyen el ecosistema de la región, saquean el suelo, los mantos acuíferos, y se llevan la riqueza para el beneficio de unos cuantos. Ejemplos sobran. La novela vuelve a cobrar sentido y vigencia. Piénsese en los pasajes relacionados con las historias de los aparecidos, esos espíritus, o mejor, almas en pena, que dicen dónde puede estar escondido algún tesoro. Entonces, allá van los crédulos haciendo hoyos, perforando la tierra:

Mandé llamar a un pocero y lo puse a escarbar al pie de un naranjo. Cuando iba más de siete metros le dije que parara. ‘Pero si todavía no hay agua.’ ‘No le hace, ya saldrá. Hasta ahí pago.’ Y desde el día siguiente yo le seguí dando solo. A los nueve metros empecé a sacar monos (...) Pero nada de dinero (...) Si los pagan bien los sigo sacando, si no, mejor los dejo enterrados.

Ahora no me queda más remedio que ponerme a escarbar al pie del otro naranjo. (150 y 151)

Este pasaje corre en varias direcciones. Si bien parte de la cosmovisión de los pueblos se muestra en las historias que la gente cuenta: los aparecidos, los fantasmas; también es

cierto que estas historias son un *reflejo* de lo que la misma sociedad vive. Los “monos” no son sino “figurillas”, restos de una civilización pasada, que el pueblo ha olvidado, ha dejado enterrado, al tiempo que los aparecidos pueden ser estas voces que también han quedado en el olvido, pero que se resisten a ser apagadas y que estimulan a los otros, los actuales, a mirar hacia un pasado que sigue siendo incomprendido y poco redituable. Otros pasajes, que embonan con lo dicho, son los del Ateneo, específicamente donde se narra la visita de un historiador de Sayula. Ellos confiesan su desconocimiento por la historia de su pueblo, pero cuando el historiador tacha al pueblo de traidor, ellos hacen oídos sordos. (110-112) Este desconocimiento de su pasado condena al pueblo a lo funesto, por eso el último pasaje termina con la explosión del castillo pirotécnico. No obstante, no todo está perdido: como el ave fénix que resurge de las cenizas, las del castillo también habilitan esta posibilidad al pueblo. Para saber y ser tú, “aquí” y “ahora”, es necesario hacer conciencia del pasado, en relación con aquello que pueda llegar a ser. En este sentido, *La feria* resuena como un eco profético,<sup>22</sup> el cual es enunciado por diferentes voces y desde distintas posiciones y perspectivas. Esto, en un primer plano, debido tanto a la heterogeneidad, como a la transculturación, es decir, a la diversidad de modelos del mundo que convergen en el pueblo; y, en un segundo plano, al artefacto literario. En cada uno de sus pasajes se expresa, a partir del recuerdo, que no es más que el “recuerdo” del propio escritor, una “verdad”, contada con el único recurso posible: la palabra. En la novela, es el hablante quien la vuelve posible. Es el hablante quien se encarga de transmitirla e interpretarla con la intención de representar, además de representarse a sí misma y a los modelos del mundo. Es también en él en quien cae la “culpa” y la responsabilidad de lo enunciado. Si bien, las construcciones dialógicas de las voces de los personajes tratan de representar sus posibles modos de hablar, sus ideologías y modelos del mundo, también, desde el lado de la creación, del autor, en el trance de lo oral a lo escrito, que el ejercicio de la escritura, lo escritural, constituye una respuesta artística, una objeción a otros discursos, a otras perspectivas, a otros modelos del mundo. En conjunto todas y cada

---

<sup>22</sup> El teólogo norteamericano Walter Brueggemann, siguiendo a Peter Berger, describe la actividad de los profetas de la siguiente manera: “La tarea del ministerio profético consiste en propiciar, alimentar y evocar una conciencia y una percepción de la realidad alternativas a las del entorno cultural dominante”. [Brueggemann, 1986: 12] Por tanto, el profeta no es un adivinador o presagiador de acontecimientos futuros, ni la profecía debe ser reducida a una justa indignación, ésta es, más bien, un reclamo a no olvidar y transformar, mediante el recuerdo, las distintas realidades marcadas por la injusticia.

una de estas perspectivas movilizadas y vehiculadas por la infinidad de referentes que constituyen la identidad de Zapotlán resultan a penas ser una modelización de una “realidad”, de una condición de ser del mexicano.

## REFERENCIAS

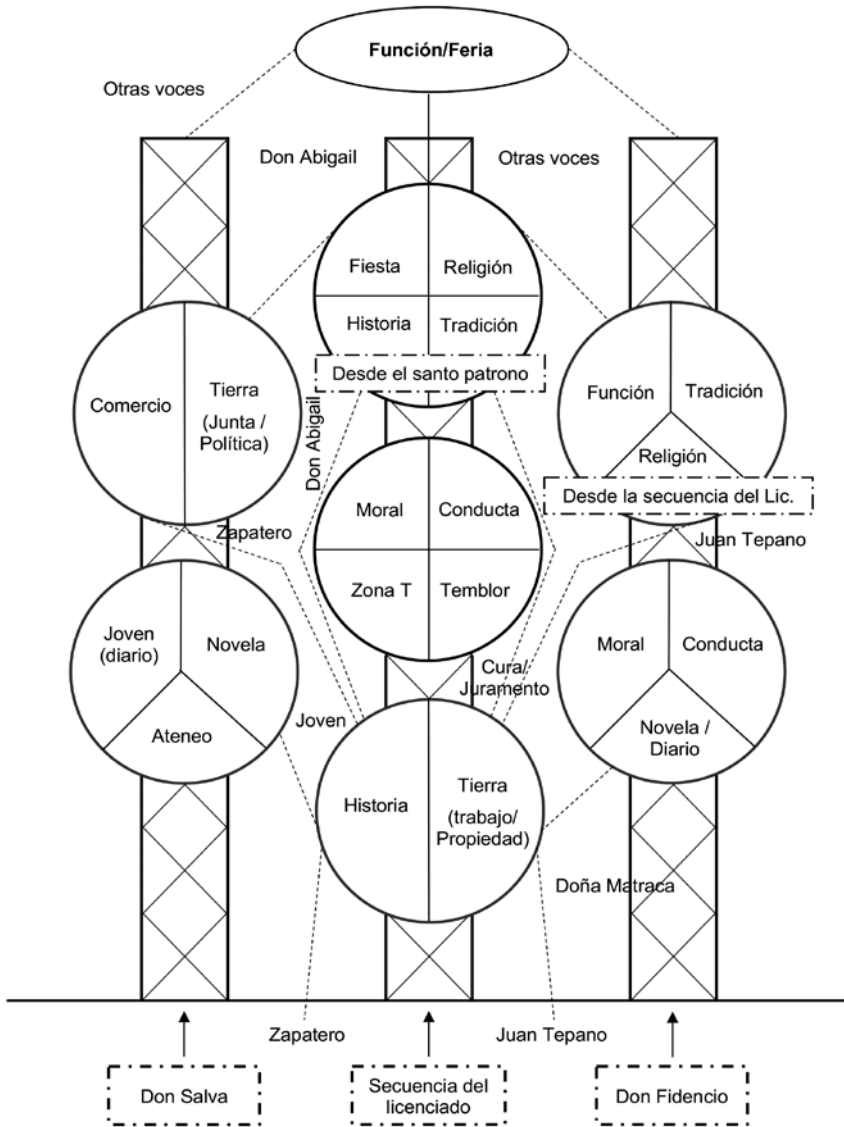
- Abbagnano, Nicola (1993), *Diccionario de filosofía*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- Arreola, Juan José (2012), *La feria*, México: Booket.
- Bajtín, Mijaíl (2005), *Estética de la creación verbal*, 12ª ed., México: Siglo XXI.
- Brueggemann, Walter (1986), *Imaginación profética*, España: Sal Terrae.
- Garrido, Felipe (2013), “Prólogo”, en *Arreola. Narrativa completa*, México: Alfaguara, pp. 11-22.
- Díaz Guerra, María Guadalupe (2015), “Historia y ficción en *La feria*, de Juan José Arreola” en *La colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 88, octubre-diciembre, pp. 23-32.
- Díaz Guerra, María Guadalupe (2016), *La feria: una novela genérica fragmentada (Relaciones dialógicas entre las voces, las formas y géneros)*, tesis de maestría, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- González Castolo, José Fernando (2012-2015), *Breve monografía municipal de Zapotlán el Grande, Jalisco*. Gobierno municipal de Zapotlán el Grande. Disponible en: <http://www.ciudadguzman.gob.mx/Pagina.aspx?id=b39c23f5-ee03-4f65-9ffc-53ae8b36f84a> (24/09/2014).
- González Castolo, José Fernando (2015, 5 de septiembre), “Tlayacanques” en *El noticiero de Manzanillo*, opinión. Disponible en: [www.elnoticieroenlinea.com/?p=30055](http://www.elnoticieroenlinea.com/?p=30055) (26/10/2015).
- Lotman, Yuri. M. (1971), *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.
- De Mora Valcárcel, Carmen (1990), “Juan José Arreola: La feria o ‘una apocalipsis de bolsillo’” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LVI, No. 150 pp. 99-115. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4672/4836> (20/03/2015).
- Moreno Espinoza, Marcela (2011), “El fracaso de la revolución mexicana en *La feria* de Juan José Arreola” en *Sincronía. Un diario de las Humanidades y las Ciencias Sociales*.

- Guadalajara: Departamento de Literatura de la Universidad de Guadalajara. Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/morenoespinozasummer2011.htm> (4/02/14).
- Poot Herrera, Sara (1992), *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. México: Universidad de Guadalajara.
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed., tomo II, España: Espasa.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006a). *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos (Problemas de la poética de Arguedas)*, tesis doctoral, México: UNAM.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006b), *Algunos problemas de la poética narrativa de "Todas las sangres" de José María Arguedas*, Cuadernos de Investigación, núm. 44, México: UAEM.
- Troncoso Araos, Ximena (2002), "La feria discursiva de Juan José Arreola", en *Acta literaria*, núm. 27, pp. 127-144. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482002002700010&lng=es&tlng=es.10.4067/S0717-68482002002700010](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482002002700010&lng=es&tlng=es.10.4067/S0717-68482002002700010) (10/02/14).
- Warman, Arturo (2002), *El campo mexicano en el siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica.



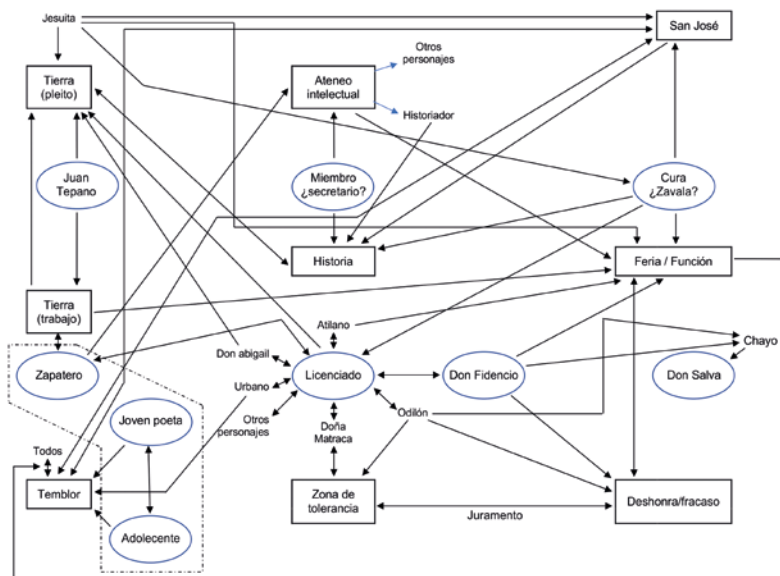
## APÉNDICE

### Bosquejo de una primera imagen cronotópica a partir del acontecimiento



Fuente: Díaz Guerra, María Guadalupe (2016). *La feria: una novela genérica fragmentada (Relaciones dialógicas entre las voces, las formas y géneros)*, tesis de maestría, México: Universidad Autónoma del Estado de México.

### Relaciones establecidas entre personajes y algunos aspectos de las secuencias



FUENTE: Díaz Guerra, María Guadalupe (2016), *La feria: una novela genérica fragmentada (Relaciones dialógicas entre las voces, las formas y géneros)*, tesis de maestría, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

### Ciudad Guzmán, Zapotlán el Grande, Jalisco



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=OeFUIYnkgkI> (Video)

### Ciudad Guzmán



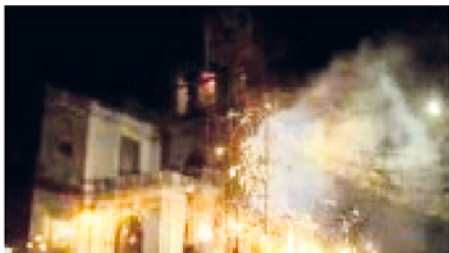
Fuente: <http://www.ciudadguzman.gob.mx/Pagina.aspx?id=b39c23f5-ee03-4ff65-9ffc-53ac8b36f84a>

### San José



Fuente: <http://www.elpuente.org.mx/papelytinta/devocion-a-san-jose-en-la-iglesia/>

**Feria Zapotlán El Grande: quema del castillo (3-23 octubre 2015)**



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=mPCXCTaJISo> (*Video*)  
<https://www.youtube.com/watch?v=FeIr1Yar58w> (*Video*)

## DIÁLOGO DE LAS PERSPECTIVAS HISTÓRICAS ESPACIO-TEMPORALES EN “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS”, DE ELENA GARRO

MARIANA LEÓN CONTRERAS

La obra “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro (México, 1920-1998), forma parte de *La semana de colores* (1964). El cuento se encuentra dentro del *canon* de la narrativa mexicana del siglo xx, ya que en su *poética* se dinamizan discursos antropológicos que dialogan, a partir de la cosmovisión de los antiguos mexicanos, con personajes olvidados de la historia nacional, así como una reflexión “verdadera” o “falsa” de las etapas históricas de México.<sup>1</sup>

Para las investigadoras Margo Glantz, Patricia Rosas Lopátegui, Gloria Prado y Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Garro deconstruye la realidad mexicana: “nos arrastra en su torbellino narrativo y nos hace ver que la historia no tiene una versión definitiva, ya que tras su mirada aguda pone en tela de juicio mitos y falacias impuestos por los totalitarismos”. (Lopátegui, 1992: 44) En este sentido, las protagonistas de la escritora poblana son mujeres y niñas que se enfrentan a una sociedad patriarcal, que sólo logran vencer por la vía de la imaginación y la magia, que se entiende como el revés de lo real, con la que critican y toman una postura de la pretendida modernidad. (Gutiérrez, 1992: 26) En el cuento se moviliza y vehicula al personaje central, Laura, quien deambula simultáneamente por los mismos lugares históricos de México, pero con 400 años de diferencia, y puede observarlos en una doble visión: cómo eran, cómo son y cómo siguen, sobrepuestos uno al otro. (Prado, 1992: 50)

Por lo que el tiempo cobra relevante importancia, ya que no sólo se presenta como cíclico, sino que por medio de él la escritora logra “romperlo, embrujarlo, transformarlo en fragmentos espejeantes, luces de prisma en movimiento, inaprehensibles para la conciencia”. (Prado, 1992: 49) Y, desde su valentía *poética*, pone en tela de juicio y corrige la historia mexicana, en un peregrinar de personajes olvidados y extrañados de

---

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte de un análisis ampliado de la tesis de maestría intitulada, “Una propuesta educativa, crítico-dialógica, en ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ y ‘La semana de colores’ de Elena Garro” a partir de la cual se ha generado un artículo publicado en la revista *La Colmena*, en el que se bosquejan algunas ideas sobresalientes del cuento. En este análisis se realiza una explicación más amplia y detallada de la *poética* del cuento.

la cronología oficial, de las creencias anquilosadas, y de los modos preestablecidos de ser y de estar en el mundo.

Como continuación de las perspectivas críticas citadas, me voy a dar a la tarea de continuar con el trabajo de revalorización de la misma, desde la perspectiva de la virtud *poética* del cuento mencionado. Esto bajo el cometido de seguir los hilos narrativos de la obra y visualizar una propuesta de lectura en la que se expliquen las articulaciones, los procesos de transformaciones de los personajes, los contrastes específicos del tiempo “occidental” en contraposición al “mágico-mítico” indígena, así como de acercarme a la finalidad que tiene el narrador al movilizar y vehicular todos estos elementos. Para comenzar con las significaciones que esperamos descubrir, nos valdremos de los niveles propuestos en el *Proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas* (PASA), desarrollado por Solé (Solé, 2006), con el objetivo de constatar, tanto las transformaciones de cada uno de los personajes y los discursos simbólicos a los cuales aluden, como los cambios discursivos que se expresan y se representan al interrelacionarse con otros personajes, de acuerdo con los *espacios y tiempos* en los que se encuentran actuando y hablando.

Este *proceso* plantea, en primera instancia, de forma general y tentativa, proseguir tres niveles básicos, ubicados en diferentes niveles o planos compositivos: 1. El del acontecimiento representado: *qué sucede y cómo* en el cuento; 2. El de la expresión que toma en cuenta tanto la posición y perspectiva de los personajes y del narrador, como sus respectivas relaciones y choques discursivos con los otros: *qué, cómo, para qué y a quién* se dice, y 3. El de la configuración, *lugar* donde se articulan las dos anteriores, tanto por medio del narrador, responsable de la expresión y representación y, por tanto, de los choques discursivos, como del autor, quien configura el texto literario.

Así, dicho de forma general y sintética, se puede plantear que en “La culpa es de los tlaxcaltecas” la historia comienza cuando Laura (personaje central) regresa a su casa una noche, y Nacha (la cocinera) le abre la puerta de la cocina y se sorprende al ver a la señora Laurita viva, después de haber estado semanas desaparecida. Laura entra, admira el espacio de la cocina, y “conversa” con la cocinera dos o tres horas. De este modo, aquella le cuenta a Nacha sobre los tres encuentros que tuvo con el indio (su primo-marido) en diferentes lugares de México, en tiempos que evidencian la época de la Conquista y en acontecimientos que la llevaron a *alejarse* de la vida moderna de Pablo en el siglo xx, mientras que Nacha *recuerda* los sucesos que se

manifestaron entre Laura, Pablo (su esposo) y Margarita (madre de Pablo), tanto al regreso de sus viajes, como durante el tiempo en que estuvo ausente, confirmando así lo que la señora le cuenta y, consecuentemente, explicándose lo que *realmente* le sucedió. Una vez que termina la “conversación” entre las dos mujeres, Laura se va para siempre con el indio y, al día siguiente, Nacha se va también de la casa de Pablo, pues *ya no se halla allí*.

Vayamos, pues, ahora, dada su importancia, a verlo de forma más detenida y detallada, siguiendo los niveles o planos sugeridos.

Recordemos que en este primer paso del *proceso* se sugiere seguir lo que se *ve*: la *representación*, en el acontecer de las acciones: *qué y cómo* suceden, tomando en cuenta, para ello, el *tiempo* y el *espacio* en los que actúan los personajes, con los posibles cambios que este proceso pudiera acarrearles (acontecimiento [o devenir] del ser: proceso de transfiguración transculturante), y observando *qué* representan éstos socio-cultural e históricamente hablando (imagen de los personajes).

Y justamente, después de haber seguido el acontecimiento, uno percibe que lo que sucede está ubicado en dos distintos niveles, mismos que deben ser, sin duda, claramente distinguidos, dada la compleja estructura compositiva que posee la *diégesis*.

Así, el *primer nivel* corresponde a aquello que ocurre en la cocina de la casa de Pablo. Éste se mantiene a lo largo de toda la historia, pues la cocina es el lugar donde se relata (se expresa y se representa) el hecho, si bien tiene su dinámica propia, el cual podría quedar delimitado de la siguiente forma:

Nacha está en la cocina de la casa, oye que llaman a la puerta y se queda quieta. Cuando vuelven a insistir, abre. Laura *aparece* con un dedo en los labios, entra de puntitas y mira a la cocinera. Luego se sienta junto a la estufa, mira los mosaicos blancos de la cocina, sube las piernas sobre la silla, se abraza las rodillas y se queda pensativa. Nacha pone a hervir agua para hacer café y mira de reojo a su patrona. Espera que el agua hierva para servirla. Nacha sirve el café y se ponen a conversar. Laura le cuenta a Nacha,<sup>2</sup> y ésta escucha y contesta, además de afirmar positivamente con la cabeza los comentarios de su patrona.

---

<sup>2</sup> En este momento del acontecimiento, la afirmación de Laura: “La culpa es de los tlaxcaltecas”, es un indicio central para la comprensión de la *poética* de la obra, cuestión que será desarrollada en los siguientes niveles de análisis.

Laura mete la punta del dedo hasta el fondo de la taza y saca el café asentado, mientras Nacha reflexiona (recuerda) al respecto. Continúa hablando la señora y Nacha sigue escuchando a su patrona, reflexionando al respecto, repitiéndose la misma relación entre ellas, mientras Laura relata los tres viajes.

Posteriormente, al concluir los relatos, Nacha se levanta de la silla, mientras conversa con Laura. Se acerca a ella para hablarle al oído y se sirve sal sobre el dorso de la mano para comérsela. Repentinamente las dos mujeres se quedan quietas y ambas escuchan los aullidos de los coyotes. Entonces, Nacha ve llegar al indio. Abre la ventana y, de pronto, Laura *desaparece*.

Cuando ella se ha ido, Nacha limpia la sangre de la ventana y espanta a los coyotes. Lava la taza del café, tira al bote de basura las colillas, guarda la cafetera en la alacena, y apaga la luz.

Al día siguiente, en un descuido de Josefina, Nacha se va de la casa, y “hasta sin cobrar su sueldo”.

Como se observa, Laura es la señora de la casa y Nacha la cocinera, así como que ambas se modifican, se transfiguran, a medida que van relatando y reflexionando sobre las cosas que pasaron dentro y fuera de la casa.

El *segundo nivel* del acontecimiento corresponde a los recuerdos de lo sucedido y que ambas mujeres reconstruyen cuando “conversan” en la cocina: Laura lo hace de forma oral y Nacha de forma reflexiva (para sí misma), manifestándose dos planos distintos dentro del mismo nivel. Cabe señalar que estos acontecimientos comenzaron dos meses antes de la llegada de Laura a la cocina, es decir, la noche en que se está entablando la “conversación”. A continuación, se los esboza, anticipando que los fragmentos que se encuentran subrayados corresponden a los tres momentos en que Laura se encuentra con el indio, mientras que los otros, o forman parte de lo que Laura vivió en la Ciudad de México en el siglo XX, o son parte de aquello que Nacha recuerda que le sucedió a Laura al regresar de sus viajes, acontecimientos que corresponden a la “lógica” doble de este segundo nivel. Esto, evidentemente, se articula con aquello que el narrador representa en el primer nivel del acontecimiento y que permite observar lo que ellas hacen en la cocina. (Véase último párrafo de la cita):

LAURA: Hace dos meses Laura y su suegra Margarita van de viaje a Guanajuato. En Mil Cumbres se les acaba la gasolina. Un camionero les regala poquita para llegar a Cuitzeo,



pero en el puente blanco el carro se para. De repente, pasa un coche de turistas y Margarita va a buscar a un mecánico. Laura se queda en el puente dentro del auto.

Las lajas blancas del fondo del lago seco de Cuitzeo desprenden luz blanca. El tiempo da la vuelta completa. Laura mira el tejido de su vestido blanco y oye unos pasos. El indio llega a la puerta del coche y la mira. Le escurre sangre por la herida del hombro. Laura saca un pañuelo del bolso y empieza a limpiarle la herida. Caminan por la ciudad que arde en las orillas del agua. Laura cierra los ojos y le salen lágrimas. Se sienta en una piedra y se tapa la cara con las manos. Él se pone en cuclillas junto a ella, Laura lo abraza de su cuello —aquí se mancha el vestido— y lo besa en la boca. El indio, con una piedra seca dibuja dos rayitas paralelas, las cuales prolonga hasta que se juntan y se hacen una sola. El indio se va. Laura se queda sola y sale corriendo.

Llega Margarita con el mecánico, le toca la sangre del vestido blanco y la tierra que tiene metida en la cabeza. Regresan a la Ciudad de México.

NACHA: Llegan a la casa. Nacha les abre la puerta. Ésta y Josefina ven el vestido manchado de sangre de Laura. En la mesa, Pablo ve el vestido de Laura y habla. Cenar en silencio. Comienzan a hablar y Margarita se levanta a poner un twist.

En la noche, Pablo besa a Laura. Por la mañana, Josefina entra al cuarto gritando y se dirige a la ventana con Pablo. Éste la examina y ve la sangre del indio embarrada en el alfeizar. Pablo coge el vestido blanco manchado de sangre de Laura, golpea la cómoda y le da una bofetada. Josefina sale corriendo a la cocina. Habla con la cocinera y van corriendo a ver a Margarita. Llegan al cuarto, Pablo se calma y Laura se tiende boca bajo en la cama.

A mitad de la mañana del mismo día, Nacha regresa al cuarto a hablar con su patrona. Ésta se pone el vestido blanco manchado de sangre y se sale a la calle.

LAURA: Llego al café Tacuba. Se acerca un mesero y ella pide una cocada. Sale del café.

Fuera del Café Tacuba no hay presente, pasado ni futuro. Su primo está en la acera. Se le pone enfrente y la mira. Los gritos vuelven a zumbir a su alrededor y algo comienza a arder en la espalda de Laura. El primo-marido sofoca las llamas de su vestido. Se paran frente a la casa de los papás de Laura, la cual arde: sus padres y hermanos están muertos. Se duermen un rato. Él se va a la batalla y ella corre: escapa una vez más.

Toma un taxi que la lleva por el periférico a su casa.

NACHA: Nacha abre la puerta. Josefina llega desbarrancándose por las escaleras a enseñarle un periódico que lee en voz alta. Cuando Pablo llega a la casa, abraza a Laura y la vuelve a ver con el vestido blanco manchado de sangre. Ahora, además, está un poco

quemado. Pablo avienta a Laura hacia la cama. Varios días después, Laura sigue encerrada en la casa. Pablo trae un médico, un psiquiatra, que regresa todas las tardes y habla con ella. Otra tarde llega un auto que lleva a Laura y a Margarita a pasear a Chapultepec. Los viajes se repiten. Y en uno de los paseos a Chapultepec, Margarita se compra un helado. Laura camina por el bosque sobre la calzada, ve los árboles y se desaparece a los ojos de Margarita. Así, ésta regresa a su casa del paseo por Chapultepec sin ella. Llega a la casa y grita.

LAURA: Laura oye correr el sol y las hojas secas empiezan a cambiar de sitio. El indio se acerca frente a ella en Chapultepec y caminan hacia Tacuba. Al indio le sigue brotando sangre del hombro, que Laura le limpia. Caminan de la mano entre la gente herida y los muertos que están en el agua de los canales. Los niños corren de un lado al otro, perdidos de sus padres. Laura lo abraza. La mira y se va a combatir. Laura se queda acurrucada. Mira el cielo que oscurece. Sale de allí y corre. Se halla en el anochecer de la ciudad de México. Toma un taxi que la lleva por el periférico hasta su casa.

NARRADOR: Pasan semanas sin que Laura regrese a la casa de Pablo, hasta que, una noche, regresa y toca la puerta de la cocina. Nacha le abre la puerta. Laura pasa y la cocinera le sirve café. “Conversan”. Terminan de hablar y Laura se va de la casa para siempre, primero, y Nacha, después.

A partir de esta distinción general de ambos acontecimientos, ubicados en dos niveles y planos diferentes, se puede constatar que hay un mundo (marcado en los fragmentos sin subrayar) que corresponde a lo que puede ver Pablo, Margarita, Nacha, Josefina y Laura, y que son los lugares que corresponden a la Ciudad de México del siglo XX, y otro mundo (marcado con los fragmentos subrayados) que sólo se le presenta a Laura, el cual corresponde a diferentes momentos de la Conquista de Tenochtitlan: Cuitzeo, Tacuba y Chapultepec.

Estos dos mundos —el de la Ciudad de México y los tres de la Conquista de Tenochtitlan— cohabitan y se superponen, es decir, se encuentran yuxtapuestos de maneras complejas: ambos transcurren en forma paralela, pero sólo en algunos puntos se intersectan, es decir, se observan los mundos de Pablo y del indio, el primo-marido, en el mismo espacio-tiempo, si bien esto sólo son contemplados desde la posición y perspectiva de los habitantes del mundo de Pablo: cuando ven las manchas de sangre que tiene Laura en el vestido blanco, o cuando ven la sangre del indio en la ventana del cuarto de aquél. De forma que el indio y Pablo nunca se encuentran de frente, ni

se hablan entre sí. Sin embargo, son estas huellas, estos vestigios, estas manchas, los que desatan todas las consecuencias negativas para Laura en el cuento.

Entonces, a partir del acontecimiento representado (lo que se *ve*), suponemos que Laura no se traslada de un tiempo a otro, sino que los dos tiempos existen en el “presente” de manera paralela, llegando incluso a yuxtaponerse: un mundo (con su propio tiempo y espacio) es consecuencia del otro, y aunque se tocan sólo en algunos momentos, nunca se mezclan. En este sentido, cabe anticipar que es el narrador, a través del discurso de Laura, el encargado de vehicular ambos mundos superpuestos, antitéticos.

En el nivel del acontecimiento representado también se puede constatar que el “presente” inmediato de la *diégesis* es la noche en que Laura regresa a la casa de Pablo, se sienta a tomar un café con Nacha y le cuenta todo lo que para Laura sucedió antes de su desaparición. Y luego, en el mismo “presente”, ayudada por Nacha, Laura se va para siempre con el indio, el que sólo es visto por ella, pues Nacha lo reconoce por los aullidos de los lobos. Sin embargo, este primer plano (la plática con Nacha en la cocina) acontece en el “presente”, mientras que el viaje a Guanajuato, la salida al café Tacuba y el paseo por el Bosque de Chapultepec (con sus respectivos encuentros con el indio en cada uno de los lugares) suceden en el “pasado”.

Una vez explicado el juego de tiempos entre el “presente” y el “pasado”, es necesario revisar otros elementos de la configuración del texto, tales como el espacio-tiempo y, entreverado con ello, la imagen de los personajes.

Así, en el *primer nivel* (“conversación” entre Nacha y Laura en la cocina), el cual, como se pudo constatar, sucede en el “presente”, no es difícil observar que *acontece* en la cocina (espacio) y *transcurre* en la noche (tiempo): “Afuera la *noche* desdibujaba a las rosas del jardín y ensombrecía a las higueras”. (Garro, 2003: 27; cursivas nuestras) Este “presente” continúa hasta el momento que en las casas vecinas se comienzan a apagar las luces, y Laura: “se abrazó las rodillas y miró por los cristales de la ventana a las rosas borradas por las *sombras nocturnas* y a *las ventanas vecinas que empezaban a apagarse*” (Garro, 2003: 28; cursivas nuestras), es decir, todo pasa en unas pocas horas. Si bien podemos agregar lo que sucede en la mañana del siguiente día, cuando Nacha se levanta y le “lleva el desayuno a la señora Margarita”, y posteriormente, “en un descuido de la recamarera, Nacha se va, hasta sin cobrar su sueldo”. (Garro, 2003: 29)

En el *segundo nivel*, en el *primer plano*, vemos el acontecimiento que Laura evoca a partir de sus “recuerdos”, quien completa el hilo de la historia con lo que

Nacha le informa que ocurrió en la casa de Pablo mientras ella estaba con el indio. De este modo, se constatan dos tiempos que se desarrollan en el acontecimiento: el primero corresponde al mundo “occidental”, en el que participan, pudiendo ver y ser testigos de él, Pablo, Margarita, Josefina y Nacha; el segundo refiere al mundo prehispánico, que sólo ve Laura y el indio. Y justamente, la diferencia esencial entre el mundo indígena y el “occidental” radica en la lógica del tiempo entre ambos mundos. A continuación, exponemos una tabla para observar la diferencia:

Tiempo “occidental”	Tiempo “mítico”
<p>1. El primer encuentro, para el mundo “occidental”: Laura se queda en el auto descompuesto en medio del puente en el lago de Cuitzeo. Margarita tarda en regresar unas horas. Al volver al puente ya es de noche. Llega con un mecánico que les ayuda a encender el auto. Después regresan a la Ciudad de México.</p> <p>Así, mientras Margarita se va, Laura se encuentra con el <b>tiempo mítico</b>.</p>	<p>En el lago de Cuitzeo, Laura se encuentra con el indio. <b>Transcurre el mismo tiempo en ambos mundos</b>; lo único que cambia es que el encuentro se da a plena luz del día, en medio de una batalla, la cual evoca a la Conquista de México.</p> <p>Ella lleva puesto el vestido blanco, que después manchará de sangre al abrazar al indio.</p>
<p>2. El segundo encuentro dura <b>dos días</b>: Laura se sale de la casa de Pablo y se dirige hacia el café Tacuba para buscar al indio. Lleva puesto el mismo vestido blanco manchado de sangre del indio y regresa a la casa de Pablo <b>dos días después</b>.</p> <p>En esos dos días Pablo y las sirvientas dan por desaparecida a Laura.</p>	<p>Pero para el mundo mítico, este encuentro en el café Tacuba dura <b>una hora o un poco más</b>: Laura y el indio ven la muerte de la gente y una batalla de la Conquista en este lugar.</p> <p>Laura va con el mismo vestido blanco manchado de sangre.</p>
<p>3. En el tercer encuentro, Laura desaparece por <b>varias semanas</b> de la casa de Pablo, hasta que aparece en el presente durante la “conversación” en la cocina.</p> <p>Todo empieza cuando desaparece en Chapultepec, mientras paseaba con Margarita, y concluye con el alejamiento de la casa, al final del relato</p>	<p>Para el tiempo mítico, el encuentro con el indio dura <b>una tarde</b>, en la que ellos ven la Conquista definitiva de Tenochtitlan, cerca de Chapultepec.</p> <p>Laura continúa con el mismo vestido blanco. No se lo quita nunca.</p>

Como se observa, se perciben dos comprensiones temporales: la primera al estilo “occidental”, y la segunda referida al mundo “prehispánico”. No obstante, hay que recordar y resaltar que ambos mundos son producto del recuerdo: uno de Laura y

otro de Nacha, puesto que los dos tiempos están relatados, desde la memoria, en el “presente” de la “conversación” en la cocina. A partir de ellos, se corrobora la *analepsis* en el relato. Desde esta perspectiva, y en función de lo que se puede *ver* y *medir*, el tiempo se concibe de dos maneras diversas e incluso contradictorias: uno “crónico occidental”, que se rige por horas, días y semanas; y otro de tipo “mágico-mítico”, el cual se mide por *acciones* y sin referencia directa con el tiempo real. Así, ambas se yuxtaponen en las acciones relatadas y se complementan al chocar en la memoria de Laura y Nacha, si bien son claramente contrapuestas entre sí. Las dos lógicas temporales serán, pues, desarrolladas a partir del segundo nivel del texto. Si bien, en el primero, producto directo del relato del narrador, también se constatan ciertos problemas al respecto: “La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera”.

Ante estas características, las cuales se pueden apreciar en el texto, es posible aceptar la propuesta de Ricoeur, quien sugiere formular preguntas a las que el texto ofrece una respuesta, y esto con el fin de que el relato desarrolle sus propias expectativas. He aquí una de ellas: ¿para qué el narrador, encargado de la articulación de los hilos narrativos, yuxtaponen, compara y complementa ambos mundos: el “occidental”-español con el “mágico-mítico”-mexicano?

Para intentar acercarnos a la respuesta, ingresaremos al *segundo nivel* de análisis: el del *discurso*, del *relato*. El cual propone complementar el *acontecimiento representado* (*ver*), con lo que se *escucha* (*oír*) (Solé, 2006: 64), ya que, al ser *relatados* los acontecimientos, es decir, al ser *expresados* y, por tanto, *representados*, muestran tanto la *postura* como la *imagen* del sujeto (narrador, personaje) que lo *relata*. De este modo, lo fundamental no radica tanto en *ver* lo que sucede en sí, sino en *oír* la manera en que los acontecimientos son *representados* al ser *expresados*. Mas esto nos conduce de inmediato a constatar la importancia de tomar en cuenta la *posición* y *perspectiva*, individual, sociocultural e histórica (cosmovisión), desde la que el sujeto hablante lo está realizando, sea que se trate de alguno de los personajes o del propio narrador, en el entendido que el primero es producto del discurso del segundo, por estar colocados en diferentes niveles.

A partir de lo anterior y ubicándonos en este segundo nivel, comenzaremos por seguir a Laura y a Nacha, a partir de las cuales iremos articulando las lecturas de los demás personajes. Por lo que Laura puede comprenderse también desde una doble perspectiva, y por tanto, también desde una doble lectura: la primera, como esposa de Pablo en el siglo xx mexicano, y la segunda, como esposa del primo-marido,

correspondiente al mundo “fantástico”, el cual, además de estar ligado a la concepción “mágico-mítica” prehispánica, es “inventado” y articulado por ella a partir del vértigo que sufre: “Así llegué en el Lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo”. (Garro, 2003: 27) Al respecto, el vértigo que sufre nos conduce a seguir también una doble perspectiva, y por lo mismo, también una doble lectura, como si fuera una tarjeta postal: por un lado, el recuerdo de lo que pasó en los momentos en que ella regresó a su casa con Pablo y, por otro lado, el universo “fantástico” que articula con el primo-marido que le posibilita dialogar desde el siglo xx con la historia de México, simbolizada a través del mundo “fantástico” que ella “inventa”.

Aunado a este problema, recordemos que Laura trae puesto el vestido blanco las tres veces que ve al indio: en Cuitzeo, al abrazarlo, el vestido se mancha de sangre; en Tacuba, al vestido se le agregan quemaduras y manchas de tierra; y, en Chapultepec, continua con la misma prenda. Sin olvidar que, con ese vestido puesto, llega a la casa de Pablo después de estar algunas semanas desaparecida, lo que nos conduce a ubicar que se trata de una muerta la que llega a la cocina a dialogar con Nacha, única persona que puede comprender el proceso por el que transita Laura.

Analizado desde otro punto de vista, al seguir lo que el narrador expresa, corroboramos que Nacha abre la puerta a un alma en pena, la cual necesita ser escuchada y comprendida. A continuación mostramos la calma con la que se encuentran estas dos mujeres y el proceso por el que pasan para que finalmente entren en confianza: Nacha abre la puerta de la cocina con sigilo hasta la segunda vez que insisten en tocar y, una vez que lo hace, tiene unos segundos en los que mira la noche, después de los cuales *aparece* Laura sorpresivamente como si se tratara de una aparición repentina y no de alguien que poco a poco llega caminando o que se encuentra escondida en alguna parte de la entrada.

Posteriormente, entra a la cocina, le pide un café a Nacha, y ésta le responde que Pablo, Margarita, Josefina y ella (Nacha) la daban por muerta, noticia que le sorprende a Laura y que le detona la necesidad de dialogar. La cocinera pone a hervir el agua, mira de reojo a la patrona y se mantiene en silencio. Ésta tampoco contesta cuando Laura le afirma que “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Ante la aseveración, Nacha prefiere “mirar el agua que no hervía”. Es hasta que Laura le hace la pregunta: “—Y tú, Nachita, ¿eres traidora?” (Garro, 2003: 27) El agua empieza a hervir, sirve el café y es el aroma el que

la hace sentirse cerca de su patrona. Entonces, también afirma: “—Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita”. Hasta este momento, Nacha ha afirmado tanto la culpa de los tlaxcaltecas, como la de Laura y hasta la de ella como traicionera.

De aquí que se pueda suponer que la presencia de Laura es la de un condenado, lo que se complementa con el *indicio* de portar una túnica blanca, del mismo modo que lo hace “La Llorona, ser ‘condenado’ por excelencia, (ser) que pasa del mundo prehispánico a la Colonia y después a nuestra época, al siglo xx”. (Miralles, 2004: 22) Y más aún, sabiendo que esta Llorona, esta mujer condenada, necesita regresar, con su vestido blanco, a las diferentes épocas, para hablar sobre lo que porta su memoria: el recuerdo de la pérdida de sus hijos durante la Conquista, la Colonia, e incluso en la Modernidad mexicana. Pero también, por asociación, Laura no sólo recuerda a la Llorona (Aichede, 2011: 82-88), sino también a La Malinche, quien, vestida de blanco, como condenada históricamente por su supuesta traición, necesita también regresar una y otra vez a dialogar de los recuerdos que guarda en su memoria, tal como acontece en *Los recuerdos del porvenir*.<sup>3</sup>

De este modo, reafirmamos que Laura no se traslada físicamente de un mundo a otro, sino que rememora y construye, a partir del *vértigo*, un mundo “fantástico”:

Para Freud, existe “lo fantástico de la vida cotidiana”: aquello que es sacado a escena y expuesto a la mirada de aquello que ha estado reprimido: rechazado por el yo, remitido o abandonado al inconsciente. Del mismo modo que el análisis terapéutico busca el sentido de un sueño más allá de sus significados manifiestos y latentes, buscaremos su valor de revelación de una verdad que podrá ser la verdad de un deseo o podrá ser la tensión misma del inconsciente”. (Bellemin, 1971: 92)

De este modo, lo “fantástico” le sirve para “inventarse” un *mundo alterno* en el que articula simbólicamente sus experiencias míticas, con el fin de cuestionar y refigurar, tanto diversos pasajes, como personajes históricos, todos ellos relacionados con “la culpa” y, consecuentemente, con el problema de la identidad del mexicano.

Es, pues, Laura, a partir de su memoria y del vértigo que sufre, la que crea su mundo “fantástico”-“mágico-mítico”, y la que articula la voz del indio. Y como la

---

<sup>3</sup> Texto con el que estoy trabajando actualmente para obtener el grado de Doctora en Humanidades, en el área de Estudios Literarios.

memoria se muestra en primera persona, entendemos que ella articula los recuerdos según su propia lectura de los hechos desde el siglo xx y no desde el mundo prehispánico. El pasado le es necesario para establecer nuevas lecturas del mismo en función del presente, lo que Françoise Perus menciona como: “no hay pasado sino para un presente, ni hay presente que no sea histórico”. (Perus, 1995: 26-27)

Por lo que, si retomamos lo analizado en el plano del *acontecimiento representado*, a partir de los mundos “fantásticos” yuxtapuestos, que se complementan en el chocar de las acciones, pero que, al mismo tiempo, se contraponen entre sí, aunado al plano del discurso de Laura, corroboramos que ambos mundos: el “occidental” y el “mágico-mítico”, funcionan como dos caras de una misma tarjeta postal: cada una con su “lógica”, con su racionalidad particular, pero ambas dentro de una unidad: “En Cuitzeo, al cruzar el puente blanco, el coche se paró de repente (...). El tiempo había dado una vuelta completa como *cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás*. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui”. (Garro, 2003: 28; cursivas nuestras)

La memoria de Laura es, así, la que articula las múltiples relaciones que se establecen en los dos mundos que conforman la tarjeta postal. Y es esta historia bicultural la que Laura le cuenta a la cocinera, en el presente del siglo xx: aquello que *comprendió* a través de las extrañas experiencias y encuentros que tuvo con el indio, con el primo-marido, en Guanajuato, en Tacuba y en Chapultepec, a reserva de saber si se trata de algo “real” o solamente producto simbólico de las lecturas que hizo de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (“la señora Laurita se encerraba en su cuarto para *leer la conquista de México de Bernal Díaz*” [Garro, 2003: 29; cursivas nuestras]). Mas, como fuese, la plática con Nacha en la cocina les es necesaria, ya que Laura, al hablar, reafirma sus explicaciones y justificaciones de lo que ha comprendido a través de los choques y recuerdos (simbólicos) con el indio, al confrontarlo con las vivencias actuales con Pablo y Margarita: es, pues, una especie de confesión de un condenado, ya sea como la Malinche o la Llorona, que regresa con su vestido blanco, misma que, al hablar-confesar, se limpia al purgar su(s) culpa(s). Es por eso que, lo primero que le dice a Nacha cuando llega en la noche a la cocina, es:

—¿Sabes, Nacha? La culpa es de los tlaxcaltecas. (...)

—¿No estás de acuerdo, Nacha?



—Sí, señora... (...)

—Yo soy como ellos: traidora... (...) (Garro, 2003: 28)

En esta cita, Laura afirma indirectamente que ella también es traidora, pero, como hemos tratado de demostrar, lo hace como si se viera a través de las dos caras de una tarjeta postal, es decir, tanto en la referencialidad contemporánea del siglo xx, como en el mundo prehispánico. Así pues, es traidora en ambos mundos, como (dizque) lo fueron y lo son los tlaxcaltecas, y esta comprensión la obtiene después de que ha comparado ambos mundos: el “occidental” contemporáneo, de Pablo, con el “mágico-mítico” prehispánico, del primo-marido, a partir de experimentar en tres ocasiones distintas el pensamiento de uno y otro mundo. Sin embargo, hay que recordar que uno de los retos del análisis consiste en seguir el *proceso* por el que pasan ambos personajes. Así que Laura, al hablar con Nacha, y comprender la complejidad de una “verdad” aparentemente “unívoca”, la reinterpreta, no sólo al retornar a sí misma y retomar la lectura que hizo de Bernal Díaz del Castillo, sino también al dialogar con los elementos heterogéneos de cada uno de esos mundos y crear con ellos una *trama* narrativa.

Sucede igual con Nacha, personaje central que también se transforma, se transfigura, en el proceso del diálogo con su patrona, cocinera que se nombra como “traicionera” y que, al aceptarlo, vehicula dos lecturas desde dos perspectivas de ella misma: la primera, a partir de “los ojos viejísimos de Nacha” (Garro, 2003: 31) corroboramos que es la única sirvienta que expresa y entiende el mundo a partir de la posición y perspectiva “mágico-mítica”, cuestión que le posibilita comprender y encaminar la llegada de su patrona como ser condenado, y una segunda, en la que cuestiona las decisiones que tomó frente a las tres desapariciones de Laura en la casa de Pablo. Ambas lecturas se vehiculan en una especie de confesión, en este caso, de la cocinera, lo cual posibilita complejizar las versiones de la historia simbolizadas a través de los discursos que moviliza.

Entonces, el narrador propone que esa noche ambas concienticen las justificaciones entre sus acciones; lo curioso es que cada articulación se da por separado de maneras muy peculiares: en el caso de Nacha, los procesos de la memoria para llegar a las afirmaciones se dan a partir de la voz del narrador, pues es éste el que describe, explica y afirma para dinamizar las visiones y perspectivas de Nacha, mientras que, para el caso de Laura, el narrador le otorga voz y permite que *ella misma* articule la imagen del indio, tal como se vio anteriormente.

Por lo tanto, a partir de aquí nos vamos a enfocar en las transformaciones que experimentan ambas, con el fin de contrastarlas y así articular lecturas encaminadas a la complejidad de “la culpa”, tomando como “modelo” posible los cambios que va sufriendo un condenado al confesarse, hasta expiar las culpas que no lo dejan seguir su camino al más allá.

Ahora bien, para tratar de ordenar los discursos *simbólicos* que Laura transforma en su “realidad” “fantástica”-“mágico-mítica” durante la “conversación” con Nacha, se enumerarán los tres encuentros que tiene con el indio: el primo-marido, en lugares tan diversos como Cuitzeo, Tacuba y Chapultepec. Circunstancias simbólicas, por cierto, de las que ella sale huyendo, *leitmotiv* central que sirve para comprender que el acto de huir se relaciona con el proceso de negación del diálogo con la historia y de la comprensión compleja de la misma, cuestión que la va transformando hasta llegar a la refiguración de sí misma, que es el momento en que deja de huir para decidirse por la vida con el indio, con el primo-marido, es decir, con la recuperación de su pasado histórico y no con la petrificación o negación del mismo:

“Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como ésa”, me dijeron de niña al enseñarme la imagen de un dios, que ahora no recuerdo cuál era. Todo se olvida, ¿verdad, Nachita?, pero se olvida sólo por un tiempo. En aquel entonces también las palabras me parecieron de piedra, sólo que de una piedra fluida y cristalina. La piedra se solidificaba al terminar cada palabra, para quedar escrita para siempre en el tiempo. ¿No eran así las palabras de tus mayores? (Garro, 2003: 29)

En este sentido, Nacha afirma como verdad lo que Laura asevera, lo que nos conduce a articular que, por asociación, la cocinera acepta el mundo “fantástico” que su patrona imagina, con lo que comienza a relativizar la “realidad” y la “veracidad” de la misma. Aunado a que, posteriormente, acepta que *lo increíble es verdadero*: “—Lo terrible es, lo descubrí en ese instante, que todo *lo increíble es verdadero*. Allí venía él, avanzando por la orilla del puente, con la piel ardida por el sol y el peso de la derrota sobre los hombros desnudos”. (Garro, 2003: 28, cursivas nuestras) Entonces, al relativizar la “realidad”, toma como *verdad* la existencia del indio, así como el diálogo que Laura articula de él.

## MEMORIA DEL ENCUENTRO EN CUITZEO

En la primera parte de la “conversación”, Laura afirma que, estando en el puente blanco de Cuitzeo, una vez que se queda sola (recordemos que Margarita se va a buscar un mecánico):

(...) las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. (...) El tiempo había dado la vuelta completa. (...) lo vi venir. (...) recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, (...) y no pude moverme del asiento del automóvil. (...) Todo se olvida, ¿verdad Nachita?, pero se olvida sólo por un tiempo. (Garro, 2003: 29)

En esta cita pareciera entenderse que ella, simbolizada como La Malinche, siente culpa por su traición y quiere escapar de la responsabilidad histórica que le toca ver y reconocer, sin embargo, el indio no le está reclamando la traición:

Tenía una cortada en la mano izquierda, los cabellos llenos de polvo, y por la herida del hombro le escurría una sangre tan roja, que parecía negra. (...) Quiso decirme que yo merecía la muerte, y al mismo tiempo me dijo que mi muerte ocasionaría la suya. Andaba malherido, en busca mía. (Garro, 2003: 29)

La justificación histórica que ella misma articula versa en el sentido de que el indio andaba buscándola para *volverse uno con ella*, llegar a estar de nuevo juntos, pues la muerte de uno ocasionaría la muerte del otro. Digamos que, para la memoria de Laura, el indio —como el traicionado—, no puede separarse del traidor —en este caso Laura—, quien simboliza a La Malinche. En este sentido, la reflexión histórica gira en torno a la aceptación de los hechos de la historia y a la complejidad de circunstancias que ocasionaron la Conquista española.

Por lo que, también hay que relacionar el lugar del encuentro: Cuitzeo. En la época, al que el texto refiere, este municipio pertenecía al Estado de Michoacán. Históricamente ahí se ubicaron los purépechas, pueblo prehispánico que los aztecas no pudieron lograr que les pagaran tributo. Muchas fueron las guerras entre ambos pueblos, y a la llegada de los españoles, los purépechas se mantuvieron reservados, sin ayudar a los aztecas, pero tampoco se aliaron a los españoles, como sí lo hicieron los tlaxcaltecas. (*Nueva historia general de México*, 2010: 144-150)

Sin embargo, la siguiente cita nos da pistas para acercarnos a la complejidad de la relación entre los “traidores” y los “traicionados”:

—Ya sabes que tengo miedo y que por eso traiciono...

—Ya lo sé —me contestó y agachó la cabeza. Me conoce desde chica, Nacha. Su padre y el mío eran hermanos y nosotros primos. Siempre me quiso, al menos eso dijo y así lo creímos todos. La sangre le seguía corriendo por el pecho. (...) También yo siempre lo quise, Nachita, porque él es lo contrario de mí: no tiene miedo y no es traidor. (Garro, 2003: 29)

De esta manera, podemos relacionar a ambos personajes simbólicamente con los pueblos prehispánicos antes de la Conquista, a aquellos que se concebía venían de un mismo padre y madre. Si recordamos que el indio y Laura, en este contexto, tenían el mismo abuelo, nos conduce a aquellos periodos históricos en que los pueblos indígenas se concebían unidos por un mismo padre o abuelo, concepción que, con el tiempo, se fue perdiendo, pues las tribus comenzaron a separarse, y a establecer alianzas y separaciones económicas, lo que los llevó a discordias y guerras por territorios y tributos. De este modo, ese pasado indígena, ya desde antes de la Conquista, estaba también marcado por traiciones entre los pueblos. Al respecto el historiador López Austin afirma:

Mesoamérica en el siglo XVI —y no es posible saber desde cuándo— basaba su organización social, económica y política en una institución en la que los miembros debían la pertenencia al grupo con los lazos de parentesco. (...) El nombre de *calpultéotl* abre la posibilidad de pensar que, en su origen, la liga se reduce a quienes, por tener una relación de sangre, se consideraban descendientes de un ser común, derivados de una particular divinidad, que era su padre y madre. Algunos dioses son considerados, sin más, directos antecesores —(...) “sus abuelos, sus padres”— del pueblo y, en general, podían dirigir la migración con deidades. (López, 1989: 47)

Por las características físicas del indio, así como por la relación afectiva que muestra ante las personas que mueren en las guerras en Tacuba y Chapultepec, se lo puede relacionar simbólicamente con el pueblo azteca, pueblo sin “miedo”, el cual dirigía el comercio, los intercambios y el sistema de poder. Sin embargo, en el cuento, Laura

articula a través de su imaginación a un azteca triste e indirectamente arrepentido por haber implementado un sistema de poder tan riguroso, el cual causó que muchos pueblos se aliaran a los tlaxcaltecas y españoles para derrotar al Imperio azteca. Reflexión indirecta que, como veremos más adelante, relativiza la supuesta “culpa” de los tlaxcaltecas. El siguiente diálogo de Moctezuma Xocoyotzin (1502-1520) se acerca a la complejidad del problema que experimentaron los aztecas en relación con el ejercicio del poder:

“Me ha parecido necesario que sea de oro macizo la casa de Huitzilopochtli, que por dentro sea de plumas ricas. Así que será menester el tributo del mundo; porque necesitará de él nuestro dios. ¿Qué te parece?” Respondió Tzompantecutli y dijo: “Amo nuestro, rey, no es así. Entiende que con eso apresurarás la ruina de tu pueblo”. Al oírle se enfureció Moctecuzoma y dijo a Tzompantecutli: “Vete y ten asco de tus palabras”. De esta manera murieron Tzompantecutli y todos sus hijos. (López, 1989: 178)

Los recuerdos implícitos que Laura articula del indio, a partir del encuentro en el puente de Cuitzeo, le sirven para explicar indirectamente que ella no tuvo “toda” la culpa de la Conquista, ni tampoco los tlaxcaltecas, pues ambos eligieron su actuar, según las relaciones que establecieron los aztecas, como imperio, con los demás pueblos, lo que los condujo a traiciones o uniones entre ellos. Sin embargo, e independientemente de ello, a todos los pueblos los alcanzó la Conquista y la Colonia. De aquí la propuesta, resultado de la articulación planteada por medio de los recuerdos de Laura, de que el indio la busca en Cuitzeo porque no les queda más que aceptar la historia, aceptar que en el fondo el traicionado, también es traidor, y que el traidor, tuvo sus razones para traicionar. Y toda esta justificación implícita que enuncia Laura, se establece a partir de la culpa que siente por ser “traidora”.

A su vez, a partir de los indicios que manifiesta la lectura de Laura a través de las dos caras de la tarjeta postal, esta traición llega hasta el siglo xx. En el *presente* de la “conversación” con Nacha, Laura recuerda que había llegado a la casa de Pablo con el vestido manchado de sangre por haber abrazado al indio, el cual tenía una herida en el hombro, causada por los combates. Mas, cuando Margarita y Pablo se dan cuenta, se escandalizan. Estos personajes simbólicamente, siguiendo los hilos narrativos, no tienen memoria, niegan la historia, viven indirectamente en una constante traición a su propio origen:

—Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. (...) Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México. ¿Cómo querías que no me diera cuenta del engaño? (Garro, 2003: 33)

Más aún, Pablo, “el señor, volvió a hablar del presidente López Mateos”, pues “no sabe más que las cosas de cada día”. (Garro, 2003: 34) Simbólicamente, este personaje, quien ha *olvidado* su historia, que ha *defenestrado* su memoria histórica, nos remite a los años sesenta en México, periodo cumbre de la llamada “época de oro del capitalismo” (1940-1970), con la “deslumbrante” llegada de la modernidad al país, la que creó grandes desigualdades:

En el marco de la expansión económica mundial de la posguerra, lo que llamamos ahora la “época de oro del capitalismo” la economía mexicana conoció años de prosperidad sostenida. Entre 1940 y 1970 la tasa de crecimiento anual del producto interno bruto superó 6%, un verdadero “milagro económico”, como se le denominó. A la vuelta de esos tres decenios destacaba el peso creciente de la industria, comercios y bancos. A esta época se le conoce como “desarrollo estabilizador”, los salarios al alza se limitaban a trabajadores ubicados en las grandes ciudades y que se beneficiaban con los servicios del IMSS y de la educación pública.

En 1946 se creó el Partido Revolucionario Institucional (PRI), como prueba de la estabilización del régimen político nacional. La clase gobernante se mostraba orgullosa de sus logros en la conducción de la nación. Podían presumir de avances en materia de salud, educación e infraestructura y de fortalecimiento de la ciudadanía gracias al otorgamiento del derecho al voto a las mujeres en 1953. Pero en esa febril transformación social había sectores inconformes. El crecimiento económico beneficiaba principalmente a los terratenientes y a la clase social industrial de las ciudades, mientras que en el campo mostraba rezagos. Empezaron a formarse enormes cinturones de migrantes pobres. La desigualdad era ya un componente esencial de la realidad nacional. Un cálculo de la distribución del ingreso entre 1950 y 1963 daba resultados alarmantes: 10% de la población más rica concentraba casi la mitad de la riqueza nacional. Por lo que las inconformidades de obreros y campesinos habían sido resueltas a veces por medio de concesiones y negociaciones y a veces por medio de la violencia. (*Nueva historia general de México*, 2010: 275-283)

En esta época (1958-1964) se instaura y se mitifica definitivamente la figura del PRIISMO, con el segundo presidente nacido en el siglo XX: Adolfo López Mateos, quien manda construir el Museo Nacional de Antropología y a editar los libros de texto de primaria, *petrificando* y *oficializando* así la historia nacional, el cual, paradójica, aunque connotativamente, será más tarde consagrado como uno de los presidentes más queridos por el pueblo y considerado el más carismático de este siglo.

Simbólicamente, pues, en esta etapa de la modernidad mexicana, lo que se *olvidó*, lo que se *petrificó*, lo que se *oficializó*, fue la *memoria histórica*, resultado final de la Revolución Mexicana:<sup>4</sup> el origen de los pueblos, el origen del hombre, con raíces cimentadas en el pasado. De tal manera que el mundo prehispánico funciona como un espejo para Laura: diversas traiciones en la época prehispánica, durante la Colonia, durante el siglo XIX, y finalmente en el siglo XX. Y aunque los motivos y la lógica de cada una de las traiciones sean diferentes, debido al momento histórico en el que se producen: el hombre enfocado y deslumbrado por el capitalismo y el “progreso”, no quiere ver-reconocer los puntos vulnerables de su propia historia, y vive en una constante traición a su ser, sin tener la capacidad de reflexionar sobre su propia historia, fijada por el propio gobierno, con el apoyo de los intelectuales (¿Octavio Paz?), con lo que se niega la posibilidad de ver la otra cara de la tarjeta postal: cara que tampoco es reconfortante, pero que abre la posibilidad al diálogo y reflexión para comprender la complejidad del presente histórico.

Laura vive también como “traidora” de ambos mundos: en el prehispánico, por estar con Pablo y no tener la capacidad de irse con el indio para siempre, y en el moderno, por traicionar a Pablo, al tratar de ver al primo-marido, pese a la negativa de su esposo. La “realidad” “fantástica”-“mágico-mítica”, mitificada por Laura, conduce al motivo simbólico de la tarjeta postal, con sus dos caras. Como un espejo con el pasado indígena, es la Malinche de la época prehispánica, pero también es la Malinche del siglo XX. Y una vez que ve las dos caras de la tarjeta postal, de estos

---

<sup>4</sup> Recordemos que “en la historia cultural de América Latina, la ‘modernización’ aparece como posibilidad conjunta de cancelar los ‘rezagos del pasado’ y de alcanzar una ‘universalidad’ de la que pareciera carecer de historia y cultura el subcontinente. Este movimiento periódico de modernización periférica generalmente impulsado ‘desde arriba’ y ‘desde afuera’, atraviesa los diferentes tiempos y espacios del subcontinente, en los que expresa que todo presente es inaugural y que el futuro promisorio depende de una ruptura radical con el pasado, propiciando diversos movimientos de la historia con la cristalización de mitos y utopías”. [Perus, 1995: 37]

mundos yuxtapuestos, en ambos se ve atrapada por el miedo: no puede quedarse con el primo-marido, por miedo a ver la destrucción de sus orígenes indígenas (de los cuales se siente culpable); pero tampoco puede quedarse con Pablo, pues sabe que la modernidad traiciona su propio origen, del que ahora ésta ya no tiene ni quiere tener memoria.

En contraposición a la reflexión de Laura, analizaremos la versión de los hechos articulados por Nacha, quien cuenta lo que Laura no pudo escuchar ni ver porque estaba fuera de la casa. Así, la cocinera tiene la necesidad de confesar/reflexionar sobre lo acontecido dentro de la casa de Pablo. Estos recuerdos relativizan la “verdad” de lo “ocurrido”, tal como acontece en un chisme, los cuales son encabezados por Josefina: en el primero, Nacha recuerda que Josefina le contó a Margarita lo que escuchó mientras ella estaba en el comedor y Pablo hablaba y cenaba con Laura: el señor estaba molesto porque la señora había bajado a cenar con el mismo vestido blanco manchado de sangre “—¿Por qué no te cambiaste? ¿Te gusta recordar lo malo?” (Garro, 2003: 28) Posteriormente, en la misma cena, Nacha recuerda que fue Josefina la que afirmó que escuchó a Pablo hablar del presidente López Mateos “—Ya sabes que ese nombre no se le cae de la boca —había comentado Josefina, desdeñosamente”. (Garro, 2003: 28)

Entonces, escuchamos que la versión que tiene Nacha de lo que pasó esa noche está influenciada por lo que le dijo Josefina que escuchó, tal como acontece con un chisme, por lo que encontramos varias interpretaciones de lo ocurrido: la versión de Margarita ante las manchas de sangre en el vestido; la versión de Josefina cuando se encuentra con Pablo y Laura en el comedor; posteriormente, lo que le cuenta a Margarita de la discusión; y, finalmente, la interpretación de Nacha, a partir de lo que escucha de Josefina, dinámica que nos conduce a plantear que, indirectamente, Nacha relativiza la “veracidad” de las versiones, con lo cual, simbólicamente se relativiza la Historia de México, la cual se forma como la Historia del Hombre, a partir de “chismes”, de “oídas”, testimoniales. Ésta, pues, *depende* de la posición y perspectiva desde la cual el sujeto interpreta lo que ve y escucha.

Un chisme más se muestra indirectamente a través de la explicación que el narrador articula de Nacha, el cual sucede de la siguiente forma: por medio de la voz de Josefina, Pablo se enteró que en la noche en que éste dormía con Laura: “—¿Señora, anoche un hombre estuvo espionando por la ventana de su cuarto! ¡Nacha y yo gritamos y gritamos!” (Garro, 2003: 29) Sin embargo, si recordamos el refrán: de noche *los*



*gatos son pardos*, además de que estaba oscuro, quién sabe en realidad qué o quién era, ya que a esta sirvienta le gusta hacer escándalo por todo: “Esa Josefina con su gusto por el escándalo tenía la culpa de todo”. (Garro, 2003: 29) A partir de esta versión de los hechos, se desatan muchas respuestas, la primera es la de Laura, quien asegura que ese señor de la ventana es el indio; la segunda, es de Pablo, quien manda llamar a la policía para perseguir a un hombre con el que ha estado su mujer y, la tercera, es la de Margarita, quien asegura que Laura “pudo haber tenido una insolación”, pues Margarita no vio ningún indio por allí. (Garro, 2003: 29)

A partir de esta reflexión, Nacha, al recordar sus recuerdos en la plática con Laura también está cuestionándose lo que ella creía que había sido de una sola manera, la “verdad”, y relativiza la versión de los acontecimientos que se habían manejado como “únicos”.

#### MEMORIA DEL ENCUENTRO EN TACUBA

Posteriormente, Laura llega al café Tacuba, con el mismo vestido blanco manchado. Pregunta la hora al mesero y encuentra al indio fuera del café por segunda vez. El referente que aquí se muestra ahora es la guerra por la Conquista del imperio azteca en Tacuba. Históricamente, en esta zona de la actual Ciudad de México se encontraba la calzada Tacuba, por la que Cortés y sus soldados tuvieron que salir huyendo el día de “la Noche Triste”, hasta llegar a las tierras de Tlaxcala. Al regreso a Tenochtitlan, Cortés llegó con los tlaxcaltecas como aliados y con múltiples pequeños pueblos que se les fueron uniendo para poder vencer a los aztecas. (*Nueva historia general de México*, 2010: 177-180)

En este momento Laura le expresa al indio que es traidora por miedo a quedarse sola en medio de la destrucción y tener que enfrentar la muerte de sus padres y familiares en la Conquista, motivo por el cual no puede quedarse con él cuando éste se lo pide, ya que el miedo a ver la destrucción de sus raíces es muy fuerte, lo que la impulsa a huir del pasado, el cual se encuentra en el presente:

Nos dormimos en la luz de la mañana, en el calor del incendio. Cuando recordamos, se levantó y agarró su escudo.

—Escóndete hasta el amanecer. Yo vendré por ti.

Se fue corriendo ligero sobre sus piernas desnudas... Y yo me escapé otra vez, Nachita, porque sola tuve miedo. (Garro, 2003: 35)

Sin embargo, en este punto se *escucha* que Laura reconoce (en la plática con Nacha) el miedo que tenía de quedarse sola en medio de la batalla, por lo que elige huir, pero también se *escucha* que, una vez que reconoce tal sentimiento, decide ser ella la que busque al indio:

Desde la almohada oí las palabras de Pablo y de Margarita y no eran sino tonterías. “Lo voy a ir a buscar”, me dije. “Pero ¿adónde?”. (...) “¡Al Café de Tacuba!”. Y ni siquiera conocía ese café, Nachita, sólo lo había oído mentar. (...)

Nacha recordó a la señora como si la viera ahora, poniéndose su vestido blanco manchado de sangre, el mismo que traía en este momento en la cocina. (Garro, 2003: 33)

Implícitamente, expresa a Nacha su miedo, pero también su necesidad de retomar el origen, rescatar la esencia del pensamiento que existía hasta antes de la Conquista, de la Colonia, de la Independencia, del siglo XIX, y particularmente de la modernidad del siglo XX, instaurada por el PRI. Se trata pues de recuperar la memoria, la identidad, aunque este trabajo implique dolor al contemplar la complejidad de la historia, *y se tenga que* aceptar que, de cualquier manera, el pasado no se puede recuperar, que lo único que se puede hacer es comprenderlo, releerlo y reescribirlo desde diferentes perspectivas, y desde el presente y para el presente. Simbólicamente, Laura ya no puede negar todo lo que ha comprendido del origen prehispánico. De aquí que las manchas de sangre en el vestido, con las cuales regresa a la casa de Pablo en el vestido blanco, simbolizan la vida que ha surgido en su memoria, a partir de las reflexiones realizadas al contacto con este mundo olvidado, vulnerable, “bárbaro”. Por eso, el llamar *loca* a Laura, resulta una respuesta propia del discurso capitalista del PRI del siglo XX y del porfirista del siglo XIX.

Desde esta perspectiva, retomamos la versión de los hechos que expresan Nacha y Josefina, articuladas por el narrador como si fuera Nacha quien las expresara. Nuevamente esta última es la que grita frente a Pablo que el vestido de Laura “está bien chamuscado” —como la chismosa del cuento—, y sus comentarios son los que desencadenan las consecuencias en los demás personajes. En contraposición a la versión que cuenta Nacha a Laura en este momento de la historia, en la que se cuenta

que el narrador es el que afirma que “Nacha se negó siempre a exteriorizar su opinión sobre el caso o a decir las anomalías que sorprendía” (Garro, 2003: 29), resulta que Nacha nunca defiende a su patrona frente a Pablo: se queda callada y trata de hacerle ver a Josefina que guarde silencio, que por algo sucedían las cosas.

A partir de esta perspectiva, podemos establecer tres lecturas superpuestas, desde dos posiciones de Nacha. La primera direccionada a ubicar que, aunque callaba, sí entendía del mundo al que se refería Laura con el indio, si bien, indirectamente, se niega a hablar de su patrona, porque su visión y perspectiva es antitética a la de los habitantes de la casa de Pablo. La segunda lectura consiste en que, indirectamente, no dijo nada, no defendió a su patrona, por lo que se siente culpable del dolor de Laura (de aquí la necesidad de confesarse también en la cocina, ya que es una “traicionera”). Es, pues, responsable, ya que no tuvo valor para defender esas “anomalías” que Nacha ubicaba como posibles realidades; sin embargo, no hay que olvidar que esta cocinera articula el mundo desde la posición y perspectiva indígena, y a partir de este momento planteamos la tercera lectura, en la que se comprende que, el no defender esas “anomalías” del mundo prehispánico, obedece a dejar la posibilidad de que las cosas se manifiesten en el momento oportuno, en el tiempo en que las cosas deban suceder.

Por lo que, el ser “traicionera” también se relativiza, porque dejó que el proceso de Laura transcurriera, como lo está haciendo en el diálogo en la cocina. Ahora sabe que algo va a pasar y que ya es el tiempo de ayudar a este ser condenado para ir a otro lugar. Así, Nacha expresa que sí entiende a Laura:

—¿Tú me entiendes, verdad? —preguntó Laura con los ojos puestos sobre las cacerolas amarillas.

—Sí, señora... —y Nachita, nerviosa escrutó el jardín a través de los vidrios de la ventana. La noche apenas dejaba ver entre las sombras. Recordó la cara desganada del señor frente a su cena y la mirada acongojada de su madre.

#### MEMORIA DEL ENCUENTRO EN CHAPULTEPEC

En este tercer encuentro, Laura vuelve a relativizar la “realidad” al expresar: “Mi marido había contemplado por la ventana mi traición permanente y me había perdonado en

esa calzada hecha de cosas que no existían”. (Garro, 2003: 38) Indirectamente, induce al lector a cuestionarse qué es más “real”, si la simbolización de su imaginación del mundo “mágico-mítico”, o sus recuerdos de lo que vivió con Margarita en el mundo “occidental” del siglo xx; de cualquier manera, como lo vimos a partir de Françoise Perus, su presente se encuentra determinado a partir de las lecturas que articula del pasado.

Así, implícitamente, Laura simboliza la última guerra de Chapultepec, en la que históricamente es tomada Tenochtitlan por Cortés, junto con la calzada de Tacuba y la explanada del Templo Mayor. En este apartado de la etapa final de la guerra de conquista, hay una serie de explicaciones implícitas que Laura articula para comprender cómo fue que los mexicanos llegaron a la “lógica” de la modernidad del siglo xx.

Comprende, indirectamente, que los niños de la Conquista se quedaron sin sus padres, huérfanos, lo que simbólicamente me remite a la pérdida de los dioses, de los sabios abuelos. Estos niños fueron los que entraron a la modernidad, mismos que juegan con la historia, deslumbrados por un mundo de “progreso”, olvidados de su memoria y de su pasado. En este sentido, retomo la figura de la Llorona: mujer mitad leyenda, mitad mito, que simboliza la pérdida de los hijos:

De todas partes surgía la pestilencia y los niños lloraban corriendo de un lado para otro, perdidos de sus padres. Yo miraba todo sin querer verlo. Las canoas despedazadas no llevaban a nadie, sólo daban tristeza. Él no tenía miedo. (...)

—Ya sé que eres traidora y que me tienes buena voluntad. Lo bueno crece junto con lo malo. (Garro, 2003: 38)

Laura es, pues, parte de los hijos huérfanos, por eso traiciona: anda perdida, como todos los demás personajes, que simbolizan la lógica “occidental”: sin memoria, sin reflexión. Los padres adoptivos de estos niños huérfanos ha sido la modernidad en México, modernismo producto de la Conquista, de la Colonia, de la Independencia, de la Revolución, y en el siglo xx, de la fuerza avasalladora del PRI. Por eso poco a poco se va transformando en su relato: va aceptando que se tiene que unir con el primo-marido para siempre, porque simbólicamente el indio representa, tanto la esencia del corazón, como la revolución de la Historia, todo ello producto del diálogo con ella misma y resultado del diálogo con Nacha.

En este sentido, desde la perspectiva de Nacha sabe que se terminó su función de guía de Laura y, como habíamos mencionado anteriormente, a diferencia de Laura, quien vehicula su mundo a partir de su voz en primera persona, Nacha articula su narración a través de la voz del narrador. Así, el narrador es quien relativiza la “realidad” y la “verdad” y, en este caso, el mundo “fantástico” de Laura entra a la “realidad” y ésta a la “ficción”, ya que ambas mujeres deciden en función de la supuesta presencia del indio en el siglo xx, sin perder de vista que esta “invención”, ese mundo “fantástico”, obedece a una manera de simbolizar visiones del mundo que le sirven al narrador para, desde lógicas del mundo diferentes a la “occidental”, dialogar y establecer diversas lecturas de la historia de México. Así, en las últimas imágenes que Laura moviliza del indio y de Pablo en la plática con Nacha, se escucha: “...Ahora, Nachita, no le cuentes al señor que me pasó la tarde con mi marido”. (Garro, 2003: 31) Aquí ha cambiado su manera de nombrar al indio, ahora es su marido (recordemos que lo nombraba como primo-marido) y el señor ahora es Pablo, dinámica que nos conduce a pensar que se trata del mismo personaje, pero visto desde dos perspectivas: la primera, desde la historia indígena, y la segunda, desde el presente del siglo xx. De este modo, sólo escuchábamos dos maneras de nombrarlo, ubicarlo e identificarlo. Además, hay que recordar lo que menciona Laura al respecto:

Es verdad que *se le parece*, Nacha. A los *dos* les gusta el agua y las casas frescas. Los *dos* miran al cielo por las tardes y tienen el pelo negro y los dientes blancos. Pero *Pablo* habla a saltitos, se enfurece por nada y pregunta a cada instante: “¿En qué piensas?” Mi *primo marido* no hace ni dice nada de eso. (Garro, 2003: 30; cursivas nuestras)

En este momento, la respuesta de Nacha a Laura es fundamental, ya que le explica que Pablo ya no está: “—El señor Pablo hace ya *diez días* que se fue a Acapulco. Se quedó muy flaco con las *semanas* que duró la investigación —explicó Nachita *satisfecha*. Laura la miró *sin sorpresa* y *suspiró con alivio*” (Garro, 2003, 31; cursivas nuestras), confesión que sirve para que ambas condenadas concluyan con sus penas: Nacha se siente *satisfecha* con lo que le ha dicho a Laura, pues deja de ser “traicionera”. Este es el momento preciso para la visión “mágico-mítica”: la ha escuchado y reafirmado en todas sus reflexiones, directas e indirectas, además de que ya sabía desde el inicio que Laura estaba muerta y que articulaba el mundo “fantástico” desde esa perspectiva, por lo que entiende que el tiempo de la tierra ha terminado, igual que el tiempo de la

imaginación y, simbólicamente, entra a otro tiempo, que es el del más allá, el cual les posibilita dejar las dualidades de la tierra.

Así, llegamos a un acercamiento del tercer nivel propuesto en el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas: la articulación explícita e implícita del narrador, quien vehicula la intención del *autor implicado*, es decir, la manera que lo *expresa* y *representa* el narrador, en función de la “solución artística” y *poética* utilizada por el *autor implicado* para relatarlo.

A partir de este nivel, vamos a abordar las características temporales que el narrador articula en el cuento, partiendo de que el tiempo constituye un modelo del mundo, ya que el ser humano vive en el tiempo: ser-en-el-tiempo, y cuenta con él (Tornero, 57), si bien lo haga desde diferentes *maneras* de comprender el mundo. Así, se perciben dos universos antitéticos, que el narrador articula con cierta intención. Al respecto, hay que recordar lo que ya comprobamos en el nivel del “acontecimiento representado”: que el mundo “occidental”-capitalista no se entremezcla, dado su carácter antitético, con el mundo “fantástico”-“mágico-mítico”: éstos sólo chocan, se alternan, y se yuxtaponen, pero jamás se funden, poniendo con ello en evidencia el problema del mestizaje y del sincretismo que supuestamente acarrea consigo.

Así, al completar los niveles del *proceso* y llegar a la articulación del narrador (tercer nivel), vemos que el primer mundo se expresa a partir de la lógica de Pablo: del hombre al que “no se le cae de la boca el nombre de López Mateos” (Garro, 2003: 34); de Margarita: la señora grande de la casa, madre de Pablo, la cual lo ayuda en todo lo necesario; y de Josefina: la recamarera, quien le avisa, de forma estridente y escandalosa, de todos los acontecimientos de la casa al señor. Los tres están, pues, apegados, si bien cada uno a su manera, a las ideas de modernidad y de “progreso”.

Como contraparte, encontramos la concepción del tiempo de Laura y de Nacha. Esta “lógica” del mundo “fantástico”-mágico-mítica” es la que manifiesta Laura en los relatos, donde recuerda los encuentros con el indio, con su primo-marido. Así, de entrada, observamos que los *tres encuentros* ocurren en *tres tardes diferentes*: en Cuitzeo al mediodía, en Tacuba y Chapultepec, por la tarde. En esta lógica temporal pareciera que el tiempo no tiene tiempo, pues forma parte de la concepción del tiempo “mágico-mítico”. Para la comprensión de este tipo de temporalidad, se abordará a dos autores: el primero, López Austin (“occidental”), quien explica el tiempo *cíclico, circular* (¿*espiral*?) aproximándose, supuestamente, a la perspectiva de los aztecas, y el segundo, Tekumumán (“indio”), quien aborda el tiempo desde

la *perspectiva* de los indígenas del Perú. Concepciones temporales, por cierto, que, con las reservas del caso, a pesar de su aparente lejanía, tiene mucho en común, pues forman parte de culturas similares, dado el espacio geográfico americano en el que habitan.

Si seguimos, pues, los hilos narrativos del texto, encontramos que Laura expresa su memoria en forma *circular*, o mejor, *espiral*: lo que significa que conforme “conversa” (pues la mayor parte del tiempo habla más para sí misma, que con la otra), Nacha, va transformando su visión del mundo, hasta llegar a un estadio diferente, a partir del cual vuelve a comenzar un nuevo recorrido a través de su memoria, por los mismos lugares simbolizados, pero de los que adquiere una nueva lectura. De este modo, al expresar y afirmar las diferentes reflexiones del espacio y del tiempo en la historia, transforma su visión del mundo, lo que le lleva a recomenzar de nuevo, en un nuevo Sol (como en el “mito” del Quinto Sol, producto de los anteriores). Es por eso por lo que el narrador *plantea* que, después de la “conversación”, y de su consecuente reflexión consigo misma y con Nacha, Laura elija irse con el indio y empezar de nuevo a vivir:

—¡Señora! ... Ya llegó por usted... —le susurró en una voz tan baja. (...)

Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nacha limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes... (Garro, 2003: 40)

Una vez que expliqué cómo pareciera funcionar la memoria *cíclica* en Laura, bajo la influencia de un mundo indígena considerado aquí como “fantástico”, cosa que evidentemente no es, expondré a continuación el planteamiento de Austin acerca del proceso que se realiza en la experiencia del *tiempo cíclico*, en este caso apegada, según él, a la visión prehispánica Azteca:

El pueblo llega así al lugar que *merece* (...) donde empezará de nuevo a vivir. Para muchos se verifica entonces el milagro de la salida del Sol: todos esperan, como esperaron los dioses en Teotihuacan, que el astro del día surja de un desconocido punto en el horizonte. Quieren ver de nuevo el Sol, como lo hicieron al salir de las cuevas maternas; pero como si también fuese el principio del astro. Las fuentes quichés son hermosas y claras cuando lo describen: los hombres han partido, buscando su amanecer, y cuando los guías descubren el lugar preciso, de pie, llorando, en ayuno, dejan pasar con temor el tiempo.

Desaparece entonces el tiempo presente, y vuelve el hombre, para fortalecerse, al *origen*. Así, en un contexto muy diferente, aunque similar, estima Eliade que acontece la repetición del acto primero de la siguiente manera:

Por la repetición del acto cosmogónico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, *in hilo tempore* en que se produjo la fundación del mundo. Así quedan aseguradas la *realidad* y la *duración* de una construcción, no sólo por la transformación del espacio profano en un espacio trascendente (“el Centro”), sino también por la transformación del tiempo concreto en tiempo mítico. (López, 88)

La segunda propuesta, relacionada con la lógica del tiempo “mágico-mítico”, se expresa en la manera como se le presentan a Laura las imágenes del pasado: estando en el presente, puede ver de frente las imágenes del pasado. Así, en el presente de Cuitzeo, se evoca la catástrofe contra los Purépechas, mientras que, en el presente de Tacuba y Chapultepec, se evoca a las últimas guerras de la Conquista. De aquí que se puede decir que lo que tenemos enfrente es el pasado, por cuanto lo podemos *ver*, y lo que hay detrás es el futuro, por cuanto no lo podemos *observar* más que de forma abstracta y tentativa. De aquí la propuesta de Tekumumán, basada en los planteamientos de los propios indios, respecto a que el *pasado* está enfrente, y el *futuro* está *atrás*:

El andino cuenta las cosas “*de afuera hacia adentro*”, mientras que el occidental lo hace “*de adentro hacia fuera*”. Sentados ambos digamos, en la fila más alejada del escenario de una sala de teatro, el occidental piensa “*Aquí estoy yo, luego las sucesivas filas de asientos y, por último, el escenario*”; en cambio, el andino piensa: “*Primero está el escenario, luego las sucesivas filas de asientos y, por último, aquí estoy yo*”. No es por “humildad” que el andino se cuenta el último. “Primero” está lo más alejado puesto que, si está más alejado en el espacio, se corresponde con lo que ha ocurrido antes en el tiempo; “por último” estoy yo puesto que, estando *aquí* en el espacio, estoy ahora en el tiempo, o sea que soy “lo más próximo” y, por lo tanto, “lo último que ha ocurrido”. Lo que ya ha pasado, lo que ya fue, está adelante, tanto más adelante cuanto más antiguo; lo que aún no ha pasado, lo que todavía no existe, está atrás, en el futuro y el hombre sentado en la cima del cerro está en el “punto de confluencia” entre lo que ya fue y lo que todavía no existe, o sea en el “*aquí y ahora*”. (Tekumumán, 2004: 159)



De cualquier manera, y sea lo que de ello fuese, lo que me interesa resaltar es la característica de ambas propuestas: ambas permiten *entablar un diálogo* con la historia, verla de frente, *cara-a-cara*, ya sea a través del proceso *circular* o *elíptico* (Austin, Eliade), como lo constatamos en el proceso de la plática de Laura con Nacha en la cocina, ya sea con la *idea* de que las *imágenes del pasado* están *adelante* (Tekumumán). Esta última resulta relativamente fácil de entender si recordamos que Laura ve al indio en *tres tardes diferentes*: una tarde en Cuitzeo, otra en Tacuba y la última en Chapultepec. Laura-narrador las articula para establecer un diálogo con los *acontecimientos histórico-simbólicos* que están muy alejados en el tiempo, para dar cuenta de los que todavía no son, no existen, y ambos están ubicados en la cima de la imaginación “fantástico”-“mágico-mítica”, es decir, “en el ‘punto de confluencia’ entre lo que *ya fue* y lo que *todavía no existe*, o sea en el ‘*aquí y ahora*’, lugar donde se expían las culpas (postura “occidental-católica) y se configura una identidad en *devenir* (“mágico-mítica”): el ser se va haciendo en el devenir. Por eso la propuesta de los “blancos” y de los indios quechuas no quedan nada lejanas a la “lógica” de la narración dialógica, heterogénea, transculturada, bicultural, del tiempo y del espacio, que muestra Laura-narrador.

De aquí que, ambas propuestas —Austin y Tekumumán— explican al pasado dependiendo de lo que se está viviendo en la concepción del “presente”: de “aquí” y “ahora”. Es por esto que la lectura que Laura-narrador propone, resulta un espejo que explica y justifica el presente del siglo XX: son, pues, los *recuerdos del porvenir*.

## REFERENCIAS

- Ceserani, Remo (1999), *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, España: Ed. La bolsa de la Medusa, Visor.
- Garro, Elena (2003), *La semana de colores*, México: FCE.
- Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen: España.
- Glantz, Margo (1999), “Los enigmas de Elena Garro”, en Revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 28, Facultad de Filosofía y Letras, México: UNAM, pp. 681-697.
- Gutiérrez, Luz Elena (1992), “Elena Garro, maga de la palabra”, *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*. Serie de investigación y documentación, México: INBA.

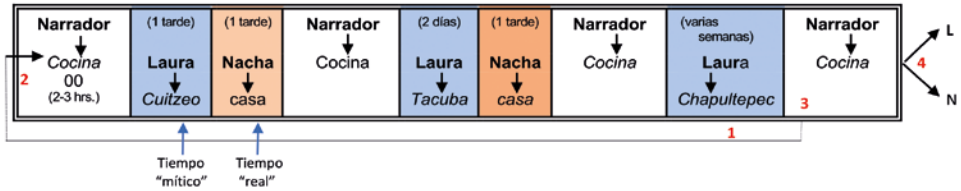
- Gruzinski, Serge (2011), *El destino truncado del Imperio Azteca*, Descubrir la historia, No. 6, Trad. Alonso Rodríguez, Barcelona: Arias, Blume.
- León Contreras, Mariana (2014), “Una propuesta educativa, crítico-dialógica, en ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ y ‘La semana de colores’ de Elena Garro”, tesis de maestría, Querétaro: UAQ.
- León-Portilla, Miguel (1983), *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México: UNAM, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías No. 10, Instituto de Investigaciones Históricas.
- León-Portilla, Miguel (2012), *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*, México: Ediciones Era y El Colegio Nacional.
- López, Austin (1989), *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, 2ª ed., México: Instituto de Culturas Históricas, UNAM, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías no. 15.
- Miralles, Juan (2004), *La Malinche*, 3ª ed., México: Tusquets.
- Nueva Historia General de México* (2010), México: Colegio de México.
- Prado, Gloria (1992), “En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro”, *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*. México: Serie de investigación y documentación, INBA.
- Perus, Françoise (1995), “El dialogismo y la poética histórica en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, núm. 42, Lima-Berkeley.
- Ricoeur, Paul (2009), *Tiempo y narración*, tomos I, II y III, Traducción de Agustín Niera, primera edición en español, Siglo XXI Editores: México.
- Seydel, Ute (2002), “Memoria, imaginación e historia en Los recuerdos del porvenir y Pedro Páramo”, en *Revista Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 67-80. Disponible en <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2002/seidel.pdf>, consultada el 15 de marzo de 2016.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006a), Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006). *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador* en Los ríos profundos (*Problemas de la poética de Arguedas*), tesis doctoral, México: UNAM.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006b), *Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres de José María Arguedas*, Cuadernos de Investigación, núm. 44, México: UAEM.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2015), “Problemas de la solución artística de ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ de Elena Garro”, texto inédito (proporcionado por el autor).
- Tekumumán, Javier (2004), *Mundos amerindios. América indígena en la tradición unánime*, Montreal, Centre de Recherches et d’Etudes des Traditions Amérindiennes, Creta.

Tornero, Angélica (2005), “El tiempo, la trama y la identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur”, en *Revista de identidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 14, México, pp. 51-79.

## APÉNDICE

## CRONOTOPO

## La culpa es de los tlaxcaltecas



## Voces narrador(es) y personajes

Narrador (Laura y Nacha)

Diálogos personajes

Narrador (Nacha)

- 1) **Nacha** oyó que llamaban en la puerta de la cocina, se quedó quieta.
- 2) Cuando volvieron a insistir abrió con sigilo y miró la noche.
- 3) La **señora Laura** apareció con un dedo en los labios en señal de silencio.
- 4) Todavía llevaba el traje blanco quemado y sucio de tierra y sangre.
- 5) La **señora Laura** entró de puntillas y miró con ojos interrogantes a la cocinera.

1) —¡Señora!... —*suspiró Nacha*.2) —Nachita, dame un cafecito...  
Tengo frío.3) —Señora, el señor... el señor  
la va a matar. Nosotros ya la  
dábamos por muerta.

4) —¿Por muerta?

• • •

---

Narrador (Laura y Nacha)	Diálogos personajes	Narrador (Nacha)
<i>(Afuera la noche desdibujaba a las rosas del jardín y ensombrecía a las higueras. Muy atrás de las ramas brillaban las ventanas iluminadas de las casas vecinas.</i>		
La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera.)		
• • •		
18) La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella.		
19) Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato.		
20) El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás.		
21) Así llegué, en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui.		
22) La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos.		
• • •		

---

Narrador (Laura y Nacha)	Diálogos personajes	Narrador (Nacha)
<p>27) Se produjo un largo silencio en la cocina.</p> <p>28) <b>Laura</b> metió la punta del dedo hasta el fondo de la taza, para sacar el pozo negro del café que se había quedado asentado, y <b>Nacha</b> al ver esto volvió a servirle un café calentito.</p>	<p>150) Yo no tengo la culpa de que aceptara la derrota —<i>dijo Laura con desdén.</i></p> <p>151) —Muy cierto —<i>afirmó Nachita.</i></p> <p>152) —Bébase su café, señora —<i>dijo compadecida de la tristeza de su patrona.</i></p> <p>• • •</p>	<p>33) ¿Después de todo de qué se quejaba el <b>señor</b>?</p> <p>34) A leguas se veía que la <b>señora Laurita</b> no era para él.</p>

Narrador (Laura y Nacha)	Diálogos personajes	Narrador (Nacha)
<p>37) <b>Laura</b> se quedó escuchando unos instantes.</p>		
	<p>366) —Malditos animales, los hubieras visto hoy en la tarde —<i>dijo</i>.</p>	
	<p>367) —Con tal de que no estorben el paso del señor, o que le equivoquen el camino</p>	
	<p>—<i>comentó Nacha con miedo</i>.</p>	
	<p>368) —Si nunca los temió ¿por qué había de temerlos esta noche?</p>	
	<p>—<i>preguntó Laura molesta</i>.</p>	
<p>39) Las dos mujeres se quedaron quietas.</p>		
<p>40) <b>Nacha</b> devorando poco a poco otro puñito de sal.</p>		
<p>41) <b>Laura</b> escuchando preocupada los aullidos de los coyotes que llenaban la noche.</p>		
<p>42) Fue <b>Nacha</b> la que lo vio llegar y le abrió la ventana.</p>		
	<p>370) —¡Señora!... Ya llegó por usted... —<i>le susurró en una voz tan baja que sólo Laura pudo oírla</i>.</p>	
<p>43) <i>Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nachita limpió la sangre de ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante.</i></p>		
<p>44) <b>Nacha</b> miró con sus ojos viejísimos, para ver si todo estaba en orden: lavó la taza de café, tiró al bote de la basura las colillas manchadas de rojo de labios, guardó la cafetera en la alacena y apagó la luz.</p>		

---

Narrador (Laura y Nacha)	Diálogos personajes	Narrador (Nacha)
107) Y en un descuido de la <b>reca- marera, Nacha</b> se fue, hasta sin cobrar su sueldo.		105) —Yo digo que la señora Lau- rita, no era de este tiempo, ni era para el señor —dijo <i>en la mañana</i> cuando le llevó el desayuno a la señora Margarita. 106) —Ya no me hallo en casa de los Aldama. Voy a buscarme otro destino —le confió a <b>Josefina.</b>

---

Fuente: Solé, 2015.

### Elena Garro



Fuente: <https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=1034895&curlredirect=https://www.elnorte.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=1034895>



### Elena y Octavio



Fuente: <http://www.siempre.mx/2017/07/dimes-y-diretes-hombres-de-letras-1/>



HETEROGENEIDAD Y TRANSCULTURACIÓN DEL PERÚ,  
CONCENTRADA EN EL CHIMBOTE  
DE *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO*,  
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS<sup>1</sup>

LUIS ANTONIO TORRES MORALES

El presente trabajo pretende realizar un análisis de la heterogeneidad socio-cultural (Cornejo Polar, 1994) y, concomitantemente, de la transculturación narrativa (Rama, 1981), presentes en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas, los cuales se manifiestan en diversos núcleos y planos del texto, si bien aquí daremos, de cierta manera, prioridad a las imágenes de los variados personajes del primer capítulo del relato, quienes se observan conviviendo en la ciudad costeña de Chimbote, del Departamento de Ancash, en el Perú. Puerto cuyo auge era ya latente en la década de los cincuenta, época en que se consolida la actividad portuaria con la constitución de la Corporación Peruana del Santa, la construcción de la central hidroeléctrica del Cañón de Pato y el inicio de las actividades siderúrgicas, el cual llega a su clímax en la década de los sesenta, resultado de que procesadoras de harina de pescado comienzan con la explotación masiva de este producto, en gran parte por la iniciativa de Luis Banchemo Rossi.<sup>2</sup> Eso convierte a Chimbote, no sólo en el puerto más grande del mundo, sino en el mayor hervidero de gente de todo tipo de sociedades y culturas, llegando a ser una ciudad que simboliza la *universalidad* humana, puesto que allí se daban cita todas las gentes del Perú y muchas representativas del mundo “occidental”.

Para dar a conocer las propuestas que este artículo pretende, se brinda al lector una descripción de la “herramienta” que ayudará a encontrar los diversos *fundamentos*

---

<sup>1</sup> El presente ensayo forma parte de la tesis de maestría que está en proceso de elaboración en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, para la obtención del grado de Maestro en Humanidades, con orientación en Estudios literarios.

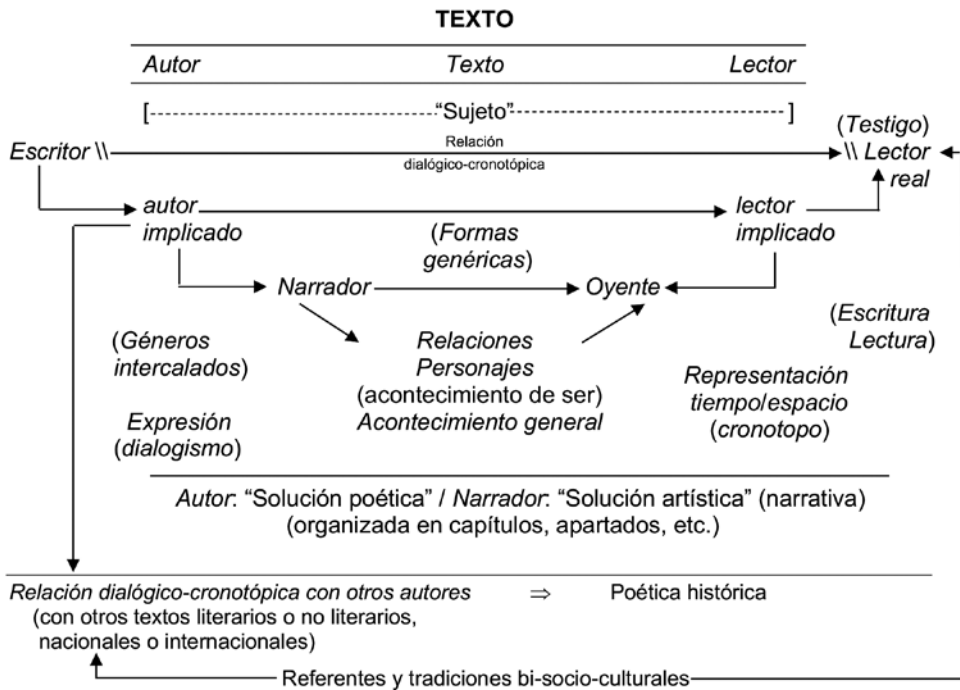
<sup>2</sup> “Luis Banchemo Rossi (Tacna, Perú, 11 de octubre de 1929 - Chacacayo, 1 de enero de 1972) fue un importante empresario peruano dedicado a la exportación de harina y aceite de pescado, que se convirtió en uno de los principales impulsores de la industria pesquera peruana hasta su asesinato (en 1972)”. Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Luis\\_Banchemo\\_Rossi](https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Banchemo_Rossi)[Imagen: <http://elcomercio.pe/economia/ejecutivos/luis-banchemo-rossiempresario-convirtio-leyenda-356809>]

que se requieren para llevar a buen puerto las propuestas que el texto nos plantea y poder dialogar con las lecturas que se han hecho al respecto. Tal el caso de la crítica argentina De Arriba, así como los textos de Cornejo Polar, Lienhard y Moraña, quienes hablan acerca de la escritura, tanto de los Diarios y el Relato, como de la transculturación y la heterogeneidad andina de la novela. Me refiero concretamente al proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas, de Solé (2014), el cual plantea lo siguiente:

(...) Dado que las obras de cualquier escritor que sea reconocido resultan muy difíciles de analizar, en especial, por la manera en que están configuradas, hemos propuesto una posible forma de lograrlo, a la cual hemos llamado *proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas*, la cual plantea irse acercando al texto por planos o niveles hasta poder dar cuenta de algunos problemas de la poética del texto en cuestión. Para ello, dicho muy breve y de forma profundamente esquemática, consideramos necesario revisar tres planos en el texto: el de la *representación*, por cuanto objeto de la imagen en movimiento que *vemos*; el de la *expresión*, por cuanto un narrador va relatando, con la ayuda de los personajes, lo que *oímos y vemos*, y el de la *configuración* que articula los dos anteriores, el cual forma parte de la *solución artística* del narrador, producto de la *organización compositiva o poética* del autor (implicado), de acuerdo con el oyente-lector (implicado) al que se dirige. Sin duda, en este proceso complejo es necesario ir buscando todas las referencias (socio-históricas, culturales, literarias, etc.) que allí van apareciendo, como resultado de la relación dialógico-cronotópica (heterogéneo-transculturada) que el autor mantiene con otros textos, sean orales o escritos, sean literarios o no, y sean propios de nuestra cultura o ajenos a ella, es decir, los problemas de su poética autoral e histórica.

Para ello, partimos de una serie de niveles o planos que pueden servirnos de mojoneras para comenzar a intentarlo. Así, en el plano de la *representación (ver)*: acontecimiento(s), personajes, tiempo y espacio, etc.; en el plano de la *expresión (oír)*: voces personajes, voces narrador(es), etc.; en el plano de la *configuración*: capítulos, apartados, epígrafes, títulos de los capítulos, etc. Esto implica que deben ser analizados los elementos de cada nivel, así como cada nivel, por separado, uno por uno, e ir buscando las relaciones que entre ellos se van manifestando, para finalmente articular los tres planos entre sí.

He aquí un posible esquema que trata de dar cuenta de esta compleja problemática:



Evidentemente, dado que cada texto puede contener instancias no mencionadas aquí (si bien las sugeridas resultan generalmente imprescindibles, aunque algunas de ellas puedan faltar), éstas deben ir siendo propuestas por el propio investigador, en función de las particulares demandas que cada texto le presente y a medida que va avanzando en su lectura.

Tal es el caso, por ejemplo, en el que el texto esté compuesto por una o más *formas genéricas* (diarios, cartas, notas, novela, etc., etc.), hasta el punto de poder convertirse en un texto profundamente fragmentado. En este caso se requiere, primero, trabajar cada *forma genérica*, con las partes que lo conforman, por separado, describiendo los niveles y planos que los constituyen y organizan. Hecho esto, se puede comenzar a buscar las diversas maneras de articular dichos fragmentos entre sí para cada *forma genérica*, y las articulaciones que entre los diversos *géneros* pudieran existir, hasta que se pueda comprender y explicar la forma que lo (des)organiza y la razón por la que lo hace de tal o cual manera el autor interno al texto, quien, por lo mismo, se puede convertir en editor, o en historiador, o en explorador y recolector de materiales diversos, entre muchas otras

posibilidades, como resultado del trabajo creativo del autor implicado, que se coloca en la tangente del texto.

Como resultará evidente, no se puede generalizar nada al respecto, pues, cada Escritor-Autor puede hacerlo de múltiples formas y con una gran variedad de intenciones, y esto de acuerdo con la forma en que espera poder relacionarse dialógico-cronotópicamente (“comunicarse”) con su interlocutor o Lector. Una vez más, pues, tendrá que ser el investigador quien, a medida que avance en su trabajo de lectura, tendrá que ir decidiendo cómo trabajar y explicar el resultado de la “solución poética fragmentaria” propuesta por el Autor implicado a su Lector implicado.

De aquí que, si bien se puedan generalizar ciertos rasgos particulares de ciertos grupos de textos más o menos afines, siempre dependerá de cada texto concreto (caso por caso) las “soluciones artísticas” y poéticas propuestas, así como de las relaciones que éste mantiene con los otros textos, propios o ajenos. Y esto da pie para repetir, una vez más, que el Texto no es un *Objeto*, sino un *Sujeto* (Autor implicado) que toma en cuenta a otro *Sujeto* (Lector implicado), en función, en este último caso, de la articulación de todas las *formas genéricas*, con la correspondiente y compleja relación que se manifieste entre los niveles y planos que las conforman, tal como se muestra en el esquema anterior. De aquí que la teoría sólo pueda ser utilizada siempre de forma auxiliar y tentativa, es decir, como una herramienta que puede complementar o dar cuenta y justificar, en forma abstracta, lo realizado, pero nunca como una propuesta definida y determinada que hay que utilizar (“aplicar”) de forma indiscriminada en cada caso, puesto que esto distorsiona e incluso destruye lo que el Autor implicado, consciente e inconscientemente, configuró al movilizar y vehicular la Memoria histórico-sociocultural y genérico-literaria. (Solé, texto inédito, 2014)

El *objeto* de estudio será, pues, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, del escritor peruano José María Arguedas. A partir de él se indagará sobre la visión de la heterogeneidad serrana-costeña presentada en los personajes creados por el autor, y cómo ésta se va transformando en un complejo proceso de transculturación. Dicho enfoque estará centrado en la multiplicidad de culturas propias y ajenas que se dan cita en el Perú, las cuales se condensan en la ciudad costeña de Chimbote, que es donde se desarrolla el acontecimiento de la novela.

Se tiene así una novela con cuatro capítulos que conforman un Relato, donde el autor se ubica en el Chimbote de los años sesenta, lugar en el cual se observaba, como

ya se dijo, un gran auge económico, puesto que era un simple puerto pesquero que, de pronto, se convirtió en el puerto más importante del mundo, debido a la producción de harina de pescado. (Guillén, 2016) Mas, por lo mismo, allí habitaba gente de muy diversas latitudes, muchas de las cuales vivían en la pobreza y en condiciones paupérrimas, que son las que serán utilizadas para dar cuenta de la heterogeneidad y la transculturación, interna y externa, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de Arguedas.

De aquí que la novela presente la historia de una serie de personajes, con diversas características socioculturales, las cuales se proyectan de acuerdo con sus heterogéneas y transculturadas visiones del mundo. Y si bien, en su mayoría son grupos de pescadores y de prostitutas que interactúan entre sí, el autor va ampliando dicho abanico con serranos, costeños y extranjeros. A partir de esto se puede observar claramente el *modelo* de heterogeneidad que allí se evidencia y el *proceso* de transculturación que se va a ir manifestando, dada la convivencia de personas tan disímiles.

No obstante, el texto tiene una estructura muy extraña y compleja, y supuestamente inacabada, la cual rompe con la trayectoria que Arguedas venía siguiendo para configurar sus novelas. Como se sabe, ésta inicia con las aldeas de “Agua” y “Los escoleros” (cuentos que, conjuntamente con “Warma Kuyay [Amor de niño]”, consideraba, conformaban una novelita), continúa con un pueblo de provincia en *Yawar fiesta*, sigue con un pueblo grande, capital de distrito en *Todas las sangres*, para concluir en una ciudad de la costa: Chimbote, en *Los Zorros* (Cornejo Polar). Así, en ésta, los cuatro capítulos que dan cuenta del relato sobre ese mundo, se ven interrumpidos por cuatro diarios, escritos por el *alter ego* del escritor, ahora convertido en autor (implicado e interno), narrador y personaje, escritor y, tal vez, lector, donde habla de su vida personal, sociocultural y artística, hasta el punto de entrar en debate con otros fundamentales escritores de la época.

Mas esta complejidad no concluye aquí. De hecho, el texto está dividido en dos partes. En la primera de ellas aparece el primero, el segundo y el tercer diario, entre los cuales se intercalan los cuatro capítulos del relato sobre Chimbote (dos y dos); mientras que en la segunda se manifiestan una serie de 10 diálogos, que Arguedas intitula Hervores, los cuales concluyen en el cuarto diario, que él nombra *¿Último diario?*, dado que piensa suicidarse, después de haberlo intentado y fracasado casi treinta años antes, cuestión que explica en el primer diario, donde el autor-narrador “Arguedas” recuerda esos momentos que marcaron su vida para siempre, y que

finalmente lo conducen a cumplir con su deseo de muerte. Allí comenta, pues, que ha decidido suicidarse, y ya tiene incluso un lugar ideal para llevarlo a cabo, si bien plantea que será por medio de un ahorcamiento, aunque posteriormente lo haga en la *realidad* por medio de un arma de fuego y en el baño de la universidad donde trabajaba. Y todo ello debido, como ya mencionamos, a que en las otras ocasiones que lo intentó (las pastillas), no le permitieron concluir con lo que quería hacer. Tan convencido está que aquel será su *Último diario*, que manda una carta a su editor para dictar las últimas disposiciones sobre la publicación de su obra, material que se convierte después de su muerte en el Epílogo de la obra.

De hecho, el lugar donde decide ahorcarse en el relato es en San Miguel<sup>3</sup> o en Obrajillo,<sup>4</sup> dos lugares que contrastan hasta en el nombre, los cuales se convierten simbólicamente en una metáfora de su existencia: siempre estuvo pensando las cosas, tomando en cuenta y divisando los dos lados opuestos de las problemáticas que se le presentaban en la vida, en la sociedad, en la cultura, y en la literatura, y que también se manifiestan en los diversos niveles del texto: la relación entre las dos partes del texto, entre los cuatro diarios, los cuatro capítulos que conforman el relato, y los diez hervores, donde sus propios personajes, serranos o costeños, nacionales o extranjeros,

---

<sup>3</sup> ¿A qué San Miguel se refiere? ¿Al distrito de San Miguel de la provincia de Lima en el departamento de Lima? ¿Al distrito de San Miguel de la provincia de La Mar en el departamento de Ayacucho? ¿Al distrito de San Miguel de la provincia de San Miguel en el departamento de Cajamarca? ¿Al distrito de San Miguel de la provincia de San Román en el departamento de Puno? En caso de tratarse del primero, ¿informa y avisa *donde* lo va a hacer, en la Universidad? “El *distrito de San Miguel* es uno de los 43 que conforman de la provincia de Lima, ubicada en el departamento de Lima en el Perú. San Miguel es un distrito de clase media que concentra un importante núcleo comercial, especialmente a lo largo de la avenida de La Marina. (...) Entre los años 100 al 600 d.C. se desarrolló, en el actual territorio Sanmiguelino, la Cultura Lima, que edificó una importante ciudadela con cientos de viviendas y numerosos templos. Entre los años 900 al 1100, descendieron desde Huancavelica y Ayacucho la población Wari, pueblo aguerrido y trabajador que realizó trabajos en la agricultura, la pesca y la construcción en adobe. Luego, desde el siglo XII hasta la llegada de los españoles, floreció el curacazgo de Maranga (quechua: *Lugar donde se muele el maíz*) dirigido por el curaca don Diego Chayavilca. La religión de los Marangas es la misma que la de las demás culturas limeñas, con sede en Pachacámac. Incluso data que en la Huaca Tres Palos de San Miguel se encontraba el oráculo del Rímac. (...) El distrito alberga el campus universitario de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (...)”. Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Distrito\\_de\\_San\\_Miguel\\_\(Lima\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Distrito_de_San_Miguel_(Lima))

<sup>4</sup> “*Obrajillo* es un pueblo perteneciente al municipio de Canta, a dos horas en auto de Lima, Perú. Está rodeado de un hermoso paisaje. El río Chillón corta el asentamiento. El pueblo es conocido por el cultivo y venta de truchas”. Disponible en <https://es.wikipedia.org/wiki/Obrajillo>.



van muriendo poco a poco junto con él, hasta el punto de no saber dónde están los límites entre Arguedas hombre y el escritor creador de “ficciones”, es decir, entre la vida y la muerte, entre la “realidad” y la “ficción”, entre lo oral y lo escritural, entre lo histórico y lo mítico, etc., si bien al final estas divisiones tendrían necesariamente que encontrar su equilibrio, y lo hacen al quedar plasmadas en su texto. Pareciera, pues, estar cuestionando total y abiertamente, entre otras muchísimas cosas, las *dicotomías* tan gratas al hombre “occidental” de esa época y llevándolas hasta sus últimas consecuencias, tal y como los indios lo hacen (“todo se relaciona con todo” y de forma extremadamente compleja), con lo que da cuenta, a todos los niveles y planos posibles, sobre la importancia de la heterogeneidad y la transculturación, tema principal de nuestro trabajo.

Mas, para tratar de dar cuenta de esta complejísima problemática, debemos, como lo sugiere el proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas (PASA), empezar por el nivel más evidente, el del acontecimiento representado, es decir, el *qué* de la representación, y en los dos niveles en los que aparece primero: en los cuatro diarios y en los cuatro capítulos del relato. Pues es el propio texto el que nos tiene que ir planteando las posibles formas de hacerlo, por cuanto no se trata de un *Objeto*, sino de un *Sujeto* que habla con otro y al cual toma en cuenta para hacerlo, sin por eso olvidar el apoyo que pueda brindarnos el PASA.

Así, al leer multiplicidad de veces la novela, uno descubre que el acontecimiento que se muestra en los diarios de Arguedas pareciera poderse dividir, en primera instancia, en cuatro imágenes cronotópicas difusas, en cuatro planos establecidos en distintos momentos de la narración.

El primer plano del acontecimiento es aquel donde se relatan los viajes y las peripecias que el personaje tiene que pasar durante su estancia tanto en Chile como en Perú, gracias a las cuales reflexiona sobre cómo fue que llegó a ese estado donde busca constantemente la conclusión de su vida.

El segundo plano es aquel donde se observa detenidamente todos los viajes al pasado, por medio del recuerdo del narrador, en los que retoma las partes de su *vida* que le parecen importantes y desea que se conozcan, particularmente de su infancia, cuestión que se complementa a partir de su discusión con Cortázar, así como sus repetidos viajes a México.

En el tercer plano se narra su contacto con la Pachamama, es decir, con toda la cosmovisión quechua presente en todo el texto, así como con las descripciones y los

(casi) cuentos con los que empieza, relatos muy alejados del género diario. Así, habría que tomar en cuenta la relación entre el *presente* y el *pasado* del acontecimiento, los cuales están ubicados en dos niveles diferentes, y siempre hacerlo considerando los elementos “mágico-míticos” provenientes del pueblo quechua.

Por último, en el cuarto nivel se presenta el discurso político, social y cultural, incluso religioso, del que están cargados también todos los diarios, desde el cual recorre el presente histórico con la revolución cubana, hasta llegar al socialismo en el Perú, tratando con ello de dar a conocer la *visión* del autor (implicado) respecto a todos los aspectos socioculturales de las zonas donde se desarrolla, que en este caso ya no serán sólo Chile y Perú, sino también los Estados Unidos y sus grandes edificios, los países latinoamericanos, con sus importantes escritores que los representan y, por lo tanto, con las diversas concepciones del mundo vehiculadas y movilizadas en sus textos, además de su relación con el espacio y los escritores mexicanos, algunos de los cuales considera de su propia tradición literaria, y con ciertas ciudades y tradiciones europeas.

En estos cuatro planos de los diarios se puede apreciar la heterogeneidad, no sólo de los personajes y del Perú, sino lo *universal*, desde una perspectiva mucho más general y comprensiva. Pero también las caóticas transformaciones que sufren los personajes al irse modificando transculturalmente, producto de su transfiguración transculturante. Como se puede observar, se han colocado en el segundo capítulo una serie impresionante de personajes, los cuales están representando diversas formas culturales del Perú y del “occidente”. De aquí que aparezca una argentina prostituta, por ejemplo, si bien también hagan su aparición, en el escenario chimbotano del relato, costeños, serranos, negros, mestizos, “blancos”, chinos, italianos, y demás; implica pues la recreación del *mundo* en un burdel, donde Chimbote es la máxima prostituta, a la cual se le está sacando todo el provecho económico posible. De aquí que haya que poner claridad al problema de la heterogeneidad y, concomitante, al de la transculturación.

Así tenemos que los primeros estudios sobre la heterogeneidad andina fueron hechos por Antonio Cornejo Polar, en su texto *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (1982) y llegaron a su clímax en *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994). A partir de ahí, se han venido planteado diversas concepciones de este concepto, tanto en el Perú, como en el resto de Latinoamérica.

Como ejemplo de las últimas versiones y visiones de este concepto se tiene a la investigadora Mabel Moraña, de la Universidad de Pittsburgh, que hace referencia a la heterogeneidad, siguiendo a Cornejo Polar. Dice al respecto que:

Aplicada a los procesos y/o productos culturales, la noción de heterogeneidad es un concepto “plano” destinado prioritariamente a relevar el hecho de la coexistencia de elementos disímiles o heteróclitos dentro de formaciones sociales o culturales determinadas. Paradójicamente, esta noción adquiere su espesor crítico-teórico sólo en la medida en que supera su descriptividad. (Cornejo Polar, 1995: 282)

Desde esta postura, se entiende que se debe indagar en la forma de observar el *concepto*, lo cual se tiene que realizar dentro de un *contexto* concreto, en este caso tendría que ser la propia obra de Arguedas, por lo que no se busca la descripción y la comprensión de los personajes en sí mismos, sino justamente observarlos y entenderlos cuando el narrador los hace actuar y, particularmente, cuando les *proporciona* la voz, para dar cuenta de su heterogénea y transculturada forma de concebir su entorno inmediato y mediato, es decir, al *verlos y escucharlos* se pueden percibir las posiciones y perspectivas desde las que *expresan y representan* sus múltiples y entreverados “modelos de mundo”, para después poder comprender el proceso de transfiguración transculturante que sufren al encontrarse, chocar y confrontarse con los otros seres, a partir de la forma en que fue configurado el texto por parte del Escritor, ahora presente en la obra como Autor implicado.

De aquí que la estructura de la novela también esté repleta de elementos heterogéneos, sea en el acontecimiento, sea en las voces, sea en el narrador, sea en la configuración de la propia novela, etc., tal como trataremos de mostrar. Y es aquí, en todos estos núcleos problemáticos, donde se ejemplifica de manera más clara la heterogeneidad y el proceso de transculturación que ello acarrea, ya que los personajes van colocándose en posiciones y perspectivas diferentes en cada momento, a la vez que van variando sus “modelos de mundo” cuando se enfrentan consigo mismos o con los otros, pues se confrontan con otras posturas diversas a las propias, las cuales, en este caso, son, en su gran mayoría, biculturales.

Sin embargo, en ocasiones se trata a los indios que aparecen en los burdeles como meros *obreros*, mientras que a ciertos mestizos se los considera como *jefes*, por lo que representan figuras de autoridad. Mas es evidente que esto no es lo fundamental,

ya que, tanto los nacionales como los extranjeros acogen la cultura india y la hacen hasta cierto punto propia también, tal el caso del Maxwell, que es apreciado por la comunidad y hasta aprende a tocar charango en las fiestas. De aquí que la importancia de sus textos no esté ubicada en la caracterización individual o en la tipología social de sus personajes, sino en su caracterización como seres heterogéneos, que están en continuo, aunque siempre caótico, proceso de transfiguración transculturante. Por tanto, las etiquetas colocadas a los textos de Arguedas, las cuales los clasifican de *realistas*, o de *indigenistas* o de *neoindigenistas*, o de cualquier otra más, resultan profundamente distorsionadoras de su propuesta poética, lecturas que empiezan por olvidar la importancia de entender la obra como una *totalidad* articulada, la cual depende de la poética del escritor.

Mas, entrando ya al primer capítulo del relato, lo primero que se observa es que está dividido en tres apartados, en los cuales se ve, primero, el viaje de Chaucato y su tripulación a la pesca de anchovetas, segundo, las entreveradas relaciones que se establecen en el prostíbulo “Rosado”, y tercero, el viaje de las tres “chuchumecas” del prostíbulo del “Corral”, abajo, hasta el médano San Pedro, arriba.<sup>5</sup>

Así, la primera imagen que se tiene es la de un personaje que también aparece en otros relatos del propio autor (por ejemplo, en “Orovilca”), al cual denomina Chaucato (un ave que chilla cuando ve a las serpientes: anuncia su presencia). Pareciera, pues, evidente que coloca a este sujeto, tanto para poder establecer una analogía con lo que vivirá el personaje y de lo que acontecerá en la novela, como para relacionar el mundo costeño (“abajo”) con el mundo andino (“arriba”). Es decir, se trata, de entrada, de un personaje profundamente heterogéneo y transculturado, y más por tratarse de un mestizo. Pero otro tanto acontece con el resto de los personajes, tal el caso del “Loco” Moncada, quien aparece en el segundo capítulo, de don Ángel y don Diego (los zorros) que están en el tercero, o de Esteban de la Cruz en el cuarto.

De este modo, en la primera escena del Relato, vemos a Chaucato en el puerto a punto de zarpar con 10 pescadores. Él es el jefe de la bolichera: la Sansón I, lo cual hace referencia a todo el contexto “religioso” y social que posteriormente se va

---

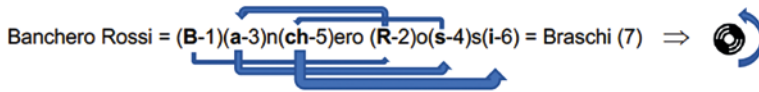
<sup>5</sup> Al respecto, cabe señalar que este primer capítulo del Relato inicia después del primer diálogo de los zorros, el cual cierra el Primer Diario, y concluye con la continuación de dicho diálogo, como si los zorros de arriba y de abajo sirvieran de agentes de contacto entre Diarios y Relato, hasta pasar a formar parte de éste en el tercer capítulo.

contextualizando en la novela, pero también al hecho de que en todo momento el acontecimiento presenta a dos o más personajes que se contraponen, pero que a la vez son complementarios. Y eso sucede, no sólo al nivel de los personajes, sino también con los seres de la Pacha, e incluso con el de los objetos, como acontece en este primer caso con la bolichera Sansón I en relación con la Moby Dick. Se convierten así en sujetos y objetos “mítico-simbólico-metafóricos”. De manera que todos los *seres* de la novela se encuentran y se confrontan dialógico-cronotópicamente, pues están en constante proceso de confrontación heterogéneo-transculturada.

Pero hay más. Desde el primer diálogo-confrontación que se da entre Chaucato y el Mudo, pareciera poderse observar ya el desdoblamiento que va sufriendo el narrador de los Diarios en los personajes que va construyendo en el Relato, el cual va volviendo “consciente” los problemas de su poética, tal como acontece en *Rayuela* de Cortázar, entre “Del lado de acá”, “Del lado de allá” y “De otros lados”, si bien con la evidente complejidad “extra” en este caso por tratarse de un mundo bicultural. Este es, pues, un mudo que sí habla y puede contar diversas cosas que le han sucedido en la vida. Es el hijo de una prostituta que no puede tener erecciones, a menos que vea cómo su madre tiene sexo. Y con esto basta, no sólo para darse cuenta de que se trata de personajes individuales y socio-culturales llevados al extremo, sino que, incluso, algunos de ellos tienen problemas sexuales, tal como acontece con el narrador de los Diarios. De este modo, el autor-narrador-personaje de los Diarios es un ser heterogéneo y transculturado, y la forma de narrar y de configurar el Diario y, a partir de ello, configurar Relato, también lo es. Más adelante volveremos a ello.

Ahora bien, durante la plática del Chaucato con el Mudo, los tripulantes están dormidos. Posteriormente, Chaucato mira al horizonte. Esto es otra de las constantes en la novela: el poder *observar* y *contemplar* algún elemento o situación que pareciera no tener sentido. De hecho, como veremos, el narrador y los zorros míticos también tienen este papel de estar *observando* el mundo creado por el autor. De aquí que éstos no dejen de aparecer durante todo el proceso, el cual inicia con un diálogo entre ellos, donde parece que no se comprenden, pues uno es de arriba (de la sierra), y el otro de abajo (de la costa). De aquí la razón de que no pueden llegar a comunicarse plenamente, tal como sucede con todos los otros personajes. Todos ellos, “reales” o “míticos”, son, pues, *seres* heterogéneos, quienes, al confrontarse con él mismo o los otros, se transculturán, sea que lo hagan al actuar, al hablar o al dialogar (actores) o al contemplar lo que hacen los demás (testigos).

Y justamente, en esta imagen se observa algo sumamente importante: están los zorros míticos conversando y de pronto se ponen a observar al autor, a Arguedas, autor interno al texto, quien está escribiendo la novela que analizamos, y de ahí se desprende el primer capítulo de la Novela. Evidentemente, esto difumina la relación entre “ficción”, “mito” y “realidad”: pone en entredicho la posibilidad de saber si nos enfrentamos a un relato inventado, a uno “simbolizado” y/o “metaforizado” desde una perspectiva “mágico-mítica”, o uno “realmente” acontecido, o si se quiere, a uno que resulta ser la *combinación* de los tres. Y esto se complementa al darnos cuenta que muchos de los personajes que veremos en la novela (si no es que todos), no sólo existieron en la vida real, sino que incluso algunos de ellos (si no todos) eran más o menos “famosos” en Chimbote: tal el caso del “loco” Moncada, del Padre Cardoso (el peruano Gustavo Gutiérrez), o de Braschi (Luis Banchemo Rossi).<sup>6</sup> Sin embargo,



<sup>6</sup> Como se puede observar, siguiendo los números (1, 2...) y las flechas (⇒), el nombre de Banchemo Rossi se transforma en Braschi, convirtiéndolo en un proceso espiral, o mejor, de centrifugación, tal y como se hace con la elaboración y producción de la harina de pescado:

El *proceso* de reducción húmeda comienza con el *desembarque* mediante el *bombeo* de la anchoveta entera de las bodegas de las *embarcaciones*. (1) Los pescados son vaporizados y la resultante masa de sólidos y líquidos es *transportada* a la prensa. Aceite y agua conteniendo sólidos disueltos y suspendidos son *exprimidos* de la masa dejando un *intermediario húmedo* conocido como la torta de prensa. (2) La torta es *mezclada* con solubles condensados de la fase líquida y *secada* suavemente. (3) El producto resultante es *molido* a harina y *tratado* con un antioxidante para ayudar a *mantener las calidades proteicas y oleaginosas* de la harina durante su almacenamiento y transporte. (4) El aceite y agua liberados durante la fase del *prensado* es *bombeado* a *decantadores* para quitar cualquier sólido suspendido. (5) Este licor semi-clarificado es entonces separado por *centrifugado* y el aceite es *bombeado* a tanques de almacenamiento. (6) La fracción de agua regresa al *secado* con la harina para *retener los sólidos ricos en proteínas* disueltos y suspendidos. (7)

[<http://www.iffa.net/es/system/files/La%20produccion%20de%20harina%20y%20aceite%20de%20pescado%20de%20la%20anchoveta%20peruana.pdf>; *cursivas nuestras*],

pero también como *acontece* con los personajes que viven en Chimbote, quienes se ven *azotados* primero por una “*hojarasca*”, después por una “*vorágine*”, y al final por un verdadero “*proceso ciclónico*” de *modernización* que los *arrastra* casi a todos hasta la *muerte*, ¡incluyendo al narrador, al autor implicado y, de paso, hasta al escritor! (Propuestas, todas ellas, brindadas por Solé).

queremos dejar bien claro que lo que se analiza aquí será el personaje literario y no el *real*. No obstante, no por ello debemos dejar de mencionarlo y de tomarlo en cuenta, habida cuenta de las consecuencias que esto acarrea consigo, como veremos más adelante. Regresaremos a ello.

El tercer personaje importante que aparece en el acontecimiento es un violinista, el *sujeto* al que está dedicada la obra de *Los zorros*:<sup>7</sup> Máximo Damián Huamani, si bien aquí se le llama *el Gato Negro*. Posteriormente se dirá que es la única figura que puede *pertenecer simultáneamente* al mundo de arriba y al mundo de abajo. Es, pues, un sujeto *real y mítico*, un *símbolo* que el autor implicado utilizará en repetidas ocasiones en la novela, pues es el único personaje en el que no existen, ni cuentan, las diferencias. Como se sabe, fue quien acompañó con su música el sepelio de Arguedas.

Ahora bien, durante el viaje de navegación que realiza el Chaucato con sus tripulantes para la pesca de la anchoveta, viaje que se puede inferir, posee ya una ruta determinada, los personajes van apareciendo en el escenario, y dialogando y confrontándose entre sí, incluso con El Dorado, la montaña sagrada, vigía y protector del pueblo. No obstante, cuando amanece y sale el sol, el Inti, la tripulación se pone contenta.

Esto es de fundamental importancia, puesto que el narrador, tal como sucede en todas las novelas de Arguedas, va señalando este tipo de acciones o movimientos, incluidas las reacciones y sensaciones de los personajes, que se relacionan directamente con las respectivas de la Pacha, pues, tal como acontece entre los indios, éstos consideran, como dice Arguedas, que “el hombre se hace a imagen de la Pacha”, pudiendo observarse con ello el carácter profundamente heterogéneo y transculturado de estos seres “mestizos”. Mas con ello también nos permite darnos cuenta de por qué el *sincretismo* es finalmente un *invento* “occidental”, pues las dos culturas se pueden *yuxtaponer* de formas complejas, pero nunca *mezclarse*. (Solé, 2006b)

Sin duda, con este tipo de información, el narrador busca otorgar al lector las pistas que guíen en la comprensión de la configuración de la novela, y esto se puede constatar, como veremos, gracias a las relaciones que se van estableciendo, tanto dentro del Relato, como al interior de los Diarios, así como de la articulación entre sí y con los Hervores.

---

<sup>7</sup> “A Emilio Adolfo Westphalen y al violinista Máximo Damián Huamani de San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato”. [Arguedas, 1971]

Así, pues, la siguiente escena del primer capítulo es justamente la aparición de una montaña de arena detrás de una fila de alcatraces: El Dorado, cerro de donde, además, los zorros míticos *emergen* y desde donde conversan. Surgen, así, de este ser poderoso y se convierten en sus *encarnaciones* y sus *representantes* en forma de zorros, para más tarde convertirse en hombres-personajes.

Curiosamente, al pasar con la bolichera por enfrente de El Dorado, éste le da *sombra* al Chaucato, lo que lo tranquiliza. De aquí que éste se coloca en su postura de jefe y comienza a ordenar todas las actividades que se deben realizar en la bolichera para la pesca, la cual es sumamente abundante. No obstante, los *bolicheros* tienen problemas por no tener los instrumentos adecuados ni el espacio suficiente, por lo cual tienen que regresar al mar la mitad de la pesca, si bien atrapan en las redes un delfín y se ponen contentos de nuevo. ¿Será el cerro quien les brinda ese privilegio, para después arrebatárselos en parte y dárselos de nuevo de otra manera? Tal vez, dado que al cerro se le puede considerar, además de ser un Apu o un Auki, un *illa*, dada sus características particulares y únicas, por tener “*encanto*”, ya que posee el don “de hacer todo el bien o todo el mal” (como el *zumbayllu* en *Los ríos profundos*). (Solé, 2006a) ¿O serán simplemente los gajes del oficio? Ambas lecturas son posibles. Y con ello se valida, una vez más, la compleja heterogeneidad de su visión del mundo y del proceso de transculturación que los personajes sufren al enfrentarse al otro, en este caso un ser de la Pacha “vivo y consciente”. Pero hay más, esto nos señala cómo debemos nosotros, lectores, leer tanto el Relato, como los Diarios, por cuanto se trata de una novela bicultural: desde ambas posiciones: la quechua y la “occidental”, cuando menos hasta donde esto nos sea posible. De otra manera...

Como fuese, ya en el segundo apartado, la escena conduce al lector al primer burdel que aparecerá: el Rosado, y con ello, la multiplicidad de personajes culturalmente diversos presentes. De hecho, como se sabe hay tres tipos de burdeles: el salón Rosado, el Blanco y el Corral, y exactamente en ese orden: del más *elegante* al más *corriente*. Y con esto podemos observar, no sólo las jerarquías sociales, sino también la heterogeneidad del espacio y cómo eso determina también a los personajes, pues éstos se desplazan de uno a otro. Por tanto, es justamente en el (los) burdel(es) donde aparecen todas las culturas posibles, representadas por el narrador, así como, a través de los encuentros, choques y confrontaciones: competencias y desafíos, de unos personajes con otros, de acuerdo con sus respectivos y heterogéneos “modelos de mundo”, se van a ir produciendo su complejo proceso de transfiguración transculturante.



Es interesante, pues, observar lo que acontece en el prostíbulo, pues es el único lugar donde se pueden reunir lancheros, pescadores, obreros, y otros, para convivir, tomando bebidas embriagantes y posteriormente liarse con alguna de las prostitutas, habida cuenta que ellas también son serranas o costeñas, si bien algunas sean forasteras, como “la Argentina”.

Así, cuando Chaucato entra al burdel, comienza a chocar con otras formas de concebir el mundo, en este caso representadas por los demás personajes. El primero es Maxwell, un estadounidense que llegó con el ejército de salvamento, como parte de la congregación del padre Cardoso, aquel que habla de la teología de la liberación (Gustavo Gutiérrez Merino), quien también tendrá un papel fundamental en el desarrollo de la novela.

Maxwell tiene en ese momento a una rubia flaca entre sus piernas, y Chaucato se queda viéndolo por largo rato, *observándolo* detenidamente para provocarlo. Se calla la música y las parejas se van a sus lugares. Después, Chaucato mira a un zambo. Entonces nos damos cuenta de que la imagen está siendo provista por el personaje central del primer capítulo: el Chaucato (desdoblamiento del autor), y que él va a ir *observando* y *confrontando* algunas de las acciones y personajes presentes en Chimbote. De forma que ese microcosmos, simbolizado en un burdel, está representando el macrocosmos chimbotano. Y así va a ser configurada toda la novela: a través de los encuentros, choques, confrontaciones entre personajes, gracias a lo cual se puede percibir su heterogénea configuración transcultural y cómo éstos se van transfigurando, provocando que el lector se vea *enfrentado* y *confrontado* a realizar también dicho proceso. Aunque, ciertamente, todo ello se va a manifestar de forma mucho más evidente y a profundizar de forma espectacular a través de los discursos de los personajes y de sus confrontaciones dialógico-cronotópicas heterogéneas-transculturadas.

No obstante, la música también desempeña un papel fundamental en toda la novela. En este caso, Maxwell baila un rock and roll, para después cambiar por una huaracha, más del gusto de los pescadores. Baila primero con la Flaca y después con la China, ocasionando en ambos casos que todos los clientes del burdel los observen fascinados. Es, pues, una aproximación de cómo los serranos y los costeños están aceptando y adoptando al forastero, y cómo esto produce un proceso de transfiguración transculturante en él y en los otros, es decir, en ambos. Más tarde se verá que éste, incluso, aprende a tocar el charango y que lo invita la comunidad a hacerlo.

Es la música, entonces, otro elemento donde la heterogeneidad se manifiesta, la cual también produce un complejo proceso de transculturación, al hacer que un extranjero sea el que baile *impactantemente* bien y toque el charango para la comunidad.

De cualquier manera, no está de más decir que a Maxwell, el forastero, lo observa todo el mundo en muchos momentos de la narración, sea porque no lo acaban de comprender, sea por la forma en que lleva a cabo sus acciones, sea por tratarse de un forastero... Es decir, ciertamente todo *sujeto* es heterogéneo, pero el proceso de transculturación siempre tiene un límite cultural inevitable, cuestión que se debe tomar en cuenta siempre.

Como sea, a continuación aparecen dos personajes nuevos: Tinoco, el proxeneta que se encarga de varias de las prostitutas, y Gerania, que es una de ellas. Tinoco pareciera un personaje que sólo hace daño a todos, pues tiene hijos con varias prostitutas y no le importa nada. Sin embargo, al final se verá que ira también sufriendo un constante cambio: no es “bueno” ni “malo”, simplemente se ajusta a lo que está viviendo, como *todos* los personajes. Tanto así que, en determinado momento, piensa incluso hasta en cortarse el pene para no hacer un daño mayor. Por supuesto, esto es producto del proceso de transculturación que va manifestando a través de todo el relato. Algo similar acontece con el Mudo, quien no puede tener sexo, a no ser que esté frente a su madre cuando ésta lo está haciendo. Sin duda, más allá de lo que la imagen nos dice de forma directa, representa alguna cuestión simbólico-metafórica, que Arguedas quiere que percibamos en su compleja red de relaciones.

Avanzando en el acontecimiento representado, vemos que el Mudo se enoja e intenta matar a Maxwell. La Muda, evidentemente, defiende a su hijo en el altercado. Así, después de la algarabía y los bailes, todo termina en violencia. No obstante, a pesar del carácter negativo e incluso grotesco de la escena, empieza a evidenciarse su carácter “carnavalesco”, donde todos los papeles se intercambian, y los personajes se enfrentan y se confrontan, dejando de ser lo que son. Una vez más, este elemento permite comprender la novela desde otra perspectiva: como resultado del proceso de transfiguración transculturante que van sufriendo los personajes.

Es entonces que el Chaucato, como figura central y jefe de lancha, entra a establecer el orden. De hecho, en todos los capítulos acontece que, o bien llega una figura de autoridad a calmar las situaciones (como sucedió con el Chaucato y El Dorado), o bien se toca y canta, y hay alguna canción que lo produce. En este caso, Chaucato golpea al Mudo para calmarlo y después dialoga con Maxwell, quienes

intercambian sus prostitutas. De forma que la transculturación tiene muchas formas de manifestarse.

Después del “caos”, la imagen se centra en Tinoco y Gerania, quienes se van y todo se tranquiliza, y después en otro personaje, llamado Pretel, quien se lleva al Mudo. Éste es otra de las figuras de autoridad a la que se respeta. No obstante, el Mudo se vuelve a enfurecer con el extranjero y trata de acuchillarlo, mientras que Maxwell escapa y la prostituta gorda se pone a llorar por lo que está aconteciendo.

Pero aquí no termina el conflicto. Durante la trifulca “carnavalesca”, se observa la llegada de la policía: entran un cabo y un hombre pequeño. Entonces el zambo defiende a los serranos y se arregla con los policías para que no se lleven a nadie detenido. Para ello, Characato y Mendieta pagan un soborno, y todo se queda en calma.

Por último, otros dos personajes entran en escena: uno es Zavala, que desempeña el papel del intelectual —del cual después se sabe que es un jefe sindical que comenzó una revuelta en contra del sistema y que terminó llorando de miedo cuando la policía reprimió el movimiento—, personaje que pareciera saber muchas cosas del mundo, pero que no actúa más que con las ideas; y el Tarta, que si bien no puede hablar bien, hasta el punto de no ser comprendido del todo ni por serranos ni por costeños. Con todo, a pesar de ser tartamudo (otro desdoblamiento del autor), o mejor, gracias a este defecto que lo aqueja, posee una capacidad particular: es el único que puede “hablar” con las dos culturas, y el único que puede *ver* y *comprender* como tal a los zorros míticos. De forma que sirve de agente, de gozne, del proceso transculturador, tanto para estabilizar la relación entre algunos personajes, como para articular la relación entre el texto y el lector.

Ya en el tercer apartado, se presentan dos hermanos: Asto y Orfa. Asto es un serrano, un indio, que procura sacar a su hermana del burdel, dado que le ha ido bien en la pesca y quiere ayuda a su familiar de esa manera. Sin embargo, se ve enfrentado y confrontado en diversas situaciones, las cuales permiten ver las tremendas confrontaciones existentes entre sierra y costa, dando cuenta con ello, desde otra perspectiva, de los complejos problemas que acarrea la heterogeneidad y la transculturación. Así, por ejemplo, toma un taxi, y durante el viaje, casi llega a los golpes con el chofer por defender su postura. La otra es la Orfa, su hermana, la que se ve preñada con un hijo de Tinoco. Este hecho le acarrea gran cantidad de conflictos, hasta el punto de que, en la escena final —donde el autor deja la historia abierta, a la vez cierra la novela— observamos que ella se tira al vacío con su hijo en brazos. Así, el

proceso de transculturación en el que se va viendo incluida y entreverada, la conduce hasta el suicidio, al igual que al Autor-narrador-personaje de los Diarios y por razones “similares”. (Otro desdoblamiento más del autor).

Llega, pues, Asto al Corral, el burdel más barato de la zona, a buscar a su hermana. Esto implica otro cambio de espacio, donde podemos observar nuevas y diferentes situaciones. Este burdel está sobre la arena del mar y sólo cuenta con unos cuartos mal hechos, donde se dan las relaciones sexuales entre los trabajadores y las prostitutas. Asto camina y *observa* todo lo que acontece allí, donde hay principalmente indios, si bien el narrador comenta que hay también italianos, españoles... Aquí las prostitutas están sentadas hasta el fondo del cuarto esperando a sus clientes con las piernas abiertas, tal como Chimbote está esperando al mejor postor para que pueda explotar la zona a sus anchas. Y con ello, una vez más, se muestra la compleja heterogeneidad de los personajes y la “extrema” jerarquización del mundo chimbotano, dando cuenta con ello de cómo los encuentros, choques, confrontaciones, sean por medio de la acción, o a través del habla (oral o escrita, histórica o mítica), va mostrando dicho entreverado proceso de transculturación, o mejor aún, de transfiguración transculturante,<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “Término más adecuado por cuanto implica, no sólo tomar en cuenta las *ideas* que portan los heterogéneos ‘modelos del mundo’ de los hablantes (personajes, narrador, autor interno, etc.), dentro de un mundo relativamente homogéneo, culturalmente hablando, en función de los interlocutores a los que se dirigen y a los que toman en cuenta para ello, sino que implica considerar el doble registro sociocultural que se vehicula y moviliza al expresar y representar: el quechua y el ‘occidental’ (con todas las complejidades del caso), puesto que, en última instancia, sólo puede haber relaciones dialógico-cronotópicas en cada uno de esos mundos, pero no entre ambos. De forma que las posiciones y perspectivas uni y bi-cultural son profundamente diferentes, hasta el punto de hacer imposible la producción sincrética de sus elementos. Basta preguntarse, ¿cómo establecer una relación dialógico-cronotópica entre un cóndor, *representante* del Apu (cerro vigía y protector del pueblo o de la ciudad), con la paloma del Espíritu Santo, la *tercera persona* de Dios? Sólo se pueden yuxtaponer dichos elementos, ubicarse por separado, pero jamás ‘mezclarlos’ entre sí. De hecho, ¿cómo sincretizar al cóndor (al Apu), con la paloma (con el Espíritu Santo, con Dios)? ¿Que saldría si los “mezclásemos”: un guajolote? He aquí lo que dice Arguedas al respeto:

El niño indio de las comunidades (...), enfrenta influencias radicalmente contradictorias. Los jóvenes le dirán que la montaña es ‘sólo un monte seco de tierra’, los ancianos tratarán de inculcarle la creencia de que es dios y debe ser tratado como tal. (...) Está (pues) en medio de dos corrientes que tratan de envolverlo por medios igualmente poderosos: *la que le muestra el mundo como algo viviente, en el cual el ser humano es sólo un elemento predominante, pero no absolutamente dominador, sino subordinado a la voluntad o fuerza de otros mayores* (ríos, montañas, precipicios, ciertos insectos, las plantas alimenticias) y se *siente*, por tanto, en un universo maravilloso que

el cual, de una u otra manera, todos los seres van sufriendo en el *devenir* de la novela.

De este modo, desde aquí hasta el final del texto, se podrán observar personajes individuales y colectivos que se van a enfrentar y confrontar consigo mismos o con otros de múltiples maneras, lo que nos va a permitir evidenciar sus diversas y enfrentadas perspectivas del mundo. Así encontramos, por ejemplo, a Zavala, al Tarta y a Asto en una misma escena, en la cual los dos primeros están platicando de situaciones sociales, y Asto, por cuanto testigo, *observando* y, por tanto, escuchando y aprendiendo.<sup>9</sup> “Juego de miradas”, por cierto, que aparecerá, como ya lo habíamos mencionado, en casi todos los capítulos de la novela, tal como los zorros míticos, representantes del Auki El Dorado, lo hacen, primero, al conversar, y después, a través de los personajes en lo que se *convierten* (*desdoblan*, al igual que el autor) en la novela.

Al respecto, cabe recordar, que, desde la perspectiva quechua, hay ocasiones en las que se puede *trasmigrar* el “espíritu” de una persona a otra. En la obra de Arguedas hay un cuento: “La agonía del Rasu-Ñiti” (1962), donde se muere un danzante de tijeras y le pasa el “espíritu” del Apu que vive en él a un otro, alguien que está capacitado y tiene las características necesarias para ello, de forma que permanezca su legado:

(Los danzantes de tijeras) (b)ailan solos o en competencia. *Las proezas que realizan y el hervor de su sangre durante las figuras de la danza dependen de quién está asentado en su cabeza y su corazón*, mientras él baila o levanta y lanza barretas con los dientes, se atraviesa las carnes con leznas o camina en el aire por una cuerda tendida desde la cima de un árbol a la torre del pueblo.

---

vibra en toda la naturaleza del ser humano, del mismo modo como el hombre infunde su mirada, su ser en las cosas, hasta formar una parte de cuanto encuentra en el cielo y en la tierra; y *la otra corriente, que le induce, muy persuasivamente, a comprender que el mundo es sólo un conjunto de elementos que están regidos por leyes, que son objetos cuya relación entre sí y, con el hombre pueden ser modificados tanto más cuanto mejor conozca el hombre las leyes que rigen dichos elementos*. Que sólo el hombre tiene espíritu; que el río es una masa de agua que se arrastra por la fuerza de la gravedad, que el hombre es el único ser capaz de razonar y modificar, no sólo a la naturaleza externa, sino su propia naturaleza. [Arguedas, 1966: 18]”. [Solé, 2006a: 259]

<sup>9</sup> “Evidente proceso de transfiguración transculturante, el cual está presente en la obra de Arguedas desde ‘Agua’ y ‘Los escoleros’, por no decir desde “Warma kuyay (Amor de niño). [Solé, 2006a: 263]

Yo vi al gran padre “Untu”, trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una sogá movediza en el cielo, tocando sus tijeras. (...) Fue en la madrugada. *El padre “Untu” aparecía negro bajo la luz incierta y tierna; su figura se mecía contra la sombra de la gran montaña.* La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo, a los ojos y al latido de los millares de indios y mestizos que lo *veíamos* avanzar desde el inmenso eucalipto a la torre. Su viaje duró acaso un siglo. *Llegó a la ventana de la torre* cuando el sol encendía la cal y el sillar blanco con que estaban hechos los arcos. *Danzó un instante junto a las campanas. Bajó luego. Desde dentro de la torre se oía el canto de sus tijeras; el bailarín iría buscando a tientas las gradas en el lóbrego túnel.* (...)

El genio de un dansak’ depende de quién vive en él: ¿el “espíritu” de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y “condenados”<sup>10</sup> en andas de fuego? O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; alguno de esos pájaros “malditos” o “extraños”, el hakakllo, el chusek’<sup>11</sup> o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas.

*“Rasu-Ñiti” era hijo de un Wamani grande, de una montaña con nieve eterna. Él, a esa hora, le había enviado ya su “espíritu”: un cóndor gris cuya espalda blanca estaba vibrando.* (Arguedas, 1962: 205-206) (Citado en Solé, 2006a: 264)

De este modo, el proceso de transfiguración transculturante del Relato no sólo se manifiesta a través de las acciones, los diálogos, la música, etc., sino que, desde una perspectiva propiamente quechua, también se hace a través del “envío del ‘espíritu’ ” de un Auki a un personaje, y de éste a otro. Y este proceso de “envío y recepción” se da entre los personajes, pero también, y particularmente, como ya hemos dicho, con los zorros míticos.

Así, al principio están los zorros míticos dialogando y transfigurándose transculturalmente entre ellos, dado que uno es de “arriba” y el otro de “abajo”, para después “enviar su ‘espíritu’ ” de El Dorado a otros personajes, para transfigurarlos

---

<sup>10</sup> “Condenado: la condenación consiste en una supervivencia terrena monstruosa después de la muerte. El condenado se convierte en antropófago que devora a sus hijos, a su madre y a cuanto ser humano se pone a su alcance. (¿Qué es el folklore? V, *Cultura y Pueblo*, núm. 6, Lima)” [Arguedas, 1962: 210]

<sup>11</sup> Chusek’: lechuza. (nc) (*ibid.*)

transculturalmente, y para que ellos, a su vez, lo hagan con otros. Este proceso se puede *observar* en el tercer capítulo del Relato. Y esto explica, de algún modo, “míticamente”, los “desdoblamientos” del autor, los “envíos de su ‘espíritu’ a sus personajes.

Mas esto también puede ser considerado en otros ámbitos, como lo puede ser en el movimiento de los personajes, tanto en los Diarios como en el Relato, es decir, como si éste fuese una *metáfora* del proceso de transfiguración transculturante, así como de la relación estructural entre ambos. Ya lo vimos en el primer apartado con el viaje a mar abierto de los marineros; también lo observamos en los diversos movimientos que se manifiestan en el prostíbulo rosado; y lo volvimos a ver cuando Asto toma un taxi para ir por su hermana al prostíbulo del corral, cuestión que concluye cuando ambos toman otro taxi para comenzar un camino diferente. Pero también lo percibimos en los cuatro planos del Diario, establecidos, como dijimos, en diversos momentos de la narración. En todos los casos, pues, se han mostrado los complejos procesos de transfiguración transculturante, sean “horizontales” o “verticales”, “diacrónicos” o “sincrónicos”, expresivo-representativos y configurativos...

De hecho, en el tercer apartado aparecen varias escenas que se pueden articular entre sí (por ahora, a nivel de Relato), gracias al proceso de transfiguración que se manifiesta entre ellas. Así, por ejemplo, tenemos que tres prostitutas que van del “Corral”, que está en la costa, al médano San Pedro, que se encuentra en lo alto de la montaña. En el camino, las tres van conversando y se observa que una de ellas está preñada de Tinoco: Paula Melchora. Y justamente en ese viaje, las tres van sufriendo un proceso de transfiguración transculturante, si bien, aquí, éste se produzca como resultado del cambio de espacios *geográficos*: el hecho de trabajar en la “costa” y de habitar en la “sierra” implica un movimiento de ida y venida, de subida y bajada, y por tanto, de transfiguración transculturante, el cual se percibe con mayor claridad al oírlas hablar. Asociemos, pues, ahora, esta escena con otra. En ella aparecen Zavala, el Tarta y Asto, este último, hermano de Gerania, también embarazada de Tinoco, quienes se dirigen de un burdel a otro, produciéndose un proceso *geográfico* similar al anterior, el que también se clarifica a partir de los diálogos que mantienen entre sí. No resulta, pues, difícil ver las relaciones entre ambas escenas, las cuales no sólo establecen una compleja relación dialógica entre ellas, sino que incluso se asemejan y se oponen simultáneamente de múltiples formas. De modo que el proceso de transfiguración transculturante

se puede manifestar también a nivel temporal (viaje), espacial (“costa”-“sierra”, pueblo-médano, burdeles-barrada), entre personajes (Gerania-Pabla Melchora), entre imágenes enfrentadas y confrontadas,... todo ello como producto de las “soluciones artísticas” y de la configuración poética de la novela. Más aún, esas mismas, de alguna manera, no sólo se espejean entre sí, sino también lo hacen con las respectivas de los Diarios y de los Hervores, del mismo modo que lo hacen las imágenes de las montañas en el agua de una laguna.

Pero hay otras escenas del Relato que también se articulan entre sí y que nos conducen por otras. En una de ellas se *observa* la imagen del humo rosado de la fundición, de las fábricas, como parte de una ciudad horrible y caótica, y por otro lado, de forma simultánea, se ve que Orfa entra a su casa y *observa* a su hijo, al cual contempla un momento con nostalgia y tristeza, para después *mirar* a Paula, quien se pone a bailar y a cantar, hasta que los vecinos de la zona se enojan, y si bien uno de ellos al principio termina bailando con ella, concluye golpeándola en el estómago, a pesar de su embarazo, dirigiéndose después a su casa, donde vive con su familia y muchos animales.

La imagen del humo rosado de la fundición contaminando a Chimbote, la de la Orfa mirando con tristeza a su hijo, así como la de Gerania embarazada siendo golpeada, son escenas sumamente duras, tanto como lo es la prostitución como algo común y cotidiano, o los bolicheros que tienen que tirar la mitad de la pesca, o los hombres borrachos peleando e injuriándose, e incluso degradando a las mujeres y a los débiles, como lo es ver al autor de los Diarios luchando por sobrevivir e intentar no suicidarse, cuestiones que en ambos caso acontecerán, de una u otra manera, en muchos otros personajes: Arguedas se pega un balazo, Orfa se lanza al vacío con su hijo en brazos...

De forma que, así como la ciudad presenta una imagen *aberrante* en su conjunto, todos los personajes que la habitan son “viciosos” y/o “degradados”, desde los nativos hasta los forasteros: emerge, pues, humo rosado de la fundición, como irrumpe la Rosada en el burdel Rosado. Basta, pues, con poner una al lado de la otra múltiples escenas, sean del Diario, sean del Relato, sean dentro de sí, sean entre sí, para darse cuenta la cantidad de relaciones y semejanza, posiciones y contradicciones *diferenciales* se manifiestan entre todas ellas, y que muestran y señalan tanto la extrema heterogeneidad sociocultural, como los entreverados procesos de transculturación y de transfiguración transculturante que entre ellas se produce para



el que las está contemplando: sea el autor, el narrador, los personajes, los zorros, el oyente-lector implicado, o sea el oyente-lector real (*testigo* de dicha relación), con toda la compleja entreverada relación dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada, caleidoscópica, que con ello se produce.

Y resulta que es justamente aquí, antes de iniciar este Relato y después de que casi ha concluido, que los zorros dialogan transculturadamente entre sí.

**El zorro de abajo:** *Un sexo desconocido confunde a esos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la “zorra” de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su “zorra” aparecen el miedo y la confianza también.*

**El zorro de arriba:** *La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del ima sapra; y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo.*

**El zorro de abajo:** *¡Ji, ji, ji...! Aquí, la flor de la caña son penachos que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar; el algodón es ima sapra blanco. Pero la serpiente amaru no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo.*

**El zorro de arriba:** *Así es. Seguimos viendo y conociendo... el zorro de abajo:* ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

**El zorro de arriba:** Confundes un poco las cosas.

**El zorro de abajo:** Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el ichu, ¿no es cierto?

**El zorro de arriba:** Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.

**El zorro de abajo:** la palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo. **Sigamos. Este es nuestro segundo encuentro.** (...) (Arguedas, 2011, 39)

De aquí que no se puede comprender nada de lo que un zorro le dice al otro, si no se observa lo que ellos contemplan en la ciudad y que tiene que ver con lo que acabamos

de mostrar. Incluso sin la relación que este diálogo estable con *Dioses y hombres de Huarochiri*.<sup>12</sup>

Establecidos algunos lazos del proceso de transfiguración transculturante que se obtienen de todos estos planos representativos, discursivos y configurativos, resultado de las “soluciones artísticas” múltiples *internas* y *externas* (tipo *Rayuela*, por su carácter rizomático y diseminativo), propuestas por la poética del autor, la profusa e intrincada interacción diálogo que entre ellos se establece, incomprensible en un primer momento, dada la falta de comprensión que pudiera haber entre ellos, consecuencia de su profuso e intrincado carácter bicultural, incluso bilingüe, empieza a tener profundos sentidos y permite comenzar a explicar la importancia del “envío del ‘espíritu’ ” de los Apus, y sus representantes, hacia los otros personajes o hacia el narrador.

Evidentemente, nosotros, como lectores *reales* de la obra, estamos observando lo mismo que los zorros, que los “zorros míticos”, como si lo *viéramos* a través de sus ojos y lo *oyéramos* por medio de sus orejas, si bien *confrontándonos* con ese mundo *bicultural*. O mejor aún, como si también a nosotros el Apu nos hubiera “enviado su ‘espíritu’ ” a través de sus agentes culturales.

No *vemos*, pues, directamente las escenas, sino que las *vemos* como los zorros las observan, y como el narrador relata que ellos las contemplan, y esto como producto de la poética del Autor. De manera que el proceso de transfiguración transculturante se manifiesta de forma “horizontal” (al interior de un mismo nivel: los zorros que conversan), de forma “vertical”, entre Diario y Relato (Autor-narrador-Diario-zorros-personajes-acontecimiento-Relato), entre el “interior” y el “exterior” del texto

---

<sup>12</sup> *Dioses y hombres de Huarochiri*. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila, 1598. “Creemos que este libro, al que hemos dado el título de ‘Dioses y hombres de Huarochiri’ es la obra quechua más importante de cuantas existen, un documento excepcional y sin equivalente tanto por su contenido como por la forma. ‘Dioses y Hombres de Huarochiri’ es el único texto quechua popular conocido de los siglos XVI y XVII y el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo. Este libro muestra con el poder sugerente del lenguaje no elaborado, limpio de retórica, la concepción total que el hombre antiguo tenía acerca de su origen, acerca del mundo, de las relaciones del hombre con el universo y de las relaciones de los hombres entre ellos mismos. Y, además, alcanza a transmitirnos mediante el poder que el lenguaje antiguo tiene, las perturbaciones que en este conjunto habían causado ya la penetración y dominación hispánica”. José María Arguedas (traductor), en <http://blog.pucp.edu.pe/blog/urpilibros/2012/04/02/dioses-y-hombres-de-huarochiri-narracion-quechua-recogida-por-francisco-de-avila-1598/>

*Dioses y hombres de Huarochiri*, Universidad Católica Boliviana. Disponible en: <http://www.bibvirtual.ucb.edu.bo:8000/etnias/digital/106000191.pdf>

(“Escritor”-Autor implicado-Texto-Lector implicado-lector real), entre el relato del narrador del Diario y del Relato (quien[es] *provoca*[n] a su oyente-lector para que se enfrente a su propio proceso de transfiguración transculturante),<sup>13</sup> en su configuración (la cual se puede manifestar entre uno y otro Diario, entre un capítulo y otro del Relato, entre un Diario y un capítulo del Relato, entre cualquiera de estos elementos y uno de los Hervores, entre un Hervor y otro... etcétera, etcétera).

Como se puede *observar*, los niveles o planos propuestos por el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA) empiezan a demostrar su pertinencia y su enorme importancia, así como su utilidad para leer un texto, el cual sin duda *habla* por sí mismo y define la *forma* de leerse, habida cuenta que se trata de un *Sujeto* (Auto-narrador) que se dirige a otro *Sujeto* (oyente-lector), al cual toma en cuenta y considera para poder dar cuenta de lo que quiere “comunicar” a través de la “solución artística general”. Con esto, el texto se vuelve *autoconsciente*, y nos ayuda a comprender, tanto su múltiple y entreverada configuración (rizomática y diseminativa), así como los variados y entrelazados sentidos y significaciones vehiculados y movilizados, todos ellos colocados en diferentes niveles o planos.

Para mínimamente demostrarlo, regresemos a una imagen anterior. Ahí vemos a Chaucato, quien se encuentra entre la Flaca y la China, dos prostitutas ansiosas por escuchar sus historias con los lobos. Curiosamente, éste resulta ser un *desdoblamiento* del Autor-narrador de los Diarios, donde pareciera que sólo las prostitutas escuchan sus historias y donde se sostendría que nadie puede comprenderlo como él quisiera, tal como le sucedió a Arguedas en el *Primer encuentro de escritores peruanos* (1965),<sup>14</sup> y que fue, según se dice, una de las razones que lo llevaron a la muerte: *¿He vivido en vano?* (1969).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> “Lo cual recuerda, guardadas las distancias del contexto básicamente homogéneo y monológico, las propuestas de Ricoeur en relación con la triple mimesis (o “representación”): prefiguración: mimesis I / configuración: mimesis II / refiguración: mimesis III, producto del espacio de experiencias y el horizonte de expectativas del Presente histórico, lo que desde un contexto bicultural implicaría lo que hemos denominado aquí proceso de transfiguración transculturante”. (Solé, 2014, *texto inédito*, proporcionado por el autor)

<sup>14</sup> *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (Salazar Bondy, Sebastián; Vargas Vicuña, Eleodoro; Vargas Llosa, Mario), Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú: Ministerio de Cultura, 1969.

<sup>15</sup> *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres. 23 de junio de 1965*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/66775133/JOSE-MARIA-ARGUEDAS-Y-OTROS-He-vivido-en-vano-Mesa-redonda-sobre-Todas-las-sangres-23-de-junio-de-1965>

Así, pues, una vez observadas las posibles relaciones en el acontecimiento del primer capítulo del Relato, se debe ahora considerar cómo se presentan las voces y los modelos de mundo dialógico-cronotópicos heterogéneo-transculturados de los personajes, y articularlos con las acciones de los personajes, para después ir recreando el aspecto de transculturación que se va dando en los encuentros, choques y confrontaciones que hay entre ellos, los cuales representan la multiplicidad de culturas, tanto costeras y andinas, como nacionales y extranjeras (internacionales), que el autor entrevera. Y todo ello se manifestará como resultado del proceso de transfiguración transculturante.

De aquí que la obra va más allá del simple enfoque teórico de los conceptos de heterogeneidad y de transculturación, como muchos críticos lo señalan, puesto que la novela puede observarse como un *todo*,<sup>16</sup> donde los Diarios, los capítulos del Relato y los Hervores están relacionándose, articulándose y contrapunteándose “polifónicamente”. De aquí todas las complejidades del texto, de las cuales hemos expuesto una muy pequeña muestra y que ha ido haciendo *visible* el impactante hervidero de culturas enfrentadas y en contienda, pero que, dada la biculturalidad, no existe la capacidad de intercambiar un verdadero diálogo, ni de confrontarse adecuadamente entre sí. Mas, ¿cuál puede ser el propósito de Arguedas al hacerlo de estos modos?

Uno sólo podía ser su fin: *el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la belleza y el fuego*. No se trata, pues, de una búsqueda de la forma en su acepción superficial y corriente, sino como problema del espíritu, de la cultura, *en estos países en que corrientes extrañas se encuentran y durante siglos no concluyen por fusionar sus direcciones, sino que forman estrechas zonas de confluencia, mientras en lo hondo y lo extenso las venas principales fluyen sin ceder, increíblemente*. (Arguedas, 1950: 405)

---

<sup>16</sup> “El texto es por completo abierto y cerrado; abierto sobre el presente de la cultura en devenir por los diversos lenguajes (las visiones cronotópicas en diversos grados de elaboración) que incorpora y convierte, implícita o explícitamente, en su propio interior; y cerrado por la elaboración, la jerarquización y la organización específicas que les confiere la unidad de propósitos artísticos que conforma la obra. Ninguno de estos movimientos de apertura y clausura pueden cancelarse sin que la obra se vaya vaciando de toda sustancia y vaya perdiendo así su capacidad de desafiar y nutrir la sensibilidad y la inteligencia del lector. Es decir, sin que el texto deje de ser obra”. [Perus, 1998: 27]

Hecho este breve análisis de algunos elementos y núcleos problemáticos del Relato para justificar nuestra propuesta de estudio de la heterogeneidad y concomitante del proceso de transfiguración transculturante, continuaremos de forma más global, aunque limitada, con el acercamiento al texto, lo que nos permitirá terminar de mostrar su importancia.

Para ello basta con observar que dicho *intercambio* de culturas que en la novela se observa, está presente desde el primer apartado, donde un grupo de pescadores están conviviendo en un bote, lugar donde se presentan los primeros enfrentamientos entre culturas, mientras que en el segundo, como vimos, acontece en un burdel con prostitutas, donde se amplifica impresionantemente el conflicto. Así en el primer grupo algunos son serranos y otros costeños, mientras que en el segundo hay indias, mestizas y extranjeras, como la Argentina, conformando así una amplia diversidad cultural que provoca un choque de culturas y conflictos sociales dentro del mundo “ficticio”, que, como se sabe, siempre será una representación simbólica y metafórica de la “realidad”, expresada y representada por el narrador y configurada por el autor. Evidentemente, mientras más se avanza en el relato, más son las posiciones y perspectivas que sirven para dar cuenta de los diversos mundos culturales enfrentados y en contienda.

Como es ahora ya de todos sabido, la novela, tanto a nivel de Diario como de Relato y Hervores, presenta un acontecimiento extremadamente complejo, pues salta y se mueve de un lado a otro continuamente, con un lenguaje entreverado, repleto de jerga coloquial, con variadas *analepsis* y *prolepsis*, así como con muchos personajes, que aparecen y desaparecen, para, de pronto, centrarse en uno solo. Y si no fuera suficiente con esto, el narrador lo *expresa* y lo *representa*, tomando como base desde una postura bicultural, pero acentuando la parte andina, es decir, tomando en cuenta la compleja visión del mundo quechua, y confrontándola con todas aquellas que se le “oponen” y que la “denigran” como primitiva. Estamos pues, una vez más, frente a *todas las sangres*, pero ahora no del Perú, si no del mundo “occidental”.

Otro tanto ocurre en los Diarios, donde se colocan aspectos de la heterogeneidad y se muestra el proceso de transfiguración transculturante que ello provoca, y en ambos casos, no sólo a través de los personajes, sino incluso desde la forma en la que el narrador cuenta sus peripecias. No obstante, en el segundo caso, se vehiculan y movilizan espacios de la sierra peruana, de las comunidades quechuas, de los viajes del narrador hacia lugares de México y Latinoamérica, de Estados Unidos y de Europa, y

ello le permite, una vez más, presentar la profunda heterogeneidad de los individuos, como de las culturas a las que pertenecen y que los representan.

Así, durante los diarios percibimos que el escritor viaja bastante de Chile a Perú, pero también a México, a Estados Unidos y a Europa, haciendo énfasis en las ciudades que han tenido gran poder económico a lo largo de la historia de la humanidad, y enfrentándolo y confrontándolo con lo que acontece en Chimbote y con la gente (personajes) que allí habita(n), sea como nativos o como forasteros. Mas también aprovecha para enfrentarse y confrontarse con los grandes escritores y sus producciones literarias de la época, sea porque haya convivido con ellos, o porque quiere establecer una serie de relaciones dialógicas-cronotópicas heterogéneo-transculturadas con sus respectivas obras, para dar cuenta de las complejas relaciones que establece con todas ellas, es decir, de los problemas de la poética histórica.

Es necesario, desde este punto de vista, recordar más ampliamente el enfrentamiento dialógico que tuvo con Cortázar, donde ambos defendían sus posturas escriturales, es decir, sus respectivas poéticas, y que pasan a formar parte, como vimos, de la propia configuración del texto, y por tanto, que repercute en la relación Diarios, Relato, Hervores, así como en todos los niveles y planos que los constituyen. Dicho de otra manera, se puede observar a dos escritores que representan una forma peculiar de escribir y observar el mundo, dialogando entre sí, pues si bien a ambos se “complementaban” en su forma de vivir y “enfrentar” al mundo, se volvían “opuestas” en la manera entender la literatura, producto evidente del país al que pertenecían y al que representaban: Argentina, prioritariamente “mono-cultural”, y Perú, inevitablemente “bi-cultural”. De aquí que Arguedas haya entablado la relación con él, dado los argumentos que esgrimía Cortázar al respecto, y que le sirvieron para “obligar” a que “ingresara” a su texto uno de sus más conspicuos lectores, especialmente por su simpatía con el socialismo.

Este “debate” se multiplica, de forma indirecta, cuando se enfrenta con los otros escritores en el Diario, sea con los que “coincide” o con lo que “rechaza”, habida cuenta que a todos los ha leído y con todos polemiza directa o indirectamente, si bien el que mantuvo con Cortázar, no sólo le sirvió de base, sino que lo utilizó de plataforma para lanzarse a debatir “amicalmente” con los otros. Y que esto es así se constata cuando Arguedas dice que: “De Cortázar sólo he leído cuentos. Me asusta(ro)n las instrucciones que pone para leer Rayuela. Quedé, pues, mercedamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio” (Primer Diario, Santiago de Chile, 11 de

mayo de 1968) (Arguedas, 1971: 27), lo cual, por lo que hemos mostrado (y habría mucho más que decir al respecto), pareciera ser polémicamente falso.

Otro tanto acontece con los géneros que utiliza para trabajar la novela, particularmente el Diario, como forma genérica utilizada para configurar de forma *fragmentaria* su novela, y a partir de allí articularla con los Relatos, con el diálogo de los zorros y con los Hervores.

En referencia a ello, cabe señalar que este género, sea individualmente, sea como parte de la novela, como aquí acontece, tiene características muy especiales y específicas, y una relativamente larga tradición como parte de la historia de la literatura, ya que a diferencia de los *Diarios de escritor* que se han encontrado y han salido a la luz pública *pos mortem*, los cuales no fueron (necesariamente) hechos pensando en ser publicados, como también de aquellos *pre mortem*, que fueron creados expresamente para ello, manifiestan características muy diversas, e incluso contrarias, a lo hecho aquí por Arguedas, empezando por su carácter profundamente *oral* y *bicultural*, cosa que las otras, en general, no lo tienen, pues, por el contrario, manifiestan una tendencia claramente *escritural*.<sup>17</sup>

Es más, el propio Arguedas quería que se publicaran e incluso dejó un manual (parecido al de *Rayuela* de Cortázar, el cual pareciera responderle al respecto desde un trasfondo literario) del cómo quería que llegaran a los lectores, modificando con ello radicalmente la visión de un diario personal y privado, o incluso como diario de escritor. Si bien es imposible de deslindar su relación directa con *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust (cuestión que Solé [2006a] señala también para *Los ríos profundos*).

De este modo, los Diarios le sirven para dar cuenta, primeramente de su propia heterogeneidad como individuo de dos mundos, así como del proceso de transfiguración transculturante que utiliza para dar cuenta de su propia imagen, pero también de su

---

<sup>17</sup> He aquí algunos ejemplos: *Escribir. Viajar. Vivir*, de Robert Louis Stevenson; *Diario de un escritor*, Fiodor Dostoievski; *Diarios (1847-1894)*, de Lev Tolstoi; *Diarios 1925-1930*, de Virginia Woolf; *Diarios (1910-1923)*, de Franz Kafka; *Diario (1945-1969)*, de Mircea Eliade; *Nueva York. Ida y vuelta*, de Henry Miller; *Diarios*, de Fernando Pessoa; *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese; *Diarios*, de Alejandra Pizarnik; *La tentación del fracaso*, de Julio Ramón Ribeyro; *Renacida. Diarios tempranos 1947-1964*, de Susan Sontag; *La conciencia uncida a la carne, diarios de madurez 1964-1980*, de Susan Sontag; *Confieso que he vivido*, Pablo Neruda; *Cuadernos de Lanzarote I, II, III y IV*, de José Saramago. Tal vez las cosas han empezado a cambiar después de su muerte, pues se han creado textos donde literatura y biografía hacen su aparición, tal vez como resultado de su novela, tales como *Vivir para contarla*, de García Márquez o *Como pez en el agua*, de Vargas Llosa, entre otros.

proceso creativo al entrar en debate inicialmente con Cortázar y posteriormente con todos aquellos escritores que más se acercaban a su quehacer literario, tal el caso de Rulfo, como de aquellos que estaban más alejados de él, como el de Carpentier, entre otros. Pero también los Diarios les sirven de base para dar cuenta de todo aquello que aprendió en la vida para escribir sus novelas y que ahora le sirven de base para lanzarse a escribir su última novela: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, para percatarse con ello de la relación entre vida y arte, la cual consideraba de forma muy distinta a la de los otros escritores “occidentales”, quienes la piensan como una “ficción”, dejando un hiato entre la vida y el arte. En su caso, como acontece con los mitos, no hay tal separación y se puede ir de una a otra sin ningún problema. Basta leer el manuscrito, traducido por él, de los mitos de Huarochirí, para darse cuenta de ello, tal como acontece con la Pacha, que esta “viva y es consciente”: no hay, pues, ninguna *distancia* objetual ni subjetiva entre hombre y “naturaleza”, como tampoco entre *pasado* y *futuro*, en el entendido que el pasado está *adelante* y el futuro está *atrás*. (Solé, 2006b)

Ahora bien, para conceptualizar la figura del Diario desde una perspectiva teórico-literaria, De Arriba propone que contiene las siguientes características:

Dentro de las llamadas escrituras del yo los diarios íntimos o personales materializan en la escritura un soliloquio, un monólogo interior o una especie de carta destinada a sí mismo o a la entidad absolutamente especular que surge, a veces en la forma de una segunda persona, simultáneamente con el quehacer discursivo. (De Arriba, 2011: 1)

De esta manera, Arguedas modifica radicalmente la posición y perspectiva desde la que se construyen los Diarios, así como de los Relatos novelescos. No obstante, no deja de manifestar la postura contraria (bicultural) al presentar en los Diarios a un escritor (Arguedas *desdoblado* como autor implicado, como autor interno, como narrador y como personaje, y tal vez como lector) que siguió los consejos de su psiquiatra, quien le propuso que lo hiciera de esta manera con el fin de que sirviera para ayudar a sí mismo a comprender los diversos episodios por los que pasó cuando era niño y que ahora están repercutiendo en él de forma alarmante, así como el suceso ya mencionado, acontecido en el *Primer Encuentro de Escritores Peruanos*,<sup>18</sup> donde

---

<sup>18</sup> Arguedas *et al.* (1986), *Primer encuentro de narradores peruanos*, Lima: Latinoamericana Editores, 261 pp.



se puso en entredicho su última novela: *Todas las sangres*, y que lo colocó en una fuerte depresión que podía conducirlo al suicidio. Todos ellos elementos que directa o indirectamente pasaron a formar parte su vida. Lo único que podía salvarlo era el seguir escribiendo, si bien como en los Diarios menciona en varias ocasiones, ni eso podía hacer ya.

De este modo, cambia la perspectiva, incluso del género que utiliza para hacerlo, y esto se constata al leer lo que dice De arriba respecto al lector al cual se dirige el Diario:

El interrogante, válido en este caso, está dirigido hacia el posible receptor de ese discurso que, en primera instancia, es el propio productor. Una emisión, se puede decir, del yo hacia el sí mismo que construye una brecha, una distancia no perceptible en la experiencia cotidiana que, además de remitirnos como lectores al tema de los desdoblamientos personales, le permite al diarista objetivar(se), en la medida de lo posible, en ese pasaje de la primera a la primera persona. (De arriba, 2011: 2)

En cambio, en Arguedas, si bien esto no deja de estar presente, su cosmovisión quechua del mundo lo lleva a hacerlo de forma totalmente opuesta, tal como ocurre cuando se cuenta un mito. Espera que su lector sea alguien que, al leerlo (al oírlo), se vaya *transformando*, es decir, que provoque en él un proceso de *transfiguración transculturante*, al confrontar su percepción “occidental” costeña, con aquellos elementos que posee al mundo “indio”, por habitar en un país donde conviven ambas culturas, es decir, un ser heterogéneo y transculturado, y que fuera capaz, cuando menos, de tratar de *comprender* ambos mundos. Cuestión que se complejiza al utilizar éste para lanzarse a escribir el Relato y la serie de Hervores, y anexar los diálogos de los zorros míticos.

No obstante, una vez más se dirige al mundo desde ambas posiciones y perspectivas: de la “blanca” y de la quechua, si bien el soporte de base sea siempre el quechua, razón por la cual a veces le habla a su psiquiatra, en otras ocasiones a su hermano, a su esposa, a dos generales de la Revolución cubana, entre otros. Pero más importante que eso, es que crea una novela con características profundamente novedosas, que lo colocan al lado de los escritores imprescindibles de todos los tiempos, cuestión que se constata al observar la cantidad de investigadores que se han dedicado a tratar de entenderla y explicarla.

Sin embargo, hay que recalcar que cualquier lectura que se haga de la novela sin tomar en cuenta estas diferentes posturas biculturales, sin considerar la relación entre vida y literatura, y sin tomar en cuenta la configuración de la misma, es decir, de su poética, provocará que se distorsione totalmente lo que Arguedas pretendía y logró hacer. De manera que cualquier lectura temática, sea biográfica, psicológica o socio-histórica “occidental”, sesgará y distorsionará profundamente su propuesta literaria, sus “soluciones artísticas”, las cuales manifiesta a través del narrador, y su *arte poética*, movilizadas y vehiculadas a través del Autor implicado. A pesar de ello, basta con dar cuenta de algunos de los niveles que el PASA propone, evidentemente determinados por el propio texto (“Sujeto”), dicha lectura puede ser muy valiosa para dar luz a ciertos elementos difíciles de comprender.

Ciertamente, si partimos del supuesto que la novela no fue concluida como debiera, que quedó trunca, y que, por tanto, está inacabada, inconclusa, no habría manera de pensarla como una totalidad abierta/cerrada (véase nota 16) y entonces cualquier lectura parcial resultaría pertinente. Pero no es así. Ciertamente, en los Diarios vemos la imagen de un individuo decaído, sin ganas de vivir, triste y en una profunda depresión, de la cual, como ya mencionamos, le cuesta mucho poder salir, por lo que trata de aferrarse a la escritura, que es lo único que lo puede llenar, aunque en diversas ocasiones comenta que se ve imposibilitado de hacerlo. Pareciera, pues, que un individuo colocado en estas condiciones sería incapaz de crear una obra bien articulada, y más que el escritor, Arguedas, que crea a dicho narrador, y que se convierte posteriormente en autor implicado, está en las mismas condiciones. Y aquél lo señala en la dedicatoria: “les dedico, *temeroso*, este *lisiado y desigual relato*”. (Arguedas, 2011) Más aún, aunque pareciera que el autor nos brinda una novela muy caótica y dispersa, fragmentaria: cuatro diarios, cuatro capítulos de un Relato intercalado en aquellos, elementos que conforman la primera parte de la novela, y una serie de diez Hervores, que constituyen la segunda parte, para concluir con un epílogo final: *¿Último diario?*, la cual dejó *abierta*, tal y como acontece con *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski,<sup>19</sup> quien supuestamente la dejó trunca, pues murió antes

---

<sup>19</sup> De acuerdo con Solé, dos escritores extranjeros que le sirvieron de base para crear sus relatos y novelas son Dostoievski y Proust. Esto de alguna manera lo *confirma* cuando descubre que, en una entrevista, se le preguntó a Arguedas cuáles eran sus escritores favoritos y él respondió que los rusos y los franceses. [Solé, 2006a]

de tener la oportunidad de concluirla, se pudiera *aseverar* que esto no es exactamente así. Al respecto, Bajtín demuestra, en relación con Dostoievski, que no se trata de una novela *inconclusa*, que, por el contrario, es la más *acabada* de todas las suyas: “En realidad, *Los hermanos Karamazov* es la única novela que tiene un *final polifónico*, pero es precisamente por eso que desde el punto de vista monológico habitual el libro haya quedado inconcluso”. (Bajtín, 1985: 68) Desde nuestra perspectiva, y tomando en cuenta que a Arguedas le interesa particularmente dar cuenta de la heterogeneidad y los complejos procesos de transfiguraciones transculturantes que un mundo bicultural implica, se podría decir que no sólo no está *trunca*, sino que está muy bien *acabada*, que es la *mejor* de sus novelas y la más compleja. Se podría decir, pues (aunque habría que demostrarlo, pues es todavía una intuición que empieza a tomar forma, producto de la repetida lectura de la novela), que, como en el caso de Dostoievski, que ésta tiene un *final polifónico bicultural*, producto de los entreverados y complejos procesos de transfiguración transculturante, ubicados en múltiples planos y niveles. Es precisamente por ello que, desde el punto de vista *monológico* habitual (léase *argumental, temático y configurativo*) pareciera que el libro ha quedado inconcluso.

Al respecto, tal vez se pudiera fundamentar lo dicho a través de lo que plantea Ricoeur:

Llamo episódica a la trama en que la sucesión (y no el encadenamiento) de los episodios no es ni verosímil ni necesaria. Ahí reside la oposición clave: “Uno después de otro”, “uno, causa de otro”. Uno después de otro es la sucesión episódica y, por lo tanto, lo inverosímil; uno a causa de otro es el encadenamiento causal y, de ahí, lo verosímil. Ya no cabe duda: la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad. (Ricoeur, 1995: 873)

Por lo tanto, en este caso, no importa tanto la múltiple y dispersa línea *argumental o temática o configurativa* elegida, como tampoco la división del texto en *Diario, Relato y Hervores* en sí misma, sin olvidar la imprescindible importancia de todo ello, sino más bien la(s) red(es) de relación(es) que se van tejiendo entre todos estos elementos heterogéneos que la configuran y que están ubicados, como vimos, en muy diversos niveles o planos. Así que la novela completa es *una* unidad, un *ente*, un *ser*, un *Sujeto*, al que se debe dejar “hablar” (sea oral o escrituralmente) con el fin de descubrir y brindar al lector la mayor cantidad de “soluciones artísticas” encontradas allí para

que éste sea capaz, no sólo de ir *más allá* que nosotros, sino de *ampliar* su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas de su presente histórico (Ricoeur, 1995-1996), para lo cual se trabaja por *separado* Diarios, Relato y Hervores, hasta empezar a *comprender* su posible articulación, sin olvidar su carácter abierto, y concentrándose en los procesos de transfiguración transculturante, pues el *devenir* cultural está siempre en proceso de *cambio*, de *transformación*. Como dice el narrador en el *¿Último diario?*

*...Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra en el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos”, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin.* (Arguedas, 1971)

Ciertamente, “Vallejo fue el principio y el fin”, y Arguedas otro: cierra un ciclo y abre otro nuevo, tal como realmente aconteció a partir de los años setenta en Perú, y sus novelas *Todas las sangres* (“arriba”) y *Los zorros* (“abajo”) lo demuestran fehacientemente: muchos tienen que *morir* para que otros muchos (*re*)nazcan. Mas esto no implica que el dialogismo-cronotópico heterogéneo-transculturado entre *lo viejo* y *lo nuevo* haya concluido, pues no hay pasado sino para un presente, y no hay presente que no sea histórico (Perus, 1998), como no hay mimesis sin sujeto, ni sujeto sin una mimesis del mundo (Cornejo Polar, 1994). Sin Vallejo y sin Arguedas la literatura peruana, la latinoamericana y la mundial, a partir de entonces, hubiera tomado otro rumbo diferente...

No obstante, cabe señalar que lo hasta aquí dicho sobre la novela ha olvidado una nueva complejidad, la cual debe, sin duda, ser considerada, tomando en cuenta lo dicho en el anterior párrafo: el problema del *tiempo*, pues los *acontecimientos* se manifiestan en diferentes tiempos, siendo el del primer capítulo, a pesar de las apariencias, el más lejano en el tiempo, uno ya muy lejano, además de que el final es un nuevo principio que nos implica a leer una y otra vez la novela para recorrer nuevos rumbos, por cuanto entraña la *recuperación del tiempo perdido*, tal como lo propuso Proust. Se trata pues de los *recuerdos del porvenir*, de un porvenir que no tiene límites ni final..., o si se prefiere, de los “recuerdos del porvenir”...

Como fuese, con lo aquí presentado se habrá podido observar que el texto, por cuanto “*Sujeto*”, *habla* por sí mismo, y que, por tanto, para realmente tratar de

“comprenderlo”, no hay más que dar cuenta, a través de lo que trata de “comunicar” a su interlocutor, aquel al que se dirige y toma en cuenta para hacerlo (“auditorio”), de *todas* las posibles “soluciones artísticas” que ahí se pudieran evidenciar, como producto de su poética, con el fin de que el lector, particularmente el latinoamericano, tenga la posibilidad, como decíamos, de ampliar su heterogéneo y transculturado espacio de experiencias y horizonte de expectativas de su presente histórico (en mayor o menor medida) siempre bicultural.

## REFERENCIAS

- Arguedas, José María (2011), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Argentina: Editorial Losada.
- Arguedas, José María (1950), “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1976, pp. 397-405.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1999), *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1985), *Problema de la poética de Dostoievski*, México: FCE.
- Barros, M.J. (2012), *Chimbote en El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas: entre la sociedad urbana y la sociedad rural*, Chile: Aisthesis.
- Cornejo Polar, Antonio (1982), *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Cornejo Polar, Antonio (1994), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: Editorial Horizonte, 1994, 245 pp.
- De Arriba, María Laura (2011), *Escrituras del yo: diarios de escritores*, Argentina: Argus-a.
- “Historia de Chimbote Perú”, *ChimbotePeru.com*, *Mostrando al mundo nuestra imagen*, consultado el 13 de marzo de 2016. Disponible en: <http://chimboteperu.com/historia.php>.
- Lienhard, Martin (1998), *Cultura popular andina y forma novelesca*, México: Ediciones Taller Abierto.
- Moraña, Mabel (1995), “Escribir en el aire, ‘heterogeneidad’ y estudios culturales”: México, *Revista Iberoamericana*, núm. 170-1, pp. 279-286.
- Perus, Françoise (1998), “Introducción”, en *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Colombia: Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes/Plaza y Janés Editores (Colombia), pp. 17-42 (258 pp.)

- Ricoeur, Paul (1995), *Tiempo y narración*, 3 vols., México: Siglo XXI.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006a), *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador* en *Los ríos profundos (Problemas de la poética de Arguedas)*, tesis doctoral, México: UNAM.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006b), *Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres de José María Arguedas*, Cuadernos de Investigación, núm. 44, México: UAEM.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2014), “Problemas de la posición y la perspectiva ‘autocentrada’ del narrador y de la poética del autor para dar cuenta de un texto narrativo: el caso de Arguedas”. (Texto inédito, proporcionado por el autor).
- Valero Juan, Eva María (2012), *Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costeña* en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, España: Universidad de Alicante.
- Varios (1969), *Primer Encuentro de Narradores Peruanos (Salazar Bondy, Sebastián; Vargas Vicuña, Eleodoro; Vargas Llosa, Mario)*, Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú, Ministerio de Cultura.
- Varios (1965), ¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre *Todas las sangres*. 23 de junio de 1965. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/66775133/JOSE-MARIA-ARGUEDAS-Y-OTROS-He-vivido-en-vano-Mesa-redonda-sobre-Todas-las-sangres-23-de-junio-de-1965>.

## APÉNDICE

**Patio del ferrocarril Chimbote Huallanca 1965 frente al actual mercado  
modelo-vagón de carga y vagón de pasajero**



Fuente: <https://pt.slideshare.net/jose626ramirez/chimbote-atravesdeltiempo/4>

**Bote pesquero o bolichera en el Chimbote de los años sesenta**



Fuente: <https://pt.slideshare.net/jose626ramirez/chimbote-atravesdeltiempo/4>

### La Casa Rosada o “Tres cabezas”



Fuente: <https://pt.slideshare.net/jose626ramirez/chimbote-atravesdeltiempo/4>

### La Casa Rosada o “Tres cabezas”



Fuente: <https://www.chimbotenlinea.com/policiales/04/07/2016/piden-fiscalia-investigar-extranjeras-que-ejercen-la-prostitucion-en-burdel-de>



### Hotel de turistas



Fuente: <https://radiorsd.pe/noticias/hotel-de-turistas-de-chimbote-es-declarado-patrimoniocultural-de-la-nacion-por-el>

### Barriada o Huaca San Pedro



Fuente: <http://huacasanpedro-historia-chimbote-santa.blogspot.com/2010/07/historia.html>

**Ciriaco, *el Loco*, Moncada**



Fuente: <http://hugotafur.blogspot.com/2011/09/el-loco-de-la-papaya-bitacora-13.html>

**Máximo Damián: El violinista que despidió a Arguedas**



Fuente: <https://elcomercio.pe/luces/musica/maximo-damian-violinista-despidio-arguedas-185248-noticia/>

**Padre Gustavo Gutiérrez Merino (*Padre Cardoso*)  
Teología de la liberación, 1964 (Primera edición, 1971)**



Fuente: <https://www.servindi.org/actualidad-noticias/09/06/2018/padre-gustavo-gutierrezagradece-saludo-del-papa-francisco>

Fuente: <https://elvanguardista.wordpress.com/tag/gustavo-gutierrez/>

**Máximo Damián y los danzantes de tijeras**



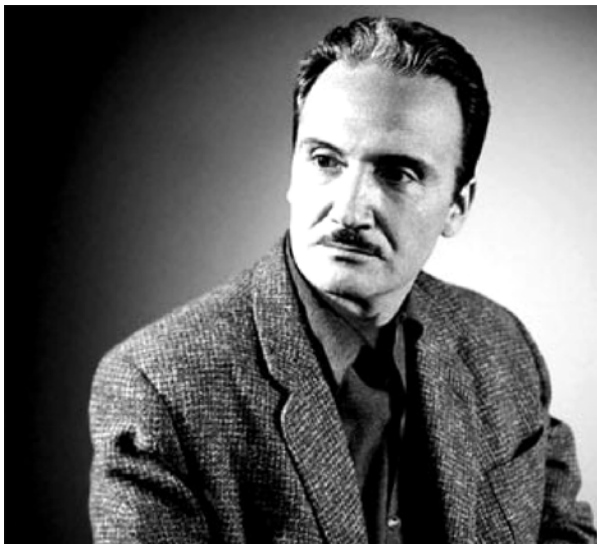
Fuente: <https://elcomercio.pe/huellas-digitales/archivo/47-anos-muerte-jose-maria-arguedas-151553-noticia/>

### El entierro de Arguedas



Fuente: <https://elcomercio.pe/huellas-digitales/archivo/47-anos-muerte-jose-maria-arguedas-151553-noticia/>

### José María Arguedas



Fuente: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/arguedas.htm>

## MOVIMIENTO ENTRE PLANOS NARRATIVOS: CONFIGURACIÓN DE LA SUPERREALIDAD EN *LA ÚLTIMA NIEBLA*, DE MARÍA LUISA BOMBAL

ALMA ROSA SÁNCHEZ VALDEZ

Avanzar, ascender, retroceder, descender, seguir a cada paso el recorrido de los personajes a través de escenarios plagados de símbolos es parte de romper con la decodificación convencional de la imagen literaria, para dar paso a una lectura que configura el relato. *La última niebla* (1934) es la primera obra narrativa de la chilena María Luisa Bombal, quien no sólo generó una ruptura temática con la producción criollista de aquella época, sino que desde una visión aparentemente alejada de lo social esboza un mundo que se opone a la realidad que lo determina; un matrimonio entre primos donde prevalece la ausencia del amor, la protagonista sin nombre —que es todas y una— como sustituta de la primera esposa, la mujer perfecta, consciente de la pérdida de su juventud, anhelante del ejercicio sexual, pasa su vida entre el tedio, los ambiguos encuentros con el amante y los sueños, que le ayudan a escapar.

Lo poético radica en cómo es contada la novela, que desde el fluir de la conciencia<sup>1</sup> evoca una serie de soliloquios a manera de diario sin fechas, pero es su desplazamiento lo que configura al relato mediante la estructura arbórea<sup>2</sup> dividida en dos niveles, propone la conciliación entre lo anhelado y lo cotidiano a través de ensoñaciones.<sup>3</sup>

Entonces, como términos relevantes se encuentra la superrealidad que, acorde a André Breton, es la resolución entre el estado de vigilia o real y el mundo de los sueños, pues contempla que ambos forman una especie de realidad absoluta, donde

---

<sup>1</sup> Barrientos, Yasna, “La corriente de la conciencia en *La última niebla* de María Luisa Bombal”. *Documentos lingüísticos y literarios*, UACH, núm. 22, 1999, pp. 66-73 y 68.

<sup>2</sup> Donde el primer apartado de la novela sirve como raíz principal (el matrimonio entre primos), el segundo como preámbulo a la aparición del amante (un dolor y un sueño que la acecha como una latencia de lo anhelado) y los posteriores, que se bifurcan a través de trece metarrelatos (como expresión y resarcimiento del deseo), de ahí que el plano real sirva como elemento del que se desprenden las ramificaciones.

<sup>3</sup> También conocidas como sueños diurnos que se dan en estado de soledad, las cuales son controlables por prevalecer en estado de conciencia. Cfr. Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

no es posible separarlos al ser uno complemento del otro.<sup>4</sup> Lo anterior aunado a la presencia de metarrelatos<sup>5</sup> creados por la narradora protagonista, como efecto de los episodios de hastío que vive dentro del matrimonio con su primo, los cuales se manifiestan en la mayoría de los casos como ensoñaciones; en conjunto con los desplazamientos del personaje principal que deambula entre el bosque, el estanque, las diferentes casas, tanto del campo como de la ciudad, es posible percibir una serie de niveles que dan sinergia a la novela.

#### LA SUPERREALIDAD A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO ENTRE PLANOS NARRATIVOS

Si bien el tiempo del relato transcurre de forma lineal<sup>6</sup> —desde la noche de bodas hasta cuando la protagonista se resigna a vivir acorde a los parámetros sociales que le dicta su matrimonio con Daniel—, dicha linealidad se rompe al observar la estructura narrativa con forma arbórea, que con la presencia de metarrelatos referentes al sueño y la ensoñación, configuran a la superrealidad, al ser el espacio donde habita lo deseado como respuesta a los periodos de hastío dictados por las circunstancias contextuales.

La estructura integrada por seis segmentos adquiere forma arbórea al bifurcarse en trece metarrelatos, lo cual sugiere en sí mismo movimiento, pues el relato se ramifica y se reencuentra al enlazarse los hechos —ensoñados o no—, esto puede catalogarse como una primera dinámica narrativa, pero no es la única. La segunda se presenta al seguir los pasos de la protagonista, que al ser portavoz de la historia marca sus desplazamientos: dejarme caer, me aparto, me acerco, retrocedo, atravieso, desciendo, esquivo, emprendo, entro, me voy, vuelo, me voy enterrando, me recuesto, salgo, ando, subo, emerjo, salto, corro, me levanto, me pongo de pie.

De esta manera, el desplazamiento se marca en cuatro direcciones: avanza, retrocede, sube y baja. El primer tipo de movimiento obedece al fluir del relato como

<sup>4</sup> Cfr. André Breton, *Antología (1913-1966)*, 14 ed., México: Siglo XXI editores, 2008, p. 43.

<sup>5</sup> Entendiendo a éstos como la presencia de relatos dentro de relatos, como peculiaridad está su presencia en narraciones intradieéticas. Luis Antonio Calderón Rodríguez, *Del relato y de relatos*, Colombia: Caldas, 2007, p. 48.

<sup>6</sup> Aunque sí es posible localizar momentos narrados en pasado que tienen como función en el texto completar la historia con recuerdos, pero los casos son mínimos.

forma de encabalar las acciones marcadas por el decurso temporal, además también refiere a los personajes que la acompañan. “Echa a andar. Mientras lo sigo, arrebujada en una vieja manta de vicuña” (Bombal, 2013: 49),<sup>7</sup> enuncia la protagonista en su noche de bodas, mientras describe cómo ella y Daniel pasan de una habitación a otra, mostrando así una serie de acciones pasivas que la hacen desplazarse en función del otro, en este caso del marido.

En este sentido pueden leerse aquellos fragmentos que denotan el avance, “me acerco y miro, por primera vez, la cara de un muerto” (50), indica mientras observa a la mujer que yace en el ataúd blanco, “atraveso casi corriendo el jardín, abro la verja” (50), se lee líneas más tarde cuando huye de aquella escena que la hace cuestionar su vida, “entro al salón por la puerta que abre sobre el macizo de los rododendros” (51), movimientos pertenecientes a la evolución de la historia.

En cambio, cuando la protagonista marca un retroceso tiende más hacia un guiño psicológico como parte de un movimiento instintivo para ponerse a salvo, retroceder ante el peligro o alejarse de aquello que la daña. Ejemplo de ello es cuando observa llorar a su marido, “me aparto de él, tratando de persuadirme de que la actitud más discreta está en fingir una absoluta ignorancia de su dolor” (49), o estando en la casa de la colina, indica “retrocedo y, abriéndome paso con nerviosa precipitación entre mudos enlutados, alcanzo la puerta” (50), de igual forma cuando se confronta con la belleza pasional de Regina, “me voy sin haber despegado los labios” (51).

Aunque los ejemplos de avance y retroceso son constantes en la novela como parte de la linealidad del relato no son acciones que la lleven a defenderse o muestren un afán de lucha por modificar aquello que la afecta o incomoda. Lo complejo de los movimientos se encuentra ante el ascenso y el descenso, pues con ellos se oscila entre la percepción de la realidad y la ampliación de ésta, que aunada a la carga simbólica integran la superrealidad.

Ahora, la verticalidad se divide en tres estratos: superior, medio e inferior. Sin embargo, de acuerdo a lo analizado sólo se ubicaron dos niveles, el primero (el medio) perteneciente a la linealidad de lo real, marcado por el avance y el retroceso; el segundo (superior e inferior) corresponde al ascenso y el descenso, donde ambos sitios son equiparables en significado, ya que remiten *a*) al lugar del miedo, *b*) la expresión del deseo y *c*) la consumación del mismo a través del sueño y la ensoñación, pero sólo

---

<sup>7</sup> De aquí en adelante sólo se indicará el número de la página.

en momentos de soledad y profunda cavilación se crean los metarrelatos, el resto del tiempo fungen solamente como refugio para huir de la realidad.

a) El miedo como sensación que domina a la protagonista se hace evidente cuando confronta a la muerte, escena que ocurre en la casa escondida entre cipreses “desciendo la pequeña colina” (50), huye de aquel sitio que le representa la pérdida de la vida, además de la juventud, entonces se interna en el bosque plagado de niebla y silencio, por ello grita “¡Yo existo, yo existo —digo en voz alta— y soy bella y feliz!” (51), esto como forma de romper con el ambiente que la atemoriza, al tiempo que se reafirma ante la vida y marca la búsqueda de identidad como una de las temáticas centrales en el relato.

Algo similar ocurre cuando Daniel la confronta y pone en duda el encuentro con el amante, al indicarle que nunca salió de casa aquella noche en la ciudad, entonces ella indica “salto del lecho, abro la ventana y el silencio es tan grande afuera como nuestro cuarto cerrado” (68), pareciera que teme despertar a la verdad.

Con los dos momentos descritos anteriormente es posible observar cómo el miedo habita en la parte superior, así como en la inferior, respecto al plano de la realidad. Ambos influyen en su estado anímico y desencadenan una serie de acciones, ese es el carácter de la superrealidad porque no pertenecen al mundo de los sueños, sino que se integran al decurso de los hechos considerados como reales.

b) En cuanto a la expresión del deseo es posible observar los siguientes fragmentos. “Entro al salón por la puerta que abre sobre el macizo de rododendros. En la penumbra, dos sombras se apartan bruscamente una de otra” (51), la presencia de Regina impacta a la protagonista y ante ello se refugia en su habitación —lo que sugiere implícitamente un movimiento de ascenso—, ahí observa su cabello y lo contrasta con el de la esposa de Felipe, mientras reflexiona en la forma que ella lo llevaba antes de casarse concluyendo que así le hubiera gustado al amante de su concuña. En ese instante la música la saca de aquel estado reflexivo y “vuelo escaleras abajo” (52), este descenso le permite observar cómo aquel hombre envuelve con la mirada a la mujer deseada, ella quiere eso.

Entonces, cuando se encuentra en la ciudad asciende con esta misma finalidad, “echo a andar calle arriba” (56), porque busca aquello que transforme su vida, que le dé identidad a través del reflejo en el otro, esta es la función del amante. En este mismo sentido sube por segunda vez dentro de la casa de su enigmático amigo, siguiendo el gemido del violín, con la esperanza de encontrar algo que pruebe su existencia “subo, a tientas, una escalera que noto ahora alfombrada” (77).



c) Pero este movimiento entre planos se manifiesta con mayor constancia como consumación del deseo, así, durante la primera inmersión en el estanque<sup>8</sup> describe: “desnuda y dorada, me sumerjo. No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales (...) me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces” (53), entonces los elementos de este espacio toman características antropomorfas que la llevan a resarcir su anhelo erótico.

Durante la segunda inmersión se reitera la función de dicho movimiento, “yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente” (62); ante esto es posible dar dos interpretaciones, primero porque su deseo manifiesto es no perder su juventud, después porque en este espacio disfruta de su sensualidad y llama al amante, por ello cree verlo en este lugar. “Emergía de aquellas luminosas profundidades cuando divisé a lo lejos, entre la niebla, venir silencioso, como una aparición, un carruaje todo cerrado” (63), de él se asoma una cabeza, ella cree reconocer a aquel hombre con el que supuestamente tuvo un encuentro sexual.

Otro movimiento de ascenso se da cuando la protagonista describe “me incorporo en el lecho y escucho. Calla súbitamente el canto de las ranas” (65), entonces cree percibir el crujir de las ramas que se quiebran bajo los pasos del amante, mientras oye cómo los perros se agitan al correr buscando al supuesto intruso, después todo se torna en silencio. Ante el estado de conciencia que le da estar despierta, se considera a este fragmento como un metarrelato a través del que consume su deseo, pues quería ser encontrada por aquel hombre.

Quizá el movimiento más notorio, relativo a la consumación del deseo, se da mientras está en la ciudad. Cuando supuestamente encuentra al amante, en aquella plaza, se deja guiar y desciende “me guía hasta una calle estrecha y en pendiente” (57), al entrar a la casa genera un ascenso del que sólo regresará años más tarde, sugiriendo con esto la permanencia en estado de deseo, integrando con ello el nivel superior al

---

<sup>8</sup> En el trabajo de grado, donde se analizaron los símbolos en la novela tomando como referente los elementos naturales, se propuso que la concepción del amante se da mientras la protagonista se contempla ante el espejo, pero la gestación de éste se da en el estanque, espacio del cual ella nace como sujeto erótico. Cfr. Alma Rosa Sánchez Valdez, *Configuración poética de La última niebla, de María Luisa Bombal. Una lectura desde lo onírico y lo simbólico*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2018.

medio. “Subo a tientas una larga escalera, sin que necesite apoyarme en la baranda, porque el desconocido guía cada uno de mis pasos” (57), llegan a la habitación, yacen en el mismo lecho.

Si bien el ascenso y descenso son los movimientos que le permiten a la protagonista consumir lo anhelado, los lleva a cabo en función del otro, específicamente en su afán por buscar al amante, por ello sube a la plaza y cuando baja de aquel sitio es porque está siguiendo a aquel misterioso hombre que la guía entre la oscuridad. Este último elemento es aquel que denota su carácter sumiso, pues con la misma actitud que sigue al marido en la noche de bodas mientras pasan de una habitación a otra, va tras el amante.<sup>9</sup>

#### TOPOANÁLISIS DEL RELATO

El movimiento entre estratos también admite un análisis de los espacios donde se desarrolla la historia, pues representa distintos puntos de verticalidad en referencia al plano medio, y si bien mantienen una fuerte carga simbólica, en este análisis sólo se presenta la agrupación de los mismos en correspondencia con la lectura de superrealidad. Baste decir que esta vertiente de lectura surge de la terminología de Bachelard, propuesta en *La poética del espacio*, donde presenta el término topoanálisis,<sup>10</sup> mismo que refiere a la significación psíquica-emocional de los espacios.

Para la esquematización aquí presentada se divide en dos al espacio en la novela, la primera división pertenece al campo y la segunda a la ciudad, así, a partir de la carga simbólica que implican estos lugares se considera a uno como el sitio propicio para el idilio y al otro como los vicios o el pecado, respectivamente. En ambas locaciones están presentes las casas —en la hacienda, en la colina, donde vive la suegra y la del amante—, que al ser consideradas como un cosmos vertical se contempla que en la parte superior —techo y habitaciones— e inferior —sótano, aunque no se presenta en ninguno de los casos analizados en la novela— habita la irracionalidad.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Cuando se realizó el análisis simbólico del cuerpo se concluyó que la protagonista percibe el mundo a través del tacto, esencialmente de sus manos; de igual manera se detectó su evasión por contemplar lo real, ya que ella da sentido a su existencia a través de que los ojos de un ciego (el amante) la miraron y rindieron homenaje a su cuerpo.

<sup>10</sup> Cfr. Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 38.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 48.

Los tres estratos —que integran dos niveles— están representados en el campo de la siguiente manera. En el superior se encuentra la muerta en la casa de la colina y el pájaro de alas rojizas, símbolos antitéticos, pues el primero refiere a la muerte, que funge como sinónimo de inexistencia, mientras que el segundo remite a la juventud, la pasión y el deseo sexual, ambos cargados del carácter etéreo que les confiere la verticalidad.

En coherencia con lo anterior, en el nivel medio se encuentra la casa, que a su vez se divide en dos: planta alta y baja. En la primera se ubica la habitación y en ella el espejo, es la zona de mayor concentración para la protagonista, pues en ésta se sumerge en el sueño, vive el sentimiento de desamor que le causa dudar sobre la existencia del amante, se rencuentra sexualmente con Daniel, acto que le confiere vergüenza, pero también una profunda tranquilidad, pues él la procura vertiendo en sus labios licor de frutos del bosque.

En este mismo sitio, mientras la protagonista yace en el lecho, descansando de un encuentro sexual con su esposo, se contempla a sí misma a través del símbolo de la araña —la conciencia—, que ante la luz —entendida como la verdad— corre a esconderse, al tiempo que observa —también a manera de reflejo— cómo la habitación se transforma en un reguero de charcas azuladas, revelando con esto el elemento natural al que pertenece,<sup>12</sup> que también es una representación del espejo, símbolo a través del que concibe al amante.

En la planta baja se representa el lugar de lo cotidiano y de las convenciones sociales, esto se puede observar desde la estancia en el comedor durante la noche de bodas, donde Daniel cuestiona a su esposa sobre la razón por la que contrajeron matrimonio, haciendo notoria la ausencia de amor, aunado a la hostilidad e indiferencia entre la pareja. Una situación similar se presenta en el salón donde la protagonista observa a los amantes escondidos entre las sombras, que con su relación trasgreden los parámetros sociales de la época —esto se confirma durante el décimo aniversario donde la narradora atribuye la ausencia de éstos debido a su actitud agriamente censurada—.

Al salón también pertenece Regina, quien con su belleza perturba a la protagonista, en ese espacio observa cómo la envuelven en deseo, mientras Felipe y Daniel en su rol de esposos ignoran a las mujeres, ocupándose de temas referentes a la hacienda,

---

<sup>12</sup> La esencia de la protagonista, de acuerdo con el análisis de símbolos por elementos naturales, pertenece al agua.

mostrando con esto el panorama de los matrimonios de la época, lo cual aunado al símbolo de la dinámica de reunión familiar, representado con la chimenea, reafirma la idea anterior, ya que la mujer sin nombre siempre se encuentra sola frente al fuego mientras se refugia en la imagen del amante.<sup>13</sup>

Como elementos que conectan a la casa con el exterior se encuentran la terraza y el jardín, ambos fungen como umbrales para la protagonista. Ella describe cómo las araucarias, que ha secado la niebla, tocan la balaustra como un llamado a la realidad; mientras que el jardín representa la sexualidad, esta es la razón por la que ella baja todas las noches, esperando a que el amante llegue hasta ella.

¿Qué rodea este espacio? El bosque como representación del espacio que alberga los sueños y ensoñaciones —por ello se le significa como el lugar del inconsciente—, esta es la razón por la que ella se refugia entre los árboles para dar largas caminatas mientras llama a su amante, además reboza en deseo mientras se desnuda entre la luz dorada que se filtra a través de las ramas, se abraza a los troncos deseando que fueran los brazos de un hombre quienes la estrecharan. Pero también es donde habita el miedo, que se hace presente junto con la niebla,<sup>14</sup> pues ambos la extravían y la llenan de dudas.

Finalmente, en el estrato inferior se encuentra el estanque, aguas contenidas en las que se sumerge para renacer como un sujeto erótico, a través de la presencia de las raíces y las corrientes de agua que la poseen desde los pies hasta la frente que se le cubre con el aliento fresco de la presencia líquida, mostrando con esto un dominio total del cuerpo y la mente, mientras se inicia el periodo de gestación del amante.

El estanque es el sitio al que la protagonista pertenece; también representa dos niveles. El superficial es donde ella permanece a la deriva por largas horas, tanto física como mentalmente, mientras que en lo profundo “es un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente” (62), aquí prevalece el ambiente onírico que se manifiesta en su cuerpo al adquirir felinas proporciones, así como en la presencia de luz que parece romper la lógica, pues al ser una concentración de agua en el bosque sugiere oscuridad, pero a ella no le impide la visión y explora el sitio. Acorde a la

<sup>13</sup> El elemento natural al que pertenece el amante es al fuego.

<sup>14</sup> Esta manifestación del agua se propone como un ente animado que, con su función deletérea, controla a la protagonista, dejándola en una inmovilidad definitiva, como se lee al final de la novela.

lectura dada hasta este punto es posible inferir que ésta es la zona más profunda de la superrealidad.

Ante lo anterior no es fortuito que en la orilla aparezca el amante, mientras ella se conecta con el nivel profundo, al tener la mitad de su cuerpo dentro del agua, y la otra parte en la realidad. El sentido del texto cambiaría completamente si ella estuviera parada sobre tierra, porque esto daría pie a comprobar la existencia del amante en el plano real.

Pero no todo lo que ocurre en el estanque es positivo, también alberga a la muerte —igual que la casa de la colina, ubicada en el plano superior, lo cual unifica ambos estratos en un solo nivel—, mostrando con ello el carácter ambivalente del agua, la dualidad vida-muerte. Que Andrés, un niño, se ahogue en este sitio es una forma de prolongar la existencia del amante, pues él fue el único testigo de la supuesta presencia, entonces se le impide hablar, por ello sus labios están carcomidos por pequeñas alimañas y sus ojos sellados con gotas de plata.<sup>15</sup>

El segundo escenario es la ciudad, que sólo es visitada en dos ocasiones, en este sitio se presenta un mayor número de movimientos, pero también es posible encontrar los tres planos integrados en dos niveles. En la parte superior se ubica la plaza donde se encuentra con el amante mientras al fondo se escucha desgranar una fuente, como símbolo de la alegría, éste resulta uno de los momentos de mayor plenitud para la protagonista, pues descubre aquello que tanto ha deseado, unos ojos la miran, alguien por fin la reconoce.

Así, mientras el estrato superior en el campo contiene al deseo —con el ave de alas rojizas— y la muerte —en la casa de la colina—, en la ciudad habita la consumación del primero, aunado a la confirmación de la vida, pues ella existe a través de la mirada del otro.

En tanto, el plano medio se encuentra representado por la casa de la ciudad, que cumple también con dos niveles, en la parte superior está la habitación donde descansa al lado de su marido, mientras que en la planta baja está el comedor, donde comparte la cena con su esposo y la mamá de éste. Los elementos y hechos dados en esta habitación muestran la imagen social de la época a través de la frivolidad y la opulencia. “La madre de Daniel ha hecho abrir el gran comedor y encender todos

---

<sup>15</sup> “Dos días después, su cadáver, amoratado, llenas de frías burbujas de plata las cavidades de los ojos, roídos los labios que la muerte tornó indefensos contra el agua y el tiempo”. (70)

los candelabros sobre la larga mesa de familia donde, en una punta, nos amontonamos, entumecidos” (55). Escena en la que prevalecen las apariencias.

Dentro de este mismo plano se encuentra la clínica en la que atienden a Regina, después de su intento de suicidio. En este espacio pareciera que los niveles son en plano horizontal y le confiere gravedad o intensidad al relato, “Daniel y yo cruzamos puertas abiertas a pequeños antros oscuros donde formas confusas suspiran y se agitan” (77), describe previo a observar la agonía de su concuña, que llama a gritos desesperados al amante. De esta manera, el mayor nivel de profundidad está marcado por el sufrimiento de ambas mujeres, Regina yace entre estertores, mientras la protagonista reflexiona sobre el dolor de perder a los amantes, dejando una lectura donde se infiere que el amor carnal, el deseo y el amor como emoción están prohibidos para las féminas casadas.

Equivalente al salón, en la casa de campo, en la ciudad también se presenta una escena de interacción social en la clínica, la madre está sufriendo por la desavenencia de uno de sus hijos, pues su esposa infiel ha intentado quitarse la vida después de que el amante la ha dejado. “La puerta se abre. Es Felipe. No está pálido, ni desgredado, ni tiene los párpados hinchados ni las ojeras del que ha llorado” (74), así remite a lo dado en el otro escenario, donde él y su hermano conversan indiferentes ante sus respectivas esposas.

Entonces es posible conjeturar que no hay evolución emocional en los personajes masculinos que se encuentran dentro del matrimonio, dando una imagen central de cómo eran los esposos de aquella época. La única figura masculina que se percibía como diferente termina con la misma actitud, el amante de Regina se transforma hacia el desapego, coincidiendo con la indiferencia de los primeros.

En el plano inferior se ubica la casa del amante, lo cual se puede deducir a partir de la descripción de la protagonista, quien al salir de la casa de la ciudad camina por calles vacías, después asciende hasta la plaza, pero una vez que encuentra a su enigmático amigo desciende por una pendiente guiada por éste. Como en los otros casos, también se divide en dos planos. La lectura completa de este espacio puede proporcionarse a través del par de visitas a este sitio. La primera se da en la noche del encuentro sexual, la segunda tras el intento suicida de Regina.

La habitación, en la planta alta, se convierte en una fortaleza donde la protagonista se siente protegida “la noche y la neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un solo átomo de muerte”. (57)

En ese espacio, la mujer erótica que nació en el estanque vive en plenitud. Su cuerpo es reconocido y disfrutado, así cobra razón de ser; además que le desaten el cabello es liberarla del matrimonio donde ella funge como sustituta de la primera mujer, “que según él (Daniel) era una mujer perfecta”. (52)

Pero, así como encontró en esa habitación una razón para su existencia, también la pierde. Esto durante la segunda visita, pues el lecho que supuestamente compartió con su amante ha desaparecido y en lugar de aquel hombre encuentra a un niño estudiando violín, el instrumento musical de mayor melancolía. Mientras observa la escena, el criado le revela la muerte del señor de la casa.

La planta baja no es descrita durante la primera visita, pues una mano la guía a través de la oscuridad y no se percata de lo que hay en aquel espacio. En cambio, durante la segunda, el cúmulo de símbolos permite esbozar la situación social en la que se encuentra, esto ante la presencia de la luz que la deslumbra al entrar al hall porque esto refiere a que aquello que contempla es la verdad, los muebles de mal gusto y las telas chillonas hacen juego con los retratos de personas que le parecen convencionales, rompiendo con esto la imagen divina que le había otorgado a aquel enigmático hombre. Finalmente, observar los dos canarios enjaulados le muestra la ausencia de razón en la que vivió, escena que se epiloga con el lastimero sonido de un violín.

Como penúltima idea de este apartado destaco la correspondencia entre los espacios del campo y la ciudad. En ambos lugares se realiza el mismo recorrido, en el primero, la protagonista parte de la casa de campo, asciende al recinto entre cipreses, desciende hacia el estanque; en el segundo, sale de la casa de la suegra, sube a la plaza y baja hasta la casa del amante, sin embargo, la novela concluye en el hospital, que se encuentra en el plano medio y sugiere que regresará al campo a continuar con sus funciones de esposa, es decir, regresa al punto en el que inició, el real.

La casa de la hacienda, en complemento con aquella donde vive la suegra, muestran, por lo que ocurre en la planta baja, la situación social de aquella época, la cual se complementa con lo acontecido en la sala de espera del hospital. En tanto, entre el recinto de la colina y el del amante se mantiene el carácter ambivalente entre muerte-vida-muerte, otorgado por la carga onírica que les da estar rodeadas de niebla.

Las habitaciones representan los aspectos más íntimos de la protagonista, pues en la casa de campo ella reconoce la pérdida de su libertad por tener que atar su cabello, mientras que en la ciudad la liberan de esta atadura, allá funciona como una sustituta

de la primera esposa, acá la hacen sentir única, en una habita el miedo, la angustia y el desamor, mientras que en la otra se realiza el deseo.

Finalmente cabe cuestionar ¿qué unifica los niveles?, ¿cómo se genera una conexión entre ellos? En la verticalidad la presencia de los árboles, que fungen como conectores al sumergirse en la tierra para continuarse en el aire, entonces prevalecen en los tres planos abarcando el nivel de la realidad y el de las ensoñaciones, si se remiten a lo simbólico, entonces su función es ser umbrales entre lo real y el ensueño.

En tanto, la conexión entre escenarios horizontales se da por medio del tren, que además de ser un símbolo de tiempo comunica al campo con la ciudad. Ahora, la unificación de planos, niveles y espacios es dada por la presencia de la niebla, porque todo donde ella está presente pertenece a la superrealidad.

#### LA VERTICALIDAD DEL TIEMPO

Una vez que en el análisis de la estructura narrativa se postuló la escasez de deícticos temporales —detectando sólo momentos que van de los recuerdos de la infancia a la noche de bodas, pasando por el décimo aniversario de matrimonio para llegar hasta el momento en que se reconoce envejecida a través del rostro de su esposo, que tiene la misma edad que ella— surge como interrogante ¿qué produjo en la protagonista la falta de conciencia del decurso del tiempo? La respuesta se encamina por la constante evasión de su realidad hacia lo ensoñado. Con esta idea surge la propuesta del tiempo vertical, que fue el eje sobre el que se desarrolló la superrealidad.

Ya Gastón Bachelard en su producción de ensayos “Divagaciones”, compilados en *El derecho de soñar*, aborda al tiempo vertical aludiendo a que transcurre en estado de soledad y reflexión, además de que no solamente se eleva, sino que también posee la cualidad de hundirse; es precisamente en este descenso donde se acumulan las penas sin casualidad temporal; en cambio, cuando sube se consolida el consuelo sin esperanza, denominando a este transcurso como el instante poético. “Todo lo que nos separa de la causa y la recompensa, todo lo que niega la historia íntima y el deseo mismo, todo lo que devalúa a un mismo tiempo el pasado y el porvenir”<sup>16</sup> pertenece a este territorio.

---

<sup>16</sup> Cfr. Bachelard, *El derecho de soñar*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 226-227.



De esta manera, si *La última niebla* se caracteriza por ser un discurso en primera persona con notorios rasgos del fluir de conciencia, evidentemente lo que tenemos es a una narradora protagonista en periodos de reflexión que asemeja la estructura de un diario, pero carece de fechas o periodos específicos. Así lo que leemos es el proceso reflexivo de una mujer en soledad —aunque existe la presencia de algunos diálogos que parecen ser citados en tiempo presente—. La mayoría de las escenas narradas están precedidas por momentos de hastío por lo cotidiano y en respuesta surgen las anécdotas ensoñadas con el amante.

Ahora, si bien Bachelard propone el descenso como penas y el ascenso como esperanzas, el primer movimiento no coincide con la lectura aquí presentada, pero el concepto general de verticalidad del tiempo, sí. Entonces, todo aquello que no se encuentre en el plano central sale de las acciones de la realidad, es decir del decurso convencional del tiempo; en cambio lo que alude a los periodos de ensoñación configura el transcurso del tiempo onírico.

Ejemplo de lo anterior es que la protagonista no es consciente del paso del tiempo, ella vive en los estratos donde busca y encuentra al amante. Sólo en ausencia de éste, los efectos del tiempo lineal presentan estragos sobre el físico. Así narra:

Pasan los años. Me miro al espejo y me veo, definitivamente marcadas bajo los ojos, esas pequeñas arrugas que sólo me afluían antes al reír. Mi seno está perdiendo su redondez y consistencia de fruto verde. La carne se me pega a los huesos y ya no parezco delgada, sino angulosa. (60)

Pero después de este periodo de conciencia en el plano medio se evade al indicar “pero, ¡qué importa! ¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez...” (p. 60), apelando al recuerdo, que es parte del imaginario. Y no conforme con ello explica “tan sólo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos” (60), confirmando con esto la evasión y su búsqueda de refugio en lo surreal.

La pretensión de este apartado es recopilar los elementos del relato que indican la verticalidad, por ejemplo, en el décimo aniversario de la protagonista, donde ante la mirada hostil del marido acude a un recuerdo fabricado, supuestamente esa mañana mientras se bañaba en el estanque, vio al amante aproximarse en una carreta o

la tarde en la que reflexiona sobre la sensación de distancia con aquel hombre, lo siente muy lejos, pero recuerda que el viento lo trajo la última vez, entonces él la levantó en brazos para ponerla a salvo dentro de la casa.

De igual manera cuando despierta a mitad de la noche y siente una opresión en el pecho, sensación de desamor, ante lo que cree escuchar los pasos del amante sobre el césped y la exaltación de los perros ante su presencia, así como la constante búsqueda del recuerdo de su mirada en las chispas que emite el fuego de la chimenea.

Lo trágico es que tras confirmar que si aquel misterioso hombre existió, está muerto. Entonces ya no encuentra forma de refugiarse en lo onírico, por el contrario, queda atrapada en el plano central, inmersa en la realidad que tanto la agobia, donde está sometida a “vivir correctamente, para morir correctamente, algún día” (79), inserta en la inmovilidad definitiva de la niebla, donde instantes previos reconoció lo envejecido de su cuerpo, haciéndose consciente del transcurso lineal del tiempo.

Pero ¿dónde se fisuró el tiempo lineal? En el primer escape hacia lo onírico, que aquí se ha propuesto como el metarrelato uno:

Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y se esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... Sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos. (55)

Lo anterior, debido a que este momento refleja el cúmulo de deseos propiciados ante la aparición de su concuña y el amante, pareciera que al contemplar a la pareja ubicó lo que ella necesitaba: que la envolvieran en deseo, porque esto sería una forma de poseer identidad y no ser sólo la sustituta de la primera esposa de Daniel.

A partir de ese momento las ensoñaciones la alejarán del plano real generando una curvatura hacia lo superior e inferior, hasta regresar a lo real. En líneas siguientes describo tal proceso tomando como referencia los trece metarrelatos. Mientras camina por las calles de la ciudad proyecta su futuro:

Mañana volveremos al campo. Pasado mañana iré a oír misa al pueblo, con mi suegra. Luego, durante el almuerzo, Daniel nos hablará de los trabajos de la hacienda (...) Y

pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebathe el derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol. (56)

Entonces es posible observar que la protagonista ya no está en el presente convencional que domina la mayor parte de la historia. El primer metarrelato narrado en pasado, el segundo en futuro, por lo tanto, a partir de esta bifurcación comienza a compensar lo cotidiano, pues ya para el tercero ha aparecido el amante. “Yo dejaría las hojas amontonarse sobre el césped y los senderos, cubrirlo todo con su alfombra rojiza y crujiente que la humedad tornaría luego silenciosa”. (60)

Ya para el siguiente está totalmente fuera de la realidad, recordando una supuesta escena que protagonizó un día antes con el enigmático amigo: “Ayer tarde, por ejemplo, dejé en suspenso una escena de celos entre mi amante y yo” (61), lo mismo ocurre con el subsecuente:

Un gran viento me lo devolvió la última vez. Un viento que derrumbó tres nogales e hizo persignarse a mi suegra, lo indujo a llamar a la puerta de la casa. Traía los cabellos revueltos y el cuello del gabán muy subido. Pero yo lo reconocí y me desplomé a sus pies. Entonces él me cargó en sus brazos y me llevó así, desvanecida, en la tarde de viento... Desde aquel día no me ha vuelto a dejar. (61)

Ante cualquier llamado de la realidad, ella se aferra a lo onírico, pues cuando surge la duda de dónde quedó su sombrero, explica y da por hecho, “Lo olvidé una noche en casa de un desconocido”. (62)

El punto cumbre de aquella curvatura por la superrealidad se da durante el décimo aniversario de bodas, con el séptimo metarrelato: “Emergía de aquellas luminosas profundidades cuando divisé a lo lejos, entre la niebla, venir silencioso, como una aparición, un carruaje todo cerrado (...) Tras la ventanilla estrecha del carruaje vi, entonces, asomarse e inclinarse, para mirarme, una cabeza de hombre. Reconocí inmediatamente los ojos claros, el rostro moreno de mi amante (...)” (63), esto durante la segunda inmersión en el estanque.

A partir de ese momento inicia el descenso, así mientras camina por el bosque y le grita palabras de amor al amante, sabe que los leñadores son quienes le responden,

aun sabiendo esto decide creer que ellos son los portavoces de lo que el otro siente: “sin embargo —es absurdo—, en ese momento, mi amigo me pareció aún más cerca. Como si aquellos simples hubieran sido, inconscientemente, el portavoz de su pensamiento”. (64) De igual manera ocurre con sus constantes descensos al jardín, pues va a este lugar para que él la vea, porque lo sabe cerca “Noche a noche, si él lo desea, podrá verme sentada junto al fuego o leyendo bajo la lámpara. Podrá seguir cada uno de mis movimientos e infiltrarse, a su antojo, en mi intimidad. Yo no tengo secretos para él...” (64) En las noches lo escucha afuera de su ventana, “Una vez suspiró despacito y yo no corrí a sus brazos porque aún no me ha llamado” (65), entonces prefiere crear un recuerdo.

Así, cuando la construcción de recuerdos le parece insuficiente porque en ellos no encuentra argumentos para convencer a Daniel sobre la noche que compartió con un desconocido, huye al futuro y crea una conversación con el hijo del jardinero, el supuesto testigo del encuentro en el estanque: “Correré en su busca, le preguntaré: «¿Andrés tú no ves visiones jamás?» «Oh, no, señora». «¿Recuerdas el desconocido del coche?» «Como si fuera hoy, lo recuerdo y recuerdo que también sonrío a la señora...»”. (70) Pero la cercanía con lo real le impone a la muerte como respuesta, el niño se ahoga.

Ya inmersa en lo real presenta dos últimos metarrelatos, como si tuviera esperanza de emprender de nuevo el vuelo hacia los estratos donde se refugió gran parte de su vida. Tras el intento de suicidio de Regina va a buscar la casa del amante, después de vagar por las calles plagadas de neblina, encuentra aquel sitio, pero excusa la posible ausencia de aquel misterioso hombre, “Él no llegará sino al anochecer” (76), dando por hecho la existencia de éste.

De vuelta en el hospital, como preámbulo al desenlace, con el último metarrelato ya no pretende huir, sino fincarse en la realidad. Ensueña el intento de suicidio de su concuña: “El corazón me da un vuelco. Veo a Regina desplomándose sobre un gran lecho todavía tibio. Me la imagino aferrada a un hombre y temiendo caer en ese vacío que se está abriendo bajo ella y en el cual soberbiamente decidió precipitarse (...)” (78), mientras el amigo de la familia sostiene sus trenzas ensangrentadas que ha cortado de un tijeretazo, emulando una castración, debido a la connotación del cabello que convencionalmente remite a la forma del ejercicio de la sexualidad femenina. A partir de este momento ya no hay refugio que la esconda de la realidad, sólo le queda resignarse a vivir en ésta, hasta que se le permita morir.

## ESCALERAS Y REMOLINOS, CONECTORES ENTRE NIVELES

¿Qué elementos en el relato dan cohesión a los niveles propuestos en la historia? El primero de ellos refiere a la estructura arbórea; una novela con raíz, tronco y ramas que, por su verticalidad, configura un todo. Sin embargo, la presencia de las escaleras y los remolinos matizan el tránsito entre estratos.

La función de las escaleras que, si bien fungen como medio de ascenso o descenso, también representan momentos estáticos, durante los que se genera reflexión por parte de la protagonista. En cambio, los movimientos con forma de remolino sugieren confusión, pero también aterrizan en algún nivel.

Inicio con las escaleras: en el relato, esta imagen está presente de manera idéntica en ambos escenarios, al interior de la casa de campo, al exterior de la misma y de forma análoga ocurre con el recinto de la ciudad donde habita el amante. En total son cuatro, pero su función es distinta por el tipo de movimiento que se registra en ellas.

Al interior de las casas de campo y la del amante se dan movimientos inversos: en la primera desciende, conectando lo íntimo de la alcoba con lo mundano del salón; en cambio, en la segunda sólo asciende hacia la habitación donde supuestamente compartió el lecho con aquel hombre, lo cual remite a la idea de “subir la escalera en la casa de la palabra es, de peldaño en peldaño, abstraerse”,<sup>17</sup> como un acceso a la consumación del deseo, más allá del límite de la razón o el conocimiento. Por ello en ambas ocasiones sube sin mirar, la diferencia estriba en que la noche en que conoce a su enigmático amigo no hay luz, describe “subo, a tientas, una escalera” (77), pero cuando años después regresa es de día y aun así debe cerrar los ojos para guiarse, lo cual puede leerse como una negación a contemplar la verdad, un llamado a lo onírico como una necesidad expresa de mantenerse en el plano superreal.

Pero la escalera al interior de la casa del amante guarda otro significado, uno encaminado a lo funesto, por lo que se le da a conocer cuando el mayordomo que le abrió la puerta le comunica, “era ciego. Resbaló en la escalera. Lo encontramos muerto...” (77) Ese es el momento en que para la protagonista deja de existir la superrealidad, reduciéndose sólo al plano de lo real, pues, acorde a Bachelard, las voces del pasado resuenan en la escalera.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, p. 183.

<sup>18</sup> *Cf. Ibidem*, p. 93.

Al exterior de las casas están los escalones de acceso; en el campo guardan una connotación coherente con este ambiente bucólico, le permiten a la protagonista reflexionar, esperar que algo ocurra y su realidad se complementa. “Más tarde me recuesto sobre los peldaños de la escalinata y aguzo el oído. Hora tras hora espero en vano la detonación lejana que llegue a quebrar este enervante silencio”. (53) Este es un punto de estatismo previo al inicio de las ensoñaciones.

En cambio, la segunda ocasión que la menciona, indica: “me recuesto entonces sobre los peldaños de la escalinata y me consuelo, pensando en que la llovizna que me salpica el rostro es la misma que está aleteando contra el pecho de mi amigo o resbalando por los cristales de su ventana”. (65) Si bien el movimiento físico al que remite es estático, el sugerido por el pensamiento es vertical, integrándose al nivel de la superrealidad.

Pero esta dinámica se rompe al observar la escalera de acceso a la casa del amante: “subo corriendo la escalinata, me paro frente a la mampara y oprimo el botón oxidado”. (76) Esto es atribuido al escenario al que pertenece, en la ciudad no hay espacio para soñar.

Para finalizar, en el texto de Bombal se localizaron tres momentos en que los niveles parecieran intentar fusionarse: el primero se da el día de su décimo aniversario, cuando lejos de la aventura en la ciudad describe “estoy ojerosa y, a menudo, la casa, el parque, los bosques, empiezan a girar vertiginosamente dentro de mi cerebro y ante mis ojos”. (62) Esto pareciera un llamado de la realidad a mostrarle su cotidiano, pero la respuesta es narrar que aquel día vio a su amante con lo que aterriza en lo superreal.

El segundo momento se presenta durante la inmersión en el estanque, donde la protagonista narra “a menudo no queda de mí, en la superficie, más que un vago remolino” (62), esto al sumergirse para explorar aquel recinto que la llena de tranquilidad. La confusión de los planos se da porque desciende, generando una serie de ondas en las corrientes de agua y emerge, los tres movimientos sirven de preludio a la supuesta aparición del amante, que parece transitar por lo real, idea que se reafirma con la tentativa presencia de Andrés, aterrizando nuevamente en lo superreal.

Finalmente, el tercer momento ocurre al final de la historia. Cuando ella trata de escapar del nivel de la realidad arrojándose frente a un auto en movimiento, pero “una tromba de viento y de estrépito se escurre delante de mí” (79), impidiendo cumplir su objetivo, por ello el aterrizaje es hacia lo real, ya no hay escapatoria, pues para este momento ya no existe la posibilidad de ensoñar.

## LA SOLUCIÓN POÉTICA

Mas, ¿a dónde lleva esta lectura? Hacia lo onírico como propuesta al exterior del relato. La decodificación de espacios, la estratificación de los niveles y el tono intimista de la narradora protagonista, permiten un diálogo con el texto, que parte de una de sus temáticas centrales: ¿cómo hablar del deseo sexual femenino y del erótico reconocimiento del cuerpo a través de un amante, en una sociedad dominada por los hombres? A través del sueño y la ensoñación, esa fue la guarida desde la que surgió la narrativa de María Luisa Bombal en *La última niebla*.

Soñar —desde la inconciencia— y ensoñar —desde la conciencia— son actos que se convierten en una extensión de la realidad, donde no hay fronteras, por lo que todo queda integrado en una superrealidad.

El entretrejimiento de recursos oníricos pone de relieve la creencia del principio surrealista, según el cual el sentido de nuestra existencia no puede explicarse sólo por la realidad exterior, porque el hombre no es el total de sus horas despiertas. La aceptación de tal creencia borra la línea entre la realidad y la irrealdad. Se exploran los sueños en la literatura surrealista con la intención de encontrar los eslabones perdidos a fin de llegar a un entendimiento total de nosotros mismos.<sup>19</sup>

Por lo tanto, ante la diatriba de considerar o no a *La última niebla* como una novela surrealista, la respuesta radica en un matiz. Es una obra con características de esta vanguardia, pero no creada desde la misma. A mi parecer, más allá de cuestionar la supuesta existencia del amante en su novela, es pertinente observar la serie de imágenes que configuran el universo narrativo donde se desplaza la protagonista. Al seguir sus pasos y analizar los elementos que la acompañan o rodean es posible decodificar el ambiente en el que se encuentra inmersa. “El sueño es lo que podríamos llamar la otra mitad de la vida, un plano de experiencia diferente al de la vida consciente”.<sup>20</sup> Esta es su poética, la oscilación entre lo real, el sueño y lo ensoñado.

El carácter onírico corresponde, en una primera lectura, a la presencia de la niebla que parece difuminar el paisaje, además de inducir a la protagonista a un estado de

---

<sup>19</sup> Gerald Langawski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid: Gredos, 1982, p. 47.

<sup>20</sup> José Jiménez, *El surrealismo y el sueño*, Madrid: Educa Thysen, 2013, p. 18.

incertidumbre y angustia. De esta manera, para el lector también hay momentos ambiguos, donde el límite entre el sueño y la ensoñación parece perderse; sin embargo, definir los sueños —y no por ello decodificar su significado— parte de una característica primordial, pues éstos se producen solamente al estar dormido, porque pertenecen al dominio del inconsciente, estrato de la mente en el que habitan las pulsiones que se traducen en deseos y temores, por ello poseen un carácter revelador, sobre todo de aquello que en estado de conciencia es complicado aceptar.

En cambio, definir el estado de ensoñación resulta más complejo porque si bien podría asegurarse que se da al estar despierto, por lo tanto, en estado de conciencia,<sup>21</sup> indudablemente interviene la imaginación que produce una serie de imágenes que responden a una cadena de sucesos que podría ser lógica y con ello creíble.

Para Bachelard, “la ensoñación nos da el mundo de un alma, que una imagen poética da testimonio de un alma que descubre su mundo, el mundo en el que quisiera vivir, donde merece vivir”.<sup>22</sup> De esta manera, también intervienen las pulsiones de deseo y temor, la diferencia con el sueño estriba en la intención, pues este último no es provocado, además de que su potencial creativo se ve limitado por aquellos momentos albergados en la memoria, en cambio cuando se ensueña se recorre un camino de elementos seleccionados como supuestas experiencias, que pertenecen al terreno de los anhelos, sin necesariamente tener una base vivencial: “la memoria sueña, la ensoñación recuerda”.<sup>23</sup>

De esta manera, “cuando la ensoñación alcanza la tonalidad deja de ser una simple idealización de los seres de la vida. Es una idealización psicológica en profundidad. Es una obra de psicología creadora”,<sup>24</sup> pues en ella se proyecta lo deseado. Aunque para conseguir desarrollarse requiere de una característica básica, el estado reflexivo de soledad,<sup>25</sup> ya que, al sublimar la vida cotidiana, “en esta soledad dinámica que es la rotación imaginaria, el ser tiene la oportunidad de hallar de nuevo la libertad aérea. Continuará luego por sí solo su ascensión imaginaria”.<sup>26</sup> Y en este punto se sitúa su

<sup>21</sup> Cfr. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 25.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>26</sup> Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p.148.



función primordial, pues se ensueña para resarcir toda carencia que se tiene en lo convencional, ya lo indica Bachelard: “sólo en la ensoñación somos seres libres”,<sup>27</sup> quizá porque ahí no estamos determinados por nuestras circunstancias.

Y con libertad refiero a un estado mental en el que podemos llevar a cabo todo lo pretendido alejados de cuestiones sociales, morales o materiales que condicionen la realización de los deseos. Una vez que se entra en un episodio de ensoñación se regresa constantemente para continuar lo iniciado. “Unas semanas más tarde se efectúa otra sesión. Poco a poco el sujeto es arrastrado a un tipo de ensueño que le da el bienestar psíquico de lo aéreo”,<sup>28</sup> es decir, vive en estado de plenitud momentáneo, como ocurre con la protagonista de *La última niebla*.

Si aún bajo estos argumentos cabe el interrogante de por qué ensoñamos, la respuesta se encuentra en la siguiente premisa: “sufrimos por los sueños y nos curamos mediante los sueños”.<sup>29</sup> Para precisar lo anterior en la interpretación de la obra de Bombal, es posible asegurar que los sueños como latencias del inconsciente guían a la protagonista hacia la razón, traducida en una dolorosa verdad, mientras que las ensoñaciones la alivian al mitigar los efectos de la determinación de su cotidiano, ya que los metarrelatos, centrados en la creación del amante le permiten sobrellevar el matrimonio hostil en que se encuentra atrapada, de esta manera aquel misterioso hombre y su presencia-ausencia le dan sentido a su existencia, al tiempo que le conceden libertad.

Ahora cotejo, la protagonista recurre al sueño bajo la pretensión de escapar de su realidad, como evasión, así lo muestra en tres ocasiones, la primera cuando al inicio de la historia indica “sin saber cómo, me deslizo instantáneamente en el sueño” (50), esto después de que Daniel la confronta en su noche de bodas. La segunda ocasión se presenta cuando la protagonista, inmersa en su dolorosa realidad ante la falta de pruebas que le permitan constatar la existencia del amante, se siente agobiada ante el paso del tiempo y la presencia de su esposo, por lo que cuando éste despierta ella finge dormir; esta también es una manera de escape para ella. La tercera ocurre el día en que los hombres salen de cacería “a la madrugada, agitaciones en el piso bajo, paseos insólitos alrededor de mi lecho, provocan desgarrones en mi sueño. Me fatigo

---

<sup>27</sup> Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 153.

<sup>28</sup> Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 148.

<sup>29</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 13.

inútilmente, ayudando en pensamiento a Daniel. Junto con él, abro cajones y busco mil objetos, sin poder nunca hallarlos. Un gran silencio me despierta, por fin”. (53) Refugiada en el sueño se inquieta y contrario a lo lógico, despierta con la ausencia de sonido, probablemente porque éste le remite a la inexistencia, por eso tiende a romper los momentos silentes.

Pero la falta de control sobre los sueños, hacen de éstos portavoces del raciocinio y la verdad. Así, la protagonista describe “desde hace mucho, flota en mí una turbia inquietud. Cierta noche, mientras dormía, vislumbré algo, algo que era tal vez su causa. Una vez despierta, traté en vano de recordarlo. Noche a noche he tratado, también en vano, de volver a encontrar el mismo sueño” (51), que pareciera un llamado de la conciencia. En este punto de la historia ella aún no se encuentra con la pareja de amantes, pero sabe que algo le falta, aquella inquietud la dirige hacia encontrar a alguien que la refleje y pueda comprobar —al tiempo que da sentido a— su existencia.

Y si bien constantemente intenta recrear el sueño, la pertenencia de éste al estado de inconciencia se lo impide, pues no tiene control sobre ello, pero parece un reclamo latente. “La tristeza refluye a la superficie de mi ser con toda la violencia que acumulara durante el sueño” (56), describe mostrando el efecto que dicha serie de imágenes —desembocadas en emociones— ejercen sobre su cotidiano, en el que, si bien se siente presa, tampoco muestra acciones que indiquen su deseo por salir de ahí.

Lo anterior se muestra con mayor precisión cuando la protagonista narra “hay una cabeza reclinada sobre mi pecho, una cabeza que minuto a minuto se va haciendo más pesada, más pesada, y que me oprime hasta sofocarme. Despierto” (68), pues al retomar el significado simbólico dado a la parte superior del cuerpo humano se constató su referencia a lo racional, por lo tanto, esta imagen se traduce en un llamado a la verdad, lo cual se refuerza al observar que este sueño funge como preámbulo a la discusión que entabla con Daniel, cuando a mitad de la noche pretende volver a salir de casa y éste la confronta.

Ahora, retomando la idea de Bachelard, expresada líneas arriba, donde indica que la memoria sueña, también es posible conjeturar que la protagonista es prisionera de aquello que alberga su mente, pues si bien busca con las ensoñaciones ser libre, el llamado de la razón se hace latente, esto se muestra cuando narra “anoche soñé que, por entre rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se

entrelazaba a mis cabellos, y se adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... Sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos”. (55)

Este sueño es la idea más evidente de que la protagonista busca confirmar su existencia, pues la presencia de la niebla, que deshace todo, es posible interpretarla como una manifestación del miedo a perderse entre lo cotidiano, lejos de su belleza, de la juventud y de la consumación del deseo erótico. Así, la memoria se manifiesta a través de la imagen del rostro de Regina, que permanece intacto ante el desvanecimiento. Ahí surge la idea de poseer lo mismo que ella —porque quizá serlo sería demasiado arriesgado dado su carácter sumiso y el comportamiento de sumisión con el que sigue al marido y posteriormente al amante— un joven que la envuelva en deseo, porque ese es el secreto que guardan aquellos labios.

A partir de ese momento las ensoñaciones relativas al amante se vuelven constantes. Aunque antes de pasar al análisis de éstas planteo uno de los elementos más polémicos de la novela ¿el amante existió o sólo es un producto onírico? De acuerdo con la restructuración de la trama no hay elementos que permitan negar el encuentro sexual en el viaje a la ciudad, sin embargo, acorde al análisis aquí presentado el resto de las interacciones fueron producto del ensueño.

Si bien puede argumentarse que previo al encuentro en la plaza con aquel enigmático hombre ella había bebido, lo cual no era parte de su costumbre, además de la ausencia de diálogos entre la pareja y lo repentino del encuentro, serían solamente especulaciones en un debate que se aleja de lo significativo del relato. En cuanto a la presencia del amante como un rasgo de lo fantástico, porque tanto Daniel como ella lo llaman fantasma, queda fuera de esta propuesta de lectura, sobre todo al afirmar que para la protagonista-narradora existió aquel hombre, porque en éste depositó su sentido de vida y existencia, él fue su realidad durante mucho tiempo.

De esta manera, como se ha mencionado en ocasiones anteriores, las ensoñaciones son el espacio donde es libre. Ahora, cabe cuestionar ¿qué la mantenía presa? La respuesta se diversifica, pero indudablemente tiene un trasfondo social —en el plano real—, pues se siente determinada por las normas que regían a la época en la que está circunscrita la historia. Entre ellas la situación de las mujeres que no contraían matrimonio, condenadas a servir a los hombres de la hacienda, a las féminas casadas, obligadas a seguir los parámetros dictados por los maridos, por ejemplo, en la forma de llevar el cabello, que para la protagonista significa la represión de su sexualidad.

Además de las actividades cotidianas de la clase alta, propias de la vida de casada, como asistir a la iglesia, jugar cartas después de comer, elegir un caballo, atender las necesidades del esposo, dedicarse a labores del hogar. En resumen, vivir acorde a “la infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día”. (79)

Y, si a lo anterior se agrega que la realización erótico-amorosa de las mujeres sólo podía darse en el terreno de lo reprobable por la moralidad al buscar fuera del matrimonio lo que no se tenía en él, resulta que el costo de disfrutar del cuerpo durante la juventud lleva hacia la agonía que no sólo pertenece a lo fisiológico, sino también a la vida en sociedad, esto se muestra con el intento de suicidio de Regina, quien había pasado, al igual que su marido, por un largo periodo de exilio del entorno familiar, pues reprobaban su conducta.

Pero sin duda, uno de los elementos que resultan más graves es la imposibilidad de ser dueñas de su vida y, sobre todo, de su muerte, pues a diferencia de Bovary y Karenina, Regina y la protagonista no pueden consumir su suicidio; así, la deslealtad al matrimonio y la exclusión social que esto conlleva, al menos para la esposa de Felipe, no les permite escapar de aquella situación, porque ellas son esposas que pertenecen a sus maridos, por ello Daniel le impide a la protagonista arrojarle frente a un automóvil, limitando así su posibilidad de elección, incluso ante la muerte.

De esta manera, la protagonista no sólo se encuentra atada a los parámetros sociales, también es víctima de sus ideas que denotan una enajenación por encontrar al amante —otro elemento que la determina—, por significar a través de un hombre, se atormenta con la pérdida de la juventud, la transformación de su cuerpo y por si esto fuera poco deposita en dos mujeres los atributos de los que ella carece, esto la lleva a compararse constantemente con Regina y sentirse sólo como un cuerpo que sustituye a la primera mujer de Daniel.

Entonces, la presencia de los metarrelatos y las ensoñaciones funcionan como puntos de fuga de la realidad, esa es la zona de la libertad, pero que en el plano real está negada, porque su presente histórico la determina.

De esta manera es posible concluir que ella sólo fue libre en el segundo nivel, porque éste es el espacio en el que habita el deseo como expresión y consumación, por eso busca escapar a dicho estrato, al que, por cierto, no puede acceder en sueños, sólo cuando está en movimiento y sola. “Trato de imponerme cierto reposo, pero es sólo caminando que puedo imprimir un ritmo a mis sueños, abrirlos, hacerlos describir

una curva perfecta. Cuando estoy quieta, todos ellos se quiebran las alas sin poderlas abrir”. (62)

Con base en lo anterior es posible conjeturar que la idea de libertad presentada en la novela corresponde a la consumación del deseo, que va en tres sentidos, el primero remite a lo erótico depositado simbólicamente en el cabello. La protagonista debe atarlo porque es una mujer casada, el amante lo desata casi sin tocarlo mientras rinde homenaje a su cuerpo joven y a Regina, la fémina que goza del placer carnal fuera del matrimonio, le cortan las trenzas en un acto que remite a quitarle el derecho a su ejercicio sexual.

El segundo sentido es la expresión del deseo de ser. El relato se centra en la historia de una mujer que funge como sustituta de la primera esposa, a la que Daniel consideraba perfecta, por ello siente que el marido la busca en su cuerpo, a esto se resumen los encuentros sexuales en el lecho matrimonial; mientras que en lo cotidiano la ignora e increpa con miradas hostiles, así ella busca metafóricamente tener un nombre que le dé origen y destino, que alguien la mire y así poder ser, primero, después mirarse.

En secuencia con lo anterior, el tercer sentido expresa como deseo romper con los parámetros sociales establecidos, que se le permita decidir y no solamente seguir lo dictado por el marido, a quien ella obedece sin chistar. Este acto se muestra cuando la protagonista trata de convencer a su esposo para que deje las hojas secas sobre el jardín, porque a ella le complace ver la alfombra que integran, pero líneas más tarde indica que el humo invade el ambiente porque las incendiaron.

A manera de cierre es posible asegurar que contemplar a la primera producción de María Luisa Bombal como la historia de una mujer atrapada en el juego de apariencias de la clase alta es negar su riqueza literaria. Ya que si bien guarda conexiones con el momento histórico donde se encuentra circunscrita la novela (1934), la visión de mundo que proporciona sale de lo convencional de aquella época que arrastraba como temática y estilo las producciones del criollismo.

El relato no se trata de una mujer que sueña con tener un amante y dedica su vida a un recuerdo fundamentado en el supuesto encuentro sexual que alguna vez tuvo con dicho hombre. Muestra lo limitante de las circunstancias, la situación femenina que las determinaba a ser solteras y envejecer tejiendo suéteres para los hombres de la hacienda o vivir en un convenio social donde la libertad, el amor y el ejercicio sexual estaban negados.

Así, desde el fluir de conciencia se escucha a la narradora-protagonista que denuncia, pelea, sueña y ensueña, pero no le es posible librarse de tal condena, porque la realidad pesa más que lo imaginado, porque el tiempo se le fuga en anhelos, porque los símbolos repartidos en cada recoveco de los espacios que transita le sirven de reflejo al tiempo que la limitan. Por ello *La última niebla* es aquella presencia deletérea que no le permite trasgredir sus circunstancias, que la confina a ser una mujer que sigue, que actúa acorde a lo establecido por la sociedad.

Moverse entre planos, transitar por distintos escenarios, evadirse del tiempo lineal, son los estertores de una mujer condenada al estatismo, a la inexistencia.

## REFERENCIAS

- Areco, Macarena y Lizama, Patricio (ed.) (2015), *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad*, Santiago: Ediciones UC.
- Bachelard, Gaston (1958), *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (1965), *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (1982), *La poética de la ensoñación*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (1985), *El derecho de soñar*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (2005), *El agua y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrientos, Yasna (s/f), “La corriente de la conciencia en *La última niebla* de María Luisa Bombal”, *Documentos lingüísticos y literarios*, UACH. núm. 22, pp. 66-73.
- Bombal, María Luisa (2013), *Obras completas*, 3ª ed., Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Breton, André (2008), *Antología (1913-1966)*, 14 ed., México: Siglo XXI editores.
- Calderón Rodríguez, Luis Antonio (2007), *Del relato y de relatos*, Colombia: Caldas.
- Jiménez, José (2013), *El surrealismo y el sueño*, Madrid: Educa Thysen.
- Langawski, Gerald (1982), *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid: Gredos.

## APÉNDICE

María Luisa Bombal



Fuente: <http://vistelacalle.com/112846/el-femenino-estilo-de-maria-luisa-bombal/>





## CHOQUE DE DOS MUNDOS: UNA PROPUESTA DE LECTURA DE “LA SEMANA DE COLORES”, DE ELENA GARRO<sup>1</sup>

ALICIA SÁNCHEZ QUINTANA

Elena Garro es una de las escritoras más enigmáticas de México y Latinoamérica. Desde sus inicios “había dado muestras de talento, madurez y originalidad”. (Beltrán, 2016: 9) *Un hogar sólido* (1958), *Los recuerdos del porvenir* (1963) y *La semana de colores* (1964) no fueron los primeros pasos y tropiezos, sino obras sólidas e innovadoras. En Elena Garro la imaginación y el lenguaje juegan con el tiempo y el espacio en sus narraciones, lo que permite el diálogo con la Historia y la “realidad”.

En *La semana de colores* se encuentra la saga de la infancia de Eva y Leli, dos niñas que dialogan con los modelos de mundo de otros personajes, causando el choque y la apropiación del discurso del otro. El cuento que ejemplificará esto es el que lleva el título del libro; en él las niñas “españolas” o “criollas” se encuentran directamente con don Flor, un hombre que las lleva a través de su modelo de mundo para abrir sus horizontes.

Gene y Beltrán Félix (Félix, 2016: 14) mencionan sobre “La semana de colores” que “Los días tienen una existencia física y colorida, pueden urdir un orden diferente al creído por los adultos, pero muy visible para las hermanas”; sin embargo, este orden es diferente sólo para los adultos con tradición “occidental”, como lo es para su padre y Felipe II, si bien para Candelaria, Rutilio y don Flor, es perfectamente comprensible, aunque en diferentes niveles.

La narración cuenta algo; el trabajo de los lectores es descubrir *para qué* lo cuenta. A partir de esa pregunta se puede profundizar en el texto; sin embargo, para poder responder a ella, es necesario entender que el discurso de los personajes y del narrador están articulados para contar un suceso de “una realidad simbolizada, que sirve para comunicar determinada información, la cual conduce mucho más allá de lo que se

---

<sup>1</sup> El presente trabajo es un avance de mi tesis de licenciatura que está en proceso de elaboración y que fue presentado como ponencia en el *Coloquio...*, el 27 de septiembre de 2018. Aprovecho para agradecer a la maestra Mariana León, mi asesora de tesis, y al Dr. Solé, asesor de ella en el doctorado, por todo el apoyo y el tiempo que me brindaron para descubrir y poder explicar esta forma de leer el relato, propuesta que el propio texto define y determina.

dice” (León Contreras, s/f: 2) Para realizar el acercamiento a la poética del cuento, se seguirá el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA) propuesto por Solé (2006: 57), del cual se retomarán los dos primeros niveles: 1) el acontecer de las acciones: *qué* sucede y *cómo* en el cuento, y 2) el de los personajes y el narrador, su interacción, sus movimientos, la relación entre ellos, sus discursos y el choque de sus perspectivas. Esto es: *qué, cómo, para qué y a quién* se dice. Así, el primer punto a desarrollar es el acontecimiento.

En el caso de “La semana de colores”, el plano del acontecimiento pasa de manera casi imperceptible para el lector. Las primeras lecturas son confusas, pero en cuanto se profundiza y se sigue el acontecer de las acciones, entendemos que hay varias secuencias aparentemente sin “relación”. Esto último se expresa entre comillas, puesto que estas secuencias están muy bien articuladas en el cuento, ya que sí se relacionan, aunque no sea nada evidente en las primeras lecturas. Así, pues, si bien parece que el orden de los acontecimientos es lineal, las imágenes pertenecen a diversas secuencias, las cuales aparentemente están desordenadas y son confusas. Sin embargo, en un segundo momento, y por los cortes que hace el narrador, se pueden identificar ocho escenas, las cuales el narrador vehicula para llamar la atención del lector, pues éstas funcionan como “pistas” para aproximarse a la “lógica”, a la “solución artística”, a la configuración, a la poética del cuento.

Dichas escenas se describen a continuación y se explicarán con más detalle más adelante: 1) En la primera, se enuncia que: “Don Flor le pegó al Domingo hasta sacarle sangre y el Viernes también salió morado en la golpiza”. (64) 2) En la segunda imagen, el narrador traslada al lector a las acciones que en ese momento realiza Candelaria: “Durante toda la mañana Candelaria siguió azotando la ropa blanca contra las piedras blancas”. (64) 3) En la tercera, aparece Eva, preguntando: “—¿Qué día es hoy? —preguntó Eva a la hora de la comida. / —Viernes —contestó su padre”. (64) 4) En la cuarta. Los viernes son descritos a través de imágenes físicas y coloridas: “Los viernes morados y silenciosos llenaban a la casa de grietas”. (65) 5) En la quinta escena, una vez más se articula a los viernes, pero el tiempo parece distinto a la cuarta escena: “Los viernes eran días llenos de sed”. (65) 6) En la sexta escena es un breve diálogo entre las niñas y Rutilio sobre los días: “—Rutilio, ¿qué día es hoy? / —Para qué quieren saberlo”. (65) 7) En la séptima, aparece de nuevo el padre y es una de las escenas donde se ve la “lógica” que siguen las niñas (lo cual se explicará más adelante): “—Papá, ¿qué día es hoy? / —Domingo”. (65) 8) En la octava el narrador

articula a don Flor a través de su apariencia, sus hábitos y su entorno: “A don Flor nadie lo veía (...) Desde la colina, podían ver las ollas, las piedras, las sillas y los ixtles”. (65) A partir de la última escena, los cortes del narrador son más difíciles de percibir. Así que estas secuencias siguen el curso de las acciones de las niñas, pero estas acciones no ocurren en un tiempo específico; además todo se articula en función de la visita a la casa de don Flor, lo cual se explicará más adelante.

Cabe señalar, sin embargo, que, por la manera como se articulan las escenas, solamente la primera (en la que Candelaria se encuentra en el río con Tefa y Eva), está ocurriendo el *aquí* y el *ahora*, o sea en el acontecimiento presente. El resto de ellas no tienen esta característica (el *aquí* y el *ahora*), pues en una lectura profunda se percibe que ya no se enuncia el tiempo, sino que las escenas son articuladas como sucesos que han ocurrido varias veces en momentos distintos: son atemporales.

Dicho de otro modo, mientras la narración avanza, la temporalidad se va perdiendo. Para comprender esto, se retoma lo que Lotman (1971) entiende por acontecimiento: el “desplazamiento del personaje a través del campo semántico”, o sea que las descripciones de un hecho o suceso, en su relación con el referente “real”, no puede ser considerado como acontecimiento. Así, las escenas dos a ocho no pertenecen al acontecimiento presente. Por ejemplo, cuando se dice de las niñas que: “Desde su altura estratégica, sentadas en el suelo, dominaban el patio y el corral de la casa de don Flor”, no se sabe cuándo ni cuántas veces sucede que ven la casa de don Flor. Lo mismo sucede con las siguientes imágenes: “Desde la colina ellas lo veían tejer los mimbres”, pues tampoco se sabe cuándo y cuantas veces los vieron tejer: “Candelaria se enojó mucho cuando supo que iban a ver a don Flor. En cambio, él no lo sabía y (...) se seguía paseando en su corral”. (66) Lo que sí se aclara, o cuando menos se deja entrever, es que fueron diversas visitas.

De modo que, si bien pareciera no está articulado el acontecimiento atemporal en las escenas dos a ocho, esto se logra a partir del momento en el que las niñas bajan de la colina de girasoles gigantes para preguntar a don Flor por los días, pues de nuevo ocurre el diálogo y la acción entre los personajes en un *tiempo* y *espacio* preciso, si bien más adelante veremos que uno bastante extraño. No obstante, aquí es necesario mencionar lo que Lotman (1970) dice sobre las características del acontecimiento, entendida como el símbolo de la “transgresión de una prohibición”: Eva y Leli transgredieron sus modelos de mundo al acercarse al modelo de don Flor:

—¿Conque ustedes son las güeritas?

Ellas se dejaron observar en silencio.

—Pelo hembra... —agregó don Flor tocándoles el cabello, con sus dedos cargados de anillos.

Acercó su silla de un empellón y se inclinó sobre ellas para mirarles los ojos.

—Ojo macho —agregó. (68)

La articulación de todo el cuento gira, así, en torno a esta última visita, ya que es donde se concreta el encuentro entre las niñas y don Flor, de forma que todo lo que preguntan en las anteriores escenas, es porque ya lo vieron y lo vivieron antes. Dicho de otra manera, no vemos el acontecimiento en el orden en que las niñas vieron, lo vivieron y lo fueron aclarando al preguntárselos a los demás personajes, sino la manera en que el narrador lo relata a su oyente como algo que ya aconteció. O lo que es lo mismo, el casi final del relato es el principio de éste, si bien el narrador lo relata al revés. Algo parecido a lo que acontece con Marcel Proust y su novela *En busca del tiempo perdido*. De aquí la gran importancia de leer el relato desde el *discurso* del narrador y no desde lo que *acontece* en la imagen, en el objeto representado. En resumen, para poder entender el texto de Elena Garro, éste debe ser leído al revés, es decir, para aproximarse a su “lógica”, a su configuración, es necesario leerlo como una serie de sucesos ya acontecidos y a sabiendas que el casi final es lo que permite entender desde el principio el relato.

Entonces, si se sigue esta “lógica”, se entiende que “La semana de colores” gira en torno a las veces que Eva y Leli lo vieron desde la colina, así como la ocasión que bajaron a visitarlo, es decir, que fueron al lugar donde habitaba don Flor. Esta perspectiva de lectura, basada en el PASA, fue la que nos permitió desenredar un poco el cuento, pues desde que Candelaria, al principio, habla de don Flor, Eva ya sabe de este hombre. Por eso su interés. Al principio dice Candelaria: “—Don Flor le pegó al Domingo hasta sacarle sangre y el Viernes también salió morado en la golpiza”. Y poco después comenta el narrador: “Evita quiso oír el resto de la conversación, pero Rutilio llamó a Tefa y ésta se fue al lavadero”. Por lo que entonces pregunta Evita: “—¿Qué dijiste Candelaria? —aventuró la niña”. (64) Curiosamente, cuando termina de hablar Candelaria, se evidencia a alguien que se percató de que acaba de hablar de más, y peor sabiendo que la niña, hija de los patrones, está presente y atenta a lo que se dice, pues se muerde el labio. Pero esto se aclara más todavía ante la inoportuna

pregunta de Tefa: “¿Y luego?” (64), pues Rutilio debe intervenir y llamarla. Así, Eva no consigue mayor información de ninguno de los sirvientes, a pesar de que ella permanece mucho tiempo al lado de Candelaria esperando que comente algo más.

De aquí que, en las siguientes escenas *atemporales*, las niñas ya están articulando a los días bajo la “lógica” que las visitas frecuentes a la colina de los girasoles y la observación de don Flor le brindan, y desde allí es que nosotros podemos entender la forma en que narrador lo relata.

Así, en la escena dos, se entiende que Eva y Leli ya saben de don Flor desde la primera conversación que mantienen con su padre y la incompreensión que se manifiesta en ella: “—Ya van cinco viernes seguidos —dijo Leli haciendo un gesto de desagrado. Su padre la miró. / —Es una vergüenza que todavía no sepas los días de la semana. / —Sí los sabemos —protestó Evita”. (64) Ambos comentarios, expresados a partir de la visita a la casa de don Flor, demuestran que la “lógica” de las niñas se guía por lo que conocen de “el dueño de los días”. (74) Incluso el narrador dice que, desde la altura estratégica de la colina de girasoles gigantes, las niñas “sentadas en el suelo, dominaban el patio y la casa de don Flor”. (65) Así que, no sólo sabían del hombre, sino que también de las mujeres que vivían con él: “A veces la semana estaba incompleta y don Flor platicaba sólo con el *Miércoles* y el *Domingo*” (66). Desde que el narrador introduce ese “A veces”, se hace evidente, una vez más, que las visitas eran varias y quizá frecuentes.

Pero hay más, cuando las niñas hablan de sus días preferidos frente a su padre, no se refieren a los días de la Semana Santa, sino a los Días de la Semana de Colores, y esto es debido a que por Días se refieren a las mujeres que acompañan a don Flor. Incluso, desde el primer comentario de Candelaria, el cual inicia el cuento, se está indicando que estas mujeres tienen los nombres de los Días de la semana. Por eso su padre las corrige, pues él se mueve en una “lógica” distinta a la de Eva y Leli. Además, si bien ellas lo saben, siempre permanecen hablando en el plano de la Semana de Colores. Nunca hacen alguna referencia explícita a los días del calendario gregoriano. Incluso cuando su padre les habla sobre el orden de los días, Evita afirma “El señor no sabe nada” (65), ya que evidentemente él no entiende de lo que las niñas hablan, es decir, de don Flor y sus Días.

Más aún, como ya se mencionó antes, las niñas escapan a la montaña de girasoles gigantes en varias ocasiones y ellas confirman lo anterior después en la casa de don Flor: “—Tampoco a esta he podido acomodarle la virtud. ¿La han visto? / —Sí

—dijeron ellas, que habían visto a *Miércoles* desde lejos” (72), momento que no aparece articulado directamente por el narrador. Cuando ellas dicen: “Ya vimos que hace tres días que es lunes” (66), no es literal la frase, sino que han visto a Lunes tres días seguidos. Incluso Candelaria entra al juego (pues se entiende que ésta es mestiza por servir a una familia “española” o “criolla”: las niñas son güeritas) cuando comenta: “Confunden los días”. (66) Esto es porque las niñas en verdad lo hacen, pero no porque estén confundidas, sino porque articulan a la Semana de Colores a partir de su propio modelo de mundo infantil, pero también de lo que Candelaria, Rutilio y el propio don Flor les enseñan.

En cuanto a los personajes, que corresponden al segundo nivel del PASA, se siguen a través de la articulación de sus acciones y de lo que dicen. De forma que esta articulación sirve para explicar los modelos de mundo que tienen, entendidos éstos como los múltiples horizontes que los conforman: el indio, el mestizo, el “blanco”, el infantil, e incluso el “medieval” a través del cuadro de Felipe II. Así, siguiendo a Lotman en lo que se refiere a la transcodificación, la cual se entiende como la conversión de “un sistema de expresión a otro” (Lotman, 1971, citado por León Contreras), los personajes se van modificando de acuerdo a cómo se relacionan con los otros durante todo el cuento. En el caso de Candelaria y Rutilio, se entiende que son los “mediadores” entre don Flor y las niñas, pues indirectamente son ellos quienes las guían. Entonces, si estos sirvientes son el puente, de acuerdo con la Historia, estos son los mestizos, o sea, aquellos que habitan entre ambos mundos: el prehispánico y el “occidental” o “blanco”.

En cuanto al modelo de mundo de don Flor, también se va articulando en un primer momento como el de un brujo o hechicero. Y esto se confirma cuando Candelaria les dice a las niñas: “Confunden los días. Están embrujadas” (66), entendiendo que las visitas, sea a la colina de los girasoles, sea a casa de don Flor, son lo que ha provocado el embrujo. Si bien se pueden encontrar también diversos elementos relacionados con esta práctica en la casa de don Flor, tales como las muñecas clavadas en la habitación de Sábado, o inclusive el hecho de que el hombre pueda leer la frente de Leli y la rodilla de Eva. Es más, los mismos días, de cierta manera, también son instrumentos de las prácticas de don Flor, por eso las visitas de la gente de la Ciudad de México que van en busca de este hombre.

Como se observa, aquí no hemos profundizado demasiado en este segundo nivel, pero se debe entender que los personajes de “La semana de colores” están

articulando, no sólo la historia, sino también un modelo de mundo propio, el cual se articula con la imagen, con la representación. Así es como el primer nivel, o sea el del acontecimiento, depende del segundo, el de la expresión. De aquí que se comprenda que, en el arte de narrar de Elena Garro, se retoma la tradición oral, la cual, a partir de su propia temporalidad y espacialidad, de su propio cronotopo, convive con el “occidental”, si bien éstos sólo se yuxtapongan, pues son incapaces de dialogar entre sí.

Nos quedan dos elementos por mencionar. Primero: dijimos más atrás que era extraña la vista a la casa de don Flor, pues, como les comenta Rutilio casi al final del cuento, “Dicen que murió hace varios días...” (67), es decir, hablaron con un muerto, si bien queda la duda de si fueron antes o después de que muriera, siendo esto lo que el narrador le quiere contar (entre otras muchas cosas) a su oyente, y el autor, a su lector, y que nos obliga a leer el relato una vez más. He aquí como se cierra el relato:

—¿Están seguras de que les habló? —preguntó Rutilio acercándoles el cestito de bizcochos. / —¿Quién? / —Don Flor. / De la mañana blanca, tendida sobre el mantel, surgió la pregunta: “¿Cuál es el día que necesitan ver en sangre? ¿Cuál, niñas, cuál?” / —Sí... nos habló mucho... —se echaron a llorar. / —¿Dejaron la puerta abierta? —preguntó Rutilio. / —No sé... —respondió Evita. / —Sí, sí... —asintió Leli. / —Eso se dice, que fueron ustedes las que dejaron la puerta abierta. Salía tanta pestilencia, que los arrieros, al pasar por allí, la notaron, se metieron hasta el patio y allí lo hallaron tirado en el mero centro. Dicen que fueron las mujeres las que lo mataron, porque la Semana desapareció... ¿Están seguras de que les habló? ...Dicen que murió hace varios días... (67)

Segundo: se habla de “Semana *de colores*”, lo cual remite directamente a los cuartos que conforman la casa de don Flor. He aquí el porqué, con todas las preguntas que ello acarrea y que refieren, sin duda, al complejo modelo del mundo prehispánico. Dice don Flor:

—Bueno, niñas, ya vieron *dónde* viven los Días, y cómo son. Ya vieron también quién *maneja* a la Semana. Y va vieron que todo está *en desorden*: los *colores*, los *pecados*, las *virtudes* y los *Días*. Estamos en el desorden, por eso yo *chicoteo* a los Días, para *castigarlos* por sus *faltas*. (67)

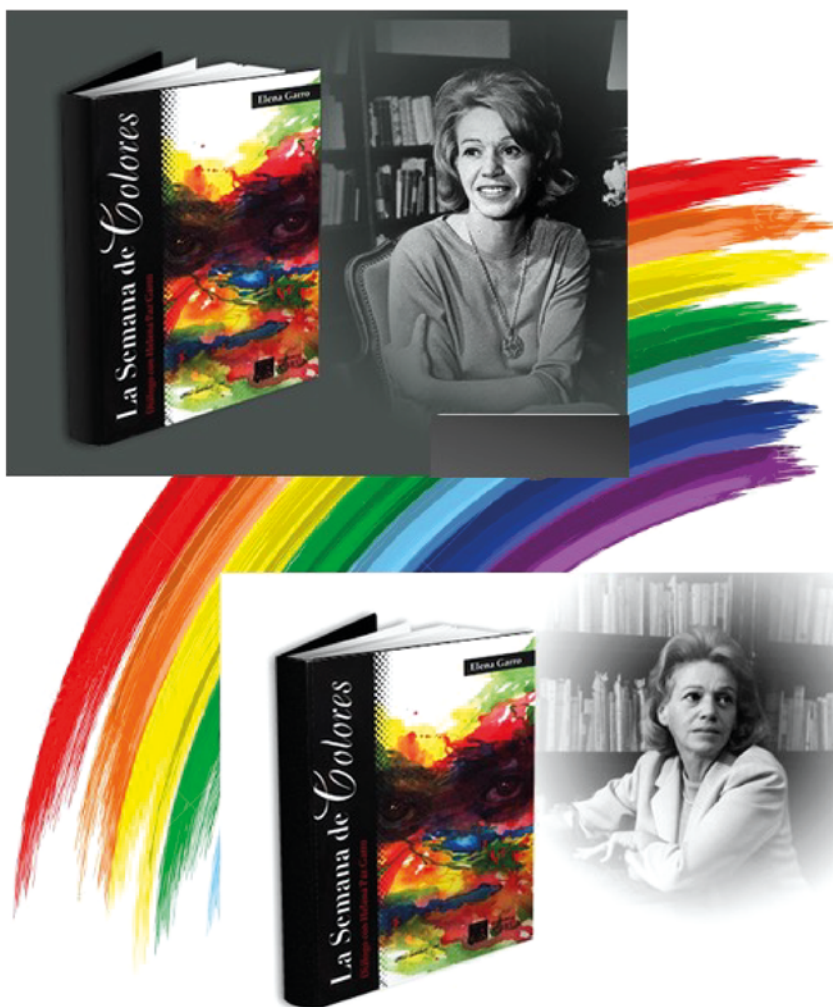
Sin duda, el análisis que se presenta para este pequeño capítulo está inacabado, pues la falta de profundidad del segundo nivel no permite que se concrete la superposición de símbolos y mitos de la tradición cristiana, para el modelo de mundo “occidental”, y los símbolos y mitos de la tradición azteca, para el modelo de mundo prehispánico, los cuales se encuentran articulados, como ya mencionamos, de forma yuxtapuesta en el cuento. Sin embargo, es imposible establecer las asociaciones adecuadas entre la expresión y la representación tanto del narrador como de los personajes, y a partir de ello su relación con los entreverados y yuxtapuestos símbolos que moviliza, si antes no se tiene una adecuada lectura del segundo nivel, como ya se ha ido desarrollando para el primero. Esperamos avanzar en esta meta, dada la complejidad del cuento.

## REFERENCIAS

- Garro, Elena (2015), *La semana de colores*, 2ª ed., México: Porrúa.
- Garro, Elena (2016), *Cuentos completos*, México: Alfaguara.
- León Contreras, Mariana (s/f), “Las catástrofes socioculturales y naturales que acontecen en ‘Es que somos muy pobres’, de Juan Rulfo” (inédito).
- Lotman, Yuri (1971), *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006a), Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en *Los ríos profundos (Problemas de la poética de Arguedas)*, tesis doctoral, México: UNAM.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006b), *Algunos problemas de la poética narrativa de “Todas las sangres” de José María Arguedas*, Cuadernos de Investigación, núm. 44, México: UAEM.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2015), “Problemas de la solución artística de ‘La culpa es de los Tlaxcaltecas’ de Elena Garro”, texto inédito (proporcionado por el autor).



## APÉNDICE



Fuente: <https://www.amautaspanish.com/study-spanish-online/latin-culture-in-spanish/literature-2/elena-garro/antes-de-la-guerra-de-troya-fragmento-de-la-semana-de-colores-65-46.html> <http://www.statusmexico.com/w0614p/arte/libro-de-la-semana-la-semana-de-colores-de-elena-garro/>



NOTAS SUELTAS SOBRE *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR*:  
ELENA DELFINA GARRO NAVARRO  
Y LAS FICCIONES DE LA MEMORIA<sup>1</sup>

TANIA SÁMANO CARBAJAL

A principios de la década de los sesenta (1963), una joven novelista poblana es, junto con Juan José Arreola, galardonada con el premio Xavier Villaurrutia y está destinada a pasar a la historia de México por su ambigua postura en el conflicto estudiantil del 68, su conflictiva relación con el poeta Octavio Paz, sus pleitos judiciales con el Estado, y su compleja personalidad como una de las figuras intelectuales más controversiales del siglo xx. No hace falta decir que fue aplaudida por unos cuantos, rechazada por muchos más. ¿Llevaría su penitencia por dentro como algunos de sus personajes? Pero, más allá de estas circunstancias de vida que la marcaron hasta su muerte, hablar de Elena Delfina Garro Navarro (1916-1998) es hablar de una escritora comprometida con sus creencias, con buen manejo de técnicas narrativas, ingenio agudo, sensible ante los problemas sociales, impetuosa y, en fin, única. Suele afirmarse, debido seguramente a las declaraciones de la propia Elena, que la novela *Los recuerdos del porvenir* la compuso, en pocas semanas, estando muy enferma en la ciudad de París en 1951; aunque la publicó doce años después, bajo el sello editorial de Joaquín Diez Canedo. (v. Rosas, 2005: 201)

Ya el lector está al tanto sobre algunos de los pormenores que frenaban la publicación de su libro y que consideramos puede resumirse en cuatro causas: 1) que la obra quedara guardada en un cajón por muchos años en su casa, 2) que la había olvidado en un hotel de Nueva York, 3) que en uno de sus episodios quemó parte de sus páginas en una estufa (cuyos restos los salva milagrosamente la Chata, su hija Helena Paz), por lo que, al quedar toda desbarajada, tuvo que remendarla, y 4) que nadie quería publicarla. Como verán, su primera novela afrontó diversos obstáculos para poder estar en nuestras manos. Y en ella, Elena Garro refiere las memorias de cuando era una niña en Iguala de la Independencia, Guerrero, o al

---

<sup>1</sup> La redacción de este trabajo forma parte de la tesis que se presentará para obtener el grado de Maestra en Estudios Literarios en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México.

menos así lo da a entender la escritora en una de las entrevistas que le proporcionó a la estudiosa Patricia Rosas Lopátegui: “—Elena, ¿es *Los recuerdos del porvenir* una novela autobiográfica? —le pregunté en alguna ocasión. / —Pues sí, porque está hecha con lo que me acuerdo de mi infancia, son los recuerdos de un pueblo donde viví”. (v. Rosas, 2005: 201)

No perdamos de vista que José Antonio Garro Melendreras, padre de Elena, y Esperanza Navarro Benítez, madre de Elena, se trasladaron con sus tres niños a Iguala donde residía Bonifacio Garro, tío de Elena, para que éste los apoyara con trabajo y consiguiéndoles una casa en donde vivir, en la que su familia era atendida por mozos indios —es cierto que los nombres de esos criados la escritora los recupera en algunos de los personajes de su novela, por ejemplo, es el caso de Cástulo—. Dentro de la casa, la niña Elena leía los clásicos, bebía avena, se bañaba con agua fría junto al pozo. Fuera del hogar familiar la niña se trepaba en los tejados, se metía en todas las casas, se iba a buscar la laguna de Tuxpan con el máuser de su padre.<sup>2</sup> Cabe hacer notar que, hoy en día, en Iguala, en la esquina de Alarcón y Vicente Guerrero, está colocada una placa en la que se conmemora el lugar que habitó la familia Garro, ya que la casa original fue demolida; no obstante lo anterior, por lo que refiere la gente nativa, puede saberse que la arquitectura de esa casa se refleja en uno de los escenarios de la novela —es curioso observar que Dorotea en el mundo de ficción vivía en la misma esquina en la que la niña Elena residía en la realidad.

Podemos ver, así, cómo la escritora intercala esos recuerdos de su pasado (que configura lo que es) en los cimientos de ese mundo posible. No queremos decir con todo lo anterior que la historia de Isabel Moncada, protagonista de la historia, resulta ser una proyección total de la vida de Elena Garro, puesto que atañen a una parte de los elementos —si bien clave— con que se construye esa narración; que por cierto se concentra en evocar la tragedia de Isabel a través de treinta capítulos. Es una materia prima que ella modeliza de manera consciente y con estrategias artificiosas en su creación verbal. Lo interesante es cómo la escritura diluye esos recuerdos en la serie de sucesos ocurridos a la familia Moncada y al resto de los habitantes de

---

<sup>2</sup> Véase, José Antonio Cordero, *La cuarta casa. Un retrato de Elena Garro*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PW9zOHJCK7c>. Para ahondar en más detalles biográficos sobre la escritora, véanse Patricia Rosas Lopátegui, *El asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica*, 478 pp.; Laura Elena Perales Ortegón, “Partícula revoltosa: Acercamiento biográfico a Elena Garro”, pp. 11-18.

Ixtepec, durante la ocupación del pueblo por parte del ejército del general Francisco Rosas, en época de la posrevolución mexicana e inicios de la Guerra Cristera. Y aunque, por lo que parece, podemos caer en la trampa de confundir la ficción con la *realidad*, las señas de identidad que proporciona el referente de Iguala, en este caso, aclara el escenario en que se moverán los personajes de ficción, ya que las calles y las áreas de acción (por ejemplo, la Plaza de Armas, la comandancia militar, la iglesia) coinciden con la topografía de Ixtepec,<sup>3</sup> apoyando al lector a visualizar la imagen de ese mundo posible.

Es evidente la importancia de los comentarios que la escritora hace sobre su primera novela. Es por esto que nos pareció legítimo iniciar este breve estudio sobre el relato de *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro a partir de la vestimenta de esta novela, revisando los materiales externos que aportan información en torno al acto de su creación verbal (1963) —aun cuando la estructura narrativa siga siendo el punto central de análisis. A estos materiales, el teórico francés Gérard Genette los nombra “paratextos de la obra”. Él es autor de un libro nombrado *Seuils (Umbrales)* y se ocupa de integrar al estudio del discurso narrativo de una obra literaria aquellos componentes editoriales (título, epígrafe, dedicatoria, prefacio e intertítulos), junto con las confidencias que el escritor hace de su propio manuscrito, que rodean y envuelven al texto literario,<sup>4</sup> puesto que funcionan como señales productoras de significación, que se van modificando o fortaleciendo a medida que el lector correlaciona esos aspectos paratextuales con el resto del cuerpo discursivo.

---

<sup>3</sup> Sabemos por la misma Elena Garro, en una entrevista concedida a la estudiosa Lopátegui, que el nombre de Ixtepec, con el que la voz narrativa llama a ese pueblito guerrerense, representa una entidad que tiene como referencia inmediata la ciudad de Iguala, pero que adquiere una nueva significación por la historia que nos cuenta, tal como Macondo en *Cien años de Soledad*. Véase Patricia Rosas Lopátegui, *ob. cit.*, Garro, pp. 157-159, 200-207. Veamos otro ejemplo que sigue esta línea: en un artículo de la revista *Proceso*, en el que se conmemoraba los cien años de Juan Rulfo, se escribió que el nombre de Comala en *Pedro Páramo* no siempre estuvo presente en la novela. Según sus argumentos, pocos saben que el topónimo Comala sustituyó a Tuxcacuesco (antes Tuxcacuexco) en la edición de 1955. Así, la frase con que iniciaba el adelanto publicado en *Las letras patrias* en marzo de 1954, sufría una modificación al año siguiente. Este cambio, nos explica el investigador Alberto Vital, se debió probablemente a que el campo semántico de Comala se une con el mundo arquetípico y posibilita extender la lectura; en cambio, Tuxcacuexco se reduce a un ámbito referencial. Véase, Alberto Vital, “De Tuxcacuesco a Comala”, pp. 79-81.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Umbrales*, pp. 19-264; 295-348.

Así por ejemplo, el título temático<sup>5</sup> del relato, *Los recuerdos del porvenir*, que constituye un caso de oxímoron, en el que se avisa al lector sobre la repetición compulsiva del pasado y es hasta que leemos la novela que vamos averiguar a qué personaje la memoria lo va a agredir cada 5 de octubre por los errores que cometió y pudo haberlo evitado. El paratexto, dice Genette, “no tiene como principal tarea la de hacer a un texto bonito, sino de asegurarle una suerte conforme al propósito del autor”. (Genette, 2001: 352) Así que predispone la actividad co-creadora e imaginativa del lector con la que se acerca a un texto literario. Volvamos, pues, al ejemplo de los comentarios de Garro respecto a su proceso de escritura, en el que admite la influencia que tiene la antigua ciudad de Iturbide en su relato, pues nos lleva a contemplar a este mundo de ficción conforme a la imagen topográfica de Iguala, aun cuando se escuche que la voz narrativa llame a este pueblo Ixtepec. Pero esta ilusión se pierde si desconocemos lo que dijo la escritora, lo cual no es un impedimento para que el lector recree, según sus competencias, el escenario donde transcurre la trágica historia de la familia Moncada, pero sí varía mucho en cuanto a la visualización del lugar.

Dicho de otra manera: los elementos paratextuales, que arrojan a la obra literaria, verbales o no, al igual que las perspectivas esquemáticas de los personajes o el narrador, muestran adonde el lector debe dirigir su mirada; sin embargo, admitimos que la relevancia del paratexto difiere de un libro a otro.

Conocidos estos elementos paratextuales (entrevistas a Elena y el título de la novela), que son relevantes para el análisis de la novela, y dejando un poco el plano de la *realidad* de la escritora, vamos ahora a introducirnos en lo que está registrado en las páginas del libro y a conocer la configuración interna del relato. Es, entonces,

---

<sup>5</sup> El título lo considera Gérard Genette como un elemento paratextual externo a la estructura narrativa que, en primer lugar, atiza la curiosidad y la cooperación interpretativa del lector y, en segundo lugar, induce pistas sobre el posible desarrollo de la historia, aun antes de que inicie a leer las primeras páginas del cuerpo escrito. El teórico francés, basándose en el enfoque teórico de Leo Hoek, define el nombre del libro de la siguiente forma: “conjunto de signos lingüísticos (...) que pueden figurar al frente de un texto para designarlo, para indicar el contenido global y para atraer al público”. En la definición se puede ver las funciones fundamentales del nombre del libro. La primera personaliza al libro; la segunda aporta información sobre la fábula o el género al que pertenece; la tercera seduce al público a comprarlo y, luego, a leerlo. A tal propósito, no estará de más traer a colación que el nombre del libro tiene dos maneras de expresarse: a) título temático, que esboza la historia de la obra, y b) título formal, que indica el aspecto genérico de la obra. V. *Umbrales*, pp. 68-70.

que descubrimos que la memoria<sup>6</sup> —como ya se anunciaba desde el título— ocupa un papel protagónico en *Los recuerdos del porvenir*, ya que el sujeto de la enunciación, al reencontrarse con esa piedra aparente, aquel cinco de octubre, rememora con gran lucidez el pasado de Isabel Moncada. De tal guisa, la autora genera la ilusión de que la voz narrativa evoca sus recuerdos de manera natural e imprevista, haciéndonos olvidar que se trata de un artificio y no de algo *real*. Del mismo modo, se sabe que muchos textos literarios han sido sustentados con las estrategias narrativas de sus prodigiosos autores sobre el mecanismo de la memoria, como ocurre en este caso. Citaré algunos ejemplos: *En busca del tiempo perdido*, de Proust; *Vivir para contarla*, de García Márquez; *Pedro Páramo*, de Rulfo; *El árbol*, de Garro. Cabe señalar que a esta clase de obras se les conoce como «ficciones de la memoria». Pasemos pues a revisarlo.

#### FICCIONES DE LA MEMORIA

En su ensayo titulado *The Literary Representation of Memory (La representación literaria de la memoria)*, Birgit Neumann explica que la expresión «ficciones de la memoria» asume un doble sentido: en principio, se halla ligada al “conjunto de las formas narrativas y técnicas estéticas a través de las cuales los textos literarios representan y reflejan el funcionamiento de la memoria”. (2008: 334) Así pues, el término «ficciones de la memoria» concierne, tanto a la forma, como al contenido de la memoria. En los textos de ficción, el autor genera la sensación al lector de que, frente a él, el narrador —o narradora— recuerda fragmentos de eventos personales o de relatos ajenos, que se hallan dispersos, y emergen, en apariencia, de improviso, de las cavernas de su memoria.

Para ello, dice Neumann, en la mayoría de los casos, el autor opta por un narrador en primera persona (voz homodiegética), quien, sin respetar el orden cronológico, cuenta las anécdotas hacia atrás, en retrospectiva, dando constantes saltos adelante (*prolepsis*) y volviendo atrás (*analepsis*) en el tiempo, en la cual se simplifica o amplifica ciertas circunstancias de la historia. La asociación entre sí y la jerarquización de los

---

<sup>6</sup> Cuando decimos «memoria» nos referiremos a aquella actividad cognoscitiva, exclusivamente humana, que permite recordar y revivir mentalmente, como si se tratara de una película, momentos de nuestra vida anclados en otro tiempo, reavivando lo que había quedado en el pasado.

recuerdos permite ver en las auto-narraciones cómo la voz relatora ha entendido lo que le ocurrió en el pasado, o bien, sus dificultades para apropiarse de él por las ambigüedades e incongruencias en sus recuerdos. Neumann, al analizar la situación, expresa que la contradicción sirve para dar una reflexión sobre las diferentes versiones del pasado, en la que se mezcla la memoria individual con los recuerdos marginados de un grupo social. (cf. 2008: 333-340) Con base en estos parámetros, el relato *Los recuerdos del porvenir* podría situarse dentro de esta producción narrativa. Por lo que toca a la novela, nos encontramos ante un enunciador que se representa en la forma /yo/ o /nosotros/, es decir, una voz narrativa en primera persona gramatical (aunque, algunas veces, parece borrarse de la escena).

Habría que observar, como rasgo de ese deíctico, que el narrador-personaje que se dispone a narrar los sucesos rememorados está inmerso dentro de la historia, es uno de los “seres de papel” que transita el universo narrativo construido por el autor. (v. Paredes, 1993: 60) Así, el enunciador adopta dos facetas: en cuanto a que es un personaje que actúa y una voz que refiere el relato. ¿Quién perpetúa el recuerdo de los Moncada y relata su tragedia? Por su entramado, no suele ser fácil distinguir a ese alguien que nos guía a lo largo de la historia. Baste saber, por ahora, que el narrador es un personaje que se asume como Ixtepec: “Años van y años vienen y yo, Ixtepec, siempre esperando”.<sup>7</sup> Esa imprecisión, sin embargo, no impide contemplar que la voz narrativa tiende a recordar el ultraje de los Moncada, la cual se volvió una cruel pesadilla para todo Ixtepec: “Hasta hoy, este 5 de octubre”<sup>8</sup> (267; cursivas

---

<sup>7</sup> Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 264. En lo sucesivo, sólo anotaré el número de página que corresponda a cada texto citado de esta edición.

<sup>8</sup> Dos días antes del 5 de octubre de 1927, durante el mandato de Plutarco Elías Calles (1924-1928), sucedió la matanza de Huitzilac, en la carretera federal México-Cuernavaca, un suceso poco conmemorado en los libros de historia, en el que los generales Francisco Serrano, Carlos A. Vidal, Daniel M. Peralta, Miguel A. Peralta y Carlos Ariza Pineda; el mayor Octavio R. Almada; los oficiales Ernesto Noriega Méndez y Augusto Peña; los licenciados Rafael Martínez de Escobar, Otilio González, Enrique Monteverde, Antonio L. Jáuregui y José Villa Arce; y el periodista Alonso Capetillo, fueron acribillados por el general Claudio Fox, junto con Marroquín Montalvo, siguiendo órdenes del candidato (Álvaro Obregón Salido), que planeaba ocupar por segunda vez la silla presidencial y deseaba acabar con sus opositores del Partido Nacional Antirreleccionista. Permítaseme que añada ahora una anécdota en esos trágicos momentos: José Villa Arce había logrado esconderse de los militares asesinos, pero cuando Montalvo preguntaba si faltaba alguien, salió de su escondite gritando: “—¡Aquí estoy!” Todo ello lo cuenta el periodista Francisco J. Santamaría, el único testigo sobreviviente de la matanza, en su libro *La tragedia de Cuernavaca en 1927*. Y si lo recuerdan, la novela



nuestras); pero ese /hoy/ al que refiere el sujeto de la enunciación no se ubica en el presente narrativo, sino que se encuentra en un pasado remoto, en el año de 1927.

El problema aquí es que, si bien se precisa que han pasado años desde los trágicos hechos, no se dice la época desde donde el recordador narra, como en el cuento *La culpa es de los tlaxcaltecas*, de Elena Garro: “El señor, volvió a hablar del presidente López Mateos (Garro, 2003: 34); por el contrario, nos lo muestra: “*Cada seis años la patria cambia de apellido*; nosotros, los hombres que esperamos en la plaza, lo sabemos”. (2550; cursivas nuestras). Pero sucede que antes el periodo presidencial era de cuatro años y no de seis, recordemos, por ejemplo, que Plutarco Elías Calles gobernó de 1924 a 1928. ¿Entonces? Cabe decir que con el ingeniero Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) se inauguraban los sexenios presidenciales. Así que, por la manera de describir cada régimen político, podemos suponer que la voz narrativa conoce a más de uno, entonces, en lo que se refiere al periodo histórico en que narra, no correspondería a la administración de Cárdenas, sino a una época muy posterior. Parecería imposible definir el régimen político desde donde la voz narrativa observa el pasado. Y es el nombre de Enedino Montiel Barona, “el más sabio y cortés de mis vecinos” (283), quien nos ofrece un rastro sobre esta incógnita.

Para ello, vamos a recurrir a elementos extratextuales, al trabajo periodístico de Garro. Dicho nombre puede hallarse en las crónicas que escribió en el periódico el *Presente* en 1959, pues vemos que en ellas aluden a Enedino Montiel Barona, comunero morelense de Ahuatepec, a quien conoció una tarde a mediados del mes de abril de 1957 en su casa, puesto que la esposa de Guerrero Galván, político de izquierda, lo había llevado, para que éste le contara cómo Agustín Legorreta, apoyado por el Gobierno, lo había despojado por la fuerza a él, y demás comuneros, de sus tierras. De ahí que Elena tomara su caso y se enfrascara con él en un pleito legal que duró casi dos años. En 1959, ambos ganaron el pleito en los tribunales, pero en ese mismo año lo mataron (Rosas, 2005: 97-101), por lo que podemos

---

*La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán también hace alusión a esos asesinatos de Huitzilac. Véase, Alfonso Diez, *Los asesinatos de Huitzilac*. Disponible en: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dCaQs8UtZ5EJ:www.codigodiez.mx/Textos%2520ht/losasesinatosdehuitzilac.html+%&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx>.

sospechar que el primer relato de *Los recuerdos del porvenir* se concentra durante el sexenio del licenciado Adolfo López Mateos (1958-1964), al igual que en *La culpa es de los tlaxcaltecas*. De esta forma, tras vivir cinco periodos presidenciales, comprendemos por qué el narrador dice: “Cada seis años la patria cambia de apellido”.

Siendo esto así, y tomando en consideración el año de 1959, entre el 5 de octubre de 1927 y este “hoy, cinco de octubre”, han transcurrido treinta dos años. De esa forma, el enunciador “recuerda su vida desde una lejana perspectiva que le permite ofrecer reflexiones de todo tipo”. (Gómez, 1994: 179) Pues bien, años recordando y conmemorando esa historia dolorosa de los Moncada, nos habla de que la voz narrativa no es muy proclive a olvidar; por el contrario, vive atormentada por el pasado —he aquí cuando cobra sentido el título de la novela. Presa de la aflicción, no atina cómo calificar esos hechos horribles (tal vez por un sentimiento de culpa), que parecen abochornarla: “Hay días como hoy en los que recordarme me da pena”. (9) Sobre todo, porque esos recuerdos se transforman en una fuente inmensa de sufrimientos: “Quisiera no tener memoria”. (9)

Ahora bien, la secuencia de recuerdos que la voz narrativa evoca y revive sobre la historia de vida de Isabel Moncada y los errores que la llevaron a ser “la vergüenza de Ixtepec” es compleja, pues son muchos los recuerdos personales que se entrecruzan de manera sucesiva, repentina, enredándose y nutriéndose unos a otros. Cabe decir que esta serie de recuerdos abarca en total treinta capítulos, divididos en dos segmentos: el primero consta de catorce capítulos, mientras que el segundo de dieciséis. Helo aquí:

**Figura 1**

Distribución de capítulos											
PRIMERA PARTE						SEGUNDA PARTE					
I	II	III	IV	V	VI	I	II	III	IV	V	VI
VII	VIII	IV	X	XI	XII	VII	VIII	IV	X	XI	XII
XIII	XIV					XIII	XIV	XV	XVI		

Vistas las cosas en conjunto, esta memoria esconde una mayor complejidad de lo que aparenta a primera vista. ¿Qué hacer con tantos recuerdos? Dado la complejidad

del mosaico de recuerdos y su amplitud, hemos adoptado para el estudio de la novela el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA),<sup>9</sup> propuesta de lectura formulada por Solé, cuyo “método” (proceso) tiene la ventaja de que, no sólo se ata a una escuela teórica en particular y aprovecha las herramientas que proporcionan cada una de ellas para valorar la “solución artística” que el autor da a su relato, el marco de referencias, así como su recepción estética “en función de la relación Autor-Texto-Lector”, sino que además plantea que es el autor, a través del texto y en función de su posible interlocutor, quien da la cuenta de los problemas de su poética. Si contemplamos su propuesta, veremos que propone abordar al texto literario por planos o niveles, si bien será éste quien defina cuáles y cómo abordarlos:

Éstos pueden ser divididos en dos grandes secciones, en función de que se *vean* o se *oigan*, o que sirvan para definir los diferentes planos en que se van manifestando estos últimos. Así tenemos, a nivel visual (*representación*): el acontecimiento general y el acontecimiento del ser, la imagen individual y sociocultural de los personajes y el tiempo y el espacio, tanto físico como cronotópico; a nivel auditivo (*expresión*): la voz de los personajes, la voz del narrador, y en su caso, la voz del autor interno al texto, los cuales se articulan con los anteriores, de acuerdo con la “solución artística” (o narrativa) de los últimos. De este modo, el texto artístico puede ser considerado, más que un *objeto*, un *sujeto*, al que, por un lado, hay que dejar hablar por sí mismo, y por otro, aprender a *oírlo* y a *verlo* en su proceso narrativo-configurativo, como testigos, resultado de la interacción que allí se manifiesta. Dicho de otra manera, consideramos necesario revisar tres planos tentativos en el texto: el de la *representación*, por cuanto objeto de la imagen en movimiento que *vemos*; el de la *expresión*, por cuanto un narrador va relatando, con la ayuda de los personajes, lo que *oímos y vemos*, y el de la *configuración* que articula los dos anteriores, el cual forma parte de la “solución

---

<sup>9</sup> Para mayores detalles sobre el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas, véase del mismo autor, *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos (Problemas de la poética de José María Arguedas)*, 489 pp.; *Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres, de José María Arguedas*, 196 pp.; “‘Los funerales de la Mamá Grande’, de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su ‘solución artística’ mítico-carnavalesca”, en *Monstruos y grotesco. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, pp. 137-166.

*artística*” del narrador, producto de la *organización composicional* o *poética* del autor (implicado), de acuerdo con el oyente-lector (implicado) al que se dirige.<sup>10</sup>

En palabras más sencillas: lo que intenta hacer el *proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas* con la obra literaria es como si se estuviera pelando a una cebolla, quitar capa por capa para entender cómo se sustenta el andamiaje del texto artístico. Sabedor de lo anterior, hago de su conocimiento que en este breve estudio sobre *Los recuerdos del porvenir* valoraremos el nivel de *configuración* (aquí entendido como el de la organización cronotópica de los sucesos), cuyo montaje se convierte en la columna vertebral de todo relato.

Pero, ¿por qué vale la pena analizar la secuencia de acontecimientos rememorados por la voz narrativa? A primera vista, examinar la serie de eventos que componen la trama de *Los recuerdos del porvenir*, que muchos de los lectores conservarán en su memoria, parece un recurso sobrante e innecesario; sin embargo, ayuda a aclarar principios fundamentales del mecanismo del relato; por ejemplo, en el caso anterior, nos damos cuenta que la voz narrativa, en el momento en que va a recordar lo que pasó el 5 de octubre de 1927, aparece acomodada sobre una roca en forma de mujer: “Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente”. (9) Instantes después, mira la piedra: “La veo, me veo”. (9) Cuando el narrador encadena sus recuerdos apoyándose en un escenario, o bien en uno de los personajes, suele quedar estático en ese mismo lugar: en este caso, en el pedrusco. Mas esto lo hace así el capítulo onceavo de la segunda parte del relato, pues, curiosamente, deja esa posición para recorrer el centro de Ixtepec: “Al decirlo ya no estoy sentado en esta aparente piedra, estoy abajo, entrando despacio en la plaza”. (254)

No obstante lo anterior, en el siguiente apartado, el enunciador da un salto atrás y vuelve a colocarse encima de ese mineral: “Ahora sentado en esta aparente piedra”. (263) Al final del relato, el sujeto de la enunciación lee el epitafio que acompaña la piedra: “Gregoria le puso una inscripción que ahora leo”. (285) En suma, la voz narrativa se sienta sobre esa piedra, la observa, anda por la Plaza de Armas, vuelve a posarse en la roca y descifra su leyenda. Como vimos atrás, la voz narrativa casi no actúa, todo lo recuerda. No obstante, esta “simple” secuencia de

---

<sup>10</sup> Solé Zapatero, Francisco Xavier, “El ‘Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas’ (PASA) como nueva propuesta de lectura de la novela”, en este mismo libro, pp. 56-99.

cinco movimientos por parte del narrador es lo que podemos llamar relato básico, el cual encuadra a los otros sucesos, que no son más que recuerdos. Lo que el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA) permite poner, pues, de manifiesto, es que el sujeto de la enunciación se sienta sobre esa piedra a recordar el pasado de Isabel treinta dos años después de la tragedia del 5 de octubre de 1927. Surge entonces la curiosidad y nos lleva a cuestionarnos sobre el porqué el narrador da un salto de la piedra al pueblo, así como el porqué se recuerda justamente cuando observa esa aparente piedra, dudas, como veremos, se aclararán cuando se valore el plano correspondiente al narrador y nos haga dar otra vuelta de tuerca al presente estudio. Mas, para ello, debemos pasar revista primero a la configuración artística de la memoria.

#### LA CONFIGURACIÓN ARTÍSTICA DE LA MEMORIA EN *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR*

Conviene, entonces, que nos demos cuenta de la relevancia de las *estrategias* con las que el autor monta su relato. Es por eso que muchos escritores aseveran que resulta más importante cómo se cuenta, una historia que la anécdota misma, tal como el PASA nos lo propone también. Para el lector contemporáneo, este esfuerzo deliberado por contar un relato se proyecta de modo evidente en el manejo del tiempo. El hecho de que un acontecimiento se pueda seguir en el orden en que se vivió, en retrospectiva o en forma circular, que se consiga dilatar o acortar un evento, que se repita un suceso en uno o en varios momentos de la narración, etc., es un ejemplo de manufactura artística. Sin embargo, es menester considerar también que la imagen que se percibe del espacio, junto con el grupo de elementos que en él habita, suele crearse tras *especular* el autor sobre qué término le conferiría el efecto esperado y cuál no: unas veces el espacio se presenta apegado a la *realidad* cotidiana, otras, está cargado de un valor *simbólico*. Lo que quiero subrayar con esto es que todo manejo del tiempo y del espacio narrativo (cronotopo) consiste en un *mero* artificio.

De este modo, podemos constatar que la composición artística verbal de una obra, como apuntaba el teórico Yuri Lotman, se convierte en un “sistema modelizador secundario”. (Lotman, 1988: 262) Naturalmente, este universo ficcional está limitado por un *marco*. Cuando hablamos de marco nos referimos al

principio y al final del relato; pues, “en la obra de arte el curso de los acontecimientos se detiene en el momento en que se interrumpe la narración”. (Lotman, 1988: 269) Para este fundador de la escuela de Tartú, la trascendencia del inicio y/o remate de la narración se relaciona con la adopción de modelos culturales, como es el caso de la alta Edad Media, en la que se privilegiaba el inicio, que era donde se hablaba del origen de la estirpe. (v. 1988: 265-266) Por lo que toca a la novela *Los recuerdos del porvenir*, teniendo en cuenta la serie de hechos del capítulo I de la primera parte y del apartado XVI de la segunda, podría decirse que su marco inicia con la voz narrativa hablando sobre esa piedra aparente un 5 de octubre y acaba con el recordador en el mismo lugar aunque en un diferente estado de ánimo: la confesión lo (la) ayudo.

Por su parte, el estudioso Mijaíl M. Bajtín, autor de la obra titulada *Teoría y estética de la novela*, deja claro que el *cronotopo* determina la forma (función *figurativa*) y el contenido (función *temática*) de todo texto literario. Llama la atención que el término se traduzca como “tiempo-espacio”. Así pues, cuando utilizamos la palabra “cronotopo” hacemos alusión a esa conexión inseparable entre ambos componentes. “Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (Bajtín, 1989: 238), dice este investigador en uno de los pasajes. Luego entonces, no existe tiempo sin espacio, ni espacio sin tiempo. Si entendemos lo anterior, el término cronotopo al que se alude, no es un concepto concreto, sino un *tecnicismo* con que se designa al conjunto de mecanismos tempo-espaciales que se encuentran a menudo en la narración, razón por la cual puede relacionarse con la trama. Como vemos, el cronotopo dibuja criterios, secuencias, nudos, saltos y cambios, tanto temporales, como espaciales. Es por eso que Mijaíl M. Bajtín afirmaba:

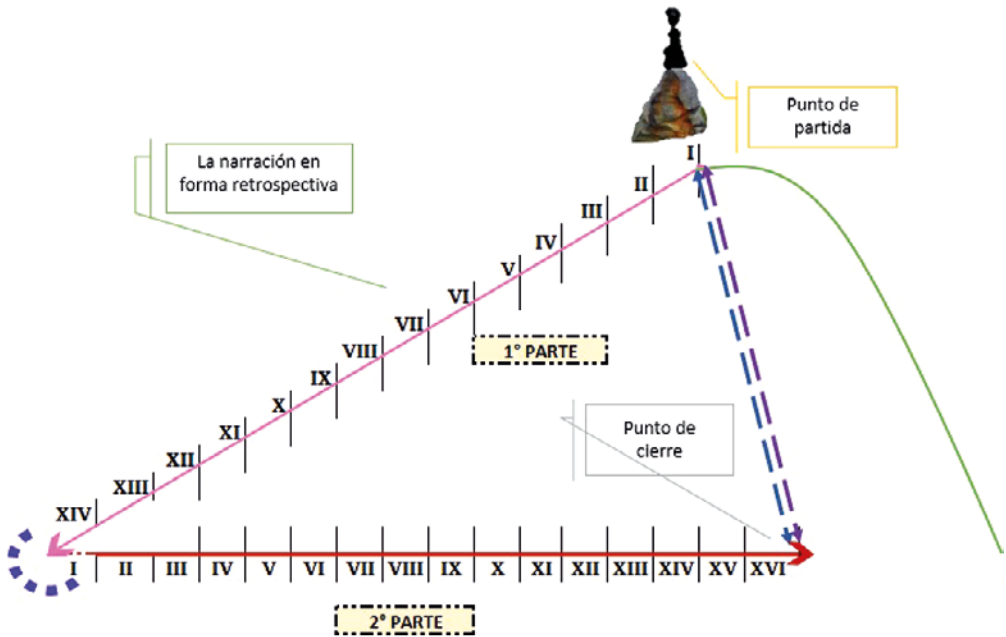
Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible, gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de señas del tiempo —del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico— en determinados sectores del espacio. Eso es, exactamente, lo que crea la posibilidad de construir la imagen de los acontecimientos del cronotopo. (Bajtín, 1989: 400-401)

Debemos precisar, así sea someramente, que el cronotopo se configura a partir de un motivo organizador. Para este filósofo ruso, por ejemplo, la novela griega de aventuras se ordena en función del cronotopo del encuentro entre el héroe y la heroína. Esto quiere decir que esta idea se vuelve matriz del entramado, el cual se expresa de modo evidente, ya que todas las pruebas que tienen que enfrentar los protagonistas antes de volverse a ver, se ciñen a esto.

Ahora bien, es momento de referirnos al cronotopo constituyente de la novela *Los recuerdos del porvenir*. Veamos esto en detalle. Habíamos mencionado líneas atrás que la novela de aventuras se caracteriza por el cronotopo del encuentro, pero evidentemente este no es el caso aquí. El motivo que mueve al narrador a recordar momentos significativos que marcan la vida de los Moncada en Ixtepec es el *reencuentro* con esa piedra metamorfoseada cada 5 de octubre; de ahí que, como parece lógico deducir, se inicie el marco del relato, desarrollando la narración en forma retrospectiva.

Sabemos ya que con ese *reencuentro* el recordador inicia un peregrinaje por los senderos de su memoria, reconociendo los actos propios y ajenos. Podemos observar, sin embargo, que sus memorias se centran a menudo en los antecedentes familiares, sociales y/o manías de los amigos, criados e integrantes de la familia Moncada, así como en aquellos instantes que cambiaron su destino y fijaron su carácter; parafraseando a Bajtín (cf. 1989: 268), se podría decir que se hacen *actuales* aquellas experiencias que vivió en otra época y en otra etapa de su vida, y esto con el fin de poder entender cómo se llegó al 5 de octubre de 1927 —el cual se evidencia entre el XII y el XV capítulo de la segunda parte. Como se ha visto, tal cronotopo del reencuentro dispone tanto los nudos argumentales como la figuración del relato; pues, como se ha dicho antes, el punto de partida y el de cierre lo origina ese reencuentro. Mas justamente esto nos permite crear una *imagen cronotópica* que nos ayuda a comprender y a explicar la forma en que está configurada la novela. Hela aquí:

Figura 2

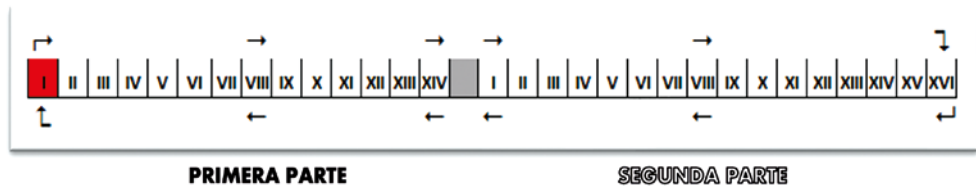


Para entender, entonces, cómo funciona el tiempo narrativo (la secuencia de acontecimientos) en *Los recuerdos del porvenir*, es necesario estar consciente que existe un desfase temporal entre el *tiempo del discurso*, que es cuando acontece ese reencuentro del sujeto de la enunciación con la piedra en forma de mujer, y el *tiempo de la historia*, cuyos recuerdos culminan el 5 de octubre de 1927, cuando mueren los Moncada. Conviene precisar, como ya se mencionó antes, que entre el *tiempo del discurso* y el *tiempo de la historia* existe una distancia aproximada de treinta y dos años o un poco más. Así, podemos, en principio, considerar que la voz narrativa se arranca a contar en retrospectiva la desdicha de los hermanos Moncada el 5 de octubre 1959, pero la historia sobreviene de más de tres décadas atrás. Ese tiempo es lo que permite al narrador-personaje hablar sin remilgos sobre el dolor que le causó la muerte de Juan, Nicolás e Isabel a manos del general Francisco Rosas, así como expresar su visión crítica sobre sucesos históricos nacionales, tales como el Centenario de la Independencia, la Revolución Mexicana y el movimiento de los Cristeros.



Queda pues, claro, que la amplitud (*duración*) de la historia abarca décadas, e incluso siglos si consideramos el pasaje sobre su fundación. En suma, la voz narrativa cuenta la tragedia de la familia Moncada en 1927, pero muchos años después. A partir de ese *reencuentro* con esa piedra aparente, los *hechos* están relatados en forma retrospectiva a través de una serie de *analepsis*, es decir, retornos al pasado. Resulta, pues indispensable, que el lector lea el resto de los capítulos, saturados de *analepsis* o *flashback*, en donde se conocen los pormenores de la vida de los pobladores de Ixtepec, para que pueda entender los motivos por los que el sujeto de la enunciación expresa que esa piedra es aparente y por qué en el primer capítulo, al recordador, le duele tanto estar frente a ella, es decir, frente a sí misma, cada que se conmemora un 5 de octubre, momento en que vuelve a referir la trágica historia de los Moncada. He aquí un esquema que muestra la forma retrospectiva de la novela:

Figura 3  
Forma retrospectiva de la novela



Así, pues, la fecha (5 de octubre de 1927) en que Isabel se transformó en piedra y Gregoria colocó la inscripción en ella, nos lleva a calcular la duración cronológica que ciñe a cada sección: “Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el 5 de octubre de 1927”. (285) En rigor, cabe decir que la segunda parte nos permite contextualizar a la primera. Es por ello que iniciamos a valorar el relato de manera inversa. Y es que en ella dice explícitamente el periodo comprendido entre la desaparición de los amantes de Ixtepec (Julia Andrade, junto con Felipe Hurtado) y la metamorfosis de Isabel Moncada. Por ejemplo, al final del primer capítulo, que corresponde a la segunda parte, cuando se dice: “— ¡La persecución religiosa! Martín Moncada leyó la noticia en el periódico y se quedó cabizbajo. El pueblo hostigado por la miseria entraría en esa lucha”. (150) Se registran, pues, los sucesos durante la Guerra de los Cristeros (1926-1929).

Remitiéndonos, en particular, al segundo capítulo de esta parte, podemos decir que la escena se enmarca un día anterior a la suspensión del culto público en las Iglesias de México. De hecho, es un viernes 30 de julio de 1926 cuando todo Ixtepec se amontona en la iglesia ante la fatal noticia: “El grito de los voceadores de los diarios que anunciaba la suspensión de los cultos religiosos atravesó mis calles”. (153) Repasemos otra vez la fecha en que Isabel Moncada se convirtió en piedra por no ir a cumplir la manda a la Virgen. De acuerdo con ese dato, ¿cuántos meses transcurren entre el cierre de la iglesia de Ixtepec (31 de julio de 1926) y el prodigio sobrenatural (5 de octubre de 1927)? La respuesta es ¡Casi dieciséis meses! Hay que decir, sin embargo, que los dieciséis capítulos que componen a la segunda parte refieren a un núcleo temático en específico. De hecho, los recuerdos que se evocan giran en torno a la huida precipitada del padre Beltrán, junto con su sacristán don Roque, y los planes de fuga que un grupo de pobladores idean para que ellos dos escapen de las manos del general Francisco Rosas, quien tiene la orden expresa de perseguir a los religiosos y a quienes les ayuden a escapar de la justicia.

Pero lo que quizás desconcierta a menudo al lector es que de pronto, y fugazmente, la narración da continuos saltos atrás y adelante del tiempo, rompiendo con la sucesión cronológica de los recuerdos (acontecidos de 1926 a 1927) y, al mismo tiempo, retardando el ritmo narrativo, pues, se da una pausa mientras se examinan las *analepsis* o las *prolepsis*.

Por lo que concierne a esas *anacronías* temporales conviene aclarar que unas veces se introducen a manera de resumen, otras con muchos detalles, tal como sucede con la anterior escena. Sin embargo, no en todos los capítulos (IV, V, VII, X) se nota su presencia ni sus afectos. Pero es característico aquí, en la segunda parte, la abundancia, tanto de *prolepsis* (en las secciones I, XII, XIV y XVI), como de *analepsis* (en los apartados I, II, III, VI, VIII, IX, XI, XIII, XIV, XV). Es preciso dar cuenta, entonces, que su manifestación permite descubrir pistas clave. Es el caso, por ejemplo, en el primer capítulo, donde la *prolepsis* habla de la muerte del general Álvaro Obregón, la cual ocurre en el mes de julio, igual que el inicio de la persecución religiosa ocurrida un año antes. Puede verse, pues, lo que ocurrió en esas fechas, pero en épocas distintas. Lo mismo ocurre con la *analepsis* referente a las fiestas del Centenario de la Independencia de México, el cual nos conduce a pensar en qué momento se llevó a cabo la fiesta para agasajar al general Rosas en casa de la familia Arrieta, puesto que no se indica una fecha en particular. El lector, en este punto, probablemente piensa

en el 15 de septiembre, y yo también. La maravillosa tecnología nos permite saber que ese día cayó en jueves.

Figura 4

◆Septiembre de 1927◆						
do.	lu.	ma.	mi.	ju.	vi.	sa.
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	

Ya hemos hablado que creemos que esta fiesta se celebró un jueves 15 de septiembre de 1927. Entonces, por los preparativos, convino hacer la invitación en agosto, tal como Felipe Hurtado pretendía estrenar su obra. Pero ¿cómo comprobar que la fiesta para salvar la vida del padre Beltrán sucedió un jueves 15 de septiembre de 1927? Veamos qué dice la voz narrativa al inicio del capítulo X: “Iztepec hervía de rumores; los decires llegaron a los pueblos vecinos acuñados en una frase: ‘Hay sublevación en Iztepec’, y los arrieros no bajaron el sábado. Pasamos un domingo vacío”. (242) La cita de arriba termina con una declaración muy importante: “domingo”. Un dato que ilustra que el día de la fiesta debió caer entre semana. Pues, recordemos, el sábado no bajaron los arrieros y, aunque no se dice expresamente, se enterraron los cuerpos de algunos conjurados. Entonces, sería un viernes cuando los invitados vieron el amanecer en casa de doña Carmen. Se proyecta pues el jueves 15 de septiembre como aquella fecha festiva. Queda claro porque se encargaron los cohetes de Pekín para iluminar con sus luces de bengala esa noche especial, tal como se ha hecho hasta nuestros días. (Recuérdese, figura 4).

Por lo anterior, puede decirse que los capítulos VI al IX recapitulan a detalle lo que ocurrió la noche del 15 de septiembre de 1927 y los dos días subsiguientes. En contraste, en el apartado X se simplifica un tanto lo que fue el sábado por la tarde: “Los arrieros no bajaron al pueblo”; el domingo 18 de septiembre en Iztepec: “Pasamos un domingo vacío”; el lunes 19, “Se pegaron bandos en los cuales se acusaba a los detenidos de sedición, traición a la patria y asesinato”, y en fin, todo aquello

que pasó las dos semanas subsecuentes, en las cuales Isabel Moncada suplantó, sin mucho éxito, a Julia Andrade, como la querida del general Francisco Rosas.

Siguiendo esta lógica, el apartado XI se concentra en el primero de octubre, día en que, a puerta cerrada en la Comandancia Militar, un grupo de militares inició el juicio contra los conjurados: Nicolás Moncada, padre Beltrán, el loco Juan Cariño, el matrimonio Arrieta, don Joaquín Meléndez junto con la señorita Chayito, los cuales subsistieron a la emboscada del coronel Justo Corona. Dice la voz narrativa: “El primero de octubre es para siempre en mi memoria el día que empezó el juicio de los invitados”. (254)

Veamos ahora que entre el capítulo XI y el XII ocurre otra elipsis implícita indeterminada de cuatro días (en la narración no se expresa ni se precisa que se ha hecho un salto temporal), con la cual pasamos, del sábado 1 de octubre de 1927, al miércoles 5 de octubre del mismo año: “El 5 de octubre se dijo en Ixtepec: ‘Hoy leen las sentencias... Hoy entra Abacuc... Hoy hace algo Isabel...’”. (261) Es importante recordar que esta fecha: 5 de octubre, y su respectiva conmemoración, ahogan y aprietan de angustia a la voz narrativa por los errores del ayer: “Hay días como hoy en los que recordarme me da pena. Quisiera no tener memoria o convertirme en el piadoso polvo para escapar a la condena de mirarme”. (9) Ese 5 de octubre de 1927, pues, el sujeto de la enunciación lo lleva clavado en lo más recóndito de su ser y le carcome las entrañas como la gangrena. Naturalmente, en ese recuerdo desolador y cruel se tiene presente cada detalle. De hecho, la narración, como se cuenta de modo minucioso, emplea también los siguientes tres capítulos (XIII, XIV y XV), para dar cuenta de la fiesta de doña Carmen B. de Arrieta. Básicamente, como hemos estado viendo hasta ahora, resultan ser cuatro los apartados que nos relatan los eventos que pasaron ese día a causa de la maquinación humana.

Así, entonces, los capítulos del XII al XV nos hablan de los momentos transcurridos ese 5 de octubre de 1927; sin embargo, se relatan las acciones sin seguir un orden cronológico. De igual modo que con los apartados VI al IX, se nos va narrando lo que aconteció, intercalando esos instantes de modo revuelto dentro de los cuatro capítulos; aunque, hay que decirlo, con menor intensidad. Dicha esta observación, cabe entonces preguntarnos si se podría comprender el tono de estas cuatro piezas sin la intervención de los veinticinco capítulos previos. Evidentemente, no. Y es que ellos explican quiénes, cuándo, cómo y por qué un grupo de pobladores de Ixtepec se sublevaron con esa osadía ante la autoridad del general Francisco Rosas. Precisamente

por eso, la desaparición de estas veinticinco secciones disiparía el efecto que causa a medida que avanza la historia. Quisiera ahora referirme al último capítulo de la segunda parte, ya que éste se asocia con el capítulo I de la primera sección y provee de otra lectura más al relato, de una “solución artística” más.

En el apartado XVI, nos damos cuenta que el recordador resume lo que fue de Ixtepec después del trágico incidente. Aquí la voz narrativa deja de recordar letras de canciones, travesuras de niños, momentos anteriores al 5 de octubre de 1927 y se traslada al presente narrativo: otro 5 de octubre, pero de los años cincuenta, desde donde efectúa sus digresiones. El caso contrario es el del capítulo I de la primera parte, que nos transporta del presente a un tiempo remoto. En otras palabras, en el apartado inicial es cuando un torrente de recuerdos se le cruza de forma desordenada en la mente del sujeto de la enunciación, y en el último capítulo es cuando suelta aquellas remembranzas opresoras, quedando vacío.

Y por cierto, el contenido del epígrafe de la piedra no coincide con la situación que pinta el narrador, o al menos es la percepción que obtiene el lector. Muy probablemente, el papel de esta inscripción sería otro si se hubiera leído desde un principio. El hecho de conocer otra versión de la historia de los Moncada nos lleva a contradecir las palabras de Gregoria Juárez: ¿Isabel es realmente la única causante de la desgracia del 5 de octubre de 1927? ¿Podemos decir que la niña Moncada quería ir al santuario de la Virgen? ¿En qué se basa para asegurar que Isabel amaba al general Francisco Rosas? ¿Cómo pudo Gregoria ser testigo ocular de la metamorfosis de Isabel en piedra si ella se supone que se perdió en los barrancos del monte? ¿Tenemos suficiente información que nos indique que el alma de Isabel pena sola en Ixtepec? Digamos, pues, que en el último capítulo de la novela *Los recuerdos del porvenir* se muestra “un cuestionamiento de la escritura de la Historia”. (Pons, 1996: 130) Nada hay en definitivo en este mundo. Es pretensión vana pensar que un vestigio histórico, como lo es la leyenda de la piedra aparente, pueda esclarecer todas las incógnitas del 5 de octubre de 1927, obligando al lector a releer el relato con otros ojos.

Procederemos ahora al estudio de la primera sección del relato. A diferencia del segundo segmento, en el que se marca con indicadores explícitos la época en que sucedieron los sucesos relatados: de antes del 31 de julio de 1926 al 5 de octubre de 1927, los acontecimientos de la primera parte no se indican con fechas específicas. A lo mucho se menciona el mes en que ocurrieron. Así, por ejemplo, en el capítulo XIV, se dice que en “el lujoso espectáculo de agosto” (115) se llevaría a cabo el estreno

de la obra de teatro, cuyo director era justamente Felipe; por lo tanto, deducimos que el asesinato de los amantes extranjeros y el final de la primera parte se concentra también en el mes de agosto, pero de 1925. Lo que nos permite constatar que entre el capítulo XIV de la primera parte y el capítulo I de la segunda, se presenta una elipsis implícita e indeterminada de once meses. Vemos, pues, que al final del apartado uno se concentra en el mes de agosto de 1925. Pero, ¿desde cuándo la voz narrativa relata sus anécdotas? En este caso, no se insinúa un lapso específico de un año que pueda servir de referencia, tal como pasa en la segunda parte.

Los sucesos de la segunda parte de *Los recuerdos del porvenir* explican cómo Nicolás Moncada fue sentenciado a muerte e Isabel se convirtió en piedra a raíz de la fiesta de doña Carmen B. de Arrieta. Mientras tanto, la primera parte nos va hablar de quiénes son precisamente los protagonistas de la historia, de dónde surgió la idea de la fiesta, qué lugar recóndito es Ixtepec. Lo que nos lleva a entender el porqué un sector de la sociedad pretendió disfrazar sus verdaderas intenciones: salvar al padre Beltrán, junto con el sacristán Roque, de la persecución religiosa, con una festividad ofrecida al general Francisco Rosas. Precisamente, en este primer apartado se nos muestra todas las piezas del juego: en la medida que se presenta cada personaje, se cuenta una pequeña semblanza de su vida y, por una entidad —como, por ejemplo, los colgados—, se encadena a otro ser de papel. A este respecto, puede decirse que esta estrategia para presentar a los moradores de Ixtepec se prolonga del capítulo I al VII.

Del mismo modo que en el segundo apartado, aquí podemos hablar de que en esta sección de la narración se entrometen pedazos de recuerdos de la infancia de los protagonistas, así como los de sus mayores, cuando tenían cinco años; por ejemplo, la muerte prematura de Sarita. Y, a diferencia del segmento anterior, interfieren historias reflejos: como las del loco Hupa, la meretriz Pípila, la bruja Nieves, o el indio Sebastián, las cuales envuelven a la historia principal de los Moncada. En ese sentido, conviene comentar que estos acontecimientos son contados a pedazos en varios momentos de la primera parte. Por lo que concierne a la historia de la Pípila, por ejemplo, en la que la dueña de la casa de las Cuscas murió por un navajazo que le hizo un soldado, sus fragmentos se encuentran esparcidos en el VII y X capítulos. Notemos el hecho singular de que estas historias establecen un contraste con aquellos que ahora ocupan su lugar en la narración: Juan Cariño, la Luchi, Gregoria y el indio Agustín.

Si nos fijamos bien, la primera parte de la novela se concentra en cuatro momentos que marcan la vida de Ixtepec, positiva o negativamente. El primero describe a Ixtepec. El segundo se liga a la llegada del general Francisco Rosas, junto con su grupo de militares, lo que se presenta en el capítulo II. El tercero se inscribe en la partida de Nicolás y Juan Moncada a Tetela del Río por cuestiones económicas, que van del III al V capítulo. El cuarto momento tiene como núcleo temático principal la llegada y estancia de Felipe Hurtado en Ixtepec, cuestión que corre del VI al XIV capítulo. Pero es preciso señalar que, como ya dijimos, esos momentos se ven quebrantados por otros recuerdos secundarios, que van llenando de datos y obligando a reconstruir constantemente la lógica narrativa. Se puede observar, además, que, a diferencia de la segunda parte, en estos momentos se respeta el orden cronológico, aunque no se declare una fecha en particular.

Lo peculiar es que, al situar temporalmente el cuarto momento, del VI al XIV, se puede fijar el resto, ya que los otros momentos no cuentan con la suerte de tener indicadores explícitos como los meses. Por lo que ese periodo se calcula por rasgos específicos de las estaciones del año, como por ejemplo: el río seco, las jacarandas, el alacrán, el rayo y la lluvia. Visto así, el final nos conduce al principio. Recordemos cómo termina el capítulo XIV: una madrugada (1:00 am) del mes de agosto de 1925, el general Rosas, junto con su grupo de militares, intenta ingresar a la casa de don Joaquín y, por la fuerza, sacar a Hurtado, un forastero venido de Colima, para matarlo en la calle de Correo. Pero, ¿cuándo inicia ese conflicto? Como saben, cuando llegó el forastero en épocas de secas a buscar a su amiga Julia Andrade. Ello lo suponemos por la Naturaleza, pues cuando cruzó el río para entrar al pueblo estaba “casi seco”. (36) ¿Qué sentido tiene conocer esta información? De hecho, nos ofrece una manera de presumir que Hurtado llegó a Ixtepec cuando la sequía del río, es decir, en mayo.

En el capítulo VI, la voz narrativa describe cómo, hace muchos años, cierta tarde (6:00 pm) bajó del tren, cargado de fardos de ayate, un forastero con traje de casimir, el cual tenía por nombre Felipe Hurtado. Así, el traslado de Felipe por Ixtepec abarca dos capítulos contiguos (VI-VII), tal como sucedían con algunos sucesos de la segunda parte, por ejemplo, la fiesta de doña Carmen B. de Arrieta (VI al IX). Al ver esto, descubrimos que hay una coincidencia entre los capítulos de las dos secciones del relato, que comparten el mismo núcleo temático, si bien se dobla el número de capítulos en la segunda parte de la novela. Antes de pasar a ver el capítulo VIII, debemos considerar que, entre éste y el VII, se presenta una elipsis implícita e

indeterminada de una semana. Es decir que, en este caso, la secuencia de incidentes que se narran se concentra en el domingo siguiente a la llegada del forastero con traje de casimir oscuro. Y ello lo sabemos porque encontramos a Julia Andrade, junto con las otras queridas de los militares, en misa de siete “con el chal negro enroscado al cuello dejando ver su escote delicado” (74) y a su amante Rosas fuera del atrio de la iglesia: “Nervioso fumaba recargado en un almendro” (74).

Tal vez ese estado del general obedecía a la incertidumbre de tropezar con Felipe Hurtado; sin embargo, a esa misma hora el forastero se localizaba a las afueras de Ixtepec, hablando con don Ramón, sobre quién era él. De pronto, al salir de la misa, Julia solicitó algo inusual a Rosas: “—Quiero caminar —pidió la joven esbozando una sonrisa para excusar su capricho”. (74) Y acto seguido, el lunes aparece muerto Ignacio, además de otros cuatro hombres, quien había dado una advertencia a Fito la semana pasada (en el capítulo VII). Como puede apreciarse, a diferencia de la secuencia de eventos de la segunda parte, se altera el orden y la disposición de las circunstancias en un mismo pasaje, es decir, no hay fracciones de estos eventos regados en otros capítulos. Respecto al capítulo IX, principia con una elipsis explícita e indeterminada: “Pasaron unos días”. Y otra vez se concentra en el primer día de la semana, en la tercera reunión de los Meléndez: “Era domingo y había tertulia en la casa de doña Matilde”. (89) Es conveniente considerar que aquí Nicolás y Juan Moncada reaparecen en escena después su último viaje a Ixtepec (en el IV capítulo). Para Matilde, sus sobrinos y el forastero se llevaban como buenos hermanos. Y en este terreno se dan las revelaciones. Hurtado diría el apellido de su amiga, Julia Andrade, lo cual confirma las sospechas de los personajes de que ya la conocía.

Ahora bien, el capítulo X abre con una reflexión digresiva del narrador sobre la sentencia: “Va a pasar algo”. (96) Y mediante esta frase va a enlazar tres escenas, consiguiendo trasladar al lector de la entrada del Hotel Jardín, en donde se observa a don Pepe hablando desde su silla, al cuarto de la matrona del prostíbulo, en la cual la Luchi y el loco Juan Cariño meditan acerca del triángulo amoroso entre Justo Corona, Antonia y Damián Álvarez, y luego a la cuarta tertulia en el corredor de los Meléndez, en el cual los invitados traerán a su memoria la imagen de Federico, el indio Sebastián y la idea de hacer teatro. Un elemento natural que distingue a este capítulo de los otros es la inserción de la lluvia. Como sucede con la frase anterior: “Va a pasar algo”, las gotas de lluvia van a permitir cambiar del escenario del corredor a la cantina de Pando. He aquí, recordemos, adonde el general Francisco Rosas puso



a barrer a don Ramón, para diversión de los militares, y el capitán Damián desafió a uno de sus jefes, quien lo llevó a la muerte. Parece que, en este caso, los comentarios de don Pepe, la plática entre Luchi y el loco, la reunión de los Meléndez, y el inicio del temporal de lluvias, se llevaron a cabo uno de los últimos sábados del mes de mayo.

¿Por qué se dice el sábado? Porque en el capítulo XI se cuenta que “ese lunes quedó en mi memoria como ‘el lunes que enterraron a Damián Álvarez’”. (112) A partir de esta cita podemos presumir que, cuando Rodolfito Goríbar dio sus condolencias al general Rosas y, posteriormente, trasladó el cadáver de Damián a casa de su madre para velarlo toda la noche, era un domingo después de las cuatro de la tarde. Como puede observarse, hasta este momento, el apartado VI se concentra a principios de mayo, y el capítulo X marca lo que ocurre a finales de ese mes; por tanto, puede decirse que los acontecimientos que se señalan de la sexta a la décima división de la novela se inscriben en el mes de mayo de 1925, con excepción del entierro del capitán Álvarez. Nótese, además, que esos recuerdos de la llegada del forastero, las tertulias, y los ahorcados en las trancas de Tetela, corresponden curiosamente a fines de semana: sábados, domingos; aunque algunos entierros se trazan los lunes. Si observamos con atención esta disposición de recuerdos, uno se da cuenta que ya los anunciaba la voz narrativa desde el primer capítulo: “Los lunes, muy de mañana, se retiran los ruidosos invasores dejándome algunos muertos que el Ayuntamiento recoge” (10).

¿Por qué es así? Al parecer la rutina de la semana cambia con la venida de los trabajadores de las minas, los mercaderes y compradores, quienes, con su bullicio, llenan de vida a Ixtepec. Dice el recordador: “Brillan al sol los refrescos pintados, las cintas de colores, las cuentas de oro y las telas rosas y azules”. (10) En el transcurso del capítulo XI, descubrimos dos elipsis explícitas e indeterminadas, cuyo primer salto temporal fue “de unos días” (112), en los que se comentaban la humillación de don Ramón Martínez y la muerte de Damián, y luego, de unas “semanas” (113), en las que el único tema de conversación eran los ensayos de la obra de teatro en casa de doña Matilde Moncada. Así, en pocas líneas, el lector pasa de mayo-junio al mes de agosto (hay un salto de dos meses): “En Ixtepec corrió la voz del teatro mágico en casa de doña Matilde. Isabel y Conchita, arrobadas ante su propia belleza, atravesaban mis calles como dos reflejos más en el lujoso espectáculo de *agosto*”. (115, cursivas nuestras) Es así como la voz narrativa cierra este capítulo con una escena del ensayo teatral, en la que, mientras Hurtado dirigía cada parlamento de los hermanos Moncada, doña Matilde hilvanaba los disfraces.

Cabe mencionar que esos mismos dos meses que Hurtado, junto con la familia y amigos de los Moncada, pasaron montando la puesta en escena (y que no se exponen en la narración), Julia Andrade la pasó encerrada como un gorrión en el Hotel Jardín.

1925			
ene.	feb.	mar.	abr.
may.	jun.	jul.	ago.
sep.	oct.	nov.	dic.

	Eventos del VI al X capítulo
	Acontecimientos del XI apartado

De esta manera, nos damos cuenta que los acontecimientos que se narran, a partir del capítulo XI hasta el XIV, están agrupados en el mes de agosto de 1925. De acuerdo con lo planteado, cuando Julia reaparece en la serenata del domingo, en el capítulo XII, lo hace precisamente a inicios de agosto: “después de varios domingos de no verla, nos devolvió en un instante a los días anteriores al teatro”. (118) ¡Casi dos meses encerrada! ¿Qué hizo Julia al salir? He aquí la actitud que llenó de celos al general Francisco Rosas. En seguida, Julia Andrade dio varias vueltas al kiosco en sentido opuesto, buscando con disimulo a alguien. Junto a las demás queridas, se sentó en la banca de costumbre; después de media hora, pidió a su amante retirarse; pero luego se arrepintió al ver a Hurtado entrar en la plaza. Y acto seguido, cruzaron miradas sin hablarse; así es que el general se llevó a tirones a Julia, a quien golpeó con un rebenque. A las 11: 00 pm., Gregoria curaba las heridas de la querida, mientras tanto el general lloraba en una silla.

Páginas más adelante, en el capítulo XIII, después de comparar la figura de la bruja Nieves con la curandera Gregoria, y al general Rosas con Juan Urquizo, el narrador rememora la siesta de los habitantes y mercaderes a las 3: 00 pm. Y la descripción de esa costumbre sirve, primero, para recrear la atmósfera de una tarde en Ixtepec; segundo, para enlazar a una escena en la que se ve a Julia y don Pepe Ocampo discutir en el marco de la puerta. En ese momento, se empiezan a narrar las últimas horas de la mujer con perfume de vainilla y del forastero con traje de casimir, siendo los comerciantes de la Plaza de Armas (por ejemplo, el dulcero Andrés, la refresquera Juana, el canastero Javier y los cocheros) testigos de cómo Julia escapó del Hotel Jardín para ver a Felipe en casa de doña Matilde y tratar de convencerlo de

que escaparan de Ixtepec: “Su presencia en las aceras hizo que los mercaderes de la plaza se pusieran de pie”. (126) Por medio de cada comerciante se narra los pasos de Julia hasta llegar a la casa de don Joaquín. Ella pasaría frente a las casas de las familias más importantes, y luego tocaría el portón de los Meléndez. Tefa le abriría la puerta, conduciéndola a la presencia de su patrona. Y un torrente de digresiones, tanto del narrador, como de los personajes, se desata.

Vemos, entonces, que la voz narrativa nos muestra con escenas ese encuentro tan esperado entre Julia y Felipe: “—¿Puedo verlo?” (129); “—...Sólo unos minutos—insistió la voz de Julia, ahora muy cerca de los oídos de doña Matilde” (129). Al parecer, desde el momento en que el forastero apareció en el marco de la puerta y se llevó a su amiga para hablar a solas, pasaron dos horas. Esto más o menos lo sabemos porque los amantes salieron del pabellón y volvieron a la sala, al lado de la dueña de la casa, cuando “la torre de la iglesia dio las cinco de la tarde”. (130) Siguiendo el horario de Ixtepec, faltaba sólo una hora para servirle la cena al general. Quizá por ese motivo Julia corrió al zaguán y salió a la calle, donde debía volver antes de que su amante regresara. Mientras tanto, Felipe Hurtado se encerró en el pabellón. En seguida, curiosamente, se acaba el capítulo. Veíamos que, en la segunda parte, para contar la secuencia de eventos del 5 de octubre se ocuparon cuatro capítulos. Pues bien, lo que sucede ahora es que se ocupará del siguiente capítulo (XIV) para terminar de exponer lo que aconteció ese trágico día de agosto. Dicho de otra manera, el capítulo XIV es continuación de ese día.

De hecho, la narración del apartado XIV parte de la salida abrupta de Julia de la casa de don Joaquín Meléndez a las cinco de la tarde. Fíjense qué distinta salió ella: “con el cuerpo y la cara que tuvo a los doce años”. (133) Y si fue ese encuentro con Hurtado el que produjo esa transformación, podemos entender así que Julia no reconociera a quien hasta hace poco era su más ferviente amante, así como la desesperación del general Rosas por saber que esa mujer de ojos almendrados se le escabullía en sus manos: “Sintió bajo sus manos a una criatura desconocida y volvió a sacudirla con furia”. (133) Esa ocasión, en la que el militar zarandeaba con violencia a Julia en la puerta del hotel, sería la última vez en que se vería con vida a la querida de Ixtepec. Por tanto, el capítulo final de la primera parte expone la manera en que Julia Andrade regresó al hotel, y cómo fue recibida por su celoso amante. Paralelamente a esa situación, la voz narrativa recoge que doña Matilde ya echaba cerrojos al portón de su casa, ya Felipe Hurtado se encerraba en el pabellón,

ya don Joaquín llegaba apurado por los comentarios de sus vecinos. Después de cinco horas (10: 00 pm), volvemos a ver al general transitar por las calles de Ixtepec.

¿Qué pasó? ¿Por qué regresó solo? ¿Dónde está Julia Andrade? Es así que todo apunta a que la asesinó en las cercanías de Ixtepec, pero este acto sanguinario no se muestra ni se dice; en cualquier caso, este supuesto se aclara con Rosa, la querida del capitán Cruz, cuando señala (en la VIII sección de la segunda parte): “—¿Quieres que nos agarren a la salida del pueblo? / —¿Acuérdate de Julia! —contestó Rosa, sombría”. (230) Acto seguido, el general Francisco Rosas se fue a beber a la cantina de Pando, mientras los esposos Meléndez platicaban a oscuras acostados en su cama. Y así, les dieron las once, las doce. Pasada la una de la mañana, vemos otra vez al general en la calle, trayendo ahora serenata con la Banda Militar a Felipe Hurtado, tal como le llevaba a Julia.

El pasaje sobre cómo los militares despedazaron al extranjero, a partir de este punto se corta de golpe. Si nos fijamos bien, en el último capítulo de la primera parte del relato, vemos que lo que estaba sucediendo con el forastero con traje de casimir oscuro se vio interrumpido de súbito por una transgresión inusual del tiempo, un suceso insólito, en donde los personajes, la voz narrativa, las acciones, los objetos, y hasta el propio aire, quedaron suspendidos e inmóviles, a la manera de *Las estatuas de marfil* (cabe mencionar que, en el apartado XV de la segunda parte de la novela, hay una mención explícita al juego infantil, cuando Gregoria e Isabel subían la cuesta del cerro para ver a la Virgen).

Quedé afuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros. Llegué a un lugar donde los grillos están inmóviles, en actitud de cantar y sin haber cantado nunca, donde el polvo queda a la mitad de su vuelo y las rosas se paralizan en el aire bajo un cielo fijo. Allí estuve. Allí estuvimos todos: Don Joaquín junto al portón, con la mano en alto, como si estuviera haciendo para siempre aquel gesto desesperado y desafiante; sus criados cerca de él, con las lágrimas a la mitad de las mejillas; doña Matilde santiguándose; el general montando al Norteño y el Norteño encabritado con las patas delanteras en el aire, mirando con ojos de otro mundo lo que pasaba en éste; los tambores y cornetas en actitud de tocar alguna música; Justo Corona con el fute en la mano y el sombrero bien ladeado; Pando en su cantina casi vacía inclinado sobre un cliente que recogía unas monedas de plata; las Montúfar espiando detrás de sus balcones con las caras pálidas de miedo; y como ellas, los Moncada, los

Pastrana, los Olvera, todos. No sé cuánto tiempo anduvimos perdidos en ese espacio inmóvil. (141)

Así, podríamos decir que a la narración *realista* del asesinato de Hurtado en un día común y corriente se interpone un prodigio imposible de la naturaleza (el tiempo congelado), cuyo vuelco conlleva a que la narración adquiera tintes un tanto maravillosos (por supuesto, este planteamiento acerca de lo sobrenatural depende de la perspectiva desde donde se crea). Y hallarán muchos de los estudios críticos en los que ese evento extraño se enmarca dentro de las fronteras del “realismo mágico”. Pero, por ahora, renunciando a la concepción teórica, nos basta saber que esta categoría refiere al rango del carácter sobrenatural, en relación de menor a mayor, que puede tener una estructura verbal narrativa. Lo que a nosotros nos interesa subrayar aquí es que ese hecho no está ocurriendo en el presente narrativo, sino que emana de la mente de la voz narrativa, como un extraño recuerdo, y ese recuerdo sale al mundo transfigurado por la subjetividad de un yo manipulador, de manera que todo lo asombroso desaparecería. Después de todo, ¿cómo saber si el narrador no apela a ese evento para reforzar la leyenda del extranjero con traje de casimir oscuro?

Pensemos ahora en las palabras que siguen a continuación:

Un arriero entró al pueblo. *Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche.* Nos dijo que es más negra rodeada por la mañana. En su miedo no sabía si cruzar aquella frontera de luz y sombra. *Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color de rosa. Él iba de oscuro.* Con un brazo detenía a la joven y con el otro llevaba las riendas del caballo. La mujer se iba riendo. El arriero les dio los buenos días.

—¡Buenas noches! —gritó Julia.

Supimos que era ella por las señas del traje rosa, la risa y las cuentas de oro que llevaba enroscadas al cuello. Iban al galope. (141-142; cursivas nuestras)

Gracias al testimonio del arriero, al menos como lo presenta la estructura narrativa, creemos que la voz narrativa cuenta fielmente ante otra presencia esos incidentes inusuales: “El arriero entró al pueblo y nos contó cómo todo Ixtepec dormía redondo y negro con las figuras inmóviles en las calles y en los balcones”. (142) En este caso,

además, construye una atmósfera onírica: la noche y el día unidos entre sí por las trancas de Cocula. Esa imagen, con el paso de las lecturas, está lejos de ser trivial como parece; está cargada de un valor simbólico, pero a menudo no nos detenemos en ella: “—Era un mar negro, rodeado por los albores del campo”. (142) Al principio, nos preguntamos, ¿por qué con el asesinato de Felipe Hurtado sobreviene o, más bien, permanece la noche oscura? De igual manera, ¿por qué, en la historia, no se sabe si un rayo de luz regresó a iluminar algún alba de Ixtepec? Estos puntos resultan ser importantes, ya que pareciera, entonces, que esa negrura de la noche inició mucho antes de que Felipe Hurtado llegara a la estación de tren, con la presencia del grupo de militares. Por tal motivo, el narrador recuerda: “Cuando el general Francisco Rosas llegó a poner orden me vi invadido por el miedo y olvidé el arte de las fiestas. Mis gentes no bailaron más delante de aquellos militares extranjeros y taciturnos”. (12)

Dejando atrás esa carga simbólica entre la luz y la noche, observemos ahora que el testimonio del arriero también se refiere a la presencia de un jinete con traje oscuro y una mujer vestida de rosa. Es interesante observar que, por motivos de la ropa, la voz narrativa deduce que se trata de la pareja de amantes, Felipe Hurtado y Julia Andrade: “Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color de rosa. Él iba de oscuro”. (141) En la página siguiente encontramos: “Supimos que era ella por las señas del traje rosa, la risa y las cuentas de oro que llevaba enroscadas al cuello”. (142) Si esto es así, en términos de lógica, vemos que estos personajes consiguieron sobrevivir a los atentados del general Francisco Rosas. No obstante, en la segunda parte veremos que no sucedió así. De hecho, los mismos personajes dan a entender que el militar los asesinó a sangre fría en la salida hacia Cocula. Entonces, si ellos murieron, nos preguntamos: ¿Se trata de una aparición o una alucinación? ¿Cómo es posible que el arriero los viera pasar? ¿Por qué pudo oír el saludo? ¿Cascabel, a quien el general Rosas mató a tiros, era el caballo en que la pareja huyó de Ixtepec?

Lo que hace el encuentro entre el arriero y la pareja de amantes sumamente inquietante, pues se evocaría al mundo de los muertos, tal como Juan Preciado en *Pedro Páramo*. Y el hecho de que ese hombre pudiera ver a las tres almas escapar de aquella desoladora oscuridad, no resulta nada raro, pues, recordemos las palabras de la autora, “en literatura se permite todo”. (Carballo, 2006: XVII) Mas el problema no termina aquí. Es más, la escena del tiempo congelado podría convertirse en el propio relato del arriero español, pues hay que recordar las palabras de la voz narrativa: “En

verdad no sé lo que pasó”. (141) Entonces, es patente que el recuerdo del Ixtepec inmóvil no resultó ser de la voz narrativa. ¿Y qué ofreció esta escena carente de sentido común? Una nueva forma de leer la historia, probando que no existe una, sino varias fórmulas de leer y construir memorias (“soluciones artísticas que dan cuenta de la poética de la obra). Hasta ahora hemos hablado del cuarto momento (va del VI a la XIV sección), el cual tiene como núcleo temático la llegada, junto con la estadía, del extranjero Felipe Hurtado al pueblo de Ixtepec.

Queremos que presten atención ahora al tercer momento, el cual tiene que ver con la partida de Nicolás y de Juan Moncada rumbo a las minas de Tetela del Río, cuya secuencia principia en el III capítulo y concluye en el V. Para ello, nos va ayudar situar la fecha en que Hurtado llegó a la estación de tren, y fue en torno al mes de mayo de 1925; pues, un mes antes, en abril, doña Ana Cuétara recordaba las palabras: “Yo no quepo en este cuerpo”, que Nicolás había dicho una noche anterior (elipsis explícita indeterminada). Y es que entre la última visita de sus hijos y la fiesta de despedida había transcurrido un lapso de 7 meses, como dice la propia Isabel Moncada: “Hace ya siete meses que se fueron”. (30) Conviene no olvidar que, al indicar cuánto tiempo ha pasado de un suceso a otro, se trata de una elipsis explícita determinada, y ella nos traslada a un año atrás, esto es, 1924.

Siguiendo esta hipótesis, y contando a partir de abril siete meses atrás, se podría asumir que Nicolás y Juan Moncada emigraron a su primer trabajo en el mes de septiembre de 1924, después de una fiesta en la que sus amigos se despidieron —cómo podían saber que, tres años más tarde, en el mismo mes, en el festejo de doña Carmen Arrieta, también las amistades de los Moncada se iban a despedir de ellos con expresiones de cortesía. Entonces, agosto sería cuando Félix les avisó a los muchachos que les había conseguido trabajo con el doctor Arrieta en las minas de Tetela, y la costurera Blandina cosería su ropa. Ocurrirá igual un año después, pero los que tendrán que partir en esa ocasión, como sabemos, ya no serían los hermanos Moncada, sino un amigo suyo muy querido: Felipe Hurtado. No por casualidad se dan estos reflejos en las fechas. Queda decir que del III capítulo al V abarcan un periodo de nueve meses; aunque se narra lo que pasó en tres de ellos.

Queda aún por explicar el segundo momento, cuando el general Francisco Rosas, junto con su grupo de militares, se presentó en Ixtepec. En el capítulo II se dice que él con sus ayudantes y soldados llegaron a “poner orden”. (12) ¿Orden de qué? Hacía años que los zapatistas no andaban por esos rumbos y los indios no

hablaban por miedo a que el Gobierno los matara. ¿Qué fue lo que pasó? ¿Cómo descubrir la fecha cuando se apareció? Sobre este respecto, me parece que el asesinato a sangre fría de la Pípila, la antigua patrona de la casa de las cuscas, por parte de un oficial, precipitó el revuelo de los militares, pues, gracias a ello, elucubramos que ese grupo de gobiernistas arribó para castigar de manera severa al pueblo excitado, y a todo aquel que se opusiera al nuevo régimen obregonista. Lo anterior da cuenta que ese incidente habría ocurrido antes de la venida de Hurtado, dado que “Juan Cariño le guardó luto un año entero” (49), y cuando conoció al forastero, su luto había acabado. Esto nos puede hacer pensar que el general Rosas tendría meses residiendo en Ixtepec.

Un indicio de ello es el hecho de que los habitantes se referían a él y a su querida desde antes de que los Moncada se fueran en agosto de 1924: “—¡Julia tiene la culpa de que los niños se vayan tan lejos y solos en medio de los peligros de los hombres y las tentaciones del demonio!” (24) Siendo esto así, sospechamos que el general Francisco Rosas llegó alrededor de julio, un mes después que otro militar matara con un cuchillo a la Pípila. Podría afirmarse, entonces, que el general Rosas llegó en plena época de lluvias. Lo que explicaría su clamor: “—¡Cuándo acabará de llover!” (106) Pues, recordemos, que la gente del Norte no estaba acostumbrada a esos torrenciales aguaceros.

Parece, sin embargo, algo irónico que su llegada tenga que ver con que su antecesor mató a sangre fría a la Pípila, su querida en turno. Como saben, la estancia del general Rosas en Ixtepec causaría el efecto contrario al forastero, pues, dice la voz narrativa: “Mis gentes no bailaron más delante de aquellos militares extranjeros y taciturnos. Los quinqués se apagaron a las diez de la noche y ésta se volvió sombría y temible”. (12) Este polémico personaje se cataloga como la contraparte de Felipe Hurtado. Y, al contrario del amigo de Julia, el general, con sus actos, llena de pesares a la gente de Ixtepec, con excepción de la familia Goríbar. Así, el narrador empieza a divagar sobre la presencia de ese grupo militar en sus tierras, cesando el ritmo del relato. Habría que añadir que cuenta su reacción en esos años: “Yo callaba, detrás de los balcones cerrados”. (13) Y vuelve a describir la función del general: “Temprano en la mañana aparecían algunos colgados en los árboles de las trancas de Cocula”. (14) Veamos que el autor utiliza esa imagen de los agraristas ahorcados para introducir a Dorotea como personaje; luego, se recurre a una digresión para contar su vida y su dedicación a la Iglesia.



Igual que ocurre con los ahorcados, se utiliza la figura de la vieja Dorotea para colocar varias escenas en la que se muestra la relación e influencia que tuvo con los Moncada desde niños. Decíamos líneas atrás que se acude a una imagen, por ejemplo, los ahorcados, para unir un evento con otro; pues bien, ahora, se auxilia de una frase de Nicolás, lo que lleva a una digresión en la que se revela los sentimientos del primogénito de la familia por su hermana. Esta estrategia de decir y mostrar se vuelve a repetir una vez más; luego deja de oírse al narrador. Este segundo capítulo acaba con un diálogo entre los jóvenes Moncada y Dorotea sobre las cosas que ya no existen.

Al respecto, es importante destacar que, en esa última escena, Isabel Moncada se “encontró a una figura que la ensombreció y que pasó junto a ella sin mirarla”. (17) Lo que pudiera ser entendido como un mal augurio, al igual que las mariposas negras. Una señal de las cosas horripilantes que vendrían con el porvenir. Se podría asumir, entonces, como en la novela griega, que estos signos manifiestan la imposibilidad de los personajes de escapar al (a su) destino. No por casualidad don Martín Moncada sentía “presencias extrañas en torno a su casa, como si un maleficio [se hubiese] lanzado contra él y su familia desde hacía muchos siglos”. (22) ¿Hay otro responsable que no sea una presencia divina? “La verdad es que el hombre es totalmente pasivo en su vida —el juego lo conduce el «destino»—, pero soporta ese juego del destino” (1989: 258), como dice Bajtín en *Teoría y estética de la novela*. Es oportuno anotar que, si se adopta este punto de vista, se libera de toda responsabilidad a los presuntos promotores del 5 de octubre de 1927. Estos personajes no tendrían la culpa de lo que pasó aquel trágico día, ya que “el destino y los dioses tienen en sus manos la iniciativa de los acontecimientos” (Bajtín, 1989: 248), no ellos.

Ahora, después de hablar de estos tres ejes temáticos, estamos en condiciones de discutir el primer capítulo que agrupa el momento principal: quién era Ixtepec. En suma, debe tenerse en mente que, al hablar de quién era Ixtepec, el primer capítulo se divide en siete nudos: su físico, su fundación, sus revueltas, su gente, sus actividades, sus sitios turísticos, y su interés por la casa de los Moncada. La explicación del por qué y para qué se inicia el relato con estos recuerdos tiene que ver con el general F. Rosas. Sabemos ya que el militar del Norte se movía en un círculo muy cerrado: el hotel, la cantina, la comandancia, o bien las trancas de Tetela. Así que podremos suponer que no conocía nada de Ixtepec, ni lo que pasó allí, ni de quién durmió con él algunas noches. Es por causa de lo anterior que el sujeto de la enunciación muestra todo aquello que el general no supo apreciar de Ixtepec, ni de sus pobladores, lo cual

ayuda a valorar en un sentido más amplio los hechos del 5 de octubre de 1927. Por ello, como ya se ha dicho, a partir de aquí, hasta el onceavo capítulo de la segunda parte, se insertan recuerdos que explican los porqués de los actos de los personajes en esa imborrable tarde.

En cuanto tal, el primer plano (organización *cronotópica* de los acontecimientos, presentada en la *imagen cronotópica*), con el apoyo invaluable del *proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas*, nos permite entender la imagen que da cuenta de varias “lógicas” del texto, es decir, de sus “soluciones artísticas”, de su configuración cronotópica, por tanto, de algunos problemas de su poética. Y ello como resultado de que el texto mismo nos va brindando las indicaciones necesarias para lograrlo. Pero, sin duda, esa percepción se enriquecerá profundamente al asociarse con las voces de los personajes, con la voz del narrador, y con la propuesta más amplia, al considerar otros niveles o planos, de la configuración del autor, cuestiones que tal vez se puedan presentar en el trabajo que estamos realizando.

## REFERENCIAS

- Bajtín, Mijaíl (1989), “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, pp. 237-409.
- Garro, Elena (2013), *Los recuerdos del porvenir*, México: Joaquín Mortiz, 286 pp.
- Genette, Gérard (2001), *Umbrales*, México: Siglo XXI, 366 pp.
- Gómez Redondo, Fernando (1994), *El lenguaje literario: teoría y práctica*, Madrid: EDAF, pp. 125-246.
- Lotman, Yuri M. (1988), *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 364 pp.
- Neumann, Birgit (2008), “The literary representation of memory”, en *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlín: Walter de Gruyter, pp. 333-343.
- Paredes, Alberto (1993), *Manual de técnicas narrativas: las voces del relato*. México: Grijalbo.
- Perales Ortigón, Laura (2007), “Partícula revoltosa: Acercamiento biográfico a Elena Garro”, en *Con los ojos de Elena Garro. Breve recorrido a través de su obra*, Coyoacán, México, pp. 11-18.
- Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México: Siglo XXI, 270 pp.

- Rosas Lopátegui, Patricia (2005), *El asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica*, México: Porrúa, 478 pp.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006), *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos (Problemas de la poética de José María Arguedas)*, tesis para la obtención del grado de Doctor en Literatura (Literatura Iberoamericana) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 498 pp.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006), *Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres, de José María Arguedas*, Proyecto de Investigación para la Universidad Autónoma del Estado de México, 2002-2006, 120 pp. Publicado en: *Cuadernos de Investigación*, Cuarta Época, núm. 44, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), 196 pp.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2014), “‘Los funerales de la Mamá Grande’, de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su ‘solución artística’ mítico-carnavalesca”, en *Monstruos y grotesco. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (coord.), México: Universidad Autónoma del Estado de México / Casa Aldo Manuzio, pp. 137-166.
- Vital, Alberto (2017, mayo), “De Tuxcacuesco a Comala” en *Proceso*, Ciudad de México, 40, p. 7.

## MESOGRAFÍA

- Cordero, José Antonio (1998), *La cuarta casa. Un retrato de Elena Garro* (en línea). Ciudad de México: Conaculta/SEP. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PW9zOHJCK7c>
- Diez, Alfonso (2014). “Los asesinatos en Huitzilac” (en línea). Ciudad de México. Disponible en: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dCaQs8UtZ5EJ:www.codigodiez.mx/Textos%2520ht/losasesinatosdehuitzilac.html+%&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx> (2014, 15 noviembre).

## APÉNDICE

### Vista panorámica de Iguala de la Independencia, Estado de Guerrero, en 1920



Fotografía anónima.

Fuente: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/guerrero/iguala/panoramica-mx14860457039700>

### Palacio Municipal (Comandancia Militar), Iguala, Guerrero, 1933



Fotografía anónima.

Fuente: <https://antigua44.blogspot.mx/p/guerrero-fotografias-antiguas.html>

**Hotel Universal (Hotel Jardín), Iguala, Guerrero, 1902**



Fotografía anónima.

Fuente: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/guerrero/iguala/la-catedral-mx15022862893374/1>

**Parroquia de San Francisco de Asís, Iguala, 1920**



Fotografía anónima.

Fuente: <https://antigua44.blogspot.mx/p/guerrero-fotografias-antiguas.html>

**Jardín Juárez (Plaza de Armas), Iguala, Guerrero, 1920**



Fotografía anónima.

Fuente: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/guerrero/iguala/jardin-juarez-mx14180676021663/1>

**Calle Benito Juárez, Iguala, Guerrero, 1920**



Fotografía anónima.

Fuente: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/guerrero/iguala/calle-benito-juarez-circulada-el-20-de-octubre-de-mx15053962737317/1>

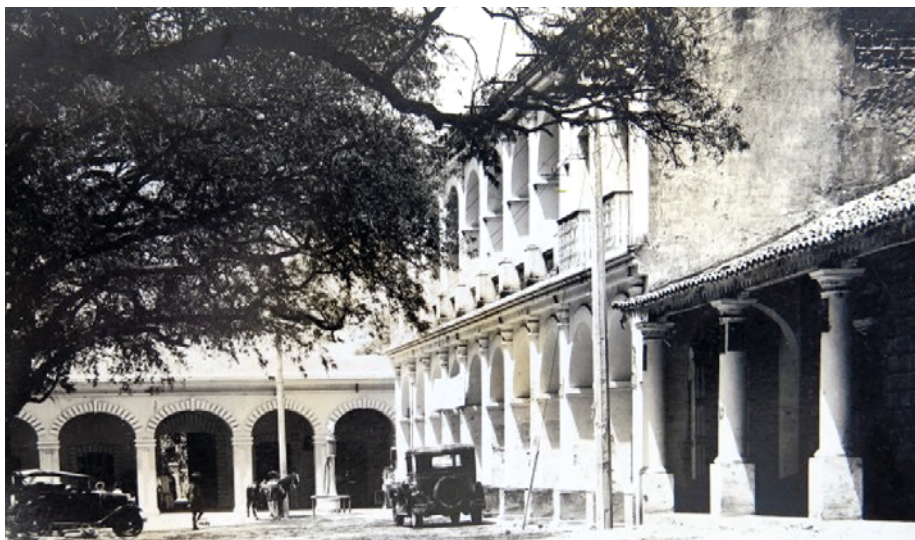
### Río Balsas, Iguala, Guerrero, 1909



Fotografía anónima.

Fuente: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/guerrero/iguala/cruzando-el-rio-mx14180677305045/1>

### Calle Vicente Guerrero, Iguala, Guerrero, 1945



Fotografía anónima.

Fuente: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/guerrero/iguala/escena-callejera-mx14183138165088/1>





## PROBLEMAS DE LA POÉTICA DE *SANTA EVITA*, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: REVISIÓN DE SU CONFIGURACIÓN Y DE SU “SOLUCIÓN ARTÍSTICA”

LUCÍA RÁBAGO CANELA

*Santa Evita* es una novela publicada en 1995, escrita por el autor tucumano Tomás Eloy Martínez. En sus páginas, podemos encontrar ficcionalizadas las respuestas a las preguntas que se han tenido siempre en torno a dos grandes mitos argentinos que se fusionan en uno mismo: Eva Duarte de Perón y la errancia de su cadáver. En *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez<sup>1</sup> recupera casi un siglo de historia argentina por medio de la aparente recopilación de una gran cantidad de enfoques, testimonios y datos duros, que se entremezclan con una narración fresca y metaliteraria con un objetivo en mente: hacer un compilatorio de posturas desde las cuales ver el sujeto-símbolo-metáfora que es Eva Duarte. Sin embargo, se tratan una gran cantidad de temas que no sólo versan sobre esta dicotomía muerte-vida. La novela es una especie de quimera genérica, un palimpsesto<sup>2</sup> que aparenta ser un ejercicio de escritura, un acervo de recortes de todo tipo: de *mass media*, de testimonios, de opiniones, de vivencias, del tiempo mismo. Al estar configurada de esta manera, que no responde a una estructura tradicionalista (inicio, desarrollo, clímax y conclusión), se abre la posibilidad de que el tema no sea, sencillamente, Eva; sino de que Eva funcione como el “pretexto” para la exploración de muchísimas realidades y enfoques desde los cuales ver los momentos históricos que se tratan en el texto.

*Santa Evita* es una novela a través de la cual se expone la plurivisión de ideologías que circundan a Eva Duarte, por medio de la exposición tanto directa como indirecta que se hace sobre la influencia de la primera dama sobre todos los personajes del texto. Esto tiene una importancia sin precedentes, puesto que, al dotar a todas las opiniones

---

<sup>1</sup> Cuando hablemos del Tomás Eloy Martínez en este texto, nos estamos refiriendo a él en su calidad de autor implicado de la novela; no así a Tomás Eloy Martínez como hombre de carne y hueso (a menos que hagamos la especial distinción).

<sup>2</sup> Entendido por su definición literal (según la RAE): “Manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”. *Santa Evita* parece ser la versión final de una novela que ha sido reescrita en varias ocasiones, y que conserva las huellas de estas versiones anteriores en su interior, referenciando los fracasos escriturales como parte de un ejercicio metaliterario.

con una plataforma expositiva, se consigue una visión caleidoscópica de Eva; no como personaje, sino como símbolo/metáfora. Por ende, *Santa Evita* no es un libro de texto o una mera biografía. La complicación (y el encanto) de la novela radica en, precisamente, su condición como novela.

Con esto, queremos decir que implica que no solamente se le transmite al lector una única versión de una sucesión de acontecimientos aislados con una intención concreta. Por el contrario, al abrir la posibilidad de abordar una temática cronotópica (como lo es el siglo que comprende la vida de Eva Perón junto con la errancia de su cuerpo y los años posteriores) por medio de un abanico de personajes, existe la posibilidad de que el lector observe un fenómeno desde tantos puntos de vista como personajes y documentos hay en la novela.<sup>3</sup> La ventaja que este género tiene por sobre una escritura meramente expositiva es que se le comunica al lector una postura (la del autor implicado) dejándolo hacer sus propias conclusiones por medio de lo que *ve* y *oye* dentro de la novela, a través de los demás personajes y “documentos”. Empero, no hay que olvidar que las posturas y modos de ver el mundo expuestas en una novela, son elegidas por el autor (implicado), con el objetivo de implantar en el lector (implicado/real) la manera en la cual quiere que éste explore el problema.

*Santa Evita* está dividida en dieciséis capítulos, por medio de los cuales tenemos acceso a tres argumentos mayores en torno a los cuales se desarrolla la historia. Estos argumentos corresponden a tres de los personajes claves dentro del texto: Eva Duarte de Perón, el coronel Carlos Eugenio de Moorí Koenig y el propio Tomás Eloy Martínez. Cabe aclarar, antes de avanzar, que, aunque los tres personajes tienen base en personas de carne y hueso, a esta investigación únicamente le competen sus alter-egos ficcionalizados en el texto.

Sin embargo, cada una de estas líneas está entrecruzada con las otras en mayor o menor medida, sin presentar cortes físicos tajantes en el texto (los cierres e inicios de capítulo no dividen las historias de los tres personajes; éstas son narradas de manera simultánea); sino que funcionan en armonía dentro de cada capítulo, dialogando

---

<sup>3</sup> Nos referimos en este punto a la complejidad dialógica sólo alcanzable en la novela planteada por Bajtín en el capítulo segundo de *La palabra en la novela*: (La) “imagen dialogizada puede encontrar un lugar (aunque sin dar el tono), en todos los géneros poéticos, incluso en la poesía lírica. Pero esa imagen sólo puede desarrollarse, llegar a la complejidad, a la profundidad y al mismo tiempo, a la perfección artística, en las condiciones del género novelesco”. (Bajtín, 1989: 95)

entre sí hasta transmitir la visión que se plantea desde el título mismo de cada uno de los capítulos. Es importante mencionar que, a pesar de que se podría hablar de tres grandes líneas argumentativas dentro del texto, éstas no tienen una delimitación, sino que muchas veces nos enteramos de lo acontecido en una de las líneas por medio de los recursos externos que se utilizan en otra. Lo anterior provoca que el intercalamiento de *formas genéricas* previamente mencionado no funcione como una mera sucesión de retazos, sino que dichos retazos se comportan de una manera dialógica para con el argumento central y para con ellos mismos.

Tras su publicación, la recepción inicial de *Santa Evita* por algunos importantes escritores de la época la encumbró rápidamente como un *best seller* en Latinoamérica. Dichas críticas (aunque de índole comercial), no sólo llamaron la atención del público, sino que dieron la pauta para la manera en la que la novela sería leída en trabajos de corte académico posteriores. A continuación, haremos un breve recorrido sobre la recepción inicial de la novela.

#### SANTA EVITA Y LA CRÍTICA

En diciembre de 1995 (año de publicación de *Santa Evita*), Carlos Fuentes reseña la novela para *Nexos*. Su escrito inicia con recuerdos de su adolescencia en 1943, cuando con quince años vivía en Buenos Aires y pasaba sus mañanas leyendo a Borges y escuchando radionovelas protagonizadas por una tal Eva Duarte. En el 45, al volver a México, se entera de que aquella actriz de la radio ahora protagonizaba su propia historia de novela con el general Juan Domingo Perón. Posteriormente, Fuentes opina que Tomás Eloy Martínez compite con otros autores latinoamericanos de la talla de Carpentier, García Márquez o Roa Bastos en tanto a que su escritura en *Santa Evita* desdibuja las lindes entre ficción y realidad para “escribir una historia documentada y documentable a su verdad verdadera, que es la ficción”. (Fuentes, 1995). Continúa su reseña haciendo un recorrido sobre lo dicho en la novela sobre el personaje de Eva, sobre las élites (intelectuales y económicas) de la Argentina de este entonces, sobre la milicia y su relación con el ocultismo y, finalmente, sobre el cadáver y su maldición. Culmina la reseña nombrando a Martínez como “el último guardián de la difunta”, y a *Santa Evita* como una novela que hermana a Argentina con el resto de Latinoamérica, apartándola de su propia imaginación europea.

En febrero de 1996, Mario Vargas Llosa escribe, para *La Nación*, una reseña, bajo el título de “Los placeres de la necrofilia”. Inicia recordando las conferencias sobre liberalismo que dio en el verano del 95 en ciudades de la provincia argentina, mientras leía *Santa Evita*. Recuerda su primer encuentro con Tomás Eloy Martínez en algún momento de la década de los sesenta, y hace una breve biografía de Martínez a partir de los encuentros entre ambos. Plantea la que sería la base para mucho del trabajo crítico posterior: “El libro parece la historia del cadáver y su errancia, y, trenzado en ella, la historia de Evita, la del puñado de militares encargados del cuerpo, y la del propio autor”. (Vargas Llosa, 1996) Celebra la construcción del personaje del coronel Moori Koenig, haciendo hincapié en que la interpretación de dicho personaje (histórico) dentro de la novela no tiene nada que ver, necesariamente, con su versión de carne y hueso. Define la configuración de la novela como “asimétrica, laberíntica y muy eficaz”, al igual que el lenguaje utilizado en ella, al que alaba por ocurrente y soberbio. Finaliza admitiendo haber sido derrotado ante la ficcionalización de *Santa Evita*, y se narra a sí mismo deseando el regreso de la Evita peronista, a la vez que fantasea con su cadáver e invita al lector a sumergirse entre sus páginas cuanto antes.

Un mes más tarde, el académico José Miguel Oviedo publica su reseña de la novela en *La jornada semanal*. Contrario a las dos reseñas anteriores, que inician narrando un episodio de la vida de sus autores, la reseña de Oviedo comienza criticando el gobierno de Juan Domingo Perón y su encumbramiento, y se desconcierta ante el mito nacional que es Eva. Puntualiza sobre la influencia de dicho mito en la literatura argentina, que se ha derramado a través de fronteras, para inspirar otras producciones artísticas, siendo Tomás Eloy Martínez (a quien describe como “novelista del peronismo”) el último en retomar al personaje. Para Oviedo, al igual que para Vargas Llosa, “el tema de Martínez no es la vida de Evita, sino su muerte; o más exactamente, su cadáver”. (Oviedo, 1996) En cuanto a lo formal, resalta las interferencias del narrador en el acontecimiento, ya sea en interjecciones explicativas, en notas al pie o en citas. Al igual que los autores anteriores, se maravilla ante lo difuso de la realidad con la ficción, puesto que todo le resulta verosímil. Opina que el peronismo es retratado a la perfección, y que el régimen se ve metaforizado en la figura del cadáver de Eva. Continúa describiendo el proceso escritural de la novela, admirando el palimpsesto resultante. Sigue al narrador y sus peripecias, describiendo brevemente el acontecimiento de la novela hasta llegar a su caótico final. Termina

citando la última línea de la novela<sup>4</sup> y culminando con “el lector también quisiera seguir leyendo”.

Para finalizar nuestro breviarío sobre la crítica inicial y, en ciertos sentidos, contraria a la recepción latinoamericana citada anteriormente, en septiembre de 1996 Michiko Kakutani reseña *Santa Evita* en su traducción al inglés para el *New York Times*. Comienza su reseña preguntándose por qué tomó tanto tiempo para que alguien hiciera una “ambiciosa novela posmoderna sobre Eva Perón” (Kakutani, 1996), para inmediatamente lamentarse que la novela no sea mejor. La siente muy atada a la tierra a comparación de “otros exponentes del realismo mágico”, y no considera que exponga ni a la Eva real ni al imaginario que la rodea. Destaca el extraño movimiento oscilante del manejo del tiempo en la narración, así como el carácter “testimonial” de la construcción del personaje de Eva en la novela.<sup>5</sup> Coincide con Fuentes y Vargas Llosa en que el foco de la narración está en el cuerpo y su peregrinar, que es en donde radica lo “surrealista” del texto. Lamenta lo discursivo de los pasajes intermedios, aunque piensa que la pesadez de estas intervenciones puede deberse a una mala traducción. Finaliza sentenciando que Evita eludió la imaginación de Martínez.

En tanto a los trabajos de investigación literaria que se han hecho en torno a *Santa Evita*, se ha tratado la novela desde muchos puntos distintos. Por un lado, existen investigaciones semánticas que observan el tratamiento lingüístico que se le da al personaje de Eva Duarte a lo largo de la historia de la literatura argentina; por otro, hay trabajos que se centran en la verosimilitud de los hechos planteados a lo largo del acontecimiento, haciendo una minuciosa labor detectivesca para diseccionar las imaginativas libertades creativas de los hechos comprobables. Sin embargo, dado que el objetivo del presente trabajo es brindarle al lector un análisis de la composición poética de la novela, nos centraremos únicamente en tres trabajos que han tratado el tema y que han hecho propuestas en cuanto a la solución estética de *Santa Evita*: el artículo “«La memoria anclada». La rehabilitación de la memoria en *Santa Evita*, de

---

<sup>4</sup> “No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez”. (Martínez, 1995: 394)

<sup>5</sup> Me parece curioso que el autor de la reseña interprete todos los datos presentados en la novela como *reales*, y reprocha a Martínez, pues considera que no son obtenidos, necesariamente, de forma fidedigna. No sé si este malentendido se deba a una mala traducción o, simplemente, a diferencias culturales.

Tomás Eloy Martínez”, de Giorgia Delveccio, de la Universidad de Parma; el cuarto capítulo de la tesis doctoral de María Griselda Zuffi, que publicó bajo el título de *Demasiado real: Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*, así como la segunda parte del libro *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Un caso: Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon*, de la doctora Cecilia M. T. López Badano.

En su artículo, Giorgia Delveccio establece que la técnica narrativa utilizada en *Santa Evita* se basa en la fusión de ficción y biografía (concepto que, nuevamente, vemos como eco de las reseñas que presentamos anteriormente). Para conseguir ese efecto, el autor salta entre un narrador omnisciente y uno homodiegético. Plantea que, por un lado, existe una dualidad entre la historia del cuerpo y la historia de Eva viva, así como entre las historias de Tomás Eloy (personaje) y el coronel Moori Koenig. Se intercalan entonces los tipos de narración, el manejo del tiempo y el espacio y la imagen de Evita y el papel de un testigo ficticio (que, a su vez, presenta el testimonio de terceros), para así hacer impersonales discursos individuales y construir una identidad por medio del cuestionamiento con el pasado. (Delveccio, 2005)

En el cuarto capítulo de su tesis, el cual versa sobre *Santa Evita*, María Griselda Zuffi problematiza la novela de Martínez como una obra literaria anclada a “la verdad” y sus polémicas, las formas de acceder a ella y los modos de articularla. Categoriza la novela como un texto post-testimonial, es decir, que participa en la reescritura y la reelaboración del testimonio. Mientras tanto, el narrador y sus intenciones se ocultan al margen del texto, aportando datos que “revientan” la Historia, ampliándola a las historias múltiples y divergentes que ponen en entredicho la versión oficial, estableciendo su propia verdad y fijándola en piedra. (Zuffi, 2007: 120-156)

Por último, Cecilia López Badano es quien hace el estudio más amplio de los mecanismos estético-compositivos de la novela. Lleva más allá el concepto de difusión entre lo real y la ficción tratado por todos los autores anteriores, para aseverar que el mito y la ficción devoran lo real.<sup>6</sup> (López Badano, 2010: 110) Plantea que la trama se construye en dos direcciones contrapuestas: la biografía hacia atrás y la tanatografía

---

<sup>6</sup> En este punto puede concordar con Zuffi, en tanto que se edifica una nueva verdad a partir de lo ficcional. Empero, López Badano no cae en la trampa mencionada por Vargas Llosa: al igual que con varios textos de Borges o de Piglia, *Santa Evita* contradice lo planteado en el texto, desmiente sus fuentes o las reinterpreta en los paratextos, lo que provoca que el lector deba hacer varias lecturas de la novela y se remita a los referentes para poder dilucidar qué es cierto y qué no lo es.

(que encierra la clave de la historia nacional reciente) hacia adelante. Por otra parte, López Badano plantea que el protagonista de la novela es el cadáver,<sup>7</sup> y que es a partir de la imagen inicial del cuerpo que se construye el relato a modo de cadáver exquisito. Asimismo, el personaje de Eva viva también se edifica de esa manera, haciendo este compilatorio testimonial del que también habla Zuffi, para así edificar una Eva caleidoscópica.

En tanto a la estructuración de la novela en sí, la académica afirma que existe en ella un “doble movimiento” (López Badano, 2010: 143-153), que consiste en que, por un lado hay un control autoral del relato en la secuencialidad que va de la agonía a la muerte de Eva, así como del embalsamamiento al secuestro del cadáver y su clandestinidad (lo que podría entenderse como el discurso del historiador). Por otra parte, pareciese haber un desamparo detectivesco del periodista que intenta atrapar a la verdadera Eva y perseguir las huellas del cadáver por medio del testimonio<sup>8</sup> (las fuentes con las que se construyó el discurso del historiador). Este doble movimiento y sus contradicciones genera, a su vez, una diferencia entre el autor (“externo” al texto) y el narrador (“interno”), la cual enmascara usando su propio nombre y, paradójicamente, borrándose del texto para que parezca que éste fue armado “por montaje”.<sup>9</sup> Por último, López Badano retoma la idea de la Eva caleidoscópica: asevera que el texto podría considerarse un cadáver exquisito en cuanto a la “multivocidad” (que no debe confundirse con la polifonía bajtiniana) que multiplica, a su vez, a las Evas y sus interpretaciones, fijándola y canonizándola dentro de la literatura argentina.

Habiendo hecho un planteamiento del problema que supone *Santa Evita* en tanto a su temática como a su construcción poética, así como habiendo hecho una breve revisión sobre algunos de los trabajos críticos y teóricos que versan sobre el

---

<sup>7</sup> Visión con la cual discrepo. Sí, el cuerpo es un personaje, pero no es el personaje principal, sino más bien un *leitmotiv* o un personaje que engendra la locura de un peronismo que no desaparece. Sin embargo, si vemos al cuerpo no como encarnación, sino como el disparador de la locura de todos quienes lo rodean y metáfora de la nación como lo hace López Badano, es fácil dilucidar por qué considera que es protagonista.

<sup>8</sup> El “doble movimiento” planteado por López Badano empata con la visión de los saltos entre narrador omnisciente y homodiegético planteado por Delveccio.

<sup>9</sup> También discrepo en este punto, puesto que soy de la opinión que, al hacer evidente el mecanismo metaliterario de la novela, el autor interno aparece claramente. Sí, hay un desdoblamiento de su identidad (del que hablaremos más adelante), pero eso sólo implica que nos hace su presencia aún más tangible dentro del texto.

problema del “artefacto” compositivo de la novela, recapitularé de manera sucinta el proceso por medio del cual he conseguido acercarme a la “solución artística” del texto. El principal objetivo de conocer este aspecto de la novela es poder plantear distintas posibilidades de lectura para el texto, así como aventurarse a aseverar sobre la intencionalidad con la que fue escrito y el lector implicado al que fue dirigido y que se tomó en cuenta para hacerlo.

#### EL PROCESO DE APROXIMACIONES SUCESIVAS-ACUMULATIVAS (PASA) COMO PROPUESTA PARA LA LECTURA

El proceso a través del cual se dará cuenta de la problemática que tenemos delante es el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), planteado por Francisco Xavier Solé Zapatero. Dicho proceso toma como base a las lecturas que Solé hace de varios autores, entre los que destacan Bajtín, Lotman y Ricoeur, con el fin de asirse de un camino tentativo que se debe recorrer para concretar el conocimiento obtenido sobre la construcción poética de un texto.

A continuación, se dará cuenta de manera elemental de los puntos clave de la propuesta de Solé:

1. El fin de llevar a cabo este proceso es tratar de encontrar la posición y perspectiva (la intención) desde la cual el autor implicado construye y articula al texto.
2. El acercamiento al texto se hace a partir de ciertos niveles generales encontrados en el texto mismo (no existe un *a priori*). Sin embargo, entendiendo al texto como un sistema procesal que inmiscuye una relación autor → texto → lector, se pueden encontrar una serie de problemáticas que las obras literarias tienen en común, y que, por ende, pueden funcionar a modo de guía para un acercamiento inicial al texto. Cabe aclarar que esta “guía” cumple con una función inicial, mas la aproximación que se hace al texto dependerá absolutamente de la configuración del texto mismo, por lo que cada lectura deberá tratarse como un caso individual y único; es decir, considerar el texto como un “*sujeto*” y no como un “*objeto*”.

Los niveles básicos de cualquier texto pueden categorizarse esquemáticamente de la siguiente manera:



- A) *Nivel visual*:
- a) Acontecimiento general
  - b) Acontecimiento de(l) ser
  - c) Imagen individual y sociocultural de los personajes (en proceso)
  - d) Tiempo/espacio (tanto físico como cronotópico)
- B) *Nivel auditivo*:
- a) Voz de los personajes
  - b) Voz del narrador
  - c) Voz del autor interno
- C) *Nivel configurativo* (articulación que hacen el narrador y/o el autor interno, así como el autor implicado, de todas las instancias anteriores):
- a) “Solución artística” (narrador ↔ oyente)
  - b) “Solución poética” (autor implicado ↔ lector implicado)

Citando a Solé:

Dicho de otra manera, se considera necesario revisar, en principio, tres planos en el texto artístico: el de **representación**, por cuanto objeto de la imagen en *movimiento que vemos*; el de la **expresión**, por cuanto un narrador va *relatando*, con la ayuda de los personajes, lo que *oímos y vemos*, lo cual forma parte de la “*solución artística*”, y el de la **configuración** del autor, que articula los dos niveles anteriores y les da coherencia: capítulos, apartados, etc., como producto de la *organización composicional* y poética del autor, todo lo cual está determinado por la relación dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada, que establece con el oyente-lector (implicado) al que se dirige. (Solé Zapatero, 2006)

Dicho lo anterior, cabe señalar lo siguiente:

1. Deben considerarse y explorarse también las posibilidades inmanentes a cada texto. Por ejemplo, en el caso de que el texto esté compuesto por una o más *formas genéricas* (Bajtín, 1989), con sus respectivos géneros intercalados (como es el caso de *Santa Evita*), se deberá trabajar cada una de estas *formas genéricas* por separado (siguiendo la guía previamente establecida), para dar cuenta de la manera en la que los fragmentos se articulan entre sí.

2. La teoría y la metodología literaria será utilizada únicamente como una *herramienta* auxiliar complementaria al proceso, no así como un método a seguir o a aplicar.
3. Se deberán considerar todos los discursos expuestos y vinculados en el texto, así como en los textos críticos y en los propios para entender a la palabra en su condición de “bivocal, dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada”.

En fin, habiendo tomado en cuenta tanto la recepción inicial de la obra, como (de forma sucinta y generalizada) de qué versan otros trabajos que atañen a *Santa Evita*, así como un bosquejo de las particularidades de la composición poética de la obra, para finalizar con un breviario del proceso de lectura a utilizar, es momento de pasar al ahondamiento sobre los niveles previamente mencionados. Para facilitar la lectura de la investigación, se colocaron los puntos clave del nivel auditivo en las notas al pie del acontecimiento.

#### EL ACONTECIMIENTO REPRESENTADO EN *SANTA EVITA*

*Santa Evita* es una novela compuesta por dieciséis capítulos, los cuales llevan por título citas de Eva Duarte, ya sea de entrevistas, discursos, extractos de *La razón de mi vida* (su autobiografía), o bien, citas que se le adjudican a la primera dama, a pesar de no haberlas dicho. Curiosamente, lo que se expone dentro de los capítulos siempre tiene relación con el título de éstos, aunque muchas veces el nexos que une el acontecimiento con el título es de índole paródica.

Como ya dijimos antes, hay tres focos (o personajes) principales en torno a los cuales discurre el acontecimiento en la novela: el Coronel Moori Koenig, Eva Duarte y Tomás Eloy Martínez (ahondaremos en la problemática que implica tenerlo como personaje más adelante). Cada uno de estos focos funciona por sí mismo, como una línea narrativa completa y cerrada dentro de sí. Empero, cabe recalcar que estas tres grandes líneas no son las únicas que hay dentro de la novela. La narración se centra sobre un personaje concreto en torno a nueve personajes de la novela. Sin embargo, creemos que las líneas del Coronel, Tomás Eloy y Eva Duarte son las principales de la narración por dos motivos: el primero es que todas las demás líneas recuperan acontecimientos iniciados en alguna de estas tres líneas principales, pero en la que

ninguno de estos tres personajes clave está presente, por lo que estas líneas “extra” podrían considerarse apéndices a las líneas principales; y el segundo motivo es que en las tres líneas mayores se sigue una linealidad en la que es posible admirar una evolución en cada personaje central, mientras que en las seis líneas restantes es imposible hablar de una evolución, en tanto a que únicamente narran una o dos escenas. El acontecimiento expuesto en ellas parece cumplir únicamente con el propósito de esclarecer para el lector aspectos presentados en las líneas principales (sin embargo, no es así, como lo demostraremos más adelante). Lo que sucede en cada uno de los niveles previamente mencionados es lo siguiente:

### *Eva Duarte de Perón*

Presentada en orden anacrónico, por un narrador omnisciente. La línea del acontecimiento de Eva Duarte es sumamente breve, se extiende únicamente por los dos primeros capítulos de la novela. En el primer capítulo vemos a una Eva agonizante que despierta sola en su cuarto. Se para de puntitas y ve hacia la multitud que está del otro lado de la verja de la residencia presidencial. Conversa unilateralmente<sup>10</sup> con la multitud por unos instantes, hasta que un terrible dolor la devuelve a su cama. En este primer capítulo, vemos a Eva dirigiéndose a su pueblo, la primera mitad de su identidad. En el segundo capítulo, que parece haber ocurrido antes que el primero, vemos a Eva discutiendo con médicos y con Perón,<sup>11</sup> su esposo. La visten y la apuntalan con un corsé de yeso para después salir dificultosamente a la calle. Sufre un desmayo en las escaleras, pero vuelve en sí y se sube a la parte trasera de un *Cadillac* con su marido. Dan un tour por la ciudad en el que ella sonrío y saluda erguida a su pueblo. La siguiente escena es de ella despertando en su cuarto, con su madre<sup>12</sup> a los

---

<sup>10</sup> Se maravilla ante el cariño que le tiene el pueblo, y se pregunta la manera en la que agradecerles su cariño y apoyo.

<sup>11</sup> Ruega porque la dejen salir.

<sup>12</sup> Doña Juana es uno de los personajes que tiene su propia línea: comienza después de morir la hija y caer Perón, cuando pierde su estatus, y culmina con ella recibiendo al Coronel en su casa, para entregarle un poder sobre el cuerpo. Es decir, la línea de doña Juana conecta las líneas de Eva y la del Coronel.

pies de su cama. Las dos mujeres conversan<sup>13</sup> y la madre le lee unas cartas. En este capítulo, vemos a Eva en lo privado. Estos dos capítulos en los que se trata a una Évita previa a morir sirven como el disparador para las otras dos líneas que siguen, puesto que preparan el terreno y muestran un primer acercamiento en cuanto al fenómeno que fue Eva Duarte de Perón.

### *Coronel Moori Koenig*

Es presentado en orden cronológico y narrado por un narrador omnisciente. La línea del Coronel está dividida entre nueve capítulos (1, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 14 y 15). En los primeros tres capítulos de su historia, se ve al Coronel desde que le dan la misión de desaparecer el cuerpo, pasando por un proceso de planeación y compilación de datos. Se le ve mayormente en su despacho escribiendo y leyendo, y hace visitas al doctor Pedro Ara en su laboratorio en la CGT (Confederación General del Trabajo), así como a doña Juana Iburguren, madre de Eva, en casa de ella. En el capítulo 5, la mitad de esta primera tercia, el Coronel se queda por primera vez a solas con el cuerpo y lo marca. En el tercer capítulo de esta tercia, o sea, en el capítulo 6, llega finalmente al que será su plan de acción definitivo para deshacerse del cadáver y se lo comunica a sus suboficiales. Es en este punto cuando recibe un sobre que lo preocupa profundamente. Estos tres primeros capítulos corresponden al periodo en el que el Coronel aún no está en posesión del cuerpo.

Posteriormente, comienza la segunda tercia de capítulos (aquellos en los que el Coronel *sí* está en posesión del cuerpo). En el capítulo 7, el Coronel y sus suboficiales ejecutan el plan que elaboraron para deshacerse del cuerpo. La parte del plan que le corresponde al Coronel falla, por lo que da vueltas por la ciudad con el cadáver en la caja de su camioneta hasta estacionarla frente al edificio del Servicio de Inteligencia. El capítulo 9 es quizás el de mayor importancia para el Coronel, puesto que, además de ser el centro absoluto de su narración (4 capítulos antes y 4 capítulos después), es

---

<sup>13</sup> Hablan sobre las posibilidades que habría tenido Eva de no irse de Los Toldos, de su amor por Perón y expresa a su madre su último deseo: que nadie nunca la vea desnuda. (Este deseo me parece sumamente curioso, tomando en cuenta lo verdaderamente expuesto que estuvo su cuerpo ante tanta gente durante el proceso de embalsamamiento, el secuestro del cuerpo y la recuperación de éste).

un punto de inflexión que modifica radicalmente su actuar, yendo hacia adelante. Curiosamente, en este capítulo, al nivel del acontecimiento, no *sucedan* muchas cosas, pero es en la profundidad de las pocas que sí suceden donde radica la importancia del capítulo. Vemos al Coronel y a Arancibia, uno de los oficiales (¿dos locos que comparten su locura?), sentados dentro de la caja de la camioneta en donde ocultan el cadáver. Se recuestan de a ratos y conversan.<sup>14</sup> Ambos se levantan a observar el cuerpo juntos. Regresan a dormir. De madrugada, los despiertan gritos de fuera de la camioneta. El Coronel sale y observa a uno de los custodios de la camioneta golpeado y rodeado de flores. Entonces, el Coronel sube a su despacho, y se sienta a observar la ventana mientras bebe.<sup>15</sup> Vuelve a conversar con Arancibia. Como última entrega de esta tercia, en el capítulo 11 vemos al coronel sentado en su despacho, leyendo fichas y documentos. Se asoma a ver la ambulancia mientras bebe. Súbitamente, una procesión católica inunda la calle, por lo que baja corriendo. Junto a la camioneta, encuentra velas y flores. Enfurecido, sube a la caja a gritarle al cadáver, y ordena que lo suban a su despacho. De vuelta en su despacho, observa la caja mientras bebe. Cierra la puerta, llora mientras habla con el cuerpo. De pronto, sale ya muy ebrio de su despacho y llama a Galarza y a Fesquet (los otros dos oficiales que, junto con el Coronel y Arancibia, llevaron a cabo la misión fallida para ocultar el cuerpo). Es aquí donde termina la posesión del cadáver, e inicia la última tercia de la novela, en la que el Coronel ya no tiene al cuerpo real.

En el capítulo 12, el coronel observa el cuarto en el que fue recluido, en una lejana zona militar al sur del país. Medita profundamente, lee las fichas que ha hecho a lo largo de su misión y escucha anonadado la conversación de las otras personas que están allí con él. El capítulo 14 inicia con el Coronel arribando a Hamburgo desde Bonn (en donde trabaja en la embajada argentina). Maneja una ambulancia. Se registra en un hotel y camina por el distrito rojo. Va a dormir. Al día siguiente, va al muelle a esperar el arribo de un barco (el *Cap Frio*). Bebe y dormita sentado en la ambulancia. Ve a otra ambulancia subir un fardo en su caja e irse. Ve llegar a Fesquet.

---

<sup>14</sup> Curiosamente, no hay ningún diálogo del Coronel que no verse sobre el cadáver. Ninguno. Desde su primer diálogo en el primer capítulo de la novela, siempre que el Coronel habla es sobre algo que involucra al cuerpo.

<sup>15</sup> Antes de este punto, se hace alusión a que el Coronel siente “una terrible sed”. Sin embargo, no es sino hasta este capítulo en el que lo vemos beber por primera vez, actividad que no cesará de incrementar conforme avance la historia.

Conversan. Caminan juntos a hablar con el capitán del *Cap Frío*. Conversan. Suben a la camioneta, y el Coronel conduce en dirección al distrito rojo. Al llegar, le entrega un arma a Fesquet y corre hacia las vitrinas de los burdeles. En una de ellas, encuentra el cadáver.\*<sup>16</sup> Se lo echa al hombro y se abre paso dando tiros al aire hasta llegar a la ambulancia. Sube el cadáver y conduce en dirección a Bonn. Al llegar a Bonn, estaciona la ambulancia afuera de la casa en la que vive y pasa la noche junto al cuerpo.\* De madrugada, entra a su casa a conversar con su esposa. Hace una llamada telefónica a la embajada y se sube a la ambulancia para alejarse mientras bebe. En el capítulo 15, el último capítulo de la línea del Coronel, lo vemos conducir la ambulancia sin rumbo toda la mañana, mientras sigue bebiendo. Lo detienen dos policías, quienes, tras conversar con él, revisan el contenido de la caja con preocupación. Aliviados al ver su contenido, lo dejan ir. Durante la mañana, el Coronel adquiere un ataúd y herramienta, así como para acomodar el cuerpo dentro del ataúd en cuestión. Llega a Eichstätt, junto a la que era la casa de sus abuelos. Conversa unilateralmente con sus abuelos y se dirige al cuerpo.\* Lo entierra. En su última escena, vemos al Coronel llegar a un motel en Koblenz y tomando un baño.

La línea del Coronel funciona, como ya dijimos, con base en una “tercia de tercias” en tanto a su división por capítulos. Empero, cabe destacar que estas tercias funcionan no únicamente bajo la lógica planteada previamente (antes de la posesión del cuerpo/ durante/ después), sino que guardan una lógica interna y meramente estructural. O, mejor dicho, la lógica que podemos ver a gran escala al categorizar cada terciada respecto a su papel cronológico dentro de la historia también puede ser aplicada al interior de cada terciada.

Por ejemplo, en la primera terciada, el capítulo 1: “Mi vida es de ustedes”, corresponde a la presentación del *problema* que va a ocupar la vida del Coronel por el resto de la novela: la necesidad de la desaparición del cuerpo. Asimismo, se nos presenta al Coronel en la cúspide de su carrera, confrontando esta versión directamente con la del doctor Ara, a quien presenciamos como si fuese una especie de aparición premonitrice de la obsesión por el cadáver que poseerá no sólo al Coronel, sino también a todos aquellos

---

<sup>16</sup> A pesar de que para el Coronel este es el cadáver real, más adelante se nos informa que solamente era una de las copias. En realidad, la última vez que el Coronel ve al cadáver es en el capítulo 11. De este punto en adelante, las palabras “cadáver” y “cuerpo” tendrán un asterisco (\*) al costado, para indicar que nos estamos refiriendo a la copia.

que estén a cargo del cuerpo por el resto de la novela. Posteriormente, el siguiente capítulo de esa tercia, el 5: “Me resigné a ser víctima”, vemos a un Coronel que se documenta: ahonda en el problema presentado en el capítulo anterior y contrasta la información obtenida previamente con nuevas fuentes. En el tercer capítulo de la tercia, el 6: “El enemigo acecha”, podemos ver las consecuencias naturales de la sumatoria de los dos capítulos anteriores: vacía la información para elaborar un plan y preparar todo con el fin de llevarlo a cabo. Entonces, podemos observar que hay una lógica interna en la tercia: planteamiento del problema → recopilación y contraste de información → ejecución. Esta misma lógica se repite en las otras dos tercias.

En la segunda tercia, en la que el Coronel está en posesión del cuerpo, primero el Coronel tiene un primer encuentro con la lógica de locura y obsesión en torno al cuerpo en su primera noche como su propietario, en el 7: “La noche de la tregua”, y que va a ser su perdición. Posteriormente, en el capítulo 9: “Grandezas en la miseria”, el Coronel se despeña por completo en su locura, y acompañado de Arancibia, se deja llevar por toda la carga simbólica de índole mística que el cuerpo tiene para él. Para finalizar la segunda tercia, en el capítulo 11: “Un marido maravilloso”, vemos a un Coronel completamente paranoico y abstraído en la locura presentada y reforzada en los capítulos anteriores. Un Coronel al que ya no le importan ni su posición dentro del ejército ni el secreto que era tan importante guardar al inicio de la tercia. De nuevo la lógica: planteamiento del problema (la locura) → recopilación y contraste de información (hablando a solas con el Loco) → ejecución y consecuencias.

Finalmente, la última tercia la vemos iniciar en el capítulo 12: “Jirones de mi vida”, con el Coronel encerrado, pero recabando información sobre qué ha sucedido con el cadáver en su ausencia. Posteriormente, en el capítulo 14: “La ficción que representaba”, el Coronel lleva a cabo una estrepitosa persecución, no sin antes (consciente o inconscientemente) haber realizado un recorrido nocturno por Hamburgo, que lo dotará de todas las pistas necesarias para salir victorioso en la recuperación del cuerpo.\* Llega a Bonn, y ahí es en donde averigua lo que le faltaba saber: qué planes tiene para él el gobierno argentino. Para terminar, en el capítulo 15: “Una colección de tarjetas postales”, ejecuta finalmente su plan: entierra el cuerpo,\* sí, bajo sus términos, pero lo desaparece tal y como le fue ordenado en el primer capítulo. Es entonces que se completa el mismo esquema de las dos tercias anteriores: planteamiento del problema (el Coronel sin el cuerpo) → recopilación y contraste de información (para recuperar el cadáver) → ejecución (entierro).

Con todo lo anterior, podemos comprender que la estructura de la línea del Coronel no sólo se puede entender como tres tercias que funcionan cronológicamente de manera horizontal, de acuerdo con su aparición en el devenir de la novela. Existen también, por similitud en sus características, tres tercias *verticales*: los tres primeros capítulos de cada tercia corresponden a la tercia estructural de “planteamiento de problema”; los tres capítulos correspondientes a la parte central de cada tercia conforman la triada de “recopilación y contraste de información”, por lo que dictarán la lógica de su respectivo conjunto. Por último, los tres capítulos finales de cada conglomerado corresponden a la “ejecución”, a la sumatoria de lo acaecido en las secciones anteriores.

Finalmente, podemos también pensar en dos últimas tercias: las que denomino “tercias diagonales”. Si tomamos, por ejemplo, el primer capítulo de la primera tercia, el central de la segunda, y el último de la tercera, encontramos que sigue la misma lógica de planteamiento del problema (misión de deshacerse del cadáver) → recopilación y contraste de información (ahondamiento en la locura y visión mística del cuerpo) → ejecución (entierro). Como podemos ver, esta tercia funciona para explicar a grandes rasgos el proceso de antes-durante-después de toda la línea del Coronel.

Si, por otra parte, tomamos para la segunda tercia diagonal el último capítulo de la primera tercia, el capítulo central de la segunda, y el primer capítulo de la tercera tercia, podemos encontrar la tercia correspondiente al argumento de la locura del Coronel. Planteamiento del problema (planes para deshacerse del cuerpo) → recaudación de información (locura y obsesión con Arancibia) → ejecución/consecuencias (de su fracaso debido a la locura).

### *Otras líneas*

Posterior al análisis del acontecimiento dentro de las líneas de Eva y el Coronel, es pertinente que tratemos ahora a las que denominamos “Otras líneas”. Con esto, nos referimos a las partes de la narración en la que ahondamos en hechos que ya hemos visto en las líneas anteriores, o que nos sirven para contraponer puntos de vista que ya nos han sido presentados. Sin embargo, aunque en su gran mayoría los hechos presentados en las “Otras líneas” se encuentren estrechamente entrelazados con el devenir dentro de las líneas de Eva, el Coronel o Tomás Eloy, al introducir



una nueva parte de la historia a través de la perspectiva de un tercero, se enriquece considerablemente aquello que, de otra manera, podría parecer unidimensional e insulso.

En adición, si tenemos en cuenta lo que cada uno de estos personajes representa, no dentro de la novela, sino política e históricamente en Argentina,<sup>17</sup> sus puntos de vista se convierten no solamente en algo enriquecedor, sino en una perspectiva completamente necesaria para comprender la problemática que atañe a la novela.

### 1. *Doctor Pedro Ara*

Capítulo 1: Brevísima narración del doctor trabajando, cuando el Coronel interrumpe su trabajo. Vemos al Coronel a través de los ojos de Ara.

Capítulo 7: Después de ser despojado del cuerpo, el doctor toma la mortaja con la que estaba cubierto el cadáver y se la lleva a la multitud reunida en el Dock Sur. Después de conversar con algunos de los “grasitas” ahí reunidos y fallar en su intento de convencimiento para que recuperen el cuerpo, es despojado de la mortaja.

### 2. *Doña Juana Iburguren*

Capítulo 2: Después de la caída del gobierno de Perón, doña Juana viaja en tranvía en dirección a la CGT a ver el cuerpo de su hija. Allí, conversa con el doctor Ara.

Capítulo 5: Doña Juana se arregla en su recámara y sale a recibir al Coronel.

### 3. *Eduardo Arancibia*

Capítulo 7: Breve narración de la ejecución de su parte del plan-entierro de su copia del cuerpo en el cementerio de la Chacarita.

### 4. *Gustavo Adolfo Fésquet*

Capítulo 7: Breve narración de la ejecución de su parte del plan-entierro de su copia del cuerpo en el cementerio de la Iglesia de los Olivos.

### 5. *Milton Galarza*

Capítulo 7: Breve narración de la ejecución de su parte del plan-entierro de su copia del cuerpo en el cementerio de las Flores.

---

<sup>17</sup> Sobre este punto ahondaremos más adelante.

Capítulo 14: Viaje de Galarza con el cadáver en el barco *Conte Biancamano*, en dirección a Génova. De ahí, viajan a Milán, en donde Galarza entierra el cuerpo.

#### 6. *José Nemesio Astorga*

Capítulo 9: Astorga asiste a la residencia presidencial, en donde proyecta películas para Eva y conversa brevemente con ella. A la mañana siguiente, asiste a la Fundación Eva Perón, en donde hace fila y desiste. La madrugada del día siguiente, vuelve a hacer fila, y finalmente pasa a ver a Eva. Ella lo toma de las manos, y él está por hacer su petición cuando los interrumpen, anunciando un terrible accidente. Astorga camina tranquilamente de vuelta a su casa, y es sorprendido por sus vecinos reunidos en la puerta de su casa. Con su hijita, van al hospital a reclamar el cuerpo de su esposa (fallecida en el accidente). Allí, se los encuentra Eva, quien no los reconoce.

#### Lógica estructural de las “Otras líneas”

Al igual que en la línea del Coronel, las llamadas “Otras líneas” también guardan una lógica estructural interna que, aunque es mucho menos compleja que la de Moori Koenig o la de Tomás Eloy, se sostiene por sí misma; une a todas las otras líneas en un solo conglomerado estético de objetivos claramente definidos. En conjunto, las “Otras líneas” tienen la función de otorgar de cierta profundidad a hechos o símbolos presentados en otras líneas, de manera tal que exista más de un punto de vista que verse sobre aspectos cruciales de los conceptos que la novela trata.

Ya tratamos el contenido de las “Otras líneas” de manera tal que se nota una cierta transfiguración dentro del devenir de los personajes en torno a los que giran. Sin embargo, ahora las trataremos como el conjunto que son; no conjuntándolas por personajes, sino en el orden en el que aparecen los capítulos dentro del texto mismo. De una manera similar a la línea del Coronel, podemos observar que las otras líneas también abarcan una extensión de nueve capítulos. Tres de las líneas (doctor Ara, doña Juana y Milton Galarza) aparecen en dos capítulos cada una, mientras que las líneas de Arancibia, Fesquet y José Nemesio Astorga únicamente comprenden parte de un capítulo cada una.

Si las ordenamos según su aparición en el texto, también podemos ordenarlas en tercias de la misma manera que la línea del Coronel. Sin embargo, en estas tres tercias

no vemos repetirse los patrones de una manera tan simétrica como en la línea del Coronel. No obstante, ya notaremos que la estructura general de las “Otras líneas” es sumamente similar a la que se sigue en cada una de las tercias del Coronel.

La primera tercia inicia con el doctor Ara, en el 1: “Mi vida es de ustedes”. Lo vemos trabajar en el cuerpo, y posteriormente tener una visita del Coronel. En esta visita, el doctor Ara se muestra confiado mientras conversa con Moori. El siguiente capítulo de la tercia es de doña Juana, el 2: “Seré millones”. La vemos despertar durante la noche, oír el radio y arreglarse para salir. Después llega con el doctor Ara. Allí conversan, pero el aire confiado de Ara del capítulo pasado se desvanece, encontrándose al descubierto por doña Juana. El siguiente capítulo de la tercia, el 5: “Me resigné a ser víctima”, de nuevo gira en torno a doña Juana. Aquí la vemos encontrándose primero con Renzi, y después con el Coronel. Entonces, podemos observar que esta primera tercia pareciera tener un cierto talante sumatorio; es decir que su estructura es: Introducción y recopilación de información del Coronel + recopilación de información de doña Juana + Encuentro entre el Coronel y Doña Juana. A esta primera tercia la podemos denominar como la “Tercia de introducción de problemas”.

Posteriormente, nuestra segunda tercia vuelve a abrir con el doctor Ara, en el 7: “La noche de la tregua”,<sup>18</sup> viéndose despojado no sólo del cuerpo y su mortaja (como consecuencia de la sumatoria de la tercia anterior), sino también de la esperanza de que el pueblo le ayude a recuperarlo. Asimismo, es en los acontecimientos de este extracto que podemos dilucidar la importancia que el cuerpo tiene para Ara: sin él, es como si hubiese perdido su esencia. En capítulos anteriores lo vemos siempre erguido, sonriendo con confianza, demostrando (físicamente) sus dudas por instantes; mientras que ahora, sin el cuerpo, pareciese que también falta su identidad. El siguiente capítulo corresponde a Arancibia, conocemos por primera vez su lógica y su aparente desdén por las reglas en aras de seguir sus impulsos oscuros. Este primer esbozo de la manera de pensar de Arancibia, tan primordial en la línea del Coronel y, en general, para entender el carácter aurático del cadáver. No es gratuito que el capítulo de Arancibia esté al centro (espacialmente hablando) de todas las “Otras líneas”. Para finalizar la

---

<sup>18</sup> Curiosamente, todas las secciones que atañen a la segunda tercia corresponden al séptimo capítulo. No es casualidad que este capítulo funcione como el centro absoluto de la estructura de las “Otras líneas”.

tercia, contamos con el capítulo de Fesquet, a quien vemos atender las órdenes del Coronel al pie de la letra. Esta terciada sigue la lógica de Recopilación de información (sobre Ara y los manifestantes del puerto) + Recopilación de información (lógica y actuar de Arancibia) + Recopilación de información (lógica y actuar de Fesquet).

Finalmente, la última terciada de las “Otras líneas” comienza también en el séptimo capítulo, vista desde la perspectiva de Milton Galarza. Lo vemos *intentar* seguir las órdenes de Moori, pero tener un par de tropiezos en el camino para poder cumplir su meta. Galarza le falta el respeto a una mujer del “pueblo” (de los “grasitas” de Eva). Esto produce un fuerte contraste en el lector, puesto que al atentar contra el pueblo, pareciera que Galarza se convierte en el militar perfecto, aquél dispuesto a todo para acatar órdenes. Deconstruye la imagen planteada hasta ese momento (dentro de la línea y perspectiva del Coronel exclusivamente) del militar como un personaje moralmente recto. Posteriormente, tenemos el capítulo correspondiente a José Nemesio Astorga, el 9: “Grandezas en la miseria”. Este parece ser un capítulo extraño en tanto a que no entra en la lógica cronológica del resto de las otras líneas. Sin embargo, no es así. En el capítulo anterior se tiró la imagen del ejército, mientras que en este la que se cae es la imagen de Eva (viva) presentada hasta este momento. A través de los ojos de Astorga (quien curiosamente tomaría parte en la historia de la desaparición del cuerpo) vemos una Eva desconectada de la realidad, que confunde un “grasita” con otro, que estuvo inmiscuida en la terrible tragedia del tren descarrilado sin siquiera haberse dado cuenta. Finalmente, para terminar la terciada, regresamos a Galarza, en el 14: “La ficción que representaba”, ajado por la vida, *post*-maldición del cuerpo, por fin terminando la misión que le fue encomendada a Moori en el primer capítulo. Galarza entierra el cadáver en Milán, como si de cualquier muerta se tratase, rompiendo entonces con el aparente hechizo que parecía tener el cuerpo. Ya no era un Cadáver con mayúscula, sino un cuerpo como cualquier otro. Por ende, esta terciada guarda la siguiente estructura: Ejecución (deconstrucción del ejército) + ejecución (deconstrucción de Eva viva) + Ejecución (deconstrucción del cuerpo).

Tomás Eloy Martínez (personaje)

Es presentado en un aparente desorden de saltos temporales y relatado por un narrador homodiegético. Así como la línea del Coronel, la de Tomás Eloy comprende

nueve capítulos (2, 3, 4, 6, 8, 10, 13, 15 y 16). Para efectos de la comprensión del acontecimiento del personaje de Tomás Eloy, me tomo la libertad de ordenar cronológicamente sus apariciones en la novela. (Más adelante veremos cómo viene ordenado en la novela y en la sección dedicada al nivel auditivo exploraremos el porqué del desorden). La historia de Tomás Eloy inicia entre 1958 y 1959, entrevistando a Julio Alcaraz (quien fuera el estilista de Eva Perón), en el salón de belleza de este último. Alcaraz habla, Tomás Eloy apunta. Alcaraz lo guía a la trastienda, en donde le muestra pelucas de los peinados de Eva. Conversan. Alcaraz le muestra un mechón de pelo guardado en su reloj.<sup>19</sup> Diez años más tarde, en el 68, Tomás Eloy se topa con el escritor Rodolfo Walsh en París. Se sientan en un café y conversan. Walsh le muestra a Tomás Eloy una fotografía del cuerpo perdido de Eva.<sup>20</sup> Esa misma tarde, Tomás Eloy se dirige a Bonn, en donde charla con un amigo suyo que trabaja en la embajada. Recorre la casa que ocupó el Coronel en su estancia en Bonn. A la mañana siguiente, recibe una caja con papeles. Revisa el contenido de éstos. De camino a París, ve una mariposa.<sup>21</sup> En 1973, vuelve a encontrarse con Alcaraz de noche, en la confitería Rex en Buenos Aires. Ven el amanecer mientras conversan. Tomás le lee un guion cinematográfico que escribió. Siguen conversando.

En 1988, se encuentra con Aldo Cifuentes.<sup>22</sup> Desparraman papeles del Coronel sobre la cama, conversan, y Cifuentes lo deja solo en su casa, mientras Tomás Eloy ordena papeles y comienza a copiarlos. Cifuentes regresa, conversan largos ratos, pero también guardan largos silencios. Más o menos por la misma época, Tomás Eloy se encuentra con el músico Mario Pugliese Cariño, con quien se sienta a conversar.

En 1989, recibe una llamada a medianoche. Conversa y cuelga. Sale a la ciudad y llega al café Tabac. Lo saludan tres militares retirados. Se sientan a conversar y pide

---

<sup>19</sup> Con esta entrevista, que versa sobre los años de juventud de Eva, nace el interés que Tomás Eloy siente por Eva viva.

<sup>20</sup> Este encuentro es el que extiende el interés de Tomás Eloy más allá de la vida de Eva hacia su cadáver. Es a través de Walsh como conoce la existencia del Coronel.

<sup>21</sup> La imagen de la mariposa, que aparece tres veces en la novela, ha sido objeto de estudio de una gran cantidad de trabajos investigativos en torno a *Santa Evita*. El ala amarilla, que simboliza la biografía de Eva, bate hacia atrás, mientras que el ala negra, que simboliza la tanatografía de Eva, bate hacia adelante.

<sup>22</sup> Cifuentes le cuenta todas las peripecias del Coronel.

otro café.<sup>23</sup> En el mismo año, se encuentra con su amigo Emilio Kaufman, y sale a la búsqueda de José Nemesio Astorga,<sup>24</sup> un proyectorista de cine. Llega a la puerta de su departamento, y abre su hija, Yolanda. Lo invita a pasar y conversan, hasta que ella llora, por lo que se va. De regreso, en su departamento, vuelve a llamar a Emilio. Llega Kaufman, cocinan y beben, conversan hasta el amanecer.<sup>25</sup>

Un par de años más tarde, en el 91, va a visitar a la viuda del Coronel a su departamento. Allí, la hija de Moorí le muestra las cintas de la entrevista de su padre con Walsh y una foto del Coronel. Conversan los tres.<sup>26</sup> Finalmente, entre el 92 y el 95, Tomás Eloy vive en New Jersey, en donde recopila información sobre Eva. Estando allí, en el exilio, recibe una llamada de su hermano que lo deja tembloroso.<sup>27</sup> En New Jersey se dedica a dar largos paseos y a escribir los primeros borradores de la novela.

Como podemos ver, hay una cercanía entre las líneas del Coronel y de Tomás Eloy. Los vemos toparse con el asunto de Eva (y de su cadáver) como por accidente, y cómo ese descubrimiento despierta en ambos una obsesión (pues quizás la maldición no es más que una obsesión arrebatadora) que se acrecienta hasta que el Coronel termina loco, y Tomás Eloy en la soledad absoluta del exilio.

Ahora, regresando al tema del desorden dentro de la línea de Tomás Eloy: a pesar de que hay una razón que subyace en el nivel auditivo que explica el porqué de la aparente aleatoriedad en la presentación de hechos, hemos encontrado que, al igual que en la línea del Coronel y en las denominadas “Otras líneas”, los fragmentos del texto correspondientes a Tomás Eloy (personaje) siguen una lógica estructural basada en tercias. A continuación expondremos cómo están ordenados los hechos dentro de

---

<sup>23</sup> Este encuentro es el tercer disparador de Tomás Eloy, puesto que los militares le cuentan la historia de la errancia del cuerpo, que lo lleva a investigar obsesivamente, para después comenzar a escribir la novela.

<sup>24</sup> José Nemesio Astorga cumple un doble propósito en la novela. Por un lado, la de él es una de las seis historias-apéndices de la novela. En ese fragmento, se narra un encuentro que tiene con Eva Perón. Por otra parte, al buscarlo y toparse con su hija, Tomás Eloy descubre una de las paradas que tuvo el cadáver en su errancia.

<sup>25</sup> Emilio también cumple un doble propósito: cuenta la historia del exilio de su hija Irene, de quien Tomás Eloy estuvo enamorado alguna vez, y también le cuenta la historia de cuando conoció a Eva en sus años de actriz.

<sup>26</sup> La viuda le advierte sobre “la maldición” que rodea al cuerpo, que consumió a su marido y a todos quienes tuvieron contacto con el cadáver.

<sup>27</sup> Avisándole sobre la muerte de la madre, como si la maldición ya hubiera hecho efecto.

la novela, así como los patrones que se siguen dentro de las tercias para conseguir, estéticamente, un efecto determinado en el lector. Nos estaremos remitiendo constantemente a la línea temporal que expusimos previamente.

La primera tercia comienza, en el 2: “Seré millones”, con la visita de Tomás Eloy a casa de la viuda del Coronel. Allí es donde él observa los estragos provocados por la maldición del cuerpo. Aprende sobre el Coronel. Posteriormente, el siguiente capítulo, el 3: “Contar una historia”, versa sobre Tomás Eloy leyendo e investigando en New Jersey. Lo vemos deprimido, y también lo observamos recibiendo llamadas que lo dejan perplejo. Casi como si la maldición que vio en el capítulo anterior se estuviese manifestando en él. Es posterior temporalmente al capítulo anterior, y se encuentra, cronológicamente, al final de su historia. Para terminar la primera tercia, en el capítulo 4: “Renuncio a los honores, no a la lucha”, nos regresamos temporalmente al inicio de la historia de Tomás Eloy: a las entrevistas con Alcaraz, mismas que le despiertan el interés por Eva (viva y muerta) que lo llevará al punto expuesto en el capítulo anterior, y en la que podríamos dilucidar el inicio de la “maldición”. Esta estructura de consecuencia/consecuencia/origen se sigue en las tres tercias “horizontales”. Podemos ver también que tenemos un capítulo de la investigación sobre el Coronel, uno sobre Eva, y uno que atañe a las labores y problemáticas propias del oficio de escritura.<sup>28</sup> Esa es la estructura que se repetirá en las siguientes tercias, y cada una de ellas se centrará en una temática determinada.

La segunda tercia inicia en el capítulo 6: “El enemigo acecha”. Vemos a Tomás Eloy escuchando las cintas de Cifuentes sobre el Coronel en su casa en New Jersey. En el capítulo 8, “Una mujer alcanza su eternidad”, observamos a Tomás Eloy documentándose de manera obsesiva, escribiendo y caminando por New Jersey: este capítulo es el centro absoluto de la novela y también el centro de Tomás Eloy. Por último, en el décimo capítulo, “Un papel en el cine”, damos una vuelta hacia atrás en el tiempo y lo vemos encontrarse con Yolanda Astorga y con Emilio Kaufman, recopilando información de Eva tanto viva como muerta. De nuevo, un capítulo sobre el Coronel, uno sobre Eva y otro sobre la escritura. Y, de nuevo, la estructura consecuencia/consecuencia/origen.

---

<sup>28</sup> Los capítulos de la labor escritural generalmente también tratan a la Eva de los medios, de las grandes cifras y de la memoria colectiva. Sin embargo, esto se encuentra en otro nivel, y lo trataremos en la sección dedicada a los *géneros intercalados* más adelante.

Para finalizar, la última tercia inicia con el capítulo 13: “Pocas horas antes de mi partida”. Aquí inicialmente regresamos en el tiempo a finales de los 60, al encuentro de Tomás Eloy con Rodolfo Walsh, y a su posterior visita a la embajada argentina en Bonn. Posteriormente, volvemos a saltar hacia adelante, a inicios de los noventa, cuando Tomás Eloy se encuentra con Cariño y conversan sobre Eva. En el siguiente capítulo, el 15: “Una colección de tarjetas postales”, observamos a Tomás Eloy recopilando información en casa de Cifuentes. Para terminar la tercia, en el capítulo 16: “Tengo que escribir otra vez”, remontamos a junio del 89, cuando Tomás Eloy recibe la llamada de los oficiales del ejército que inicia la escritura de la novela. La historia de Tomás Eloy termina con él escribiendo, en New Jersey.

Al igual que en la línea del Coronel, podemos ver la misma estructura dividida en tercias de manera vertical: los primeros y los segundos capítulos de las tres tercias son “consecuencias”, y los últimos son “orígenes”.

Curiosamente, esas últimas líneas en New Jersey, que pareciesen romper con la estructura consecuencia/consecuencia/origen, nos llevan, precisamente, a lo que llamamos “líneas diagonales”. El último capítulo es el “Origen” del capítulo central de la segunda tercia y del primero de la primera (la llamada de los oficiales es lo que provocó la visita de la viuda y las caminatas por New Jersey); así como el primer capítulo de la tercera tercia también puede verse como el “origen” del capítulo central de la segunda tercia y del último capítulo de la primera (el encuentro con Walsh disparó la tercera entrevista con Alcaraz, así como las caminatas y la documentación en New Jersey).

#### ESQUEMA GRÁFICO DE CÓMO FUNCIONA EL ACONTECIMIENTO DE LA NOVELA

A continuación, presentaremos un esquema en el que podremos ver gráficamente cómo funciona el acontecimiento de la novela (como primer nivel del PASA), tal cual y como está presentada (sin el ordenamiento de la línea de Tomás Eloy). En la parte superior de la tabla, tenemos el número y nombre de los capítulos, y del lado izquierdo los nombres de los personajes en torno a los cuales se edifica el acontecimiento. En cada una de las filas que corresponden a los personajes, se ha numerado cronológicamente cada aparición de la línea, para poder observar cómo se presenta dicho desorden:



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	Voz Total de caps. en los que aparece como centro
				Renuncio a los hones, no a la lucha	Me resigné a ser víctima	El enemigo acecha	La noche de la tregua	Una mujer alcanza su eternidad	Grandezas en la miseria	Un papel en el cine	Un marido maravilloso	Jirones de mi vida	Pocas horas antes de mi partida	La ficción que representaba	Una colección de tarjetas postales	Tengo que escribir otra vez	
José Nemesio Astorga									1								1
Eduardo Arancibia							1										1
Milhon Galarza							1						2				2
Gustavo Adolfo Fésquet							1										1
Juana Iburguren		1			2												2
Dr. Pedro Ara	1						2										2
Coronel Mooni Koenig	1				2 y 3	3 y 4	5 y 6		7		8 y 9	10		11	12		9
Tomás Eloy Martínez		8	9	1 y 3		10		10		7			2 y 5		4	6 y 10	9
Eva Duarte de Perón	9	8	7		6			5	4	3			2		1		9

Observando esta tabla (y al acontecimiento por sí mismo), resulta por demás extraño que, en primer lugar, una novela titulada *Santa Evita* trate a quien se asumirá es su protagonista con únicamente dos capítulos. Tampoco se entiende el motivo por el cual la línea de Tomás Eloy esté en desorden, siendo que en orden cronológico comparte tanto con la línea del Coronel. Sin embargo, este misterio comienza a esclarecerse cuando observamos *con quién* conversan y sobre *qué* conversan cada uno de los personajes.

### DIÁLOGOS Y VOCES NARRATIVAS

Habiendo “agotado” todo lo referente a las líneas en tanto a su acontecimiento, y habiendo desarrollado una posible estructura, entre otras, que unifica a cada una de ellas dentro de un sistema de “3 x 3”, hemos asentado una manera en la cual comprender la novela: los fragmentos han dejado de funcionar como trozos de confeti que caen por sí mismos para desarrollar secciones narrativas completas dentro de sí. Sin embargo, al evaluar únicamente los acontecimientos, nos queda una sensación similar a la de estar viendo una película muda. Hemos *visto* qué es lo que ocurre en cada una de las líneas que comprenden a la novela. Empero, si no subimos el volumen y atendemos a todo aquello que se *oye*, los personajes se quedarán unidimensionales; sus acciones serán aparentemente automatizadas y no conoceremos los puntos que hicieron que el autor interno los seleccionara precisamente a ellos, y no a cualquier otro que pudiese simplemente ejecutar sus mismas acciones.

Para llevar a cabo el análisis de las voces (y para facilitar al lector el talante acumulativo del PASA planteado por Solé Zapatero), seguiremos la misma estructura de división por líneas que hemos tratado en el acontecimiento. Es de suma importancia que el lector preste atención a que lo planteado en esta sección del texto funciona de forma paralela a la sección anterior: son elementos que entre sí se *suman* (sucesivas-acumulativas), conformando la unidad que es cada una de las líneas.<sup>29</sup> Siendo así, iniciaremos con la que pareciese ser la “línea base” de la historia: la más completa dentro de sí, la más novelada: la línea del Coronel.

### *Coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig*

Nuevamente presentaremos los diálogos del Coronel bajo una estructura de tercias, puesto que, de la misma manera que a nivel visual, el nivel auditivo del Coronel (los personajes que intervienen en cada una de las tercias) y la estructura, no sólo de los diálogos, sino también del ritmo que se presenta en ellos, así como en la evolución del Coronel como personaje, nos indica que, a pesar de que sus nueve capítulos están también divididos en tres partes, las cuales representan un *momento* específico; una imagen cronotópica de un Coronel es la suma de sus vivencias anteriores, pero aún sustrae lo que será posteriormente.

Comenzando, pues, por la primera tercia, en el capítulo 1: “Mi vida es de ustedes”, el primer diálogo del Coronel inicia el día del deceso de Eva Duarte. Él está dictando clases dentro del Servicio de Inteligencia, cuando un oficial interrumpe la cátedra para informarle de la defunción de la primera dama. “Gracias a Dios todo ha terminado”, responde Moori. Es curioso cómo este aparente alivio en el nivel auditivo se contrapone directamente a la desolación con lo que lo vemos en el nivel visual en momentos posteriores a este anuncio: el Coronel escucha el cortejo fúnebre acostado en cama, sin salir.

---

<sup>29</sup> Aquí hablamos de una unidad *entrecomillada* y en su sentido más *primigenio*; algo así como el *átomo* de la estructura narrativa de la novela. En la *sumatoria* de este capítulo con el anterior vemos el funcionamiento de cada una de las líneas como entes individuales e independientes a los otros. Sin embargo, todavía estaremos dejando fuera todo aquello que compete tanto al narrador como al autor interno, quienes proveen de una intencionalidad a las líneas argumentativas; así como quienes determinan la lógica (“solución artística”) y propósito (Autor → Texto → Lector) de su carácter fragmentario.

Posteriormente, mientras trabaja en su despacho dentro del Servicio de Inteligencia, recibe una llamada del presidente provisional de la República. Se dirige hacia una sala de juntas en la que dialoga con el presidente, el vicepresidente, un capitán de navío y un general. Allí, el presidente le presenta el problema de la misión que debe llevar a cabo: “La mujer”, el cuerpo de Eva Perón. El vicepresidente y el capitán de navío lo ponen al tanto del proceso de embalsamamiento, y el General le informa del peligro inminente de que el cuerpo se quede donde está: existe la posibilidad de que los obreros se levanten y quieran hurtarlo para usarlo como símbolo de la insurrección. El vicepresidente le informa de la amenaza que supone el cuerpo para el nuevo régimen, en tanto que es un símbolo de todo lo que se ha buscado derrocar dentro del peronismo. El presidente le ordena a Moori que “se ocupe de esa mujer”, y ante la duda del Coronel, el vicepresidente elabora: “Desaparézcala, acábela, conviértala en una muerta como cualquier otra”.

Una vez conociendo su misión, observamos al Coronel hablar con el doctor Ara dentro del laboratorio en el que este último ha trabajado en el cadáver. Moori le cuestiona a Ara el motivo por el cual ha tardado tanto tiempo en tener listo el cuerpo; lo confronta con los informes de necrofilia que ha recibido como parte de sus indagatorias sobre el médico, y se aventura a suponer que quizás no ha entregado aún el cadáver debido a que el gobierno peronista le ha quedado a deber parte del trabajo. Pronto, Ara niega los rumores en cuanto a la falta de pago, pero acepta sin mucha vergüenza los rumores de necrofilia. Moori no le da importancia a esta confesión, y pasa suavemente a hablar sobre las órdenes que le han dado de recuperar y desaparecer el cuerpo. Ara se niega, argumenta que su trabajo aún no ha sido terminado. Moori reflexiona sobre los motivos aparentemente científicistas que Ara le otorga, le informa sobre los peligros que supone la existencia del cadáver para el nuevo régimen, y cede ante Ara pidiéndole sus condiciones para la entrega del cuerpo. Ara pretende apelar al sentimentalismo de Moori diciéndole que su responsabilidad es para con doña Juana, la madre de Eva. El Coronel lo desestima, y Ara lo amenaza diciéndole que sin él, sería imposible distinguir al cadáver verdadero de una copia de cera. Moori le pide ver el cadáver.

El capítulo 5: “Me resigné a ser víctima”, inicia con el Coronel hablando por teléfono con doña Juana. El Coronel comienza yendo directo al grano: quiere hablar sobre la sepultura del cadáver de Eva. Doña Juana rebate de una manera igual de directa: quiere unos pasaportes para que ella y su familia puedan irse de Argentina. Cuelgan.

Posteriormente, ya en casa de doña Juana, ésta le pide al Coronel sus pasaportes. Moori le dice que aún no los ha conseguido, y comienza a plantearle la idea de enterrar al cadáver. Doña Juana intenta discutir con él en tanto al lugar en el que debería ser enterrada; le pide que se la entregue a ella. Moori le dice que no es posible, y le pide autorización para llevar a cabo el entierro. También le solicita los papeles que le ha llevado Renzi por la mañana. Doña Juana se niega inicialmente, pero ante la posibilidad de que el Coronel se los intercambie por los pasaportes, la madre le entrega los papeles y el permiso de mala gana. Doña Juana le cuenta sobre las tres copias que vio del cadáver, y el Coronel aparenta ignorarla mientras le presta atención a las abejas que oye a lo lejos.

Furioso, en el despacho del doctor Ara, le ordena al médico que se vaya: está realmente molesto por la mentira que Ara le dijo (que sólo había una copia del cuerpo, cuando Doña Juana le reveló que en realidad eran tres).

Para finalizar la primera tercia, en el capítulo 6: “El enemigo acecha”, observamos al Coronel hablar con su esposa. Ella le insiste que es importante, él la desestima. Ella le comenta sobre las amenazas que ha estado recibiendo por teléfono, en las que piden que entreguen “a la Señora”, y él simplemente le ordena que le preste más atención a las voces para saber qué hacer. Ella detalla un incidente en el que la amenazaron con un arma, y lejos de compadecerse, el Coronel la insulta. Ella le pide respuestas, ¿quiénes son las personas que la amenazan y qué quieren de ella? Él desestima todas sus preguntas.

Más tarde, en su despacho en el Servicio de Inteligencia, el Coronel habla con los oficiales que lo acompañarán en su misión de deshacerse del cuerpo y de las copias: los mayores Arancibia, Galarza y Fesquet. El Coronel los pone al tanto sobre la existencia de amenazas ante la misión (sin comentarles que dichas amenazas han sido recibidas en su propia casa). Arancibia se asombra ante la existencia de enemigos. Galarza pronto pregunta sobre los refuerzos con los que cuentan para llevar a cabo la misión. El Coronel les explica que la misión deberá ser llevada a cabo únicamente por ellos cuatro. Les explica todos los detalles del plan. Galarza alaba la sencillez y perfección de la planeación. Fesquet repela que él no podrá llevar a cabo su parte del plan (que consiste en conducir un vehículo). Hastiado, el Coronel lo reprende y le dice que no hay opción. Galarza, pragmático, pregunta por qué no se desaparece al cuerpo como a todos los demás cadáveres del ejército; el Coronel le comenta que la orden viene “desde arriba”, del presidente.

Arancibia interviene para afirmar que, efectivamente, no es un cuerpo como cualquier otro. Implica que la carga ideológica que se le adjunta al cadáver es demasiada como para simplemente desaparecerlo. “El cuerpo es demasiado grande, más grande que el país”.

El Coronel les detalla las partes del plan, les explica qué hacer a cada uno con su respectiva copia del cuerpo. Fesquet hace preguntas sobre la logística, el Coronel se desespera ante su falta de iniciativa. Mientras sincronizan relojes, entra el sargento Picquard. Le entrega un sobre al Coronel y le explica cómo es que el sobre llegó a sus manos. Picquard sale, los soldados y el Coronel sincronizan sus relojes y éste los despide, quedándose a solas con el sobre.

En esta primera tercia del Coronel, podemos apreciar a todos aquellos que serán jugadores, no sólo en su historia con el cuerpo (que es lo narrado dentro de la novela), sino también en su cosmovisión: tenemos por ejemplo a los altos mandos del gobierno y a los soldados que lo acompañarán en su misión. Éstos representan el aspecto más importante de su vida: el ejército, el orden y su idea de estado-nación. Posteriormente, la esposa (de quien nunca conocemos el nombre) parece representar el aspecto de su vida familiar: algo que podemos inferir, debido al desdén como la trata, que el Coronel no le da la más mínima importancia. Finalmente, tenemos a tres jugadores importantes: los que tienen que ver con el cadáver. Doña Juana, madre de Eva, quien por medio de los papeles de Renzi y de sus conversaciones le revela detalles de su misión que él no tenía previstos; el doctor Ara, con quien comparte su fascinación por el cadáver, pero con quien se molesta por quererlo engañar; y finalmente, el enemigo invisible, el “Comando de la Venganza”, que amenaza por teléfono a su mujer, y por carta logra entrar a lo más hondo del Servicio de Inteligencia. Esta estructura de personajes (Gobierno/Familia/Cuerpo) se repetirá en las tercias siguientes.

Para iniciar la segunda tercia (que hemos de recordar que denominamos “la tercia en la que el Coronel está en posesión del Cuerpo”), comenzamos con el capítulo 7: “La noche de la tregua”. El Coronel, molesto por todo lo que ha averiguado con doña Juana en tanto a la multiplicidad de las copias y las mentiras de Ara, irrumpe en el laboratorio y lo corre sin ningún tipo de ceremonia. Posteriormente, se dirige a los soldados y les da las instrucciones generales de la misión.

Más tarde, ya dentro de su camión (en el que transporta el cuerpo real), al Coronel lo interrumpe una muchedumbre que le anuncia un incendio terrible, justo frente a donde se suponía que él dejaría el cuerpo. Redirige su rumbo a un regimiento de la

marina. Allí, le da órdenes al jefe de la guardia, quien con renuencia va a buscar al capitán Rearte, jefe del regimiento. Una vez que llega Rearte, el Coronel le explica el incidente del incendio y le pide que permita que guarden el cuerpo dentro del regimiento por unas horas. Rearte se niega profundamente. Moori insiste, y Rearte vuelve a negarse. Lo invita al interior de la cabina a ver el cuerpo. Rearte se niega, pero Moori lo ignora y le ordena a sus soldados que desciendan la caja. Le ordena a los soldados que se alejen y llama a Rearte al interior del camión. Abre la caja, éste la observa. El Coronel, emocionado, le habla sobre la incorruptibilidad del cuerpo. Rearte lo desestima, asegura que el cadáver trae mala suerte y que, inclusive, ya ha provocado un cambio en Moori. Éste lo niega, pero Rearte reitera que el cuerpo debe irse. Moori intenta convencerlo sin éxito. Vuelve a subir al camión, deja a sus soldados, y le informa al cabo Gandini que dejarán la carga dentro del camión, día y noche, en la vereda del Servicio de Inteligencia.

Posteriormente, en el capítulo 9: “Grandezas en la miseria”, vemos al Coronel con el Loco Arancibia sentados al interior de la caja. Comienzan a hablar de cosas aparentemente inconexas: el Coronel menciona oír abejas, Arancibia le contesta que no hay flores. Arancibia dice sentir cómo se mueve el cuerpo, el Coronel lo desestima. Arancibia asegura que *ese* es el cuerpo real, “porque respira”. El Coronel le dice que no puede respirar. Arancibia asegura que oye la respiración del cuerpo. Después de un rato, Arancibia dice creer que el cuerpo se ha ido, puesto que ya no lo oye. Moori lo desestima, pero Arancibia insiste. Moori termina accediendo a revisar el cuerpo. Ambos la admiran. El Coronel le ordena a Arancibia que la vuelva a cubrir. Tranquilos, vuelven a sentarse. Los despiertan los gritos de Galarza. Moori sube a su despacho y manda llamar a Arancibia. Allí le dice que ha hecho los arreglos para llevarse al cuerpo a un cine. Moori le cuenta que el cuerpo estará detrás de la pantalla, oculto de la vista de todo el mundo.

Para finalizar esta segunda tercia, en el capítulo 11: “Un marido maravilloso”, vemos a Moori y a Arancibia llegar con el cadáver a casa de Arancibia. Oímos a Elena, la esposa del Loco, gritando y pidiéndole ayuda a su marido desde adentro de una habitación: Arancibia la ha encerrado. El Loco le pide al Coronel que no le haga caso a la esposa. Le hace notar a Moori cómo siente que el cuerpo se mueve. Se oye a Elena pedir ayuda en el fondo; la ignoran. Suben el cuerpo a la bohardilla, Arancibia le comenta a Moori que sólo hay un juego de llaves al que sólo él tiene acceso.

Meses más tarde, el Coronel recibe una llamada de un Ministro del Ejército informándole de una insurrección peronista. El ministro le recuerda que su única responsabilidad es con “el paquete”: el cuerpo, y le da orden de fusilar a cualquiera que se le acerque. El ministro le informa que los responsables de la insurrección son del “Comando de la Venganza”.

El Coronel viaja inmediatamente afuera de casa de Arancibia, para hacer guardia. A la madrugada, Arancibia aparece para informarle que ya ha terminado el levantamiento, que ya han fusilado a los responsables. Moori se aventura a preguntar si sería pertinente mover el cuerpo, Arancibia le dice que no, puesto que no ha habido indicios de que nadie sepa de su paradero. Moori no puede más que asentir.

Semanas después, en su casa, la esposa del Coronel le reitera sobre las amenazas que recibe en nombre de Santa Evita. El Coronel la ignora; una bomba explota en su sala, hiriendo a una de sus hijas.

Después de la tragedia en la que Arancibia mata a su mujer (de la que nos enteramos por medio de un documento o género intercalado), el cuerpo ha regresado a su camioneta, frente al Servicio de Inteligencia. Vuelven a aparecer los volantes, las flores, las velas. Furioso, el Coronel baja a la camioneta a gritarle al cuerpo, a amenazarlo. Le ordena a Galarza que lo suba a su despacho. Galarza, preocupado, lo increpa sobre la evidente pérdida del elemento del secreto que ocurriría al subir el cuerpo así, sin más. Moori lo desestima y reitera la orden. Ya en su despacho, ebrio y a solas con el cuerpo, Moori comienza a hablarle. Le reclama por no quedarse, por no obedecerlo. Porque no lo quiere. Molesto, la amenaza. Posteriormente, asoma la cabeza por la puerta y manda llamar a Fesquet y a Galarza. Les ordena que orinen el cuerpo, para “domar” a la Yegua.

Al igual que en el plano del acontecimiento, en esta segunda tercia podemos ver el rápido descenso a la locura que sufre el Coronel desde que toma posesión del cuerpo. Inicia la tercia con el secretismo como su máxima preocupación, y termina ignorando el secreto por completo: su única obsesión es ahora el cuerpo, y que el cuerpo sea suyo. Al igual que en la tercia anterior, podemos ver una relación de los personajes con los que Moori convive y un cierto arquetipo o punto de vista dentro de la novela: Ara y la gente del pueblo con la que se topa en el incendio representan a los partidarios de Eva; la esposa del Coronel y Elena, la esposa de Arancibia, representan una vida familiar en estado de abandono; y los militares, desde el jefe de la guardia naval y Rearte, hasta Arancibia, Fesquet y Galarza, pasando por el ministro del ejército, corresponden a una

perspectiva militar en la que se evidencian las deficiencias ideológicas y pragmáticas de quienes la conforman.

La tercera tercia comienza con el Coronel sin el cuerpo, en el capítulo 12, “Jirones de mi vida”. Este es quizás el capítulo con mayor carga dialógica dentro de toda la línea del Coronel. Su primer diálogo es con un capitán del ejército, quien le explica que tiene media hora para guardar sus pertenencias y despedirse de su familia. Lo suben a un camión y colocan rejas en las ventanas. El Coronel reclama, pero el capitán le informa que las rejas son de protección. Llegando a la base donde será recluido, el capitán se despide de Moori diciéndole que encontrará todas sus pertenencias al interior. Al día siguiente, entra a su cuarto Ferruccio, un coronel del ejército. Le explica que está ahí por incumplimiento de órdenes, y que estará confinado durante seis meses. Le explica las reglas del lugar, y le cuenta que no hay vecinos. Le ofrece mandar traer a su mujer y a sus hijas, pero Moori lo desestima. Moori pide ginebra, y Ferruccio le advierte que es muy cara y difícil de conseguir, además de que sólo tiene un tercio de su sueldo a su disposición.

Moori se dirige a la cantina, en donde ordena ginebra. Parientini, el cantinero, le dice que únicamente se vende los viernes por la noche. Moori opta por sólo comer sal. A la mañana siguiente entra a su recámara Ersilia, la esposa enana de Ferruccio. Trae consigo una comida completa. Moori le reclama haber abierto su valija, ella le dice que fue para cumplir con el reglamento. El Coronel le prohíbe que toque nada. La despide. Ersilia le comenta que le llegó un radiograma.

Más tarde, a la hora de la cena, Moori pide que le lleven ginebra. Se la niegan. El Coronel pregunta por el radiograma que había mencionado Ersilia. Ferruccio le comenta que Galarza ha sufrido un accidente. Parientini, Ferruccio y Ersilia comienzan a hablar de cuando se negaron a recibir el cuerpo en aquella base militar. Moori escucha estupefacto. Los demás discuten sobre la labor de Eva como primera dama. El Coronel dice no sentirse bien. Pide ginebra, se la niegan. Comienzan a hablar sobre los cuadernos de Evita, los que traía el Coronel; así como de las fichas encriptadas que tenía en su equipaje. Le piden que se las traduzca. El Coronel se niega.

A continuación, en el capítulo 14: “La ficción que representaba”, ya en Bonn, el Coronel discute con su esposa sobre la ambulancia que él acaba de rentar. Ella insiste en, aunque sea, conocer el motivo, pero él corta la conversación diciéndole que no es de su incumbencia.



En Hamburgo, caminando por la Herbertstrasse, un gigante le dice que puede cortar camino por allí. Al final de la calle, otro gigante le corta el paso. El Coronel lo aparta.

A la mañana siguiente, sentado en el puerto sobre su ambulancia, un oficial del puerto le informa que el *Cap Frío* llegará a las tres. Otros oficiales se acercan al Coronel para retirarlo, pero él se excusa diciendo que está esperando un cuerpo.

Divisa a Fesquet, quien lo saluda con cierta extrañeza. Fesquet le informa que el *Cap Frío* atracó hace ya una hora, y que alguien más había aprovechado la confusión para hurtar el cuerpo. Incrédulo y furioso, enfrenta a Fesquet, quien sólo da excusas. Llega el capitán del barco y les da santo y seña de quién se llevó la caja. Moori ata cabos, y recuerda que hubo un Opel azul aparcado junto a él en el puerto. Deduce que van a la Herbertstrasse. Le ordena a Fesquet que recoja su equipaje y suba al auto con él.

Llega a la plaza Hans Albers. Moori afirma que seguramente los responsables son el “Comando de la Venganza”. Súbitamente, Fesquet le pregunta por qué lo odia. El Coronel le dice que no lo odia, sino que le parece débil. Fesquet le pide las pruebas de su homosexualidad con las que Moori lo había estado amenazando por cartas, Moori le dice que sólo tenía conjeturas. Fesquet le pide el arma y entran a la Herbetrsasse.

Moori ve al cuerpo dentro de una de las vitrinas. Rápidamente, entra en diálogos con una prostituta disfrazada de valquiria. Le pide la muñeca, la valquiria se niega, argumentando que es de exhibición. Amenazándola con su arma, sube a la vitrina y se echa el cuerpo al hombro. Llama a Fesquet, pero no aparece. Moori huye, abriéndose paso con su arma, mientras uno de los gigantes grita detrás de él que no puede irse.

Llegando a su casa en Bonn, su mujer le pregunta dónde ha estado. Le informa que ha marcado el embajador, y que debe volver a Buenos Aires en el avión del día siguiente. Moori repela, pero la mujer se mantiene firme. Marca a la embajada, en donde le reiteran lo que acaba de decirle su esposa. Regresa con la esposa, y le avisa que guardará un paquete en el altillo sobre la cocina. La esposa le pregunta de qué se trata. Él confiesa que se trata del cuerpo de Eva. La mujer se niega rotundamente. Él insiste, pero ella amenaza con irse si lo hace. El Coronel entonces vuelve a subir a su ambulancia, y le informa al cuerpo que se irán.

En el último capítulo de la línea del Coronel, el 15: “Una colección de tarjetas postales”, vemos al Coronel viajando encima de su ambulancia cuando lo detiene

una patrulla. Los oficiales le preguntan por el contenido de la ambulancia. Moori les contesta que carga con una compatriota muerta. Alarmados, los oficiales le piden que abra la caja. Inspeccionan al cuerpo, y le dicen que se trata de una muñeca de cera. Le preguntan dónde la compró. Moori afirma no recordar. Sarcástico, uno de los oficiales le dice que la disfrute, y le advierte que no vuelva a decir que lleva una muerta.

Después de seguir viajando, decide enterrar el cuerpo en la que había sido la cabaña de los abuelos. Se dirige hacia sus abuelos, encomendándoles al cadáver. Se despide del cuerpo, le asegura que sus abuelos la cuidarán. Le asegura que estará bien, y que regresará pronto.

Aquí termina la línea del Coronel, en una tercia en la que, al igual que en el acontecimiento, lo vemos completamente enloquecido y absorto en sus desvaríos respecto al cuerpo. Ya nada queda del primer Coronel minucioso y absorto en su trabajo y en sus secretos. Observamos cómo, de la tercia de personajes que hemos visto en las secciones anteriores, tanto el gobierno como el ejército argentino han dejado de respaldarlo, la esposa ya no está conforme con el papel de sumisión de las tercias anteriores, y por medio de los actores que supuestamente hurtan el cuerpo, nos enteramos que, incluso la parte correspondiente a su paranoia, no es más que una simulación. El Coronel deja de ser tal, ahora sólo es Moori Koenig: fracasado.

### *Otras líneas*

De la misma manera que en la sección anterior, daremos cuenta de las denominadas “Otras líneas” de acuerdo con su orden de aparición.

Comenzando con el doctor Ara, en el capítulo 1: “Mi vida es de ustedes”. Esta sección se divide en dos: lo que ocurre dentro de los recuerdos y lo que ocurre en el acontecimiento en sí. Inicia por los recuerdos. Ara habla con Perón, quien le informa de la calidad de desahuciada de su esposa. Le solicita sus servicios para embalsamar a Eva una vez que ella muera, y le solicita una lista de enseres que necesitará para llevar a cabo su labor. Ara le pide ver el cuerpo. Perón dice que mandará dormir a Eva con sedantes para que no se altere ante la visita del médico.

Posteriormente, entramos en terrenos del acontecimiento. Vemos a Ara llegar a la casa presidencial la noche de la defunción de la primera dama. Una devota azorada

por la desgracia de lo ocurrido, se le acerca a las afueras de la residencia, y Ara le jura que hará todo lo posible para “salvar lo que se pueda”.

Pasan varios años, y vemos a Ara conversando con el Coronel en el laboratorio. Éste le habla sobre los rumores de que Ara ha falsificado su trabajo. Ara desestima el rumor por completo, amparándose en su fama previa y en su buen trabajo. En este fragmento podemos observar, de manera breve y a través de la mirada de Ara, una contraposición de cómo eran las cosas antes y después de la caída de Perón: desde total entrega de lo que él necesitase con Perón, hasta el cuestionamiento de los más absurdos rumores con la dictadura.

La siguiente sección corresponde a doña Juana, en el capítulo 2: “Seré millones”. Nuevamente, divido esta sección en dos partes, puesto que, aunque no pasan cosas (en tanto al acontecimiento) dentro de la memoria de doña Juana, sí hay diálogos en dos niveles distintos: la memoria de doña Juana y el acontecimiento. Los presento de forma intercalada, de la misma forma que en la narración.

En sus recuerdos, que ocurren antes de la caída de Perón, vemos a doña Juana conversando con el doctor Ara. Ella le expresa su preocupación por el bienestar del cuerpo. El médico intenta tranquilizarla. Le cuenta que se presentó en la residencia presidencial para hablar con Perón sobre el destino del cuerpo, pero que Perón no lo había recibido. Le cuenta a doña Juana que ha escuchado rumores de que Perón se marchará pronto. Doña Juana le responde que si por ella fuera, tendría al cuerpo en su casa con tal de estar tranquila. Ara le pide que le firme un poder para tener la facultad de disponer santamente del cuerpo. Alarmada, se niega de un inicio, pero rápidamente pregunta por un lujoso broche con el que había sido velada su hija. Bajo el entendido de que lo recuperaría para ella, Ara le da instrucciones sobre cómo llenar el poder.

En el acontecimiento, ya posterior a la caída de Perón, doña Juana regresa al laboratorio de Ara. Entra sin llamar la puerta y corre a consolar a su hija, quien está sumergida en una tina de formol. Ara intenta alejarla, advirtiéndole de los peligros de los químicos. Doña Juana lo desestima por completo. Ara le avisa que los militares vendrán por el cuerpo. Doña Juana pregunta por el broche, y Ara se hace el desentendido. Doña Juana le dice que se llevará el cuerpo, y Ara le dice que aún le faltan algunos procesos para quedar lista. Doña Juana le dice que no le importa ya. Ara la guía a la cámara mortuoria, donde le muestra las copias que se le han hecho al cuerpo. Doña Juana no las distingue del cuerpo real. Anonadada, pide un poco de

agua. Ara le aconseja llevarse una de las copias para enterrar. Ofendida, doña Juana le dice que se vaya a la mierda.

Nuevamente, en este extracto, podemos ver una evolución en la manera de ser de doña Juana: de confiada y sumisa previa a la caída de Perón, a aguerrida y cansada en los años posteriores. Le notamos una resignación que antes no estaba allí.

Una vez más con doña Juana, en el capítulo 5: “Me resigné a ser víctima”, la vemos recibir a Renzi, el mayordomo de Evita, y recibirle unos escritos de Eva que Renzi encontró. Ella le pide que se los quede él, pero éste insiste en que deben estar con ella. Sin más, se los deja y se va. Es en este fragmento en el que podemos admirar que ya existe una importante distancia entre la vida anterior de doña Juana (cuando Eva estaba viva) a la actualidad, en la que Renzi ya no es importante, puesto que toda esa época quedó en un pasado tan distante, que no tiene nada que ver con el presente que vaticina el exilio.

En el siguiente fragmento, regresamos a la línea del doctor Ara en el capítulo 7: “La noche de la tregua”. Lo vemos llegar a la multitud arremolinada en el puerto después de haber sido despojado del cuerpo. Se presenta ante la multitud, quien lo recibe con desconfianza. Explica su labor con el cuerpo, al pueblo no le parece. Le preguntan si llevarán el cuerpo allí al puerto, con ellos. Ara les explica que se la llevaron los militares; les ruega que hagan algo, que se levanten en armas. La multitud teme que haya una matanza. Ara intenta convencerlos, pero ellos se niegan, argumentando que Evita siempre se supo cuidar sola. Comienzan a desconfiar de él, y se dirigen a los botes mientras cantan consignas a Eva. Un hombre le quita la mortaja de Eva, que Ara cargaba, y lo dejan solo en el puerto. Esto lo podemos interpretar de dos maneras: como la consecuencia de que el doctor Ara le haya mentido a todos los bandos, y como que el deseo del pueblo (y por consiguiente, de Evita) nunca fue ser embalsamada. El cuerpo jamás fue suyo, por lo que tampoco lo es el afecto de la gente.

En el mismo capítulo, nos centramos ahora en la línea de Arancibia. Subido en su camión, anima a su segundo al mando, el sargento Armani, a abrir la caja para ver el cuerpo. Arancibia se asombra de que el cabello de Eva fuese teñido. Armani duda de que realmente sea el cuerpo, Arancibia se aventura a pensar que quizás sea ella.

Posteriormente, lo vemos llegar al cementerio de la Chacarita, en donde intercambia contraseñas con el guardia. Le da el nombre falso de la difunta, y el guardia recalca la casualidad de que comparta el apellido con el compositor Magaldi, quien supuestamente había sido el primer novio de Evita. En este fragmento sale a relucir

el carácter curioso de Arancibia, así como su falta de cuidado en aras de cumplir sus extraños caprichos.

Mas tarde, también en el capítulo 7: “La noche de la tregua”, vemos a Fesquet llegar a la parroquia donde debe enterrar su copia del cuerpo. El párroco reza un oficio y pide el nombre de la difunta. El párroco pregunta el porqué del entierro nocturno, y Fesquet dice no saber detalles. Zanja el asunto rápidamente. Esta es una constante que veremos con Fesquet a lo largo de la novela: tibio, quizás, simplemente sigue órdenes sin iniciativa propia. Esto es lo que le conferirá éxito en todas sus misiones.

Pasaremos ahora a la línea de Galarza, igualmente en el capítulo 7: “La noche de la tregua”. Ante un accidente de su camioneta frente a un hospital, una mujer saca la cabeza por la ventana y pide que dejen dormir. Ecuánime, Galarza la amenaza con el revólver y le dice que cierre la ventana y guarde silencio.<sup>30</sup> Posteriormente, arriban al cementerio. Un soldado hace el comentario de que el ataúd es muy ligero, y el guardia del recinto se aventura pensando que se trata de huesos. Llegan al lote y el guardia le pide a Galarza que firme la responsiva. Galarza, sobrado, se niega y amenaza de muerte al guardia si le sigue insistiendo. El guardia no se doblaba, pero Galarza sólo se burla de él. (Quizás como espejo de la actitud que el ejército tenía hacia el pueblo).

Ahora pasamos a la línea de José Nemesio (*el Chino*) Astorga, que discurre en el capítulo 9: “Grandezas en la miseria”. Esta es una línea por demás singular, ya que, como habíamos comentado anteriormente, ocurre antes de todos los hechos que suceden en todas las otras líneas; antes de la caída de Perón y antes de la muerte de Eva. Cumple con el propósito de brindarle al lector una visión más caleidoscópica de Eva como personaje, además de que une las historias del Cuerpo, de Tomás Eloy personaje y de Eva viva. El fragmento inicia con el Chino Astorga proyectando películas dentro del cine particular de la residencia presidencial. Eva le ordena que no prenda la luz y que siga con los noticieros. El Chino la escucha hablar por teléfono, diciéndole al Negro (hermano de Eva) que quemé unos negativos. Súbitamente, el Chino se sorprende viendo a Eva junto a la entrada de su cabina. Ella le pregunta si es peronista, a lo que él asegura que sí. Él le cuenta que es proyectorista del cine, y que vive allí mismo. Ella le dice que pase a verla a la Fundación, para que le regalen

---

<sup>30</sup> Esta amenaza no es de a gratis: Galarza no le tiene respeto al pueblo, lo más importante para Eva. No es gratuito que él sea una de las víctimas de la supuesta maldición.

una casa. Al día siguiente, el Chino llega a la Fundación, en donde le dicen que tendrá que hacer cola igual que todo el mundo. Desiste. A la mañana siguiente, se despide de su esposa y le dice que lo espere en el cine. Ella, optimista, le asegura que para esa hora ya tendrán buenas noticias.

El Chino llega de nuevo a la Fundación, y conversa con otras personas formadas que le cuentan los motivos por los cuales vienen a ver a Eva: vienen por un traje de novia para poderse casar. Se echan ánimos entre los presentes. El Chino avanza, pero antes de su turno con Eva, una mujer grita que el Chueco Ansalde,<sup>31</sup> un empleado de la Fundación, le ha quitado su casa para quedársela él. Evita, furiosa, pide una explicación. El Chueco Ansalde intenta justificar sus acciones, pero Eva, furiosa, le grita que le quitará su casa por su atrevimiento.

Después de la conmoción, es el turno del Chino Astorga. Pasa al frente, y Eva le pregunta qué se le ofrece con dulzura. El Chino se extraña de que no se acuerde de él. Súbitamente, entra un grupo de enfermeras a la Fundación, anunciando el terrible descarrilamiento de un tren. Eva suelta las manos del Chino y se va. El Chino entonces camina lentamente a casa. Fuera del cine, encuentra una aglomeración. Asustado, pregunta por su esposa. El dueño del cine le dice que su esposa ha fallecido en el descarrilamiento del tren. Una vecina lo dirige al hospital Argerich. Una vez en el hospital, con la cabeza entre las manos y junto a su esposa muerta, Eva toma el hombro del Chino. No lo reconoce de nuevo, pero con compasión vuelve a ofrecerle pasar a la Fundación para que le regale una casa.

Por último, nos situamos en la segunda parte de la línea de Galarza, en el capítulo 14: “La ficción que representaba”. Al igual que con las líneas de Ara y doña Juana, esta línea de Galarza parece situarse en dos planos en tanto al nivel auditivo: el del recuerdo y el del acontecimiento.

Iniciando por el acontecimiento: vemos a Galarza a bordo del barco. El oficial que lo acompaña al sótano le pregunta si está bien. Galarza le responde que sí, y detalla el horrible accidente que lo dejó desfigurado. (Galarza está fingiendo otra identidad, en la que su mujer murió en un accidente automovilístico que lo dejó desfigurado, y por eso lleva el cadáver de ella —que en realidad es el de Eva— a enterrar en Italia).

---

<sup>31</sup> Es evidente el paralelismo entre los nombres del Chino Astorga y el Chueco Ansalde: es casi como si el Chueco Ansalde le sirviese a Astorga de advertencia; Evita es generosa, pero también es feroz y puede quitar aquello que ya otorgó.

En el plano del recuerdo, nos remontamos a unas semanas antes en el Servicio de Inteligencia, cuando Galarza, Corominas y Fesquet están arreglando el entierro definitivo del cadáver. Cuentan cómo ya se mandó una de las copias a Lisboa para despistar al “Comando de la Venganza”. Evidencian el hecho de que ya descubrieron la marca que Moori le hizo al cuerpo real. Hablan de la necesidad de quitarle poder al Coronel, puesto que su obsesión por el cuerpo lo ha vuelto peligroso. Empacan el cuerpo en una caja demasiado grande, y la llenan con cascajo para que no se zarandee demasiado.

Posteriormente, Galarza llega al puerto a subir el supuesto cadáver de su esposa al barco. El inspector desconfía del tamaño y peso de la caja, pero entre el cónsul italiano y un cura que acompañan a Galarza, logran sobornar al inspector para que no revise lo que hay dentro y los deje subirla al bote.

Ya en el barco, Galarza habla con el capitán de la embarcación sobre el ataúd de Toscanini, averiguando el peso de éste al morir.

De vuelta al acontecimiento, el barco de Galarza ha atracado en Italia. Escucha un sobresalto, y pregunta a un oficial, quien le informa que están por bajar los manuscritos de Toscanini. Al ver que no se trata de los manuscritos, sino del ataúd, Galarza se pone a gritar, acompañado por el oficial, hasta que quienes están bajando las cajas corrigen su error.

Una vez en el puerto, aparece un cura que le da la contraseña pactada por el Servicio. Comentan brevemente sobre lo terrible que habría sido la confusión. Se presentan con sus nombres falsos y suben la caja al vehículo, acordando que pueden ir a enterrarlo a cualquier parte.

Una vez sobre la tumba, el cura le aconseja a Galarza que llore, que aparente la desolación de un viudo. Galarza dice no saber cómo, pero el peso de todo lo que ha ocurrido desde que la Difunta llegó a su vida de pronto cae sobre él, y llora como un niño, dándole fin a la odisea que ha sido el desaparecer el Cuerpo.

Eva Duarte de Perón

Como ya hemos mencionado con anterioridad, la línea de Eva únicamente discurre a lo largo de dos capítulos de la novela. Sin embargo, dar cuenta del nivel dialógico dentro de estos dos capítulos es de suma importancia para comprender la visión del

personaje que el autor interno quiere dar de Eva (no así la compilación simbólica presentada en todo el resto de la novela, sino, sencillamente, como uno de sus personajes).

Iniciando en el capítulo primero: “Mi vida es de ustedes”, la línea de Eva funciona también en dos planos, el del recuerdo y el del acontecimiento. En el recuerdo, Eva comienza preguntándole a los ministros que rodean su cama si no la ven empequeñecida por la enfermedad. Los ministros, mentirosos y zalameros, le responden que no es así, y la llenan de cumplidos.

Posteriormente, despierta en su cama rodeada de gente. Ella pregunta a qué se debe el barullo, a lo que un médico le responde que le han realizado una operación que le ayudará con los dolores de cabeza. Con un tono imperioso, Eva ordena que la ayuden a ir al baño. Fuera del cuarto, su hermano Juan grita de júbilo, anunciando que Evita se salvaría. Eva vuelve a caer en la inconsciencia. Vuelve en sí para preguntar qué día es hoy. Una voz le contesta primero, martes 22, y después sábado 19.

Más tarde, la vemos hablar con Perón. Preocupada, le pregunta si lo atienden bien y le pide que vaya a visitarla. Perón se excusa diciendo que pasa los días contestando las cartas dirigidas a ella. Eva le dice que le tiene unos encargos para cuando muera. Le pide que no abandone a los pobres, y le dice que nunca le perdonará si permite que la olviden. Perón le asegura que eso jamás pasará.

En el acontecimiento, Eva escucha las voces de la multitud llamando su nombre. En su pensamiento, se pregunta el motivo del arremolinamiento; el porqué sus “grasitas” lloran y prenden velas. Les promete que ella no se quiere ir, les pide que le tengan paciencia para recuperarse. No quiere que la vean así, enferma y desmejorada.

En el capítulo dos: “Seré millones”, vemos a Eva rogándole a Perón que le manden inyectar calmantes para poder dar su último tour de despedida por la ciudad. Perón se desespera con ella, le dice que siempre hace lo que se le da la gana.

Más tarde, la vemos recostada, con doña Juana por un costado. Doña Juana le dice que los médicos no saben por qué no mejora. Eva le contesta que no le haga caso a los médicos. Pregunta por los diarios. Doña Juana le cuenta que todos opinaron que se veía preciosa. Le recuerda cuando pudo haberse casado en Junín, con Mario, el de la tienda de regalos. Evita le pide que no le recuerde esos tiempos, ni a esa gente. La madre le recuerda cómo la defendió de los chismes del pueblo.



Evita le cuenta de cómo se enamoró de Perón, y de cómo su amor por él la convirtió en Evita. Le pide que lea un par de cartas que hay en el secreter. La madre primero lee la que ella le escribió a Perón, y se conmueve hasta las lágrimas del amor que su hija profesaba por el General. Posteriormente, le lee la respuesta, y Evita le explica que es muy importante para ella, ya que Perón la envió al día siguiente de recibir la suya. Finalmente, Evita le pide a su madre que después de morir nadie la vuelva a ver desnuda.

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, AUTOR IMPLICADO, NARRADOR, PERSONAJE:  
LOS NIVELES VISUAL, AUDITIVO Y COMPOSICIONAL

Tanto la línea de Eva, como la del Coronel (y las otras seis pequeñas líneas restantes), han sido construidas de una forma completamente novelada: están en orden, tienen un núcleo, un objetivo claro y cada uno de los encuentros que se suscitan entre sus páginas está justificado dentro del texto mismo. Argumentativamente (y si la ordenamos cronológicamente), vemos que la línea de Tomás Eloy también *podría* ser así. Sin embargo, el motivo por el cual su línea aparenta estar desordenada (en tanto al acontecimiento) responde al hecho de que la razón de ser de la línea de Tomás Eloy no está en lo que él *hace*, sino en lo que *escucha*. El valor de la línea de Tomás Eloy radica, más que nada, en el nivel *auditivo* del texto. Por ende, el autor implicado ha ordenado la línea de Tomás Eloy de manera tal que todos los testimonios que recolecta en torno a Eva viva, sí respondan a un orden, en este caso analéptico, que van desde la agonía de Eva hasta su infancia en los Toldos. Y no nada más, sino que también ordena los acontecimientos de Tomás Eloy de manera tal, que las tres ocasiones en las que averigua algo relacionado al Coronel, lo acomoda entre capítulos de la línea de Moori, para establecer un diálogo entre ellos. Es entonces que se abre la problemática del desdoblamiento de Tomás Eloy. Así:

1. El autor (el Tomás Eloy Martínez de carne y hueso) no está escribiendo el libro eternamente, pero la intencionalidad del momento en el que lo escribió queda para siempre encapsulada en el tiempo. Así es como podemos hablar del *autor implicado*, o el primer desdoblamiento.

2. Hay un narrador que, con la voz de Tomás Eloy, nos hace notas al pie en las que agrega o desmiente lo que él mismo está planteando en el texto, así como una serie de comentarios metaliterarios que hablan sobre la dificultad de la escritura de la novela (capítulos 3, 8 y 16). En adición a esto, agrega también una serie de datos comprobables en torno a los personajes del texto, o se desvive comparando productos culturales (literarios, dramáticos y cinematográficos) que versen sobre Eva. Esto corresponde a un segundo desdoblamiento.
3. Hay partes de la novela (concretamente las ocho líneas que excluyen a la del propio Tomás Eloy) que están contadas por un narrador omnisciente, siguiendo una estructura *tradicionalista*. Sin embargo, su identidad como Tomás Eloy sale a relucir en forma de pequeños guiños o correcciones que hace para guiar al lector, así como en la inserción de documentos que, en el acontecimiento, están leyendo los personajes y que le son presentados al lector (fichas cifradas, tarjetas, partes médicos, etcétera). Aquí ocurre un tercer desdoblamiento.
4. Hay secciones de la novela que narran acciones de Tomás Eloy, vistas desde la perspectiva del mismo: se convierte en un narrador homodiegético. Aquí, aunque hablamos de los desdoblamientos anteriores en tanto que la intencionalidad de Tomás Eloy (autor interno, narrador paratextual y narrador) permean en estos fragmentos, no hay que olvidar que también se manifiesta como un personaje que se desenvuelve en la historia, por lo que podemos hablar de un cuarto desdoblamiento.

Siguiendo lo planteado por Giorgia Delveccio en su artículo sobre la novela, podríamos terminar de comprender cómo, parte de la intencionalidad del autor interno gira en torno a la construcción analéptica de una biografía coral de Eva Duarte, compuesta, no en el nivel del acontecimiento, sino en una conjunción de los niveles *visual*, *auditivo* y *composicional*. En el nivel *visual* (del acontecimiento), podemos ver a Eva en los dos capítulos en los que se le trata a ella como disparador del resto de la novela. Empero, también la podemos ver dentro de la pequeña línea que se centra sobre José Nemesio Astorga, no como protagonista, sino como un personaje secundario (capítulo 9). En el nivel *auditivo*, como ya hemos visto, la historia de Eva tiene tres episodios de los que el lector se entera de qué ocurrió en su vida a partir de las entrevistas de Tomás Eloy con Alcaraz (capítulo 4), Kaufman

(capítulo 10) y Cariño (capítulo 13). Finalmente, en el nivel *composicional* (o en lo que arriba denominé el segundo desdoblamiento), podemos encontrar las piezas faltantes de la biografía en los capítulos 6, a modo de lista de falsedades biográficas, en el capítulo 8 a modo de anecdotario y compilación de datos, y en el capítulo 15 en la transcripción que hace Tomás Eloy (personaje) del trabajo de espionaje al que es sometida doña Juana durante su exilio en Chile.

UNA POSIBLE RELACIÓN DIALÓGICO-CRONOTÓPICA (“SOLUCIÓN ARTÍSTICA”) Y CONFIGURATIVA (POÉTICA) DE LA NOVELA

Con todo lo anterior, podemos llegar a la siguiente tabla, la cual da cuenta, en primera instancia, de la compleja relación dialógico-cronotópica (“solución artística”) y configurativa (poética) de la novela.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	Voz Total de caps. en los que aparece como centro
				Remancio a los hombres, no a la lucha	Me resigné a ser víctima	El enemigo acecha	La noche de la tregua	Una mujer alcanza su eternidad	Grandezas en la miseria	Un papel en el cine	Un marido maravilloso	Jirones de mi vida	Pocas horas antes de mi partida	La ficción que representaba	Una colección de tarjetas postales	Tengo que escribir otra vez	
José Nemesio Astorga									1								1
Eduardo Arancibia							1										1
Milton Galarza							1							2			2
Gustavo Adolfo Fésquet							1										1
Juana Iburguren		1			2												2
Dr. Pedro Ara	1						2										2
Coronel Mooni Koenig	1				2 y 3	3 y 4	5 y 6		7		8 y 9	10		11	12		9
Tomás Eloy Martínez		8	9	1 y 3		10		10		7			2 y 5		4	6 y 10	9
Eva Duarte de Perón	9	8		7		6		5	4	3			2		1		9

En síntesis, como podemos observar, tras todo lo expuesto anteriormente, tenemos ante nosotros que la novela, a la vez de hacer su danza temporal, en la que establece biografía (analéptica) y tanatografía (proléptica) de Eva Perón, composicionalmente gira sobre tres grandes ejes perfectamente simétricos; tres líneas comprendidas en 9 capítulos cada una, todas con un centro: el capítulo 9 como punto de impulso para la locura del Coronel, y el 8 tanto para Tomás Eloy (pues es el capítulo en el que se plantea que *está escribiendo en ese momento*, el centro absoluto de la novela, al que vuelve con la última oración), como para Eva, puesto que reúne, a modo de

lista, todas las características por las cuales debía ser (y fue) canonizada dentro de la literatura argentina.

Dejaremos, pues, para un análisis posterior, los siguientes niveles propuestos por el PASA, referidos al narrador o narradores, al autor interno y al Autor implicado, en su relación con su Lector implicado (auditorio), cuestiones que evidentemente complejizarán de manera importante todo lo aquí visto. Esto permitirá, evidentemente, no sólo dar cuenta de las múltiples y posibles “soluciones artísticas” (lecturas), sino también de poner en evidencia la complejidad de la poética del texto, entendida ésta como la relación que el Autor implicado establece con el Lector implicado, gracias a la cual puede vehicular y movilizar un “complejo modelo del mundo”, referido aquí a la imagen de Evita y su cadáver.

## REFERENCIAS

- Bajtin, Mijaíl Mijáilovich (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Altea/Taurus/Alfaguara.
- Delveccio, Giorgia (2005), “La memoria anclada’. La rehabilitación de la memoria en *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez”, *Cuadernos de literatura*, pp. 61-78. (Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/4398/439843021005.pdf>)
- Fuentes, Carlos (1 de diciembre de 1995), “*Santa Evita*”, en *Nexos*. (Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=7639>)
- Kakutani, Michiko (20 de septiembre de 1996), “The Legend of Evita as Latin Gothic”, en *The New York Times*. (Disponible en: <https://www.nytimes.com/1996/09/20/books/the-legend-of-evita-as-latin-gothic.html>)
- López Badano, Cecilia M. T. (2010), *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Un caso: Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Martínez, Tomás Eloy (1995), *Santa Evita*, Buenos Aires: Planeta.
- Oviedo, José Miguel (3 de marzo de 1996), “El cuerpo de Evita”, en *La Jornada Semanal*. (Disponible en: <https://ecologica.jornada.com.mx/1996/03/04/sem-oviedo.html>)
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006), *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos (Problemas de la poética de José María Arguedas)*, tesis doctoral, México: UNAM.

- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2014), “Los funerales de la Mamá Grande, de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su ‘solución artística’ mítico-carnavalesca”, en *Monstruos y grotesco. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (coord.), México: Universidad Autónoma del Estado de México / Casa Aldo Manuzio, pp. 137-166.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2018), “Problemas de la posición y la perspectiva ‘auto-centrada’ del narrador y de la poética del autor para dar cuenta de un texto narrativo: el caso de Arguedas”, texto inédito (proporcionado por el autor).
- Vargas Llosa, Mario (febrero de 1996), “Los placeres de la necrofilia”, en *Suplemento cultural* del diario *La Nación*. Disponible en: <http://fundaciontem.org/los-placeres-de-la-necrofilia/>
- Zuffi, María Griselda (2007), “Demasiado real: Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)”, Buenos Aires: Corregidor.

## APÉNDICE

### Evita Perón



Portrait of the First Lady of Argentina Eva Peron (1919 - 1952). Buenos Aires, Argentina, 1950.

(Photo by Gisele Freund/Photo Researchers History/Getty Images)

Fuente: <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/porrait-of-d-first-lady-of-argentina-eva-peron-fotograf%C3%ADa-de-noticias/1316314388?adppopup=true>



Fuente: <https://www.dw.com/es/el-mayor-sindicato-argentino-pide-formalmente-la-beatificaci%C3%B3n-de-evita-per%C3%B3n/a-51086163>



Fuente: <https://www.rionegro.com.ar/hace-100-anos-nacia-eva-peron-homenajes-en-la-region-972090/>



Fuente: <https://www.nodo50.org/exilioargentino/?p=23009>

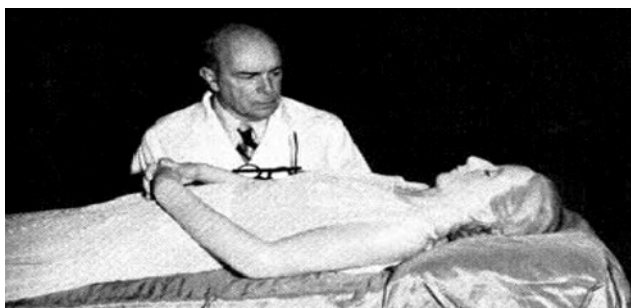
### El cadáver embalsamado de Eva Perón



Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/538532067917024235/?Ip=true>

### Dr. Pedro Ara (1891-1973)

Evita en 1952, justo después del proceso de momificación



Fuente: <http://owlcation.com/humanities/PreservedMummies>

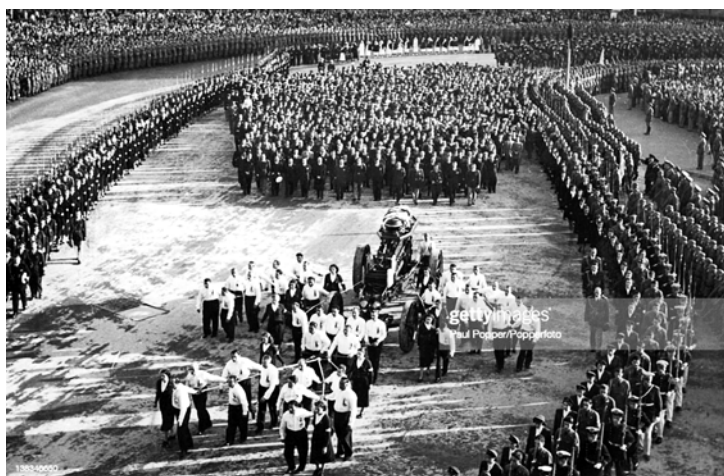


### Evita Peron's Funeral



Citizens packing the capital city's boulevard during the funeral of Evita Peron, the wife of the Argentinian President. Buenos Aires, July 1952  
(Photo by Mondadori via Getty Images)

### Peron's Funeral Cortege



The coffin (centre) of Argentine First Lady Eva Peron (1919 - 1952) is transported on a gun carriage down the Avenida de Mayo on its way from the presidential residence to the Ministry of Labour building, during her state funeral in Buenos Aires, 10th August 1952, from the presidential residence to the Ministry of Labour building  
Photo by Paul Popper/ Popperfoto via Getty Images / Getty Images)

### Body of Eva Peron Being Carried Through Honor Guard



The coffin of the late Argentine first lady Eva Peron is carried past honor guards to the building of the General Labor Federation, where it will lie in state. (Photo via Getty Images)

Fuente: <https://www.gettyimages.com.mx/fotos/argentina-eva-peron-funerals>

### Tomás Eloy Martínez (*In memoriam*)



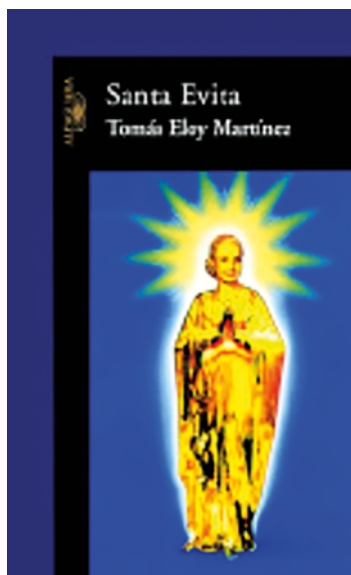
Fuente: <https://www.entperiodistas.com/tomas-elay-martinez-periodismo-acto-de-servicio/>



Fuente: <https://www.amazon.es/Santa-Evita-HISPANICA-Tom%C3%A1s-Mart%C3%ADnez/dp/8420465135>



Fuente: <https://www.haylibros.com/productos/santa-evita-tomas-eloy-martinez-editorialplaneta-isbn-9789507426513/>



Fuente: <https://co.pinterest.com/pin/464152305319641094/>



Fuente: <https://roxanaorue.com/2014/04/28/critica-santa-evita-tomas-eloy-martinez/>



Fuente: <https://airenuestro.com/2013/12/17/la-portada-de-la-semana-18-12-2013/>



Fuente: <https://www.amazon.com.mx/Santa-Evita-Tom%C3%A1s-Eloy-Mart%C3%ADnez-ebook/dp/B00UW3KF96>



# LA “SOLUCIÓN ARTÍSTICA” Y “POÉTICO-DRAMÁTICA” DE *LA NOCHE DE LOS ASESINOS*, DE JOSÉ TRIANA, PRODUCTO DE LA LECTURA DE LOS MOVIMIENTOS POLÍTICO-SOCIALES Y CULTURALES EN CUBA<sup>1</sup>

HELADIO COLÍN MEDINA

José Triana es uno de los autores más destacados de Cuba. Su obra más conocida es *La noche de los asesinos* (1965). A pesar de haber sido representada, tanto en América, como en Europa<sup>2</sup> y de haber ganado fama internacional, no ha sido observada su “solución artística”, por ello, este trabajo tiene como objetivo proporcionar una posible búsqueda de esa “solución artística” y “poético-dramática” de *La noche de los asesinos*, la cual tiene como trasfondo, entre otras muchas cosas, la lectura histórica de los movimientos político-sociales y culturales en Cuba.

El presente se integra por tres apartados; en el primero se proporcionan algunos datos biográficos sobre José Triana y *La noche de los asesinos* (1965); en el segundo se describe el método con el que se trabaja; y en el último se aborda la propuesta de lectura.

## JOSÉ TRIANA Y *LA NOCHE DE LOS ASESINOS*

José Triana nace en Hatuey, provincia de Camagüey, el 4 de enero de 1931 en el seno de una familia obrera, poco antes de la caída de la República. Su padre era trabajador de una compañía telefónica y por influencia de éste tuvo sus primeros acercamientos con la literatura (Vasserot, 1995),<sup>3</sup> es su padre quien lo acerca a los clásicos españoles

---

<sup>1</sup> Este trabajo es una síntesis de la tesis de doctorado, con el mismo título, para obtener el grado de Doctor en Estudios Literarios en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), 2018, 224 pp.

<sup>2</sup> “En 1967 Triana sale de gira al lado de Vicente Revuelta con la intención de promocionar la obra. La gira se realiza por toda Europa: Teatro de las Naciones; París; Festival de Aviñón; Festival Internacional de Venecia; Festival del Joven Teatro de Lieja; Ginebra; Turín; Milán; Florencia; Nápoles y Bari”. [Berlanga, 2006: 37]

<sup>3</sup> Christilla Vasserot es profesora de la Universidad Sorbona de París, se ha encargado de compilar para el Centro Virtual Cervantes todo lo relacionado con la crítica de José Triana.

y le brinda la oportunidad de convivir con la élite de Bayamo. En dicha ciudad tiene su primer acercamiento con el teatro vernáculo, el bufo.

*La noche de los asesinos*, según afirma el propio Triana, comienza a escribirse en 1958:

La obra la empecé a escribir en el año 1958. No logré los propósitos que yo buscaba, o sea, mi búsqueda se vio fallida, fue una frustración. Entonces, la guardé, la metí en una gaveta y estuvo durmiendo hasta el año 1963 en que la volví a retomar: la cosa falló en aquel momento también. Y en el año 1964 me lancé a escribirla y la escribí de un tirón. (De la Campa, 1979: 73)

José Triana muestra especial interés por *Las criadas*, de Jean Genet (representada en Cuba):

(...) Pero otra convulsión fue la representación de *Las criadas* de Jean Genet, que hizo que me pasara dos o tres noches sin poder dormir, fascinado todavía por las voces que oía, de los actores habiéndome, de las dos actrices hablando y diciéndome cosas que me perturbaban y llenaban de verdad, me hablaban al corazón, directamente al corazón. (Vasserot, 1995: 125)

Pero no la copia, como se afirma después de 1965, cuando Triana alcanza con *La noche de los asesinos* el éxito internacional. Varios estudiosos lo acusaron de hacer una copia descarada de *Las criadas*.<sup>4</sup> Destacan Juan Larco (1965), Anne C. Murch (1973) y Lobato (2004). José Triana tendrá muy en cuenta algunos aspectos de la dramaturgia visionaria y rebelde de Jean Genet en *Las criadas*, pero el drama interior de *La noche de los asesinos* es más profundo, o cuando menos toma un sentido diferente.

---

<sup>4</sup> Respecto de esta obra hay dos afirmaciones que no son tan acordes y desde donde los autores se empeñan en estudiar *Las criadas*. La primera es proporcionada por Maulnier (1947), para ella el texto es realista y desconcierta al público. Para el segundo, Sorel (1947), se trata de una sátira social, que muestra la ceremonia como salvación y como glorificación del crimen. *Las criadas* puede leerse como sátira social realista, pero el problema no radica ahí, sino en organización estructural de la pieza como un ceremonial, que requiere un estilo, un lenguaje inhabitual que da rienda suelta al resentimiento oculto. Por ese camino se puede ver un uso del doble. Los personajes se desdobl原因an y ponen en escena, de una manera imaginativa, caricaturesca y paródica, su drama interior de sumisión servil a la “Señora”. Contra esa sumisión se rebelan, pero imitan al mismo tiempo los gestos de la señora recreándose en ellos. La salida infernal será glorificar la necesidad del crimen.



Ahora pasaremos a la descripción del método con el que trabajaremos: el PASA. Para ello se divide la obra en varios niveles, los cuales dependen de la configuración del propio texto, razón por la cual no se trata de un método, y mucho menos de uno *aplicable*. Así, de forma general, primero se estudia la imagen (qué se observa), luego el acontecimiento (qué pasa), más tarde el tiempo (cuándo pasa), y por último, el narrador y el autor (como lo configura). Mas, al tratarse de una obra de teatro, en este último caso el interés recae sobre las acotaciones del texto. Cabe señalar, sin embargo, que, si bien la lectura separa el texto en niveles, como su título lo indica: proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas, se trata de ir articulando un nivel con otro, hasta encontrar las múltiples relaciones que pudiera existir entre ellos. De forma que cualquier elemento que no esté articulado con otros y con el conjunto en general, deviene un elemento sin significación o con una significación ajena al texto. De este modo, en el caso particular que trabajamos, todo adquirirá sentido cuando el lector sea capaz de explicar la relación entre elementos y niveles y/o planos, es decir, en comprender las acciones, reacciones, diálogos y pensamientos de cada uno de los personajes, y de éstos en sus relaciones con los otros, y todo esto apoyado con las didascalias ofrecidas por el autor.

Una vez que se logra dar cuenta de lo anterior, hasta donde sea posible, el investigador puede echar una mirada a la crítica y a otros factores externos al texto, tales como la vida del autor y los acontecimientos culturales de la época (o épocas) movilizadas y vehiculadas. Así, la supuesta “muerte del autor” o “del narrador” no tiene cabida en esta propuesta de lectura, pues se integran en una unidad compleja el autor (implicado), el texto y el lector (implicado).

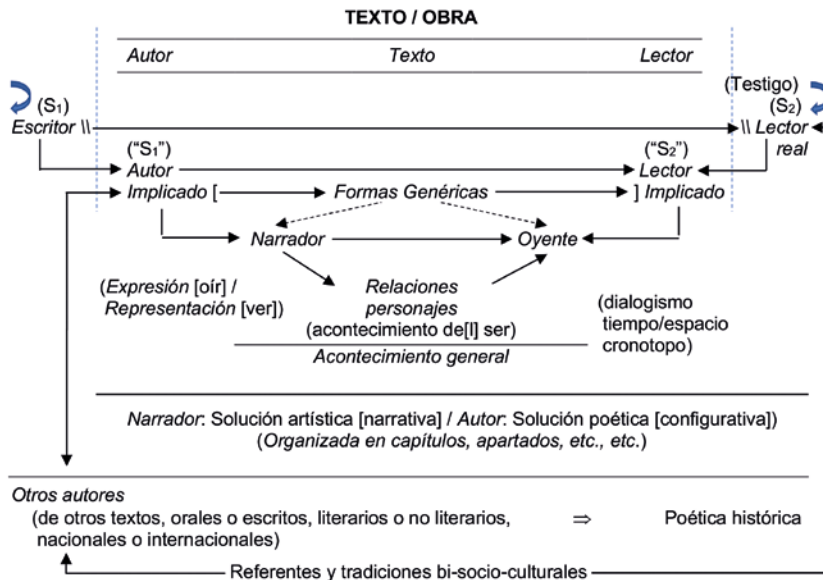
He aquí lo que Solé plantea sintéticamente al respecto, si bien se explicita en función de la novela y no de la obra dramática, si bien nuestro estudio demuestra su pertinencia.

De aquí que hayamos propuesto una posible forma de lograrlo, a la cual hemos denominado *proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas* (PASA), la cual plantea irse acercando al texto por planos o niveles hasta poder dar cuenta de algunos problemas de la poética del texto en cuestión. Para ello, dicho muy breve y de forma profundamente esquemática, consideramos necesario revisar tres planos en el texto: el de la *representación*, por cuanto objeto de la imagen en movimiento que vemos; el de la *expresión*, por cuanto un narrador va relatando, con la ayuda de los personajes, lo que *oímos* y *vemos*, y el de la *configuración*, que articula los dos anteriores, el cual forma parte de una (de las posibles) *solución(es) artística(s)* del narrador(es), por cuanto producto de la(s) (diversas) *organización(es) estilístico-*

*composicional(es)* (*configuración(es)* o *solución(es)* *poética* del autor (implicado), que dan como resultado la *poética del texto*, de acuerdo con el oyente-lector (auditorio implicado) al que se dirige. Sin duda, en este proceso complejo es necesario ir buscando todas las referencias (socio-históricas, culturales, literarias, etc.) que allí van apareciendo, como resultado de las relaciones dialógico-cronotópicas (heterogéneo-transculturadas) que el autor mantiene con otros textos, sean orales o escritos, sean literarios o no, y sean propios de nuestra cultura o ajenos a ella, es decir, los problemas de su *poética autoral e histórica*.

Para ello, partimos de una serie de niveles y/o planos que pueden servirnos de mojoneras para comenzar a intentarlo, puesto que es el propio texto quien determina cuáles y en qué orden deben ser trabajadas. Así, en el plano de la *representación (ver)*: acontecimiento(s), personajes, tiempo y espacio, etc.; en el plano de la *expresión (oír)*: voces personajes, voces narrador(es), etc.; en el plano de la *configuración*: capítulos, apartados, epígrafes, títulos de los capítulos, géneros intercalados, formas genéricas, etc. Esto implica que deben ser analizados los elementos de cada nivel, así como cada nivel, por separado, uno por uno, e ir buscando las relaciones que entre ellos se van manifestando, para finalmente articular los tres planos entre sí.

Lo anterior podría quedar sistematizado en general, de acuerdo con el género que nos sirve de base, la novela, de la siguiente manera:



Evidentemente, dado que cada texto puede contener instancias no mencionadas aquí (si bien las sugeridas resultan generalmente imprescindibles, aunque algunas de ellas puedan faltar), éstas deben ir siendo propuestas por el propio investigador, en función de las particulares demandas que cada texto le presente y a medida que va avanzando en su lectura. (Solé, 2014)

Este trabajo, como se ha venido mencionando desde el principio, propone acercarse a *La noche de los asesinos*, de José Triana, desde los movimientos históricos y político sociales, de acuerdo con la “solución artística” y la poética-dramática utilizada por el autor para lograrlo. De aquí que, para llegar ahí, primero deba conocerse la estructura o configuración del texto. Lo idóneo sería entonces presentar el acontecimiento de dos formas distintas: primero, en la forma que va apareciendo en el texto y luego reconstruido de manera lineal. Una vez ordenado, se puede proceder a la separación de las piezas: la *interna* y la *externa*. La pieza *externa* describe los problemas de los hermanos en la casa, mientras que la *interna* o engaste deja ver la representación de la muerte de los padres. Toma, así, como punto de partida, la boda, la vida en la casa y el nacimiento de la idea de asesinar, sin olvidar por ello las consecuencias del acto parricida: descubrimiento del crimen, interrogatorio, acta y juicio.

Así, este trabajo presentará algo que no ha hecho nunca la crítica especializada: una lectura histórica detallada de dos movimientos político-sociales y culturales simbolizados en la obra. A saber: la lucha por la independencia de Cuba o Guerra de los Diez Años (1868-1878) y la nueva y renovada Neocolonia (Fulgencio Batista), como producto de la “solución artística” y poético-dramática utilizada por Triana para movilizarlo y vehicularlo de forma compleja.

Pasemos pues de los dichos a los hechos para dar cuenta de lo todo lo esbozado en las páginas anteriores. Dejamos, pues, a juicio del lector, la calidad y pertinencia de nuestra propuesta lectora, así como la posibilidad, tanto de su ampliación y profundización, como de la diversificación dialógico-cronotópica de los puntos de vista respectivos, los cuales se manifiestan, a saber, en los actos y diálogos de los personajes, en los niveles o planos en que éstos se movilizan y confrontan, en las didascalias del autor, y en su compleja relación.

Aclarados los puntos anteriores, pasaremos a describir la lectura simbólica de *La noche de los asesinos*, para ello es necesario tomar en cuenta tres factores: la postura política de José Triana respecto de los gobiernos de Fulgencio Batista y Fidel Castro,

el juego del *lipidia* desarrollado en Oriente, y las “Palabras a los intelectuales” de “Fidel Castro”. A través de ellos se realizará un acercamiento a la “solución artística” y poético-dramática del texto de Triana.

*La noche de los asesinos* resulta complicada a primera vista. Como ya dijimos, se trata de tres hermanos: Lalo, Cuca y Beba, quienes juegan a matar a sus padres todas las noches; para ello se desdoblán en dieciséis personajes, que dan vida a la familia y a los amigos de los padres. Primero presentan un conflicto por una posible representación. Existen momentos en que pareciera que llegan a ponerse de acuerdo y dan paso a ella sin interrupciones; sin embargo, no es así, las escenas se van alternando entre las de conflicto entre hermanos (pertenecientes a la pieza 1) y las del montaje (pieza 2). Por tanto, será el lector/espectador quien, después de varias lecturas, especialmente a partir del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas, es decir, comprendiendo los elementos de cada nivel y su relación con los otros niveles, será capaz de separar las piezas para poder llegar a una interpretación enriquecedora, pues en ocasiones se indican las entradas y salidas de Lalo, Cuca y Beba, de sus respectivos papeles, pero, en otras tantas, no se hace. El autor confía en que el lector/espectador ya puede hacerlo o lo provoca para que lo haga por cuenta propia y le sirva de acicate para comprender lo que quiere comunicarle. Por tanto, para explicar el posible proceso de creación de la obra de José Triana, es decir, para dar cuenta de su “solución artística” y su poético-dramática, se utilizarán dos esquemas, resultado del proceso de comprensión y explicación del texto entendido como una totalidad simultáneamente abierta y cerrada. Así, el primero mostrará la totalidad de la obra, y el segundo, de igual manera, pero con los acontecimientos ordenados.

De forma general, como ya se ha explicado, la obra sigue un patrón, una “lógica”, es decir, el autor (implicado) encuentra una “solución artística” para dar cuenta de lo que quiere comunicar a su auditorio (implicado), para lo cual requiere configurar el texto de forma determinada, la cual dé cuenta de la “solución poético-dramática” utilizada para hacerlo. Y si bien es cierto que dicha configuración puede ser construida de múltiples maneras, dado que se trata de un texto artístico, el cual permite articular los elementos y sus niveles de diversas formas,<sup>5</sup> aquí sólo presen-

---

<sup>5</sup> Un ejemplo de lo que aquí mencionamos puede ser observado de forma concreta en la tesis de Maestría en Estudios Literarios de Areli Cruz Muciño, quien lee *Yawar fiesta* de Arguedas de múltiples

haremos una de dichas “soluciones”, la cual nos permitirá realizar una posible lectura histórica de los movimientos político-sociales y culturales en Cuba que abordaremos en la última parte.

#### EL ACONTECIMIENTO EN LA PIEZA EXTERNA E INTERNA

Así pues, a partir de nuestra lectura, y siguiendo la “lógica” de las escenas, se puede proponer, como hemos venido repitiendo, que *La noche de los asesinos* se divide en dos piezas. La primera con ocho partes, separadas en dos actos, y la segunda con cuatro partes, también separadas en dos actos. La pieza *interna* inicia con partes de la segunda: el *asesinato*, etc., intercalando los conflictos y enfrentamientos entre los hermanos. Éstos se encargan de revelar los motivos por los que se ha realizado un montaje que escenifica la muerte de Alberto y de su esposa. Esto puede quedar representado en el siguiente par de esquemas:

##### Acto I<sup>6</sup>



##### Acto II



Puede, pues, notarse la intercalación de las piezas. La primera muestra los acuerdos y desacuerdos entre Lalo, Cuca y Beba, los cuales nacen, primero, por el orden de la casa donde viven, y segundo, por la manera “correcta” de asesinar a sus progenitores. La segunda surge como una forma de justificar el presente de los

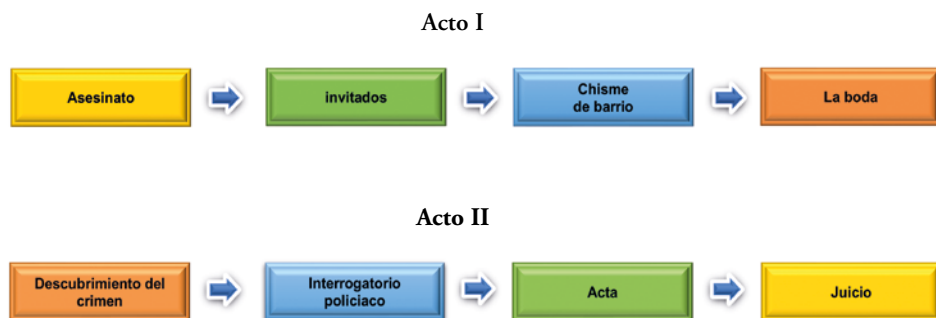
---

maneras, a partir de un esquema cronotópico que le sirve de base. Areli Cruz Muciño, “*Los ríos de sangres que se avientan cantando de peña en peña hasta el yawar punchay*. (Algunos problemas de la poética de *Yawar fiesta*, de José María Arguedas)”, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), mayo, 2015. (En proceso de publicación).

<sup>6</sup> La “C” indica los momentos de discusión (pieza 1).

hermanos: son tontos y no saben moverse en la sociedad; así los han formado, y así sucesivamente.

Ahora, obsérvese el doble esquema de la pieza *externa*, ya separada de la primera



### *El acontecimiento en la pieza externa*

Antes de dar cuenta de cada una de las escenas de estos dos esquemas, la cual es producto de nuestra lectura de las dos piezas, determinada, por supuesto, por la propia configuración del texto, pasaremos revista de algunos detalles generales importantes de la pieza externa.

Como ya sabemos, la primera pieza presenta a tres hermanos: Lalo, Cuca y Beba. El primero tiene 30 años, la segunda 20, y de la tercera no se indica. Y con ello puede notarse que José Triana ha minimizado los personajes al máximo: ha reducido Eduardo a Lalo, Refugio a Cuca y Genoveva a Beba, dando cuenta que así de pequeños se sienten los personajes dentro de la casa: son casi inexistentes, viven a través de sus padres y pasan desapercibidos por la sociedad. No han tenido, pues, la oportunidad de tomar decisiones propias, ya que en la mayoría de los casos las han consultado con Alberto. Se trata de tres adultos frustrados que se niegan a aceptar que ya no son niños: *“Estos personajes son adultos y sin embargo conservan cierta gracia adolescente, aunque un tanto marchita. Son, en último término, figuras de un museo en ruinas”*. (2)

Por otro lado, la acción se desarrolla en *“Un sótano o último cuarto desván. Una mesa, tres sillas. Alfombras raídas, cortinas sucias con grandes parches de telas floreadas, floreros, una campanilla, un cuchillo, algunos objetos ya en desuso, arrinconados, junto a la escoba y el plumero”*. (2) Todo remite, así, a la idea de limpieza que realizan los

hermanos, en especial Cuca, quien está “obsesionada” con una casa limpia, tal como lo haría su madre. El lugar de la acción es la parte más alejada; ahí se guardan las cosas que no se quieren mostrar a las personas que entran: se guarda lo que ya no sirve y, además, permanece en la oscuridad. Y justamente aquí los tres hermanos “juegan” todas las noches a matar a sus padres, es decir, dan rienda suelta a sus deseos reprimidos: a través del juego se sienten liberados de la opresión en la que viven. El ritual parricida comienza al cerrar la puerta: “LALO. *Cierra esa puerta.* (Golpeándose el pecho. Exaltado, con los ojos muy abiertos). *Un asesino. Un asesino.* (Cae de rodillas)”. Y se “concluye” pidiendo que se abra: “LALO. *Abre esa puerta.* (Se golpea el pecho. Exaltado. Con los ojos muy abiertos). *Un asesino. Un asesino.* (Cae de rodillas)”. Una vez que la puerta está cerrada, se pierde el contacto con el mundo exterior y se presenta la oportunidad de presentar una representación: terapia representada, que permite a los hermanos acercarse a su “yo ideal”.

Por último, cabe señalar, una vez más, que la acción se desarrolla en Cuba en “cualquiera de los años ‘50” (2), en una casa dada, no ubicada con exactitud.

Con estos elementos presentes, pasemos ahora a revisar el *acontecimiento* de cada uno de los dos actos de la pieza *interna*.

### *El acontecimiento en la pieza interna*

#### Primer Acto

Para explicar el *acontecimiento* en esta pieza es necesario utilizar los puntos clave del segundo esquema: *asesinato, invitados, chisme de barrio, boda* (Primer Acto), *descubrimiento del crimen, interrogatorio, acta y juicio* (Segundo Acto), primero en el orden en el que aparecen dichos acontecimientos, para posteriormente verlos de forma ordenada.

#### El asesinato

Lalo, Cuca y Beba presentan al espectador un parricidio. Lalo ha matado a sus padres: “LALO. *Yo los maté* (Se ríe. Luego extiende los brazos hacia el público

en ademán solemne). *¿No estás viendo ahí los ataúdes? Los cirios, las flores... Hemos llenado la sala de gladiolos. Las flores que más le gustaban a mamá*". (3) Los tres hermanos disfrutaban del acto. Sin embargo, se pueden observar tres posturas.

Lalo lo acepta directamente, pues al ser el mayor, sabe que sólo así lograrán su libertad dentro de la casa.

Cuca y Beba tratan de mostrar una actitud confusa: la primera intenta convencer al lector/espectador de que ella sigue las normas de los padres, que vive sin cuestionar la vida en la casa, y que, además, no piensa hacer nada. Beba parece acoplarse a las necesidades del momento.

## Los invitados

Se trata una de las escenas principales, pues ayuda a explicar el juego de la temporalidad, la cual no se da de manera lineal.

Los invitados llegan a la casa: Margarita y Pantaleón, personajes interpretados por Lalo y por Beba; el primero hace a Pantaleón, y la segunda, a Margarita. Para construirlos se apoyan en sus visiones de mundo; este matrimonio se conoce gracias a las perspectivas de los hermanos. Margarita y Pantaleón son amigos de Alberto y de su esposa, y son caricaturizados al máximo: "Lalo. (Como Pantaleón). No exagere, que no le creo. Los años, mi hijita, lo van a uno deteriorando y acaban por hacerlo un trapo, que es lo peor del caso. (Se ríe, malicioso). Si tú me hubieras conocido en mi juventud, cuando las vacas gordas... Ay, si aquella época resucitara... Pero qué va, pido la luna. (Otro tono)".

Con lo anterior puede observarse a un hombre que ya no tiene intención de cambiar el mundo, se ha resignado y conformado con lo que le ha tocado vivir, si bien cabría preguntarse: ¿a qué tipo de personaje de la sociedad cubana representa, simboliza? Y más aún, ¿a qué refiere eso de "las vacas gordas"? ¿A qué época remite? Respondamos ahora lo primero. Dejemos para después lo segundo.

Así, pues, entre otras cosas, esta escena la construyen los hermanos con la finalidad de mostrar a su lector/espectador cómo reaccionan sus padres cuando hay visitas en la casa.



## El chisme del barrio

El chisme de barrio se desarrolla principalmente por Beba, quien a su vez se desdobra en otros cuatro personajes. El orden de las apariciones es el siguiente:

- a) *Una vieja chismosa*. Este personaje se corresponde con el de Margarita y Pantaleón en la escena de los invitados; la “vieja chismosa” se ha enterado de los hechos gracias a ellos: “Beba. (Como una vecina chismosa). ¿Ya lo sabes, Cacha? La noticia apareció en el periódico. Sí, hija. Pero la vieja Margarita, la de la esquina, y el Pantaleón, el tuerto, lo vieron todo, con pelos y señales, y me contaron”. (32) Margarita transmite la información al público implícito en el texto, pero también lo exagera, por eso las acotaciones dicen: “Como una vecina chismosa”.
- b) *Un comerciante español borracho*. Beba exagera las características de este personaje, primeramente, porque utiliza un personaje “español” y no un cubano, y luego porque lo describe borracho. El hecho de que Beba lo presente en un estado de ebriedad, hace que se le reste credibilidad a sus testimonios.
- c) *Margarita*. Beba presenta a esta mujer como una persona chismosa. Margarita cuenta los sucesos a sus amigas: “Como Margarita, hablando con sus amigas”. Inmediatamente exagera los hechos: “Nosotros fuimos a eso de las nueve, o de las nueve y media... La hora de las visitas... Pues bien, hija..., yo desde que entré me dije: ‘Pá su escopeta’. Aquí pasa algo raro”. (32)

Cabe señalar que Margarita es quien trae a colación al personaje de Angelita, que se menciona varias veces, pero nunca tiene voz, pues es totalmente imaginario. Angelita representa, por tanto, al público dentro de la segunda pieza, por eso los hermanos le colocan una silla y la dejan aparentemente olvidada. Mas esto no es así, la intención es que ella observe y escuche toda la obra (la “puesta en escena”) y al final emita un juicio de lo que ha visto y oído: “Ay, Consolación, pregúntale a Angelita lo que ella vio hace una semana... (33)

- d) *Pantaleón*. Este personaje, como los otros, aparece exagerado. Acepta que su esposa es conflictiva, y que la mayoría de las veces lo mete en problemas: “*Usted sabe cómo es ella. Esa lengua que no le para ni un minuto*” (34) No obstante, hay que recordar que detrás de la voz de Pantaleón está Beba, y ella se la otorga en función de sus intenciones: caricaturizar a los amigos de sus padres y presentarlos al lector/espectador como personajes ridículos.

- e) *Un vendedor de periódicos*. Cuca da vida a un vendedor de periódicos. Éste reparte el suplemento en alguna calle de Cuba. No se menciona el nombre, sin embargo, sí se proporciona el de la calle donde se encontraron los cuerpos: “*Cuca* (Gritando). *Avance*. *Última noticia*. ***El asesinato de la calle Apodaca***.<sup>7</sup> *Cómprelo señora*”. (35) Cuca pretende presentar a Lalo como un criminal de alto grado: “*Un hijo de treinta años mata a sus padres. ¡Mira... cómo corrió la sangre!.. El suplemento con fotografías* (Casi cantando). *Les metió a los viejos cuarenta puñaladas. Cómprelo. Última noticia. Vea las fotos de los padres inocentes. No deje de leerlo, señora. Es espantoso, caballero. Avance* (Va hacia el fondo). *Última noticia* (Lejano). *Tremendo tasaje*. (35)

Del vendedor de periódicos resaltan dos situaciones: por una parte, Cuca trata de presentar a sus padres como inocentes, pues Beba ya lo ha hecho con las hermanas; y por la otra, en complicidad con Beba, presenta a Lalo como el autor intelectual de todo.

## La boda

Este es el cuarto segmento de la división del primer acto. Se trata de la escena más sobresaliente de la representación que hacen los hermanos, pues explica el origen de los traumas de Lalo y da sentido al parricidio. Lalo aparece en escena con un velo de novia, representa a su madre el día de su boda. Beba lo apoya tarareando la marcha nupcial. Triana acentúa que los gestos de Lalo “actor” no deben ser exagerados: “*Los movimientos de Lalo no pueden ser exagerados. Se prefiere, en este caso, un tono de ambigüedad familiar*”. (46) Esto conduce a que se tomen los diálogos de la madre (Lalo) como irónicos, incluso paródicos.

Las visitas, como ya se mencionó, se representan en la obra a través del personaje de Angelita, un personaje imaginario que no tiene voz: “*Perdone usted, Angelita, no se vaya por favor*”. (48) Puede notarse, entonces, que hay un público al interior de la obra y ese público va a juzgar la representación de los hermanos, pero también hay un público exterior: el lector/espectador, y puede existir todavía otro público más: si la obra se lleva a escena, de ahí el carácter metadramático del texto.

---

<sup>7</sup> Las negritas son nuestras.

El juego de poder es, pues, lo que explica las dos visiones de la madre. La que presenta Lalo: una mujer mala que desea abortar al hijo y no lo hace; y la que presenta Cuca, una mujer que es así por las circunstancias de la vida: “*Quieres virarme la casa patas arriba y eso no te lo permitiré, ni aun después de muerta*”. (48) Este parlamento demuestra que los hermanos conocen totalmente el esquema de la obra. Saben qué hay antes y después, aunque de igual manera, lo que han cambiado (ampliándolo, profundizándolo, volviéndolo más complejo...) con el paso de los años. El parlamento anterior explica también el conocimiento de la obra por parte de Cuca: ella sabe que más adelante regresará la madre de la muerte para atestiguar en su defensa.

Este primer acto cierra tal como da inicio: se da el “asesinato”. “*Cuca permanece de espaldas al público. Lalo se acerca a la mesa y contempla el cuchillo con cierta indiferencia. Lo coge. Lo acaricia. Lo clava en el centro de la mesa*”. (49) Después viene el canto que indica el cambio dentro de la casa: “*Las dos hermanas están situadas: Beba, en el lateral derecho; Cuca, en el lateral izquierdo. Ambas a la vez de espaldas al público, emiten un grito espantoso, desgarrador. Entra Lalo. Las hermanas caen de rodillas*”. (50) El “asesinato” queda implícito entre los gritos de las hermanas y los gestos de Lalo.

Lo último que se ve en escena, en este primer acto, es la catarsis de los hermanos. Pero hay aquí una doble catarsis: por una parte, la de los personajes de la primera pieza, quienes gozan de haber matado; y por otra, la de tres personas que nunca aparecen en escena, pero se encargan de “escribir” todo, y obtienen placer en “ver” lo que han inventado. Este segundo nivel de *La noche de los asesinos* permite observar todo lo reprimido en Lalo, Cuca y Beba.

Una vez terminado el primer acto, deben decidir quién *dirigirá* el siguiente. (Más adelante hablaremos de ello). El primero, como se ha podido constatar, ha sido representado bajo la dirección de Lalo; el segundo, lo será por Cuca, y puede suponerse un tercero guiado por Beba: “*CUCA. (Jugando con el cuchillo). Míralo (A Lalo) Así quería verte. // BEBA. (Seria de nuevo). Está bien. Ahora me toca a mí*”. (Últimos parlamentos de la obra). Aunque en realidad, ese acto ya está montado sobre los otros dos, pues ya se conocen las posturas de los hermanos y puede concluirse (suponerse) que el tercero mostrará una vía pacífica para llegar a la libertad (si es que la hay), o, al contrario, al restablecimiento del poder de los padres, con toda la gama de posibilidades intermedias. Por otra parte, al explicitar un tercer acto, implicaría cerrar la representación y entonces todo se volvería más pobre y maniqueo en el texto.

La intención de Triana es, pues, como dramaturgo, dejar todo ambiguo, ambivalente, con el fin de que el lector/espectador lo pueda concluir de diversas maneras, de acuerdo con su posición y perspectivas, es decir, de su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas de su Presente histórico (Ricoeur, 1994), o que el referente histórico pudiera dar (o dé) cuenta de lo que pudiera pasar (o pasó) si el régimen cubano cayera (al caer),<sup>8</sup> multiplicando con ello las posibles lecturas del texto, de acuerdo con la “solución artística” y “poético-dramática” propuesta por el autor.

## Segundo Acto

El segundo acto de la obra, evidentemente, continúa después del primero. No obstante, tal como han dicho otros autores, presenta una variante de la manera en que se ve el mundo: en una primera instancia se ha presentado la visión de los hijos sobre la situación en la casa; ahora se presenta la visión de los padres; sin embargo, no se hace por voz de ellos, sino que nuevamente son los hermanos Lalo, Cuca y Beba, quienes les dan vida, y hablan, dialógico-cronotópicamente, a través de ellos.

Este segundo acto se divide en cuatro partes: el descubrimiento del crimen, el interrogatorio policiaco, el levantamiento del acta y el juicio. Se presenta, entonces, el proceso que sigue el caso: “Lalo ha matado a sus padres”, hasta la sentencia: “*culpable o inocente*”, como sucede en *El proceso* de Kafka, y todo remitido y reelaborado a través del juego de los personajes.

## El descubrimiento del crimen

En el primer acto los hermanos han presentado al lector/espectador la escena del crimen. Ésta aparece, como vimos, al inicio y al final. Se sabe que Lalo ha matado a sus padres, pero el juego de la lipidia requiere una labor de competencia: vencer al rival, y sólo se puede hacer a través de la respuesta de Cuca hacia el crimen del

---

<sup>8</sup> “No hay pasado sino para un presente, ni hay presente que no sea histórico”. [Cornejo Polar, 1994, *apud* Solé, 2006]

hermano. Cuando Lalo se siente vencido por el juego y desea abandonarla, su hermana se opone: “Cuca. Este es el juego. Vida o muerte y no puedes escapar. Soy capaz de todo con tal de que te juzguen”. (62) Se requiere de alguien que descubra los hechos, que interrogue, que lo establezca en un documento y que todo vaya a un juicio. Así sucede. Primeramente, las hermanas (desde la primera pieza) preparan el escenario donde van a representar: “Cuca. (...) Ayúdame a dar los últimos toques. (Moviéndose, intentando arreglar, disponer. Enumerando). El florero, el cuchillo, las cortinas, los vasos... El agua, las pastillas. Dentro de un momento entrará la policía”. (59)

Las hermanas abandonan la decoración del escenario y se transforman en dos policías: “*Beba y Cuca comienzan a moverse con gestos lentos, casi de cámara lenta. Son ahora los dos policías que descubrieron el crimen*”. (63) Se trata del vigilante 421, Cuco de Tal, y del vigilante 842, Bebo Mascual.

Para explicar este segundo acto es necesario comenzar por el descubrimiento del asesinato.

## El interrogatorio

Cuca y Beba en su faceta de policías son diferentes. Beba trata de encontrar las causas del crimen, pretende que el acusado revele los motivos que lo llevaron al parricidio. Busca una respuesta a la presencia de la sangre en la casa, pero en principio no lo acusa directamente: “BEBA. (Como otro policía). *Entonces, ¿por qué hay tanta sangre? (...) ¿Tienes algún hermano o hermana? (...) ¿Cómo que no sabes?, ¿vives solo?*” (66) Más adelante sí lo hace, incluso reconstruye el crimen, tal como lo habría hecho un policía en el primer contacto con el asesino.

Los hermanos parodian las acciones de los padres a través de la segunda pieza, pero también lo hacen con el juego: “Cuca. (Como un policía). No me irás a decir que todo esto ha sido un juego. Aquí están las manchas de sangre. Tú mismo estás embarrado de pies a cabeza” (67); Beba, por el contrario, busca las causas para reducir la condena:

BEBA. (Como otro policía. Furioso). *Ya verás lo tranquilo que te vas a sentir cuando nos lo cuentes todo con pelos y señales. Es muy sencillo, sencillísimo.* (En tono casi familiar). *¿Cómo*

*lo hiciste? ¿Por qué lo hiciste? ¿Te maltrataban de palabras o...? ¿No hubo, acaso un robo, o una trastada por el estilo? ¿Qué fue lo que pasó en realidad? ¿Lo has olvidado acaso? Trata de recordar... Toma el tiempo que quieras” . (69)*

Esta visión tan diferente de los dos policías (Beba y Cuca detrás) queda expuesta en la escena final de este apartado:

CUCA. (Como un policía. A Beba). *Vamos, arriba. No te dejes caer.* (A Lalo con desprecio). *Eres un... Me dan deseos de...* (A Beba) *A levantar el Acta.*

BEBA. *¿Cómo...? Pero si no ha confesado.*

CUCA. (Como un policía). *No es necesario.*

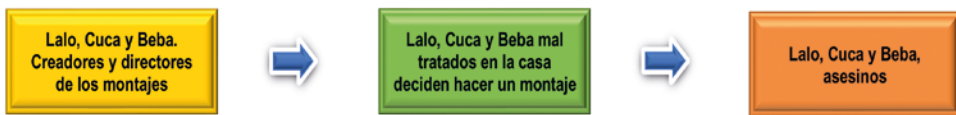
BEBA. *Yo creo que sí.*<sup>9</sup>

CUCA. (Como un policía). *Hay pruebas suficientes.*

BEBA. *Debemos intentarlo...* (Acercándose a Lalo). *Lalo es necesario que digas, que hables. ¿Por qué? ¿Por qué, Lalo?*

CUCA. (Como un policía). *No te ablandes.*

Como Cuca en su papel de Policía se niega a tomar los fundamentos del criminal, Beba desde su papel de hermana (no de policía) aboga para que a Lalo se le permita defenderse. Para entender mejor este procedimiento, véase el siguiente esquema:



Entonces Cuca se mantiene en el tercer nivel. Beba estaba ahí, pero su hermana no la toma en cuenta y se ve obligada a trasladarse al nivel dos: “BEBA. (A Lalo. Suplicante) *¿No comprendes que es un requisito, que es importante la confesión? Di lo que quieras, lo*

<sup>9</sup> Es importante hacer notar, que, en este diálogo, están inmersos los dos planos: pieza *interna* y *externa*, es la lípidia lo que las une y las separa. Beba quiere jugar, pero tomando en cuenta la justicia en sus personajes, así, su ideal, es que ellos sean justos. No sucede así, entonces habla desde ella misma. Cuca se niega a aceptarlo y le habla a su hermana, pero desde su personaje de policía. Por tanto, hay ocasiones en que los diálogos son dobles. Están montados dos personajes en un solo diálogo.

*que se te ocurra, aunque no sea lógico; aunque sea un disparate; di algo por favor”.* (71)  
Aquí la lucha se mantiene entre las hermanas; se da en el segundo y tercer nivel. Lalo ha perdido la actitud autoritaria que poseía en el primer acto; le importaba rebelarse y matar, y una vez que lo logra, el juego ya no tiene sentido. Pero como éste debe continuar, la escena no termina.

## El acta

Este momento de la escena se relaciona completamente con el anterior. Cuca sigue en competencia con Lalo. Así que ahora retomará lo que los policías vieron para poder hundir a su hermano. Por tanto, ante el Sargento de Carpeta, Cuca dicta automáticamente:

*En el local de esta Estación de Policía y, siendo... (...) ante el Sargento de Carpeta que suscribe, se presentan el vigilante No. 421, Cuco de Tal y el vigilante No. 842, Bebo Mascual conduciendo al ciudadano que dice nombrarse... (...) Manifiestan los dos vigilantes a un mismo tenor que “encontrándose de recorrido por la zona correspondiente su posta (...) Escucharon voces y un gran escándalo (...) que reñían que discutían, que se lamentaban... (...) y habiendo escuchado un grito de socorro... (...) que al entrar en la susodicha habitación... (...) dos cuerpos que presentaban... (...) contusiones profundas y heridas de primer grado... (73 y 74)*

Para darle mayor intensidad al montaje, las hermanas recurren a los sonidos y a los gestos, como en el “Teatro de la crueldad” de Antonin Artaud, expuesto en *El teatro y su doble*.<sup>10</sup>

Tampoco se indica el momento en que se da por terminada la firma del acta; pronto el lector/espectador ya se encuentra en el juzgado. Se desarrolla entonces el interrogatorio, la escena más larga de la obra.

---

<sup>10</sup> Artaud propone que el nuevo teatro debe diferenciarse del occidental. Debe causar impacto y llegar a lo más profundo de la persona, para ello debe darse prioridad a los gestos y a los sonidos. Los artificios importan, pero no en demasía.

## El juicio

Este momento de la obra inicia con una reflexión de Lalo sobre la justicia (piezas dos): “¿Piensan que acaso voy a firmar ese mamotreto de mierda? ¿Eso es la justicia? ¿Qué saben ustedes de todo eso?” (Gritando. Rompe el acta). *Basura, basura, basura. Eso es lo digno. Eso es lo ejemplar. Eso es lo respetable.* (Patea y pisotea los papeles rotos)”. (75) Aunque, nuevamente, Lalo ve que las hermanas lo acusan, sobre todo Cuca, y lo hace de la manera más cruel: “*Es muy simpático, muy digno, muy ejemplar que ustedes hora digan: culpable (...)* (A Cuca). *¿Es que acaso no le satisface lo que ha pasado? ¿Por qué pretende endilgarme una serie de cosas sin ton ni son? ¿O es que cree que soy bobo de remate?*” (75) Esta actitud de Lalo es ambigua, ya que se juega desde los dos niveles: primero Lalo parece rechazar el juego, ya que está a punto de perder ante su hermana; después, Lalo hace las preguntas al fiscal, representado por Cuca, criticando entonces a las personas que trabajan para lograr la “justicia”. Pone en entredicho los procedimientos judiciales. Deja ver su arbitrariedad, pues desde el momento en que se levanta el acta, Cuca, en su papel de policía, pide que Lalo acepte las acusaciones. Nunca lo escucha.

El juego de la lipidia tiene su clímax durante el juicio. Aquí Lalo y Cuca tienen la batalla más grande a través de sus desdoblamientos. A través del fiscal, Cuca pretende hundir a su hermano: “¿*Qué pretende el procesado? ¿Crear el desconcierto? Si ese es su propósito, tenemos que calificarlo abiertamente de intolerable*”. (78) El fiscal usa un vocabulario acorde a su oficio, por ejemplo: “*agazaparse en los subterfugios de la tontería y la agresividad*” y “*distímiles argucias*”. Si la hermana, en su papel de policía, abogaba para que el hermano se declarara culpable, e incluso lo obliga a firmar un documento, ahora, en su papel de fiscal, y una vez que Lalo ha aceptado su culpabilidad, considera que es un acto terrible: “*Declara abiertamente su culpabilidad; es decir, afirma haber matado. Este hecho lamentable rebasa los límites de la naturaleza y adquiere una dimensión exasperante para cualquier ciudadano normal que transite por las calles*” (79), pero el triunfo de la hermana parece venir con las siguientes palabras: “*He aquí señoras y señores, el más repugnante asesino de la historia. Vedlo. ¿No siente repulsión cualquier criatura frente a este detritus, frente a esta rata nauseabunda, frente a este escupitajo deleznable?*” (79) Cuca, abusando totalmente del papel de juez, no deja hablar al hermano, no le permite la defensa. Además, no hay en la escena una persona que defienda al criminal. Puede notarse la arbitrariedad total de la justicia;



porque incluso cuando Beba, que ha sido partidaria de lo justo y de la no violencia, no construye un personaje para la defensa de Lalo.

En el primer acto pudo observarse un asesinato, pero no las causas, ahora ya se conocen parcialmente. La obra comienza a tener sentido. Además, casi al final del segundo acto, se da a conocer cómo nace el juego de la muerte: “LALO. (...) *Estábamos en la sala; no miento... Estábamos en el último cuarto. Jugábamos... es decir, representábamos...* (Sonríe como un idiota). *A usted le parecerá una bobería, pero... Yo era el padre. No, mentira. Creo que en ese momento era la madre, era todo un juego*”. (89) Éste aparece cuando nace en ellos el deseo de vengarse, pero no físicamente, porque entonces no alcanzarían la libertad que buscan.

El juego aparece, por tanto, como una forma de sacar lo reprimido, como si se tratara de una terapia representada: sólo ahí en el cuarto oscuro, pueden decir lo que piensan sin que sean castigados. Además, saldrán liberados y podrán seguir conviviendo con los padres sin problemas. Ahí ensayan todas las noches, hasta que un día lo hacen supuestamente real y ese justamente es el acto al que se enfrenta el lector/ espectador. Saben que todo inicia en un juego y termina en un hecho. Una vez que aparece en la mente de Lalo el juego de la muerte, ya no desaparece.

La etapa final del juicio parece dedicarse, no a Lalo, sino a las justificaciones de los padres. Se convierte en una lucha entre Alberto y su esposa. Esta última ha dedicado su vida al hijo: “*Todo lo he sacrificado por esta fiera (...) No sé cómo no te ahogué cuando naciste*”. (97) Después culpa, ya no a Lalo, sino a su marido; se confiesa como una mujer interesada: desea un vestido rojo, pero la situación económica no se lo permite, así que hurta el dinero de la despensa y acusa al hijo de robo.

El acto finaliza otra vez con la catarsis de los hermanos, pero no los del segundo nivel, ni los del tercero, sino los del primero, ¡los creadores de la obra!

#### Acto I



#### Acto II



Ahora, ya teniendo claro el *acontecimiento*, se explicará la posible “solución artística” (desde la perspectiva aquí elegida) y “poético-dramática” del texto. Para ello, como se había mencionado más atrás, será necesario retomar el discurso que pronuncia Fidel Castro como respuesta a las interrogantes de los intelectuales. De igual forma, *tendremos que revisar* el juego de la lipidia y la historia de los movimientos político-sociales y culturales de Cuba. Hecho esto, se podrá pasar a las lecturas alegórico-simbólicas del texto de José Triana.<sup>11</sup>

“PALABRAS A LOS INTELLECTUALES”: FIDEL CASTRO (1961)

Después de terminada la Revolución cubana, los intelectuales se preguntan si, así como se había presentado un cambio a nivel político, también se presentaría uno a nivel cultural. Ante dicha interrogante, Fidel Castro decide reunirse con los intelectuales en la Biblioteca Nacional de Cuba. El líder cubano aparenta prestarse para discutir cuál es la postura del gobierno respecto del arte cubano, a la independencia de la revolución, y, sobre todo, a la “libertad el arte”. Castro afirma que la intención del Encuentro es:

Acabar de discutir todo ese mismo problema de la libertad dentro de una Revolución. Hasta dónde llega, hasta dónde se concibe; hasta qué punto le interesa a la Revolución circunscribir el arte a un círculo muy estrecho; hasta qué punto la manifestación artística debe luchar por la Revolución y trabajar de acuerdo con la Revolución. ¿Cómo pueden convivir las dos cosas y ayudarse las dos cosas? (...) Hay que discutir también el problema de los medios y de los recursos para trabajar en todos los aspectos, incluso en el terreno de la crítica, y discutir aquí qué es lo que nosotros debemos hacer también. (Castro, 1961: 166 y 167)

Como cierre de las sesiones: 16, 23 y 30 de junio de 1961, Fidel Castro pronuncia un discurso: “Palabras a los intelectuales”. Ahí aclara todas las interrogantes de las primeras sesiones, explica la existencia de libertad para escribir: pueden trabajarse

---

<sup>11</sup> Para mayor información y profundización en lo dicho ahora y lo que está por decirse, véase Colín, 2018.

todas las formas y todos los temas, pero deben vincularse con la causa revolucionaria. Por tanto, los escritores deben estar dispuestos a sacrificar su vocación artística por la Revolución. Todo se resume en las siguientes palabras de Castro: “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? **Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho**<sup>12</sup> (APLAUSOS)”. (Castro, 1961) Sin embargo, no se trata de algo exclusivo para las artes, aplica para la población cubana en general:

Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la Revolución, no tienen ningún derecho contra la Revolución, porque la Revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer. ¿Quién pudiera poner en duda ese derecho de un pueblo que ha dicho “¡Patria o Muerte!”, es decir, la Revolución o la muerte, la existencia de la Revolución o nada, de una Revolución que ha dicho “¡Venceremos!”? Es decir, que se ha planteado muy seriamente un propósito, y por respetables que sean los razonamientos personales de un enemigo de la Revolución, mucho más respetables son los derechos y las razones de una revolución tanto más, cuanto que una revolución es un proceso histórico, cuanto que una revolución no es ni puede ser obra del capricho o de la voluntad de ningún hombre, cuanto que una revolución sólo puede ser obra de la necesidad y de la voluntad de un pueblo. Y frente a los derechos de todo un pueblo, los derechos de los enemigos de ese pueblo no cuentan. (Castro, 1961)

Todo aquel que manifestara desacuerdos con el régimen a través de las artes, sería censurado inmediatamente.

Hubo quienes se opusieron, y realizaron una crítica al sistema a través de la literatura, lo cual trajo como consecuencia que Fidel lanzara uno que otro “ataque furioso contra los intelectuales que criticaban el estado actual de la Revolución, y aplicó medidas muy estrictas en la esfera cultural cubana”. (Río, 2015: 15) “Las palabras a los intelectuales” pasan a convertirse en lo que Río (2015) llama “Aviso a navegantes”, que estableció el lema de Fidel Castro: “**Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada**”. En la opinión de Jiménez Leal: “Sus palabras fueron una sentencia que se resume así: si no estás conmigo, estás contra mí. Y si

---

<sup>12</sup> Las negritas son nuestras. Véase *Apéndice*.

no piensas como yo, eres enemigo. Aquello no era un diálogo, sino un monólogo”. (Arias, 2016)

## EL JUEGO DE LA LIPIDIA

*La noche de los asesinos* se construye bajo el juego de la lipidia. El término es usado por José Triana para referirse específicamente al texto ya citado. Al indagar sobre la explicación del juego, se han encontrado dos definiciones. La primera la proporciona la RAE, quien la define como: “Miseria extrema” y como “Discusión insistente y fastidiosa”. Pero Triana usa el concepto desde el significado que se le atribuye en la provincia de Oriente de Cuba, donde él vivió. Ahí designa una discusión interminable y feroz, en la que los participantes se insultan y se sacan hechos de sus vidas pasadas, secretos y viejos resentimientos.<sup>13</sup> En *La noche de los asesinos* se usa la lipidia para justificar el presente de los hermanos; son así porque sus padres así los han formado.

De este modo, el lector/espectador se enfrenta a la escenificación de los problemas, pero desde el juego. Cuando alguien no sigue las reglas, entonces los otros también lo abandonan y establecen juicios sobre lo que ha acontecido hasta el momento. Recurren una y otra vez al pasado: “La lipidia necesita del pasado, lo convoca, se mueve dentro de él, como el resentimiento... Necesita sacar cuentas, poner orden, insistir, detener el curso del tiempo”. (Teatro Estudio: 6) Las acciones parecen detenerse a partir de que Lalo tiene treinta años: es ahí donde surge la idea de matar a los progenitores, pues se sienten distintos a ellos: separados, injustificados y solitarios.

## HISTORIA DE DOS GRANDES MOVIMIENTOS POLÍTICO-SOCIALES EN CUBA

Una vez hecha la lectura del acontecimiento de *La noche de los asesinos*, y de la explicación del juego de la lipidia en la parte Oriente de Cuba, puede proponerse

---

<sup>13</sup> Algo similar a lo que se juega entre los indios y mestizos de la sierra peruana que se llama “insultos” o las confrontaciones que se hace entre los mexicanos y que se conoce como “albur”, donde todo ellos, a pesar de sus diferencias, tienen un carácter profundamente carnavalesco.

que José Triana trata de hacer una “denuncia”<sup>14</sup> de los movimientos político-sociales en Cuba. Pero entonces, ¿a qué se le llama movimientos sociales o político-sociales? Resulta complicado definirlos y más cuando se considera que en la actualidad es donde más sobresalen; para Lang (1961) se trata de empresas colectivas destinadas a realizar un cambio en el orden social; para Lauer (1976) son esfuerzos colectivos para controlar el cambio social; mientras que para Eyerman y Jamison (1991) aluden a formas más o menos organizadas de acción colectiva orientadas al cambio social; y, para Wood y Jackson (1982) describen intentos no convencionales de un grupo de producir o evitar el cambio.

Las descripciones anteriores tienen como común denominador el “cambio social”, con lo político implicado. Todas parten de una organización, “empresa colectiva”, que busca un cambio benéfico para la sociedad donde se desarrolla. Sin embargo, existen dos autores más: S. Tomorrow (1997) y Ch. Tilly (1979), quienes definen contextualmente a los movimientos sociales: el primero los describe como un desafío colectivo planteado por personas que comparten objetivos comunes y solidaridad en una interacción mantenida con las élites, los oponentes y las autoridades; mientras que el segundo los considera como una serie continua de interacciones entre los titulares nacionales del poder y personas que reclaman con éxito hablar en nombre de unos electores carentes de representación formal, en el curso de las cuales esas personas hacen públicas demandas de cambio en la distribución o en el ejercicio del poder, y apoyan esas demandas con manifestaciones públicas de apoyo. Esta última definición es la más acorde con este trabajo, pues, aunque las primeras hablan de un cambio, la definición de S. Tomorrow (1997) y Ch. Tilly (1979), toma en cuenta un cambio orientado hacia el gobierno, es decir, las movilizaciones se organizan con la intención de cambiar el titular nacional “gobernante” por otro, pero éste representará todos los estratos sociales y trabajará en función de ellos.

Para el caso de *La noche de los asesinos*, se tomarán en cuenta dos movimientos sociales: la lucha por la independencia de Cuba, La Guerra de los Diez Años (1868-1878) y la neocolonia en Cuba: Fulgencio Batista (1940-1944 y 1952-1959).<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Si así se le puede llamar, dado el carácter artístico del texto: ser plurilingüe, plurivocal y pluriestilístico.

<sup>15</sup> Para otras posibilidades de lectura véase Colín Medina, Heladio, *La “solución artística” y “poético-dramática”, de La noche de los asesinos, de José Triana, producto de la lectura de los movimientos político-sociales y culturales en Cuba*, tesis para obtener el grado de Maestría, UAEM, México, 2018.

Como ya se mencionó, para poder hacer la lectura alegórico-simbólica<sup>16</sup> de la obra de Triana debe tomarse como base el acontecimiento de *La noche de los asesinos*, pero ya de manera ordenada. La finalidad es observar cómo simboliza Triana la historia de los movimientos político-sociales a través de las acciones de Lalo, Cuca y Beba. A partir de todo lo anterior, a continuación se presenta la (una de las posibles) “solución(es) artística(s)” y poético-dramática(s) de *La noche de los asesinos* (de acuerdo con el mirador establecido), la cual surge del análisis de la configuración de la propia obra, a partir del proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA).

#### LA “SOLUCIÓN ARTÍSTICA” Y POÉTICA DE *LA NOCHE DE LOS ASESINOS*

José Triana fue un profundo conocedor de la Historia y de las Letras cubanas. De ahí su interés por trabajarlas de manera conjunta. Su obra se ha vinculado con tres de las dictaduras más grandes de Cuba, a saber, la de Antonio Machado, la de Fulgencio Batista y la de Fidel Castro.

Con Machado no tuvo una relación directa, sin embargo, sí le critica su gobierno, ya que la tiranía se mantiene hasta épocas posteriores.

Con el caso de Fulgencio Batista la situación resulta diferente. José Triana manifiesta su desacuerdo con el régimen, en especial con la censura hacia la libertad de expresión. Para ese entonces (años cincuenta), se gestaba en Cuba uno de los movimientos más grandes de la historia “El 26 de julio”. Inicialmente no se conocía con este nombre, pues se constituía principalmente por los reaccionarios al gobierno de Batista, entre ellos el universitario Fidel Castro, quien organiza la toma del Cuartel Moncada con la finalidad de obtener armamento para iniciar una lucha en contra del tirano. Esto ocurre el 26 de julio de 1953. Las cosas no salen como esperaban y todo termina en fracaso. Castro es capturado y llevado a juicio. Más tarde es liberado mediante una estrategia de Batista para mostrar que no tomaba partido por la venganza.

Cuando termina la Revolución cubana, muchos escritores ven en Castro la salida hacia la libertad, pero el patrón se repite y muchas expectativas se ven truncas, entre ellas, y una vez más, la libertad de expresión: “El hecho de que el

---

<sup>16</sup> O incluso *metafórica*, como lo plantea Ricoeur en *Tiempo y narración*. [Ricoeur, 1996]

fracaso de la revolución se haya ido haciendo cada vez más patente, año tras año, no quiere decir que yo no (soñara) con una verdadera revolución, con que el mundo debe ser mejor”. (Escarpenter, 1990: 5) Triana ve con la Revolución cubana la oportunidad para regresar a la Isla, y así lo hace. Al poco tiempo se enfrenta con “Las palabras a los intelectuales” (1961) y se convence de que no podía externar sus opiniones de manera explícita. Entonces comienza a trabajar en favor de una literatura simbólica, tal es el caso de *La noche de los asesinos*. No obstante, es acusado de contrarrevolucionario:

Pienso que la contrarrevolución es una ideología que va en contra porque quiere apoyar al sistema anterior, el régimen antiguo. Pero estimo que ninguno de los miembros de nuestra generación hubiera querido apoyar a Batista, ni hubiera estado interesado en reestablecer la república tal y como funcionaba en años anteriores. (Escarpenter, 1990)

Ser contrarrevolucionario era estar en contra de la figura del tirano y de la violencia hacia las minorías. El gobierno de Castro no aceptó distinciones, y tal como se explicó en las “Palabras a los intelectuales”, como su literatura encajaba dentro de lo “contrarrevolucionario”, fue rechazada. De tal manera que, si continuaba haciendo evidentes sus juicios hacia Castro, le costaría la cárcel.<sup>17</sup> Esta actitud, tanto de parte del gobierno, como de los “intelectuales”, lo lleva a buscar una forma de criticar la figura del tirano en Cuba. Esa forma la encuentra en el arte: el teatro.<sup>18</sup>

Una vez que el autor opta por el teatro, el problema radicaba en cómo plantear la situación y mediante qué recursos. Triana opta por hablar de los conflictos entre tres hermanos: Lalo, Cuca y Beba. A través de ellos podía mostrar la historia de la familia sin la necesidad de recurrir a todos los integrantes. A través de tres figuras Triana es capaz de mostrarle al lector/espectador la vida de toda la familia.

Para construir la obra recurre al juego de la lipidia, bastante conocido en el Oriente cubano. Como ya mencionamos, el juego consiste en una discusión interminable y feroz en la que los participantes se insultan, se sacan hechos de sus vidas pasadas,

---

<sup>17</sup> En una ocasión fue obligado a ir a los trabajos forzados en el campo.

<sup>18</sup> Esa “crítica” iba encaminada a todos los movimientos sociales, pero los seguidores castristas la interpretaron como un ataque al régimen.

así como secretos y viejos resentimientos. A través del juego los hermanos ponen en escena su vida entera, desde los años treinta, hasta los cincuenta. El juego les otorga la conciencia de la representación (de ahí el carácter metadramático). Nacen así dos niveles: en el primero se explican los conflictos personales de Lalo y sus hermanas; también se remiten algunos problemas de su familia; en el segundo nivel se lleva a cabo la representación, pero es detonada por la primera pieza; sin ella, ésta no tiene sentido.

A nivel *interno* puede notarse que todo está controlado desde el juego de la Lipidia. Hay una lucha entre los hermanos. El autor la toma como pretexto para dar origen a la escenificación de los problemas de la familia. Así, a nivel interno todo responde a la idea de juego, pero visto desde *afuera*, responde a las intenciones de crítica del autor, simbolizadas en la obra.

El texto se complica todavía más cuando se presentan dos actos, pero no como en el teatro aristotélico. Triana rompe todas las unidades; por tanto, el lector/espectador tendrá que ordenar los acontecimientos de manera cronológica. Mas, para ello, se enfrenta a varios problemas. Primero, tendrá que hacer la separación de niveles; luego, ordenar los acontecimientos, ya que éstos comienzan *in media res*, y una vez que lo hace, debe encontrar la relación entre ellos. Cuando lo logre, desaparecerá la etiqueta de “teatro del absurdo”.<sup>19</sup>

Puede notarse que el *acontecimiento* es muy importante y debe estudiarse con la atención que se merece. Pero los estudios literarios (dramáticos) no deben permanecer ahí; estarían encasillados sólo en la imagen del texto y no podría establecerse una vinculación entre autor-texto-lector. El autor toma el acontecimiento como pretexto para llegar a sus objetivos: la “crítica social”. Obsérvense las palabras de Triana:

Muchos críticos han tratado de centrarse sólo al texto y lo interpretan como una obra psicológica. No creo que ese sea el camino más adecuado para interpretar la obra. La pieza tiene un elemento fundamental que es la lucha de unos individuos, no deben ser jóvenes específicamente, sino gente adulta, la gente de mi propia generación.<sup>20</sup> (Vasserot, 1995: 2)

---

<sup>19</sup> Sólo en el caso de esta obra. Para ampliar esta variante del teatro en Cuba, puede consultarse *El teatro del absurdo en Cuba: 1848-1968*, de Ricardo Lobato Morchón.

<sup>20</sup> Quien nació en la Época de Machado.



Aunque la crítica se niegue a aceptar la lectura alegórica de *La noche de los asesinos*, Triana acepta abiertamente, al menos, la lectura desde Batista:

Esa pieza se escribió en Cuba bajo la Revolución y es en ese momento en que la obra tiene validez. No poseía toda la documentación necesaria para conocer todos los elementos de la cotidianidad política de nuestra sociedad, pero sí sabía que había cientos de casos de personas que eran juzgadas cruelmente (...). Aquellos juicios que se hicieron a actores y actrices por su conducta sospechosa, ya fueran contrarrevolucionarios o por algún que otro desliz sexual. (Vasserot, 1995: 2)

La obra de Triana se sale, supuestamente, de los cánones revolucionarios, pues no hace un teatro político al estilo de Fidel: “No es entender el teatro político como aquel que debe tener un mensaje, que tiene que solucionar los problemas de los políticos, dar respuestas a los horrores que hacen los políticos”. (Vasserot, 1995) Lo importante es hacer un teatro para crear conciencia, un teatro que haga reflexionar, no idéntico al de Brecht, pero sí conservando, al menos la idea de un espectador crítico (recuérdese la idea de denegación). Triana aboga por un teatro subversivo: “que sirva como de conductor para un mejoramiento humano. Pero siempre dentro de la subversión, nunca dentro de la aceptación”. (Vasserot, 1995) No podía entonces realizar una obra dirigida por el gobierno: “Un teatro dirigido lo detesto. Una obra nace como un hecho espontáneo” (Vasserot, 1995), y recurre a la idea de la representación, en cierta manera, relacionándola con el ritual cubano: con la santería.<sup>21</sup>

Quizá el primer objetivo (1953) era criticar la dictadura de Batista. Como referencia puede tomarse la toma al cuartel Moncada por Fidel Castro, el cual fue un fracaso, como tantos otros. *La noche de los asesinos* refleja y refracta, entonces, “el eterno enfrentamiento como lo hubo en 1953 en Cuba y como después lo vimos en los años sesenta, en Cuba también: hubo ya una generación que empezó a pensar”. (Vasserot, 1995) Esa generación pensante se representa por los hijos: Lalo y sus hermanas. Entonces, si el propio Triana afirma la existencia de una “crítica” a la sociedad cubana a través de su obra, ¿cómo puede la crítica negarlo? Triana se acerca al teatro porque le fascinaba la historia y la podía expresar en él: “He tenido una gran obsesión con la historia del país, mi historia, la historia de lo que los cubanos hemos

---

<sup>21</sup> Desde niño Triana asistía a los rituales santeros; nunca pudo dejarlos de lado.

vivido. Acercarme al teatro es buscar un medio expresivo en el cual yo vaya hacia una síntesis, lograr expresar esa complejidad que me da la historia, que me da la vida cubana”. (Vasserot, 1995) Esa escritura, en especial del teatro, parte de los géneros clásicos, pero es renovada: “Mi pretensión quizás ha sido demasiado exagerada, pero pienso que frente a una forma clásica el escritor debe tratar de arriesgarse..., a qué se atreve. Para mí, todo es fundamentalmente lenguaje”. (Vasserot, 1995)

Con estas palabras no se pretende minimizar el trabajo de la crítica literaria en los años sesenta; es permisible la actitud de los investigadores si se toma en cuenta el ambiente de censura, pero actualmente ya no tiene sentido seguir negando el carácter alegórico, simbólico, de *La noche de los asesinos*.

Por tanto, se propone la lectura de *La noche de los asesinos* desde la historia de los siguientes movimientos político-sociales, ya presentados anteriormente, los cuales repetimos para mayor claridad de las ideas a exponer: la lucha por la independencia de Cuba, La Guerra de los Diez Años (1868-1878) y la neocolonia en Cuba: Fulgencio Batista (1940-1944 y 1952-1959).

A continuación, se presenta la primera lectura alegórico-simbólica: la de La Guerra de los Diez Años.

#### LECTURA HISTÓRICA DE DOS MOVIMIENTOS POLÍTICO-SOCIALES Y CULTURALES EN CUBA

##### *La noche de los asesinos y la Guerra de los Diez Años*

Triana simboliza la historia de los movimientos político-sociales dentro de *La noche de los asesinos* con la finalidad de hacer reflexionar al público sobre la situación de Cuba en 1964. Mas, al hablar de circularidad dentro de la obra, desde la perspectiva que aquí lo leemos, no se refiere propiamente a la estética del absurdo, sino a la continuidad del tirano dentro del gobierno cubano: el insurrecto llega al poder, se convierte en dictador y permanece por un buen periodo de tiempo. Al hacer un recorrido histórico por los MPS,<sup>22</sup> esta idea queda confirmada. La intención del autor originalmente

---

<sup>22</sup> En adelante se colocarán estas iniciales para hacer referencia a los movimientos político-sociales en Cuba.

aplicaba para las dos últimas dictaduras, ya mencionadas (1964), pero si la crítica se traslada, cuando menos hasta la colonia, los resultados se vuelven más interesantes y enriquecedores. Así se puede proponer que el tema principal es la Revolución: sus orígenes, sus dificultades y sus posibles consecuencias. Evidentemente, siendo esto así, no se pueden dejar de lado los acontecimientos históricos, ya que se puede caer en una afirmación como la de Richard Schechner, quien, al no ver la conexión entre la obra y la historia, se limitó a decir que no estaba impresionado con los textos de Triana:

Lo que me impresionó de Cuba es el hecho de la revolución, y creo que los niños son maravillosos... Si va a haber un teatro cubano, vendrá en los próximos diez o quince años, no hay ninguno ahora... (El teatro) debe desarrollar sus formas propias, y las personas que conocimos estaban deambulando en el desierto porque estaban apegadas a las formas burguesas y, por lo tanto, son irrelevantes. (Taylor, 1994)

El crítico no comprendió a Triana. Creyó que hablaba de las formas burguesas dentro de la Revolución. El autor de *La noche de los asesinos*, sí hacía referencia a la Revolución, pero refiriéndose al cambio de la sociedad, no al concepto que establece Fidel Castro, siguiendo las ideas stalinistas de la época.

La primera propuesta de lectura de *La noche de los asesinos* es la Guerra de los Diez Años. En el texto todo inicia con una boda, Alberto y su esposa; de dicha boda nace el ambiente opresivo dentro de la casa. Lo mismo acontece con el primer MPS en Cuba. Éste se origina desde la época colonial: la Isla se “casa” con España y surge el sistema colonial.

Con el paso de los años, la población cubana: esclavos, campesinos, pequeños productores y negros y mulatos, toman conciencia de la opresión a la que se enfrentan con España; pero no es sino hasta 1868 que se da la primera lucha por la Independencia. Todo se planea desde la parte Oriente de Cuba (la parte más alejada de la casa).<sup>23</sup> Ahí se realizan reuniones clandestinas para determinar el desarrollo del movimiento y fin de la colonia (muerte de los padres).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Véase Apéndice.

<sup>24</sup> El sector que inicialmente inició la batalla anticolonial fue el ala radical y patriótica de los terratenientes centro-orientales, secundados por el campesinado libre y los intelectuales con proyecciones revolucionarias. [Callejas *et al.*, 2011: 72]

España había explotado de manera cruel a la Isla, ya eran evidentes los

factores de tipo interno, tales como el creciente grado de explotación colonialista que España ejercía sobre Cuba, manifestado principalmente a través de la excesiva cantidad de impuestos;<sup>25</sup> el creciente desarrollo del sentimiento nacional autóctono, que distanciaba a la Isla cada vez más de su metrópoli; y la madurez patriótica alcanzada por ciertos sectores terratenientes del centro-oriente cubano, que le permitió comprender la importancia de desatar una revolución anticolonial. (Torres y Loyola, 2008: 231)

La conspiración del movimiento a nivel de *La noche de los asesinos* se da en la casa, en el último cuarto-desván; mientras que en la lucha anticolonial: “El proceso conspirativo tuvo su espacio fundamental en la región centro-oriente cubano, con mayor fuerza en las jurisdicciones de Bayamo, Manzanillo y Camagüey”. (Torres y Loyola, 2008: 232) Recuérdese que en el momento en que llegan los invitados a la casa, cuestionan a los hermanos sobre sus padres. Ellos afirman que se han ido a Camagüey; esa es la única referencia cubana dentro del texto.<sup>26</sup>

La conspiración es dirigida por Carlos Manuel Céspedes / Lalo, quien intentará llevar la lucha a otras partes de la casa / Cuba: “Quien haciendo un análisis (...), llegó a la conclusión de que había llegado el momento histórico conveniente para efectuar el inicio de la revolución nacional-liberadora”. (Torres y Loyola, 2008: 232) Para manifestarse como una persona ejemplar, libera a sus esclavos de su hacienda la Damajagua; ellos integran al ejército libertador y logran alcanzar dentro de él posiciones relevantes. El inicio de la independencia se da el 10 de octubre de 1868 y se le conoce como el “Grito de Yara”.<sup>27</sup> Nace ahí La Guerra de los Diez Años.

Las causas que habían llevado a Carlos Manuel Céspedes / Lalo, a la lucha, eran el pago de altos impuestos a la Corona española por parte de los terratenientes;<sup>28</sup> la

---

<sup>25</sup> Entre 1866 y 1867 se realiza en Madrid la Junta de información. Ahí se decide implantar a Cuba un nuevo impuesto. Esto desencadena, en la parte Oriente, ansias independentistas. [Callejas *et al.*, 2011: 72]

<sup>26</sup> Se menciona Cuba en las acotaciones, pero de manera muy general.

<sup>27</sup> Carlos Manuel Céspedes da a conocer un documento que se conoce como “Manifiesto del Diez de Octubre”.

<sup>28</sup> Dedicados a la industria azucarera. Esta situación afectaba principalmente a los hacendados de Oriente.

discriminación por el tono de piel; la tenaz negativa a que los cubanos ocupasen puestos gubernamentales;<sup>29</sup> la abolición de la esclavitud; una mayor autonomía;<sup>30</sup> apoyo para las haciendas orientales;<sup>31</sup> y libertad de expresión.<sup>32</sup> La Corona española (los padres) se opone a conceder tales peticiones al pueblo cubano. La guerra, entonces, es inevitable. Los partidarios, de la Revolución, según Torres y Loyola (2008), piden establecer un gobierno que no cayera en dictadura. Por eso cuando Céspedes integra el gobierno en un mando único, la idea es tremendamente debatida dentro del movimiento de liberación nacional, sobre todo por los camagüeyanos.<sup>33</sup> La lucha crece y miles de blancos y negros se incorporan a las filas revolucionarias. La toma de la ciudad de Bayamo en Oriente permite otorgarle una capital al movimiento.

También se integra el himno nacional de Bayamo por Pedro Figueredo (Perucho). Este himno es equiparable a las palabras de los hermanos en *La noche de los asesinos*: “**la sala no es la sala, la sala es la cocina**.”<sup>34</sup> *El cuarto no es el cuarto, el cuarto es el inodoro*”. Lalo y sus hermanas las utilizan como símbolo de rebelión; además, acentúa la llegada del crimen. Con el himno de Bayamo sucede algo similar: se incita al pueblo cubano al combate: “Al combate corred bayameses/ que la patria os contempla orgullosa/ No temáis una muerte gloriosa/ que morir por la Patria es ¡vivir!/ **En cadenas, vivir es vivir**,<sup>35</sup> en enfrenta y oprobio sumidos/ Del clarín escuchar el sonido,/ ¡A las armas valientes corred!” (Torres y Loyola, 2008: 237) El himno, como la canción de los hermanos, revela la esencia de la lucha; se trata de un himno de guerra y de victoria, que llamaba al combate y exaltaba el sentimiento patrio.

Aparece hasta el momento una boda y las consecuencias, una vida completamente opresiva en la casa, así como la necesidad de rebelarse contra los padres. Se conoce ya la conspiración y la manera en que el movimiento va creciendo. A nivel de *La*

---

<sup>29</sup> Esto correspondía solamente a la población española.

<sup>30</sup> Los partidos políticos estaban prohibidos.

<sup>31</sup> Ya estaban arruinadas.

<sup>32</sup> Independencia absoluta y deseo de la abolición se hallaban presentes desde los comienzos. [Callejas *et al.*, 2011: 72]

<sup>33</sup> Noviembre trajo un acontecimiento de relieve: el día 4 en Las Clavellinas, se alzaron los camagüeyanos. Sin embargo, los patriotas de esta zona, con criterios diferentes en aspectos organizativos a los promulgados por Céspedes, constituyeron un gobierno que separaba el mando civil del militar y subordinaba el segundo al primero. [Callejas *et al.*, 2011: 74]

<sup>34</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>35</sup> El subrayado es nuestro.

*noche de los asesinos*, aparece la escena de los invitados. A saber, Triana la inserta con dos intenciones: por una parte, representa la necesidad de aparentar una familia envidiable; y por otra, muestra a Margarita y a Pantaleón como espías. El matrimonio se ha enterado del “crimen” y llega a la casa sin hacer evidente su conocimiento de los hechos; más tarde se presentan como testigos.

Margarita y Pantaleón representan, en *La noche de los asesinos*, al “cuerpo de voluntarios”, todos jóvenes españoles que vivían en la Isla:

Los sectores más reaccionarios del aparato colonialista en La Habana impulsaron la creación de los Cuerpos de Voluntarios, compuestos por jóvenes españoles de muy humilde condición que trabajan en Cuba; sin instrucción militar especializada, y que llegaron a ser en cada ciudad y pueblo del país, un azote represivo contra todo aquel que no fuese seguidor ciego de la intransigencia colonialista. (Callejas *et al.*, 2011: 74)

Los voluntarios apoyan al gobierno, como Margarita y Pantaleón apoyan a los padres (gobernantes). En ambos casos se conoce perfectamente el crimen: los voluntarios saben que se ha dado un levantamiento en la zona Oriente y pretenden apoyar al gobierno para llegar a los núcleos reaccionarios, mientras que el matrimonio trata de sustentar la culpabilidad de los hermanos. Saben que posiblemente no han hecho nada, pero como apoyan la figura del tirano, entonces Lalo es culpable y debe pagar por ello con la cárcel. De ahí la necesidad del juicio.

La ciudad de Bayamo había sido tomada por los mambises; era la capital de la Revolución. España estaba dispuesta a recuperarla. Esto puede verse en el texto con las siguientes palabras: “Cuca. (Como la madre). Me das asco. (...) Ahógate. Muérete. ¿Crees que voy a soportar que tú, te permitas el lujo de criticarme, de juzgarme delante de las vistas?” (48) Carlos Manuel Céspedes / Lalo no tenía el derecho de juzgar a la madre/España, ni mucho menos pretender liberarse de ella: “¿Así que quieres salvarte? No, chico, deja eso de la salvación”. (48) El líder cubano se manifestaba por lograr un cambio para la Isla; mientras que los hermanos hacen lo mismo, más por lograrlo dentro de la casa.

Al cuerpo de voluntarios se suma el general Valmaseda: “Llegado el año de 1869 (...), España dispuso que Blas Villate, Conde de Valmaseda y jefe de operaciones, marchase sobre Bayamo para recuperarla”. (Callejas *et al.*, 2011: 76) Antes de perder Bayamo, los reaccionarios prefirieron reducirla a cenizas. Sin embargo, esto los lleva

a unificar criterios; deciden ponerse en contacto con camagüeyanos para unificar la revolución. Los hermanos en *La noche de los asesinos* tampoco parecen unificados; en ocasiones reflejan una falta de comunicación, cada uno juega según su visión de mundo y las cosas no salen como esperan; el juego se modifica una y otra vez.

Los hermanos “encarnan” tres posturas: Lalo representa a Oriente, y por tanto, a Carlos Manuel Céspedes y a los mambises, quienes se unen a él para luchar por la independencia de Cuba; Cuca representa a Occidente, que al estar más cerca de la administración (La Habana), tiene más posibilidades de ser descubierta y castigada por el gobierno (el sistema colonial):

Debe hacerse hincapié en que la principal región socioeconómica cubana, el Occidente, no logró materializar plenamente un alzamiento independentista. Múltiples factores explican tal situación, de entre los cuales se destacan la existencia en ella del centro del poder colonial, La Habana; la persecución sanguinaria de los voluntarios a todo lo relacionado con la independencia; la heterogeneidad de los sectores poblacionales; la actitud no patriótica de los grandes esclavistas cubanos, temerosos de un cambio radical en la sociedad, quienes paralizaron los intentos anticolonialistas de ciertos grupos; el miedo a una abolición rápida de la esclavitud. (Callejas *et al.*, 2011: 77)

Esto explica la actitud de Cuca; en la obra desea matar a sus padres, como Lalo y como Beba, pero aparenta lo contrario, ya que al ser “seguidora” de los padres (tiranos), le es más cómodo obtener beneficios de ellos, que provocar su descontento. Así, en caso de ser descubierta, afirmará que ha sido obligada por Lalo (el líder revolucionario).

Beba representa a la clase terrateniente; busca la lucha a través de la no violencia e igual que los terratenientes en Cuba, no quiere salir perjudicada. Algunos deseaban la independencia de la Isla, pero tomaban partido, tanto por los independentistas, como por los conservadores: si ganaba el tirano, ellos afirmaban que siempre habían apoyado al gobierno, y si sucedía lo contrario, hacían lo mismo. Así conservaban sus propiedades, sin ningún problema. Beba simboliza esta parte de la sociedad cubana.

En el chisme de barrio, Triana trata de representar la forma en que se dio a conocer la noticia del levantamiento revolucionario. La información fue controlada y distorsionada por el gobierno, de ahí la intención de parodiar los testimonios de

Margarita y Pantaleón, del comerciante español borracho y de la vieja chismosa. Todos en su afán de apoyar al gobierno, proporcionan testimonios distorsionados de los hechos.

El general Valmaseda da a conocer una proclama de “guerra o muerte”:

Establecía severísimas penas —entre ellas, la muerte— para los civiles que ayudasen a los revolucionarios, de cualquier edad y sexo, e inclusive para aquellos campesinos que no permaneciesen en sus fincas o poblados. El 15 de abril se hizo público el decreto por el que embargaban las propiedades a todos los sospechosos de ser “infidente”, vale decir, simpatizante con la Independencia y que iba encaminado a lograr que los terratenientes se desvincularan con la lucha anticolonial. (Callejas *et al.*, 2011: 77 y 78)

Esto explica la actitud de las hermanas, ambas participan en el juego parricida y planean el fin de los padres, pero también en las dos existe el miedo. Una pretende estar siempre en favor de los padres y otorgar apoyo a los reaccionarios “Lalo / Céspedes”, cuidando no ser descubierta; mientras la otra hace lo mismo, pero se mueve de manera continua en favor de sus intereses.

En el segundo acto, Triana representa el descubrimiento del crimen; como ya se ha explicado, los voluntarios van en busca de los líderes, y una vez que los localizan, los identifican como los “presentados”. También representa la actitud que tomaron los Estados Unidos a través de su presidente Ulises Grant, quien más que ayudar a los mambises, los obstaculizaron; los investigaban en territorio norteamericano:

El presidente Ulises Grant y sus secretarios de despacho suministraban información a España sobre las actividades de los mambises; prohibieron la propaganda en favor de Cuba; establecieron severas penas contra las expediciones revolucionarias; vendieron cañoneras a España para la vigilancia de las costas cubanas; expresaron de manera reiterada su apoyo al gobierno español. (Callejas *et al.*, 2011: 79)

Por tanto, se buscaron los líderes, tanto en La Habana, como en los Estados Unidos. En ambos casos se establecían penas severas contra los simpatizantes de movimiento. Una vez localizados, los sometían a interrogatorios y no se les dejaba opinar; por eso en el texto Triana usa dos policías; Cuca nunca deja hablar a Lalo, como



tampoco toma en cuenta los motivos que lo llevaron al crimen; se inclina porque se declare culpable.

En el interrogatorio policiaco, Cuca, en su papel de fiscal, hace una reflexión sobre la justicia, éste también parece paródico. La justicia no era aplicada de manera correcta, lo era a conveniencia: “A lo largo de la guerra, la actitud del gobierno español fue siempre lograr la victoria sobre la base de masacrar a civiles y a mambises, sin respetar las vidas, ni tan siquiera de los niños y las mujeres. España jamás se planteó la posibilidad de otorgar la libertad a la Isla que ella misma había poblado”. (Callejas *et al.*, 2011: 76) Cuca, como un fiscal solemne, hace las siguientes preguntas: *¿puede y debe burlarse la justicia?, ¿la justicia no es la justicia?, ¿si podemos burlarnos de la justicia, la justicia no deja de ser la justicia?, ¿si debemos burlarnos de la justicia, la justicia es otra cosa y no la justicia?* (77) Aun cuando hacen preguntas serias, son completamente irónicas y burlescas. Triana sabía que la justicia había sido arbitraria dentro de los MPS en Cuba, y la Guerra de los Diez Años no era la excepción. Ahí se cometieron las peores atrocidades por parte del ejército español: “se destaca el fusilamiento de los estudiantes de medicina, el 27 de noviembre, acto de salvajismo colonialista contra jóvenes no vinculados al mambisado, y que fueron víctimas del control que los voluntarios ejercían sobre la dirección española en Cuba”. (Callejas *et al.*, 2011: 80) Quienes cometían los “crímenes”, primero eran “descubiertos”, luego “presentados” y finalmente encarcelados o fusilados.

El diez de febrero de 1878, con el Paco de Zanjón se da por terminada la Guerra de los Diez Años. Con dicho pacto, tanto España como Cuba aceptaban el fin de las actividades bélicas. No se habían logrado todas las peticiones por las que se habían lanzado a la lucha; sin embargo, sí una de las más importantes: “el reconocimiento de la libertad a los antiguos esclavos y colonos chinos miembros del ejército anticolonial”. (Callejas *et al.*, 2011: 84)

Esta primera lectura de *La noche de los asesinos* permite ver cómo los hermanos, a través del juego de roles, sustituyen al real ausente: padres, vecinos, policías, juez y fiscal. A través del juego, ellos son capaces de verse en un espejo que les muestra su “yo ideal”; son capaces de hacer su voluntad, sin la intervención de nadie. Adquieren la identidad de “asesinos”. Han acabado de manera ficticia con el opresor. Como trasfondo de la obra pueden observarse algunos pasajes importantes de La Guerra de los Diez Años en Cuba. En esta ocasión los hermanos juegan un doble papel; como hijos que se rebelan representan al ejército mambí; y como padres tiranos, al sistema

colonial. Su lucha termina sin lograr el objetivo, pero no lo abandonan, el pueblo cubano (hermanos), preparan un nuevo intento por derrocar al gobierno, por eso la afirmación de Beba: “Ahora me toca a mí”. (110)

Para finalizar se debe remarcar que esta lectura no pretende explicar la historia a través de la obra, sólo presentar el problema al lector. La propuesta adquiere sentido al confrontarla con otro movimiento social: el batistato.

#### *LA NOCHE DE LOS ASESINOS: LECTURA DESDE LA ÉPOCA DE BATISTA*

La lectura anterior muestra la forma en que *La noche de los asesinos* hace referencia al segundo MPS en Cuba (1895-1898). Esta segunda propuesta permite observar cómo se repite el esquema del tirano dentro de la sociedad cubana, de igual modo, la necesidad de liberarse, y la forma en que se logra. Se parte nuevamente de la boda. En esta ocasión se casan Cuba y Estados Unidos; ya desde tiempo atrás se había dado el cortejo.

El matrimonio con Estados Unidos se da en tres ocasiones y se representa con tres personajes de la historia de Cuba: Tomás Estrada Palma, Gerardo Machado y Fulgencio Batista. La primera boda con el país yanqui se establece a partir del golpe de Estado de Fulgencio Batista, el cual se lleva a cabo el 10 de marzo de 1952. Toma el campamento de Columbia:

el más importante del país, donde dominó la situación con sus cómplices ubicados allí y, desde este campamento militar, logró rápidamente reducir las pocas resistencias que hubo en los regimientos de Matanzas y Santiago de Cuba. De inmediato quedaron suspendidas las garantías constitucionales por 45 días. El 27 de marzo, Estados Unidos reconoció al gobierno, con lo que recibía el apoyo público y expedito de los círculos de poder de estadounidenses. (Callejas, 2011: 252)

Batista pasa a convertirse en el padre, se ha casado con la madre (Cuba). Juntos se convierten en un sistema opresor y constituyen la figura de los padres (tiranos). En la obra esto se representa a través del personaje de Lalo, quien juega un doble papel: primero crea la figura del tirano, y luego, la del pueblo que se rebela. Antes de establecerse la unión entre los padres, existió un cortejo: los Estados Unidos

habían entrado en la lucha con la intención de “ayudar” a Cuba a liberarse de España; en realidad, ya la pretendían. Se da un casamiento por conveniencia: “LALO. (Como el padre. Firmemente convencido). (...) *Cuando novios te metiste en mi cama porque sabías que era la única forma de agarrarme. Esa es la verdad. (...) No querías criar sobrinos. Odiabas a los muchachos... ¿pero soltera, quedarte soltera...? No, no. Tú ibas a tener un marido, sea quien fuere. Lo importante era tenerlo*”. (104) Así sucede; las consecuencias son fatales, porque ya desde este momento, como afirma Callejas (2012), la Isla pasaba por una crisis financiera, y el azúcar ya no era una vía para salir de ella. Además, existían problemas como el analfabetismo, los trabajos mal pagados y la falta de inversiones, y a esto se le sumaba que Batista haya suspendido la constitución de 1940 y la había sustituido por unos Estatutos Constitucionales.

Con el matrimonio da inicio un gobierno que perdura gracias a las medidas represivas para todo aquello que hagan los ciudadanos cubanos (hijos) en contra del gobierno. En *La noche de los asesinos* se ve lo siguiente: “BEBA. (Como el padre). *Lalo, desde hoy limpiarás los pisos. Zurcirás mi ropa. Te advierto que tengas mucho cuidado con ella*” (23), “(...) (Probando el filo de un cuchillo). *Corta, ¿eh? ¿Vas a matar a alguien? (...) ¿Tú te has creído que te gobiernas? ¿Crees que voy a dejar que te gobiernes? ¿Crees que no tienes que pedirme permiso para nada?*” (36) Las medidas represivas quedan a través del miedo de Lalo, Cuca y Beba hacia sus padres. Pero esto se conoce sólo dentro de la casa; afuera proyectan la imagen de una familia perfecta, acomodada y sin problemas, además, con unos hijos envidiables; sin embargo, la realidad es la contraria: hay un ambiente tóxico y una necesidad de liberación que se marca una y otra vez. Los problemas de la dictadura se dejan ver a través de un diálogo de Beba (una ciudadana cubana del gobierno de Batista): para ella la vida en la casa queda resumida en los conflictos cotidianos:

*Por un vaso de agua, por un jabón que se cayó al suelo, por una toalla sucia, por un cenicero roto, porque va a faltar el agua, porque no hay tomates... No me explico cómo pueden vivir así (...) Y corro y me asomo a la ventana... Pero papá y mamá siguen gritando: “esa ventana, el polvo, el hollín... ¿Qué estará pensando esa niña? Entra que vas a coger un catarro”. Si me voy a la sala y enciendo la radio, “Están gastando mucha corriente y el pasado y el antepasado se gastó tanto y no se puede seguir gastando. Apaga eso. Ese ruido me atormenta”. (30)*

Los padres viven en la pobreza, y Alberto está consciente de ello, pero su esposa no lo acepta. Tiene la necesidad de mostrar a las familias vecinas (otros países) que en su casa no hay problemas económicos. Tan es así que puede comprarse vestido de tafetán rojo para mostrarlo:

CUCA. (Como la madre. Indignada. Lo interrumpe con un grito). (...) Es probable que sí... Pero vamos, fue una bobería. (Se ríe groseramente). Yo estaba encaprichada con tener un vestido de tafetán rojo precioso... Un vestido que se exhibía en la vidriera del Nuevo Bazar.<sup>36</sup> Mi marido ganaba noventa pesos. Figúrese Ud... Había que hacer milagros todos los meses para poder sobrevivir. Y yo tenía que arar con esos bueyes. Noventa pesos del Ministerio señor juez... y punto. Pues, como le iba diciendo. Yo estaba desesperada, loca por aquel vestido. Soñaba con él... Lo veía hasta en la sopa. En fin, un día, sin más ni más, decidí sacar el vestido del dinero de la comida. Y entonces inventé una historia. (99)

La situación económica de los padres de Lalo bien puede aplicar a cualquier pareja de esos años. Además, las acotaciones iniciales dicen: “*Cualquiera de los años cincuenta*”. Por una parte, los padres dejan ver la figura del tirano, que se muestra como un controlador total; y por la otra, personifican la clase social baja, que vivió los estragos de la dictadura. Los personajes de *La noche de los asesinos* no son estáticos, ni tampoco representan posturas únicas, se mueven continuamente en función de los intereses del autor. Recuérdese que el objetivo de Triana era mostrar una problemática, pero no de manera evidente. De ahí que los padres, en el primer acto, representen la figura del dictador, y en el segundo, la figura de una familia que vive en una sociedad que no le permite progresar.

En esta época, Batista también se manifiesta en favor de las apariencias. Una vez que se da cuenta que el azúcar no era ya una vía para salir de la crisis, y que estaba varada desde hacía 25 años, se decide a vender la Isla como un lugar exótico. Crea la imagen perfecta para los inversionistas. Según Callejas (2012), para los expertos de BIRF

---

<sup>36</sup> Posiblemente se refiere al Bazar Monte, que se encontraba antes de 1959 en la calle Monte de La Habana. Se trataba de un bazar con portales continuos, llenos de vidrieras. Actualmente están desabastecidos o se usan como almacenes. Los que aún se usan son los comercios más pobres del lugar.

(Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento [Banco Mundial]), el gobierno debía crear un ambiente propicio para las inversiones, superando sus múltiples deficiencias. Da entrada a capitales norteamericanos, autorizando la construcción de casinos y de prostíbulos.

Esta situación da origen a los dos primeros intentos de asesinato, 1953 y 1956 y, al final, de 1958. El pueblo cubano tiene la necesidad de rebelarse, pero de manera cuidadosa. Comienzan así los movimientos de liberación. En la obra el pueblo queda representado a través de los tres hijos, quienes tienen derecho a nada dentro de la casa (Cuba), que se cae a pedazos: “LALO. (Vencido). *Había que limpiar la casa. (Beba deja de cantar). Sí, había que cambiar los muebles, sí...* (Pausa con gran melancolía). *En realidad, había que hacer otra.* (Pausa lentamente). *Pero ya estamos viejos y no podemos*”. (108) Había que promover el cambio de los gobernantes para mejorar la vida del pueblo; para ello se requería gente joven, de ahí que Lalo, en su papel de padre, afirme “*ya estamos viejos*”. Aparecen entonces dos generaciones: la de los padres y la de los hijos. La segunda es más reaccionaria que la primera: se encarga de planear el asesinato (fin de Batista). Pero se hace desde la parte más alejada de la casa: “*Un sótano o el último cuarto desván*”. (1) Además, convence a las hermanas (pueblo) de no tener miedo: “LALO. *¿Otra vez el miedo? En el mundo, esto métetelo en la cabeza de chorlito que tienes, si quieres vivir tendrás que hacer muchas cosas y entre ellas olvidar que existe el miedo*”. (6) Lalo es sumamente precavido, ya que tiene conciencia de que el gobierno está atento a los movimientos reaccionarios: “LALO. (...) (A Cuca). *Tú, siempre tú, espíandonos* (Comienza a girar en torno a Cuca). *Asegurándote de nuestros pasos, de lo que hacemos, de lo que decimos, de lo que pensamos. Ocultándote detrás de las puertas, las cortinas y las ventanas*”. (9) Estas palabras se dirigen a Cuca, porque ella se manifiesta, aparentemente, en favor de los padres (tiranos).

Mover los muebles responde al deseo de cambiar a los gobernantes de la Isla; ya no funcionan. Además, es una forma de decirle a los padres (gobierno), que hay una idea de cambio:

LALO. *Tú no te das cuenta que lo que yo propongo es la única solución que tenemos. (Coge la silla y la mueve en el aire). Esta silla, yo quiero que esté aquí. (De golpe pone la silla en un sitio determinado). Porque aquí. (Rápidamente vuelve a colocarla en el primer sitio). Me es más útil: puedo sentarme mejor y más rápido. Y aquí. (Sitúa la silla en la segunda posición). Sólo es un capricho, una bobería, y no funciona.* (20)

El asesinato, a nivel de la obra, se deja ver al inicio del primer acto; “LALO. *Yo los maté.* (Se ríe. Luego extiende los brazos hacia el público en ademán solemne). *¿No estás viendo ahí dos ataúdes? Mira: los cirios, las flores... (...)*” (3); al final del primer acto, “*Ahora me siento tranquilo. Me gustaría dormir, dormir, siempre dormir... Sin embargo, eso lo dejaré para mañana. Hoy tengo mucho que hacer.* (El cuchillo se le escapa de las manos y cae al suelo). *¡Qué sencillo es, después de todo..! (...)* *Después abrir un hueco bien hondo y esperar que mañana...* (Pensativo) *Qué sencillo y terrible*” (51); y al final del segundo acto, “BEBA. (...) *Veo a mi madre muerta. Veo a mi padre degollado.* (En un grito). *¡Hay que tumbar esta casa!*” (109) Este último caso otorga a *La noche de los asesinos* un carácter de circularidad: ya han participado Lalo y Cuca como directores (desde el primer nivel), ahora le toca a Beba: “BEBA. (Sería de nuevo). *Ahora me toca a mí*”. (110) Se muestra en escena un círculo de mando que no tiene fin; alguien del pueblo llega al poder, ¡y se convierte en tirano!, y así sucesivamente.

El asesinato de Fulgencio Batista comienza a planearse con mucho tiempo por Fidel y sus seguidores. Todo desde la oscuridad y con miedo a ser descubiertos:

Durante varios meses, Abel y Haydee, Jesús y Fidel trabajaron duramente. Se les habían unido algunos amigos más; Fidel los seleccionaba con mucha cautela, uno por uno. El grupo publicaba en hojas clandestinas su voluntad de liquidar la dictadura empleando la fuerza. Para la propaganda se procuraron dos pequeños transmisores de radio; pero una tras otra, tipografía y transmisora de radio fueron descubiertas por la policía alertada por delatores.<sup>37</sup> Fidel se volvió aún más cauto: decidió organizar el movimiento según el criterio de las células clandestinas comunistas. Solamente tres jefes las conocían a todas. (9)

*La noche de los asesinos* simboliza dos intentos de asesinato de Fulgencio Batista y un asesinato final. En los tres casos, Lalo / Fidel Castro es el encargado de organizar al pueblo para el levantamiento. El primero se da en 1953, con el ataque al Cuartel Moncada en Santiago de Cuba. Para tal caso, se realiza una conspiración previa, como la que hacen los tres hermanos en el último cuarto-desván, que representa la provincia de Oriente. Desde ahí se pretende llevar la guerra a Occidente, la parte más

---

<sup>37</sup> Por eso en la obra *Lalo / Fidel* insiste en que hay espías.

visible de la casa. Todo inicia cuando Castro pronuncia su discurso “Revolución no, zarpazo”. Ahí se manifiesta en contra del golpe de Estado de Batista. Obsérvese el siguiente fragmento: “¡Revolución no, Zarpazo! Patriotas no, liberticidas usurpadores, retrógrados, aventureros sedientos de oro y poder. No fue un cuartelazo contra el presidente Prío, abúlico, indolente, fue un cuartelazo contra el pueblo (...)”. (Callejas, 2011: 261) Con las palabras anteriores, Castro pretende hacer que el pueblo reflexione sobre las intenciones de Batista. Esto es equiparable con la canción de *La noche de los asesinos*, que se repite continuamente: “*La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro*”. (109) La proclama es usada por los hermanos para poner en juicio las palabras de los padres (tiranos). Así es como logran crear diversos grupos reaccionarios contra la figura del tirano. En el texto cada hermano personifica una postura.<sup>38</sup>

En Cuba aparecen varios grupos revolucionarios, entre los más importantes destacan Acción Libertadora (con ramas en La Habana y Oriente), Acción Revolucionaria Oriental (con presencia en Oriente y Camagüey, y dirigida por el maestro y estudiante Frank País), y un último creado por la juventud ortodoxa. Éste se forma alrededor del joven abogado Fidel Castro y se le conoce como “Movimiento”. (Callejas, 2011) La mayoría de los grupos planeaban sus estrategias de asesinato desde la parte Oriente, y de ahí pretendían llegar a la administración central del país. El grupo con mayor fuerza es Movimiento, liderado por Castro / Lalo.

Movimiento planea el ataque al Moncada. Para ello adquieren armas y municiones, así como uniformes del ejército. Muchos conspiradores invirtieron todos los recursos posibles, cerraron empresas, hipotecaron casas y vendieron sus pertenencias.

El 26 de julio de 1953, los jóvenes agrupados en el Movimiento y seleccionados para la acción atacaron el cuartel Guillermo Moncada en Santiago de Cuba como objetivo principal. También se incluían los edificios cercanos: el hospital Saturnino Lora y el Palacio de Justicia en la misma ciudad, además del cuartel Carlos Manuel de Céspedes en Bayamo. Se trataba de un plan que contemplaba la toma de la segunda fortaleza militar de Cuba —cuya distancia de la capital demoraba la movilización de recursos centrales— y las instalaciones que podían apoyar la operación, incluyendo el cuartel de Bayamo

---

<sup>38</sup> Repetimos, desde la perspectiva elegida aquí para leer el texto, en función de su propia configuración.

para impedir el envío de refuerzos desde este punto de conexión con Santiago. (Callejas, 2011: 261)

La sorpresa era la técnica principal para el ataque, por eso en *La noche de los asesinos* los padres desconocen lo que planean sus hijos: los toman por sorpresa y los asesinan. Para la toma del Moncada se aprovechan los carnavales. Como acudían muchos turistas, los reaccionarios pretendían sacar ventaja: “Una vez tomado el cuartel, se llamaría al pueblo por medio de la radio, con la lectura del Manifiesto del Moncada, escrito por el maestro y poeta Raúl Gómez García, bajo la orientación de Fidel, en el que se exponía el programa inmediato de la revolución. La convocatoria incluía la insurrección popular y una huelga general”. (Callejas, 2011: 261) Primero se pretendía tomar la fortaleza del Moncada, por ser la más alejada de la capital y por constituir el menor motor: “una vez en nuestras manos, echaría a andar el motor grande, que sería el pueblo combatiendo con las armas que capturaríamos por las leyes y medidas, o sea, el programa que proclamaríamos (...)”. (Callejas, 2011: 261 y 262)

Los combatientes se dividen en grupos; al hospital van Abel Santamaría, Haydée Santa María,<sup>39</sup> Melba Hernández y el médico Mario Muñoz (también otros combatientes); al Palacio de justicia, Raúl Castro; al cuartel de Bayamo, Antonio (Ñico) con López al frente; y al Moncada, Fidel Castro. (Callejas: 2012) La acción se lleva a cabo como la conspiración lo marcaba. Pero algunos imprevistos determinan el ataque fuera de los muros del cuartel; esto posibilita dar alarma, quedando frustrada así la sorpresa. Además, algunos de los carros que llevaban a los combatientes se pierden en Santiago por desconocer la ciudad. El cuartel no puede tomarse y Fidel da la orden de retirada: “no se puede llevar a cabo el asesinato”. Los combatientes que logran escapar se dirigen hacia las montañas, un lugar que el Padre, “Batista”, no conocía bien.

En este primer intento de asesinato, José Triana se muestra como fiel seguidor de Fidel Castro / Lalo: “Inicialmente, Triana había creído que la Revolución, como había dicho Castro, estaba siguiendo las doctrinas de Martí: independencia política, económica y cultural y un *ethos* basado en el amor y la creatividad”. (Taylor: 2)

---

<sup>39</sup> Después se convierte en la directora de la Casa de las Américas y se suicida cuando se siente traicionada por Fidel Castro. Apoya la publicación de *La noche de los asesinos*, pero ante la polémica que causa el texto, se ve en la necesidad de apoyar al régimen, traicionando así a José Triana.



Más tarde las cosas cambiarían, sería considerado un antirrevolucionario y estaría completamente marginado por el movimiento de Castro.

El texto también permite hacer una descripción de la lucha de 1956, el segundo intento por derribar al tirano. La revolución se convierte así en una esperanza de alternativas políticas viables para la Isla.

El segundo intento de muerte se da porque se conservan muchos de los problemas de 1953, sobre todo, el latifundismo: las empresas estadounidenses eran dueñas de enormes cantidades de tierras; por otro lado, las condiciones de vida eran deplorables. A pesar de que Fidel había sido encarcelado por el Padre en 1953, éste es amnistiado y se marcha hacia México (fuera de la casa). El 19 de marzo de 1956, rompe con los partidos de la burguesía, incluido el ortodoxo y anuncia la creación del Movimiento 26 de julio. (Cardoso, 2005) A nivel de *La noche de los asesinos*, Lalo evade las opiniones de las hermanas y *organiza* la muerte de los padres. *Cuca representa* los partidos conservadores, mientras que *Beba los que están* a favor de la burguesía.

Fidel / Lalo, funda el 26 de julio para “que el pueblo pueda recuperar sus derechos y ampliar los objetivos que motivaron el asalto al Cuartel Moncada; era necesaria la formación de una sociedad verdaderamente revolucionaria”. (Cardoso, 2005: 314) Este movimiento se representa a través del personaje de Lalo, quien pretende luchar contra los padres (Batista), deseaba un cambio de vida en la casa (Cuba). Abandonarla (el exilio), no era una solución, pues Lalo / Fidel, ya lo había hecho una vez y se había visto en la necesidad de regresar: fuera de ella no arreglaba nada.

Nuevamente, la lucha se planea desde la parte más alejada de la casa (Oriente-Último cuarto-desván). Desde allí Frank País, difusor y seguidor de Castro, impulsa a los sectores populares. Al 26 de julio se van sumando fuerzas: el campesinado, porque se les habían prometido tierras; la FEU (Federación de Estudiantes Universitarios), buscaban igualdad y justicia a raíz del golpe del 10 de marzo. Es así como, desde México, llega el *Granma*: “En esta oportunidad desde México se organizó el desembarco para 1956, para luego asaltar el Cuartel Moncada, y en medio de una huelga general, promover la insurrección popular, destituir a Batista y establecer un gobierno revolucionario”. (Cardoso, 2005: 316) Nuevamente la acción fracasa, son descubiertos y se ven obligados a dispersarse. Se marchan hacia las montañas.

Así es como se llega a la lucha final y al asesinato efectivo. En 1958 se da la última guerra, ahí “se mata al Padre, Batista”. El ejército rebelde, representado por Lalo, Cuca y Beba en su papel de hermanos, se había escondido en la sierra. En esta

ocasión Fidel / Lalo, declara la guerra a muerte a sus progenitores: “(...) LALO. *Lo que yo propongo es la única solución que tenemos*”. (20) Llama a la insurrección a través del 26 de Julio: “¡Cubanos! ¡Hoy es el día de la libertad! ¡Es el 26 de Julio que llama a la huelga general Revolucionaria!” (Cardoso, 2005: 330) Esta proclama emerge justo antes de la muerte de Batista, en *La noche de los asesinos* aparece “*la sala no es la sala...*”. Después todo ha terminado. El 31 de diciembre de 1959 Batista firma su dimisión en Columbia, la Ciudad Militar de La Habana, y sale de Cuba hacia Santo Domingo. El primero de enero del año siguiente, la Ciudad de Santiago se rinde ante el ejército rebelde y recibe como libertador a Fidel Castro. (Sosa, 1977) Los hermanos deben reconstruir la casa: “BEBA. (Como Lalo. Gritando y moviéndose en forma de círculo por todo el escenario). (...) *Veo a mi madre muerta. Veo a mi padre degollado. (En un grito). Hay que tumbar esta casa*”. (109) De manera simbólica, han quedado liberados.

El chisme de barrio se inserta en la obra con la intención de caricaturizar la información que circuló durante el golpe de Estado de Batista. Los testigos del crimen proporcionaron su testimonio en favor del Padre. Los aliados de Batista distorsionaron la información; nunca reprodujeron la opinión del asesino (el pueblo). Ante las protestas, se crea el Ministerio de Información, encargado de controlar las noticias:

Se decretó la censura en los medios de difusión, para lo cual se creó un centro en el Ministerio de Información. El golpe de Estado cerró el camino a los mecanismos democrático-burgueses y a los gobiernos de corte reformista, con lo que profundizaba la crisis institucional y, en general, del conjunto del sistema. El país estaba urgido entonces de otras soluciones. (Callejas, 2012: 255)

Nadie proporciona una verdad absoluta, cada uno juzga a su manera: “LALO. (*Interrumpiendo*). *Los testigos mienten (...) Esa noche no hubo nadie presente*”. (82 y 83) No se buscan las causas; se busca incriminar (para quedar bien con los padres). Todo conlleva a que la información circulara de manera clandestina, así sucede en diciembre de 1953, cuando Fidel Castro escribe “El Manifiesto a la Nación”, donde hacía la denuncia de las injusticias cometidas contra los moncadistas.

Margarita y Pantaleón constituyen los empresarios invitados por Batista para ir a Cuba. La intención era convencerlos de que la Isla era uno de los mejores lugares para invertir en América Latina. Por tanto, había que mostrarles lo mejor de La

Habana. Según Callejas (2011), para los expertos del BIRF (Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento [Banco Mundial]), el gobierno debía crear un ambiente propicio para las inversiones. Lo anterior sucede como consecuencia de que el azúcar ya no abasteciera económicamente a la Isla. Los especialistas reconocían el estancamiento de la economía cubana; afirmaban que dependía de una industria que había dejado de crecer hacía 25 años.

El turismo y las inversiones se convierten en el motor económico de Cuba. Batista permite la construcción de hoteles, la instauración de casinos, e incluso de prostíbulos. Para 1958, según Callejas (2012), Estados Unidos tenía en la Isla los siguientes grupos financieros: Rockefeller, Morgan, Sullivan and Cromwell, First National City Bank y Mellon. Además el país yanqui era dueño de minas, bancos, servicios públicos, industrias diversas de neumáticos, tabacos, bebidas, producciones farmacéuticas, jabonerías y perfumerías. El objetivo de Batista había sido logrado: a través de una Cuba maravillosa, tenía grandes inversiones extranjeras. Por otra parte, el gobierno trataba de mostrar al exterior una imagen de legalidad.

El descubrimiento del crimen, el interrogatorio y el acta dejan ver las arbitrariedades cometidas por los cuerpos policiales de la época batistiana, quienes, al ser tan allegados a Batista y al haberseles aumentado el sueldo progresivamente, se veían obligados a consentir las más grandes impunidades. Los cuerpos estaban en la constante búsqueda de rebeldes, por eso cuando Lalo es descubierto por Cuco y Bebo: “BEBA. (Como otro policía) (...) *Agarramos al pez (...) Eh, chiquito, si no quieres quedar acribillado, no te muevas*” (64), debe ser sometido al castigo. Como Lalo representa al pueblo cubano que se ha manifestado en contra del tirano, y los policías son fieles seguidores de los padres (el gobierno), entonces deben contribuir a que el presentado es culpable por atentar contra la “*estabilidad de la casa*”.

Al asistir al lugar del delito, Cuco y Bebo se muestran como testigos del parricidio; deben asentar un acta donde no quede duda alguna sobre la inocencia de los padres. A nivel de la obra sólo ocurre de manera simbólica, pero en la Isla, cuando Batista se entera del intento por derrocar su gobierno, da la orden de emplear la más brutal represión. En el caso de la toma del Moncada, hay “53 asesinados después de atroces torturas. Fidel Castro es descubierto por las patrullas del régimen. El teniente Pedro Sarría Tartabull impide su muerte al afirmar que ‘Las ideas no se matan’”. (Callejas, 2001: 263) Sarría salva a Castro, pero no evita que se le haga un interrogatorio. Debe recordarse que Lalo es Fidel Castro en *La noche de los asesinos* y los policías no se

permiten buscar las razones que lo han llevado al crimen, se inclinan por la forma en que lo ha hecho. El discurso de Lalo se traduce en su defensa, como el de Fidel en el discurso “La historia me absolverá”, pues al no defender nadie a Castro, él toma su propia defensa; así sucede con Lalo, como el fiscal trata de incriminarlo a toda costa, no le queda más que defenderse como puede.

En *La noche de los asesinos*, permite ver que los hijos desprecian a sus padres, ya que están asociados a otros elementos de la sociedad, como los policías y los vecinos chismosos. Ellos son simpatizantes de la figura del tirano. Por tanto, el juego de los niños, en palabras de Kirsten Nigro, constituye un acto heroico, destinado a derrocar a las fuerzas de represión. En algunas ocasiones, quienes incriminaban, sabían que no hacían lo correcto, pero también estaban conscientes de lo que implicaba llevarle la contra al Padre.

La provincia de Oriente fue el principal blanco de represión del ejército de Batista, que había recibido equipo bélico y armamento moderno de parte de los Estados Unidos

En la zona de Holguín, el coronel Fermín Cowley lanzó, en la noche del 25 de diciembre,<sup>40</sup> un gran ataque contra los opositores. Esa noche asesinaron a 26 jóvenes obreros, casi todos miembros del PSP;<sup>41</sup> la represión y los crímenes fueron enormes. (...) una noche los soldados batistianos entraron en la casa de William Soler, un estudiante de Santiago que apenas tenía quince años, lo llevaron a rastras delante de su madre; a los dos días su cadáver apareció, le habían cortado los testículos torturado”. (Cardoso, 2005, 205)

Al final de la guerra se registraron más de veinte mil muertos. El juicio en *La noche de los asesinos* simboliza todos los procedimientos ilegales contra de los reaccionarios que eran capturados. Como bien se había mencionado, la crítica se negó a aceptar la lectura del texto desde Fulgencio Batista, pero es José Triana quien afirma que la pieza se escribe bajo la Revolución cubana, y por tanto, es ahí donde tiene validez.

---

<sup>40</sup> De 1956, en el segundo intento de asesinato.

<sup>41</sup> Partido Socialista Popular. Batista lo había ilegalizado. Sus discursos iban en contra de este partido.

Este apartado puede encarnar varios juicios; todos a consecuencia de la toma del Moncada. Muchas personas, ajenas a la causa, fueron llevadas presas e interrogadas de manera brutal, como parte de la represión generalizada. Resalta el caso de Fidel Castro (el Lalo de esta lectura), quien es capturado y llevado a prisión. Desde la cárcel y durante el juicio, proporciona un alegato de autodefensa, “La historia me absolverá”. Ahí denuncia al régimen y su feroz represión a través de las torturas terribles y los asesinatos cometidos con los moncadistas. Explica la concepción del movimiento y expone el programa que se proponía cumplir. Se trataba de cinco leyes que dictaría de inmediato, así como los problemas fundamentales a los que se enfrentaba el país: “El problema de la tierra, el problema de la industrialización, el problema de la vivienda, el problema del desempleo, el problema de la educación y el problema de la salud del pueblo (...), junto con la conquista de las libertades públicas y la democracia política”. (Callejas, 2011: 269) Fidel, como Lalo, es sometido a un interrogatorio cuando es capturado en 1953: “yo fui sometido a un interrogatorio durante dos horas, contestando las preguntas del señor fiscal y los veinte abogados de la defensa”. (Castro, 1973: 119)

En el texto, Lalo explica al Juez (el público) que buscaba la vida; se sentía perseguido y acosado, lo golpeaban todo el tiempo, también le repetían de manera continua que debía morir o irse de la casa: “*La casa se me caía encima. Yo sentía que se iba derrumbando, a pesar de que mis padres no se dieran cuenta, ni mis hermanas, ni los vecinos*”. (88) Este parlamento de Lalo alude al discurso de Fidel Castro, que exhortaba a

Denunciar los crímenes, he ahí un deber, he ahí un arma terrible, he ahí un paso al frente formidable y revolucionario. (...) La simple publicación de lo denunciado será de tremendas consecuencias para el gobierno. Repito, que no hacer esto es una mancha imborrable. (...) ¡Veintiséis cubanos todavía tenemos fuerzas para morir y puños para pelear! ¡Adelante, a conquistar la libertad! (Callejas, 2012: 269)

Desde la Cárcel, Fidel/Lalo trata de invalidar las acusaciones de los supuestos testigos: “Desde aquel momento comenzaron a desmoronarse como castillo de nubes el edificio de mentiras infames que había levantado el gobierno en torno a los hechos”. (Castro, 1973: 139) En *La noche de los asesinatos* no se proporciona un resultado del juicio, ya que de ser así, se reducirían las interpretaciones y se

haría evidente el mensaje del texto; ya no tendría cabida la lectura de Castro como “tirano”. La intención de Triana era que el lector/espectador sumara las lecturas y estableciera una sentencia. Por eso Beba (el juez) no tiene voz.

Según Callejas (Callejas, 2012), como resultado de los hechos del 26 de julio, el 6 de octubre se dicta sentencia en la mayoría de los juzgados. Se dictaron condenas desde los siete meses de arresto en el Reclusorio Nacional para Mujeres a Melba y Haydée, hasta 10 y 13 años de prisión para el resto. Castro es condenado a 15 años; sin embargo, el 6 de mayo de ese mismo año, se aprueba la amnistía, y el día 6 salen los moncadistas de prisión.<sup>42</sup>

Nuevamente muchos recurren al exilio, tal como había sucedido con los moncadistas por la persecución de la que fueron objeto. Este era el caso de José Triana, quien después del asesinato del 53, se instaura en España y espera la llegada del crimen final: 1958.

## CONCLUSIONES

Para concluir el trabajo es necesario reafirmar la necesidad de cambiar la forma de acercarse al texto literario. Generalmente se hace desde la imagen o desde el lenguaje, y se descuidan otros niveles. Mediante el proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), puede llegarse a mejores resultados y mucho más profundos y satisfactorios. Así se ha encontrado que *La noche de los asesinos* presenta una descripción de la historia de los movimientos político-sociales en Cuba hasta 1964; para sostener esta hipótesis, ha sido necesario estudiar los niveles de la obra: el acontecimiento, el espacio, el tiempo y los diálogos. Y dado que no hay una figura de narrador, se ha puesto especial interés en las acotaciones (cargadas de violencia). De manera que, a partir de lo anterior, se ha descubierto que la obra puede dividirse en dos piezas: una *externa* y otra *interna*. Esto ha permitido observar que los personajes de *La noche de los asesinos* manifiestan un carácter metadramático. Así, en la pieza *externa* se muestran los problemas de la casa y justifican la necesidad

---

<sup>42</sup> Todos los hombres debían guardar prisión en la Fortaleza de La Cabaña, según la sentencia; sin embargo, los 27 hombres sancionados fueron trasladados al Reclusorio Nacional para Hombres de Isla de Pinos.

de representar un crimen para alcanzar un “yo ideal”, y en la pieza *interna*, se representan el asesinato *simbólico* de los padres, desde que se casan, hasta que Lalo enfrenta un procedimiento judicial.

Sólo analizando estos elementos, se ha llegado a proponer que José Triana pretende hacer reflexionar al lector/espectador sobre el gobierno de la Isla en esos años, por eso la necesidad de usar preguntas retóricas a través del personaje de Cuca: “¿Puede y debe burlarse la justicia? ¿La justicia no es la justicia? ¿Si podemos burlarnos de la justicia, la justicia no deja de ser la justicia? ¿Si debemos burlarnos de la justicia, es la justicia otra cosa y no la justicia?.. (...) Ah, señoras y señores, el señor procesado, como todo culpable, teme el peso de la justicia”. (77 y 78) Entonces, si el lector/espectador analiza dichas preguntas y además las relacionaba con lo que se vivía en la Isla, podía considerar rebelarse contra Fidel Castro, tal como lo hace Lalo, o estar de acuerdo con él, como lo hace Beba, o permanecer en una postura intermedia como la hace Cuca. Aparece así el carácter de *denegación* propuesto por Brecht: el espectador no permanece en un estado pasivo, es capaz de saber que se enfrenta a una representación dentro de la propia representación. Por tanto, su misión será descubrir *cómo y por qué* se ha construido así la obra.

Para llegar a la lectura desde la historia de los movimientos político-sociales y culturales de Cuba hasta 1964, ha sido necesario no prescindir de lo extraliterario, en este caso, las “Palabras a los intelectuales”, pronunciadas por Fidel Castro en 1961, pues como bien se aclara desde la introducción, al no poder hacer Triana una crítica múltiple, pero directa, al régimen, lo hace a través de una simbolización-alegórica (metaforización), apoyada en el juego de la lípida. Pero la maestría de Triana es tal, que puede ir más allá del gobierno de Castro, y sobreponer y yuxtaponer, temporal y espacialmente, escenas de otros momentos de la historia de las dictaduras en Cuba, tal vez, incluso, desde la Colonia o antes.

## REFERENCIAS

- Anónimo (2012), “José Triana o el conflicto”, *Cuadernos*, pp. 439-444.
- Artaud, Antonin (1990), *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa.
- Berlanga, Marleen (2006), *La noche de los asesinos de José Triana: rito por la identidad* (tesis para obtener el grado de licenciatura), México: UNAM.

- Castro, Fidel (1961), “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la biblioteca nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961”, La Habana, Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario.
- Castro, Fidel (1961), “Palabras a los intelectuales”, La Habana, Consejo Nacional de Cultura.
- Colín Medina, Heladio (2018), *La “solución artística” y “poético-dramática”, de La noche de los asesinos, de José Triana, producto de la lectura de los movimientos político-sociales y culturales en Cuba*, tesis para obtener el grado de Maestría, México: UAEM.
- De la Campa, Román (1979), *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*, Minesota, Institute For The Estudy Of Ideologies And Literature.
- Eyerman, Ron y Andrew Jamison (1991), *Social movements: a cognitive approach*, Cambridge: Polity Press.
- Lang, Kurt y Lang Gladys (1968), *Politics and Television*, Chicago: Quadrangle Books, p. 42.
- Larco, Juan (1965), “La noche de los asesinos”, *Casa de las Américas*, núm. 5, pp. 97-100.
- Larson, Catherine (1989), “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, *Actas X*.
- Lauer, Robert H. (ed.) (1976), *Social Movements and Social Change*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Lobato, Ricardo (2004), *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, España: Verbum.
- Mayor, Maricel (2012), “Entrevista con José Triana (Un ícono de la dramaturgia cubana)”, *Revista Literaria Baquiána*, año XIII, núm. 75-76 (enero-abril 2012).
- Miranda, Julio (1969), “José Triana o el conflicto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 230, pp. 439-444.
- Muciño, Areli (2015), *Los ríos de sangres que se avientan cantando de peña en peña hasta el yawar punchay. (Algunos problemas de la poética de Yawar fiesta, de José María Arguedas)*, tesis para obtener el grado de Maestría, México: UAEM.
- Murch, Ane (1973), “Genet, Triana, Kopit: Ritual as Danse Macabre”, *Modern Drama*, vol. XV, núm. 4.
- Revista Encuentro* (1961), “Encuentro de los intelectuales cubanos con Fidel Castro (Fragmentos de la primera sesión). Encuentro (Especial de 1961), La Habana.
- Ricoeur, Paul (1994), *Tiempo y narración*, México: Siglo XXI.



- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006a), *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos (Problemas de la poética de Arguedas)*, tesis doctoral, México: UNAM, 467 pp.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006b), *Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres, de José María Arguedas*, Cuadernos de Investigación, núm. 44, Toluca: UAEM, 196 pp.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006c), “Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres, de José María Arguedas”, en *José María Arguedas: hacia una poética migrante*, Sergio Franco, ed., Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Pittsburgh, Pensilvania: Universidad de Pittsburgh, pp. 285-308.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2011), “La muerte y la muerte de Quincas Berro D’água: problemas de su ‘solución artística’” (Primera parte), en *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, octubre-diciembre, pp. 30-46.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2012), “El destronamiento como carnavalización de Quincas Berro D’água: intertexto histórico-político” (Segunda parte), en *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, octubre-diciembre, pp. 15-20.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2014a), “Los funerales de la Mamá Grande, de Gabriel García Márquez. Algunos problemas de su ‘solución artística’ mítico-carnavalesca”, en *Monstruos y grotesco. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (coord.), México: Universidad Autónoma del Estado de México / Casa Aldo Manuzio, pp. 137-166.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2014b), “Problemas de la posición y la perspectiva ‘autocentrada’ del narrador y de la poética del autor para dar cuenta de un texto narrativo: el caso de Arguedas”, texto inédito (*proporcionado por el autor*).
- Sorel, Jean (1947), “Robert Ganzo, ou la recherche poétique”, *La NEF*, núm. 30.
- Taylor, Diana (1994), “La noche de los asesinos. La política de la ambigüedad”. En Nigro, Kirsten (comp.), *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana*, EE. UU.: Society Of Spanish And Spanish-American Estudios.
- Triana, José (1965), *La noche de los asesinos*, Cuba, Casa de las Américas.
- Vasserot, Christilla (1995), “Entrevista con José Triana”, *Latin American Theatre Review*, 29/5, pp. 119-29.
- Wood, J. y Jackson, M. (1982), *Social movements: development, participation and dynamics*, Belmont, Wadsworth, p. 3.

## MESOGRAFÍA

Arias, Arturo (2016), “Cuba tiene una larga historia de censura en el cine”, *El Nuevo Herald*.

Escarpenter, José (1971), “Tres dramaturgos del inicio revolucionario: Abelardo Estorino, Antón Arrufat y José Triana”. Disponible en: [revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/.../4953](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/.../4953). (Consultado: 17/11/13).

Teatro Estudio (1966), *La noche de los asesinos*, La Habana. Disponible en: <http://www.annaillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2007/05/NocheAsesinos.pdf>

## APÉNDICE

### Mapa de Cuba



Fuente: <http://annomapa.com/cuba/>

### Mapa de Cuba



Fuente: <https://insight.wfp.org/drought-and-food-security-in-cuba-between-science-and-intuition-1c2523e29625>

### Entrevista con José Triana



Fuente: Video recording, University of Miami. Archivo digital Teatro Cubano. <http://ctda.library.miami.edu/digitalobject/4202>.

### Capitolio, La Habana, Cuba



Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/El\\_Capitolio](https://en.wikipedia.org/wiki/El_Capitolio)

### Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba



Fuente: <https://www.habana-arte.com/venues/museo-nacional-bellas-artes>

### Hotel Nacional, La Habana, Cuba



Fuente: <https://www.thecubanhistory.com/2015/03/famosos-visitors-who-stayed-at-the-hotel-nacional-la-habana-cuba-famosas-personalidades-que-se-hospedaron-en-el-hotel-nacional-havanacuba/>

### Hotel Presidente, La Habana, Cuba



Fuente: <https://www.alamy.es/hotel-presidente-vedado-la-habana-cuba-image351384534.html>

### El Cuartel Moncada, 1953

En la foto se puede apreciar el impacto de las balas cuando fue asaltado el 26 de julio del 1953

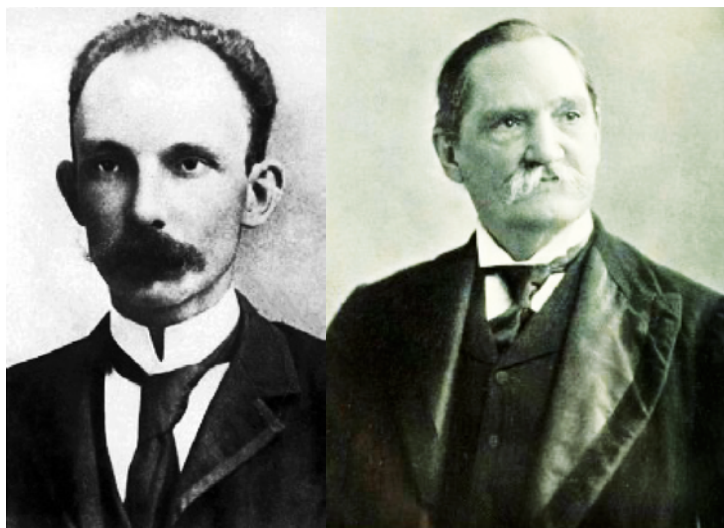


Fuente: <https://www.flickr.com/photos/autobuses/11515946825/in/photostream/>

Representantes de los grandes movimientos sociopolíticos de Cuba

José Martí

Tomás Estrada Palma



Fuente: <https://www.perfil.com/noticias/actualidad/jose-marti-porque-un-poeta-es-el-heroe-de-la-independencia-cubana.phtml>

Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s\\_Estrada\\_Palma](https://en.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Estrada_Palma)

*La noche de los asesinos*, José Triana



Fuente: <https://palabrabierta.com/jose-triana-clasico-y-vanguardista-actual/>

### Gerardo Machado



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Gerardo\\_Machado](https://es.wikipedia.org/wiki/Gerardo_Machado)

### Fulgencio Batista



Fuente: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/batista.htm>



**Fidel Castro**



Fuente: <https://descubrir.online/raul-castro/>



## FICHA BIO-BIBLIOGRÁFICA

### Francisco Xavier Solé Zapatero

e-mail: coafx@gmail.com y fxs@msn.com

*Miembro y coordinador del Grupo Slovo*

### Areli Cruz Muciño

e-mail: mucarez\_83@yahoo.com.mx

*Resumen de grados académicos*

- Estudiante del Doctorado en Humanidades: Estudios Literarios, Facultad de Humanidades, UAEM (2018).
- Maestra en Humanidades: Estudios Literarios, Facultad de Humanidades, UAEM (2015).
- Licenciada en Letras Latinoamericanas, Facultad de Humanidades, UAEM (2008).

*Publicaciones*

- Libro en proceso de publicación por la Universidad Autónoma del Estado de México: *Los ríos de sangres que se avientan cantando de peña en peña hasta el Yawar Punchay. (Algunos problemas de la poética de Yawar fiesta, de José María Arguedas)*.
- “Yawar fiesta, los choques y confrontaciones de sus sangres heterogéneas y transculturadas”, en *Escritura y Pensamiento*. Año XIV, N.º 29. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú, 2011, 167-187.
- “El juego del poder en *Yawar fiesta*, de José María Arguedas”. *Tema y variaciones de Literatura*, núm. 37. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- “Problemas de la heterogeneidad y la identidad sociocultural en ‘Agua’ y ‘Los escoleros’, de José María Arguedas” *Coatepec, Revista de la Facultad de Humanidades y del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades*, Nueva Época, Año VIII, núm. 15, Toluca, México, 2008.

*Experiencia profesional*

- Docente de Licenciatura en la Preparatoria Particular “Instituto Galeana” S.C. (2009-2015). Asignaturas impartidas: Literatura I y II, Comprensión Lectora y Redacción I y II, Etimologías Grecolatinas, Lógica, Proyectos Institucionales II, cursos de español para ingreso a bachillerato y nivel superior.
- Docente de Licenciatura en la Facultad de Humanidades, UAEM (2008) Asignatura impartida: Sociología de la Literatura.
- Participación como ponente en diversos coloquios y congresos, tanto nacionales, como internacionales.

### **Guadalupe Díaz Guerra**

e-mail: lupa\_1510@yahoo.com.mx

#### *Resumen de grados académicos*

- Maestra en Humanidades. Estudios Literarios. Facultad de Humanidades, UAEM (2016).
- Licenciada en Letras Latinoamericanas, Facultad de Humanidades, UAEM (2009).

#### *Publicaciones*

- “Historia y ficción en *La feria*, de Juan José Arreola”, *La Colmena* (s.l.), núm. 88, oct. 2017, pp. 23-32.

#### *Experiencia profesional*

- Narradora oral de la “Esquina del Cronopio”.
- Docente de Licenciatura en la Facultad de Humanidades, UAEM. Asignatura impartida: Interpretación y argumentación I.
- Auxiliar de la Coordinación de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas. Facultad de Humanidades, UAEM (2016).
- Secretaria de la Dirección en la Facultad de Humanidades, UAEM (2017).
- Correctora de estilo en el Departamento Editorial. Facultad de Humanidades, UAEM (2018).
- Participación como ponente en diversos coloquios y congresos.

### **Mariana León Contreras**

e-mail: marianalion80@yahoo.com

#### *Resumen de grados académicos*

- Estudiante del Doctorado en Humanidades: Estudios Literarios. Facultad de Humanidades, UAEM (2019).
- Maestra en Enseñanza de Estudios Literarios. Universidad Autónoma de Querétaro, UAQ (2015).
- Licenciada en Letras Latinoamericanas. Facultad de Humanidades, UAEM (2011).

#### *Publicaciones*

- “Diálogo con la historia a través del tiempo y espacio en ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ de Elena Garro”, en *La Colmena*, núm. 95, julio-septiembre, Toluca, UAEM, 2017, pp. 45-58.
- “Diálogo de las perspectivas históricas espacio-temporales en ‘La semana de colores’ de Elena Garro” (Parte 1 y 2), *Lindes, estudios sociales de arte y cultura*, núm. 14, diciembre, Argentina, 2017.
- Artículo en proceso de publicación: “Las catástrofes socioculturales y naturales que acontecen en ‘Es que somos muy pobres’, de Juan Rulfo”, *Memorias del 7º Coloquio Internacional de Literatura Hispanoamericana*, Juan Rulfo.

#### *Experiencia profesional*

- Docente de licenciatura en el Colegio Franco Inglés de México (2013-2014). Asignaturas impartidas: Psicolingüística, Morfosintaxis, Comunicación oral y escrita.
- Docente de licenciatura en la Preparatoria Siglo XXI (2014). Asignatura impartida: Expresión oral y escrita.

- Docente de licenciatura en la Universidad Politécnica del Valle de Toluca (2015). Asignaturas impartidas: Expresión oral y escrita I, II y III.
- Docente de licenciatura en la Facultad de Humanidades, UAEM (2015-2018). Asignaturas impartidas: Hermenéutica de la Literatura, Literatura hispanoamericana II - Siglo XIX, Literatura hispanoamericana III - Postmodernidad, Autor-texto-lector.
- Auxiliar de la Coordinación de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Humanidades UAEM (2015-2018)
- Participación como ponente en congresos y coloquios nacionales e internacionales.

### **Luis Antonio Torres Morales**

e-mail: mucarez\_83@yahoo.com.mx

#### *Resumen de grados académicos*

- Maestro en Humanidades: Estudios Literarios. Facultad de Humanidades, UAEM (2018)
- Licenciado en Letras Latinoamericanas. Facultad de Humanidades, UAEM (2012)

#### *Publicaciones*

- Artículo en proceso de publicación: “Transculturación andina en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas”.

#### *Experiencia profesional*

- Docente de Licenciatura en el Tecnológico de Monterrey. Asignatura impartida: Español, Inglés I, II, III, IV y V, Lectura, Expresión oral y escrita, Publicidad.
- Docente de Centros de Bachillerato Tecnológico (2016-2018). Asignatura impartida: Español, Inglés I, II, III, IV y V, Lectura, Expresión oral y escrita, Publicidad.
- Docente en varias escuelas particulares (2005-2017). Asignaturas impartidas: diversas asignaturas del área de Humanidades (Español, Filosofía, Geografía).
- Editor del Grupo Tunastral (2012).
- Corrector de estilo y formador del periódico *Ocho Columnas* (2009-2011).

### **Alma Rosa Sánchez Valdez**

e-mail: almar.sanchez.v@gmail.com

#### *Resumen de grados académicos*

- Maestra en Humanidades: Estudios Literarios. Facultad de Humanidades, UAEM (2018)
- Licenciada en Psicología. FES Iztacala: UNAM (2015)
- Licenciada en Letras Latinoamericanas. Facultad de Humanidades UAEM (2007)

#### *Publicaciones*

- Libro en proceso de publicación por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), Producto del proceso de investigación “Mujeres, escritura y resistencia: un acercamiento desde las obras de Annah Arendt, Simone Weil y Elena Garro”, con la aportación “La resistencia onírica, el universo coincidente entre *La última niebla* de María Luisa Bombal y ‘La culpa es de los Tlaxcaltecas’, de Elena Garro”.

- Publicaciones diversas para la revista *Castálida*. Secretaría de Cultura del Estado de México.

*Experiencia profesional*

- Docente de posgrado para el Instituto Universitario Brima (2018). Materias impartidas: Metodología de la investigación e Innovación, aprendizaje y calidad.
- Docente de Licenciatura en la Universidad Univermilenium (2013-2018). Materias impartidas: Géneros Literarios, Literatura Latinoamericana, Creación Literaria, Lingüística y Análisis de Contenidos.
- Psicoterapeuta (2018).
- Directora editorial de diversas revistas y semanarios de circulación regional y nacional (2007-2015)

**Alicia Sánchez Quintana**

e-mail: alice.squintana@gmail.com

*Resumen de grados académicos*

- Estudiante del décimo semestre de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas, por la Facultad de Humanidades en la Universidad Autónoma del Estado de México.

*Publicaciones*

- “Poe-Bradbury: de intertextualidad y otros fantasmas” en Tlamatini. Mosaico Humanístico, *Revista de la Facultad de Humanidades* de la UAEM, Nueva Época, Año 2, núm. 3, Toluca, México, 2015, pp. 27-36.

*Experiencia profesional*

- Coorganizadora del 1er. Coloquio de Literatura mexicana
- Coorganizadora del IX Necroloquio de Putrefacción Múltiple
- Coorganizadora del X Necroloquio de Putrefacción Múltiple
- Coorganizadora del VII Coloquio de Literatura y Música: LiteraPop
- Ponente en coloquios nacionales e internacionales

**Tania Sámano Carbajal**

e-mail: lectora\_1984@yahoo.com.mx

*Resumen de grados académicos*

- Maestra en Estudios Literarios. Facultad de Humanidades, UAEM (2020)
- Licenciada en Letras Latinoamericanas. Facultad de Humanidades, UAEM (2012)

**Lucía Rábago Canela**

e-mail: lu.rabago@gmail.com

*Resumen de grados académicos*

- Estudiante de la Maestría en Humanidades: Estudios Literarios. Facultad de Humanidades, UAEM.
- Licenciada en Estudios Literarios, línea terminal en Escritura Creativa. Facultad de Lenguas y Letras, UAQ (2017).

*Experiencia profesional*

- Ponente en Segundo Coloquio Internacional de Estudios Literarios, UAQ.
- Pasante en el área de corrección de estilo
- Becaria en el área de gestión cultural
- Docente en círculo de lectura Colorín Colorado

**Heladio Colín Medina**

e-mail: heladio\_423@hotmail.com

*Resumen de grados académicos*

- Estudiante del Doctorado en Humanidades: Estudios Literarios. Facultad de Humanidades, UAEM (2019)
- Maestro en Humanidades: Estudios Literarios. Facultad de Humanidades, UAEM (2018)
- Licenciado en Letras Latinoamericanas. Facultad de Humanidades, UAEM (2015)

*Publicaciones*

- “La construcción de *Return ticket*, de Salvador Novo: el viaje doble” en *La Colmena*, núm. 86, abril-junio, Toluca: UAEM, 2015, pp. 46-61
- “*La noche de los asesinos*, de José Triana: una mirada desde el doble”, en *Tonos Digital*, Universidad de Murcia, núm. 37, vol. 1, julio de 2019, pp. 1-26”

*Experiencia profesional*

- Ponente en el Instituto Mariano Artigas de la Universidad de Montevideo, Uruguay
- Ponente en varias universidades del país
- Docente en los niveles básico, medio superior y superior
- Docente de la UAEM

*Francisco Xavier Solé Zapatero*

Doctor en Literatura Iberoamericana por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesor-investigador del área de Posgrado de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM).



Cuando se empieza a trabajar en un cuento, un relato o novela, uno se pregunta cómo leerla, y generalmente se concluye que hay básicamente tres formas de hacerlo. Una, buscando un tema dado; otra, utilizando uno de los métodos existentes para hacerlo, sean de los que se aplican, es decir, que nos dicen qué debemos buscar y cómo, hasta aquellos que dan ciertas pistas de lectura; y una tercera que implica una mezcla de las dos anteriores. Mas, en todos los casos (o casi), se pasa por alto que el texto tiene una «lógica», una configuración, una solución artística y poética, que debe ser respetada, cuando menos si se quiere dar cuenta, hasta donde sea posible, de lo que el Autor, a través del narrador, quiso dialogar con el oyente-Lector, es decir, aquel al que se dirige y toma en cuenta para hacerlo.

Para «resolver» esta problemática, en la primera parte del libro se propone, a partir de la revisión de algunos importantes planteamientos teóricos, particularmente los de Mijaíl Bajtín, una forma des-centrada de lectura, a la que se ha denominado proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas (PASA), la cual, no sólo está «in-determinada» en cada caso por la obra concreta dada, sino que implica considerar al texto como «sujeto» y no como «objeto». Mas esto conduce a tener que leer la obra desde una posición y perspectiva totalmente diferente, e incluso opuesta, a las planteadas por las teorías existentes. De aquí que en la segunda parte del libro se pase revista a nueve obras concretas, con el fin de mostrar la pertinencia e importancia de la inversión señalada.

Por lo anterior, este trabajo va dirigido tanto a investigadores como a alumnos de los diversos niveles de estudio, que estén interesados en leer de una forma innovadora, esto es, como decíamos, a partir de lo que el autor, por cuanto «sujeto textual», vehicula y moviliza al lector, donde nosotros no somos más que simples “testigos” de dicha “solución artística”.

**SDC**

**195 Años**   
de la Fundación del Instituto Literario  
del Estado de México