

Georgina García Gutiérrez Vélez

UNA LECTURA DE CARLOS FUENTES:

LOS DIAS ENMASCARADOS; AURA.

Tesis para optar al grado de  
Doctor en Lingüística y Literatura Hispánicas  
(Especializado en Literatura)

El Colegio de México

1978



## Índice

Prólogo .....	i
Introducción .....	1
Capítulo I: "Chac Mool" .....	7
Capítulo II: "Tlactocatzi, del jardín de Flandes" ...	31
Capítulo III: "El que inventó la pólvora" .....	54
Capítulo IV: "En defensa de la trigolibia" .....	70
Capítulo V: "Letanía de la orquídea" .....	86
Capítulo VI: "Por boca de los dioses" .....	101
Capítulo VII: <u>Aura</u> .....	123
Consideraciones generales .....	167
Bibliografía .....	185

El maestro Hegel enseñaba: Todo lo que es, es sólo porque al mismo tiempo no es; es decir, porque llega a ser o deja de ser. Llegar a ser es ser y no ser; lo mismo ocurre con el dejar de ser. El llegar a ser pasa a dejar de ser y el dejar de ser pasa a llegar a ser. La cosa que deja de ser pasa a ser otra cosa; en la cosa que llega a ser, otra deja de ser. De ese modo no hay quietud en las cosas ni en quien las observa. Con sólo hablar estás modificándote, tú que hablas, y se está modificando aquello sobre lo cual hablas...

Brecht, Me-ti. El libro de las mutaciones.

## PRÓLOGO

GRAMMATICI CERTANT ET  
ADHUC SUB JUDICE LIS EST.

Horacio, Arte poética.

En esta presentación haré algunas consideraciones que me parecen imprescindibles para explicar mi actitud hacia la crítica literaria. (Esclarecer directamente, aun con brevedad, la posición desde la que se hace una lectura, es lo mismo que ofrecerla frontalmente a la crítica.) Pero si uno de los proyectos del que lee (como es mi caso) es el de (abordar sistemáticamente la literatura, la crítica de la crítica le es, además de necesaria, deseable, en la medida en que le proporcione la dinámica vital a su labor: ayuda, al generar problemas; al plantearlos.)

El supuesto que preside mis preocupaciones en torno a la crítica es el siguiente: (la literatura es objeto de conocimiento que puede ser comunicado claramente.) A este supuesto le adjudiqué cierta carga de obligatoriedad (debe ser), porque creo que (hacen falta discursos críticos que persigan certezas, en



vez de impresiones personales (hasta donde sea posible); que enfrenten al crítico a su propia subjetividad para intentar negarla o al menos cuestionarla y relativizarla. Es decir, la objetividad como una de las metas para hablar de literatura; para alcanzarla por medio del intelecto.)

Es por eso que (mis reflexiones y cuidados inciden doblemente en el lenguaje: el que utilizo y el de la obra literaria como tal.) Debido a que la crítica es un "metalenguaje" aspiro a que el mío no sea el literario, descarto conscientemente la opción de hacer "metaliteratura". (Por ahora no me propongo, ni me es posible, encaminar mis esfuerzos hacia la construcción de un lenguaje científico. Pienso que en la etapa en que me encuentro, basta con empezar a eliminar de mi lenguaje crítico, la vaguedad, la imprecisión y la ambigüedad. El señalar esto, no implica el que lo haya conseguido, sino subrayar las restricciones que considero fundamentales, y a las que he tratado de apegarme.)

(Porque quiero racionalizar la acción de leer, en vez de describir mi experiencia subjetiva como lectora (o sea, transmitir las sensaciones digresiones, etc., que me provoquen los textos), no perderé de vista a mi objeto u obra literaria. En otras palabras: no traduciré mi lectura al lenguaje que por necesitar también de traducción me parece limitado: el conocido convencionalmente como literario.) Por supuesto que al abstenerme de las libertades que otorga hacer crítica desde el ángulo

de la creación literaria, me encuentro no únicamente con restricciones, sino con riesgos. Los riesgos de la experimentación con la crítica en busca de instrumentos de análisis. Para sistematizar mi estudio, para depurar mi lenguaje (de los residuos del romanticismo y del intuicionismo) recurrí a textos de la crítica europea porque no me pareció adecuado para incursionar en la obra de Carlos Fuentes, el método fenomenológico que cultivó Alfonso Reyes (cuya obra es el antecedente teórico para la crítica interesada en la teoría). Me atraen, sin embargo (para un estudio futuro sobre teoría literaria), las posibilidades de experimentación que El deslinde (1944) sigue ofreciendo y que permanecen (hasta donde yo sé) sin aprovecharse. El deslinde es el "primer intento científico de sistematización de la Teoría de la Literatura"<sup>1</sup> en Latinoamérica y representa nuestro pensamiento teórico y lo que puede lograr la lucidez y la reflexión aunadas a una erudición amplísima y viva.

No he trabajado a partir de El deslinde, pero Alfonso Reyes es para mí un paradigma por su actitud ante el intuicionismo y el positivismo (pudo sedimentarlos); ante el conocimiento; ante el lenguaje crítico. Acerca de éste, Portuondo comenta de El deslinde:

Nada más lejos, por cierto que su precisa arisquez, de la habitual galanura verbal y estilística de Al-

---

1) José Antonio Portuondo, "Alfonso Reyes y la teoría literaria" en Concepto de la poesía y otros ensayos, México, 1974, p. 169.

fonso Reyes, que ha preferido, esta vez, sacrificar la belleza en aras de la precisión y del rigor científico. "La sencillez --nos dice--, término natural de todo proceso, no se alcanza sin sacrificio. Por lo pronto arrojé a los pies de mis dioses, algunos de mis juguetes más queridos: la venustes de las frases y el deleite de las cadencias. Y me resigné a atravesar por campos de abruptos tecnicismos. (p. 168)

Difícil de emular es la labor en la crítica de Alfonso Reyes; en lo que a mí respecta, en mis cuidados por el lenguaje crítico, tengo muy presentes sus esfuerzos; Octavio Paz los sintetiza así:

la importancia de Reyes reside sobre todo en que leerlo es una lección de claridad y transparencia. Al enseñarnos a decir, nos enseña a pensar 2.

Siento que sus enseñanzas son todavía más valiosas si se trabaja con el lenguaje, porque es, particularmente, cuando el binomio decir-pensar, es inseparable.

Entre otros: Alfonso Reyes<sup>3</sup> (desde su juventud); Mario Bunge (a partir de la década de los cincuentas)<sup>4</sup> y José Luis Balcárcel (actualmente)<sup>5</sup> han llamado la atención sobre el irracionalismo que Latinoamérica ha importado de Europa, en la primera

2) Tomado de: José Emilio Pacheco, "Nota preliminar" a Alfonso Reyes, Universidad, política y pueblo, México, 1967, p. 11.

3) Véase, por ejemplo: Alfonso Reyes, "Un propósito", en Universidad política y pueblo, México, 1967.

4) Mario Bunge, "Filosofar científicamente y encarar la ciencia filosóficamente", en La ciencia, su método y su filosofía, Buenos Aires, 1975.

5) José Luis Balcárcel, "Fundamentación científica de la estética", en La filosofía y las ciencias sociales, México, 1976.

mitad de este siglo. El intuicionismo (o negación de la razón por exaltación de la intuición) ha estado proporcionando los parámetros de la crítica artística que sigue (más o menos conscientemente) a Henri Bergson y a Benedetto Croce. Los criterios del intuicionismo se han trasplantado del arte a la crítica: la intuición como vía de acceso a la obra. La intuición como el único instrumental del crítico, parece más anacrónica cuando se toma en cuenta (lo que ya ni se discute) que la ciencia es el meollo de la cultura contemporánea. No se puede negar (Bunge lo señaló hace ya veinte años) que el método científico ha invadido disciplinas que estuvieron reservadas a las tradiciones humanísticas (la lingüística, por ejemplo), aunque todavía en algunas su campo científico se halla en la etapa de constitución (la estilística, la poética, la semiótica, son tres momentos, por decirlo así, del empeño por construir una ciencia de la literatura).

Personalmente, me he inquietado por las posibles repercusiones que el intuicionismo haya podido motivar en nuestros campos humanísticos, en el sentido de frenar actividades congruentes. Habría también que sopesar las implicaciones ideológicas que su persistencia haya ocasionado; en lo que se refiere al lenguaje del crítico literario, me preocupa que se hayan filtrado (como en el campo de la estética lo notó José Luis Balcárcel) los "formulismos" de la estética filosófica romántica o surgi-

dos de ésta: 'sensibilidad', 'inspiración', 'intuición', 'emoción'<sup>6</sup>.

Durante los años sesenta cobró fuerza y se divulgó el formalismo francés o estructuralismo, el cual reformula y difunde el formalismo ruso. Con el formalismo francés se amplían las probabilidades para que sistemática y constantemente pueda reflexionarse sobre los problemas de una poética que está aún por estructurarse. Al revisar sus textos críticos (y por mis fines acerca del lenguaje) tuve en cuenta que "la crítica estructuralista ha heredado uno de los aspectos más negativos de la lingüística moderna: su tendencia excesiva al neologismo, su afición a multiplicar la terminología y su desprecio por todo intento de unificación"<sup>7</sup>. Me siento escéptica ante las pretensiones de científicidad que dentro de este grupo<sup>8</sup> dieron lugar a determinados estudios sobre literatura, porque se inscriben preferentemente como "metaliteratura" (por eso los más brillantes son valiosos, paradójicamente, por el talento retórico que los sostiene pienso en Roland Barthes por representativo); sin embargo, hay que reconocer que, aunque han conducido a mu-

6) J. L. Balcárcel, op. cit., p. 10.

7) Alicia Yllera, Estilística, poética y semiótica literaria, Madrid, 1974, p. 83.

8) El formalismo francés se agrupa alrededor de la editorial Le Seuil y de las revistas Tel Quel, Poétique, Critique, Communications. Lo integran filósofos, poetas, lingüistas, novelistas, sociólogos, críticos y antropólogos.

chos atolladeros, han ayudado a abrir caminos a la experimentación.

A sabiendas de que la tendencia de la crítica en la que he resuelto inscribir mis aspiraciones se la ataca desde el marco intuicionista y subjetivo, persisto en mi posición, ya que la crítica moderna es una nueva forma de pensamiento, por lo cual:

resulta absurdo e inútil combatir su existencia en nombre de costumbres ya pasadas: si no se está satisfecho, conviene, indudablemente, discutirla, ajustarla, incluso atacarla, pero desde su interior, yendo más allá de ella, no negándola 9.

Creo como Doubrovsky que la crítica de la crítica debiera ser racional, aportar reflexiones. No es posible negar el rechazo de carácter social con el que frecuentemente se ha acogido a la "nueva crítica" (término acuñado por Barthes a principios de los sesentas) o la ausencia de una crítica que señale sus logros y limitaciones (alcances teóricos, resultados prácticos). Me parece que una de las causas de la reacción subjetiva en contra de esta crítica es el cambio que plantea y la problematización de campos en que la inercia dominaba:

La lengua que había sido manejada con intrépida seguridad, --afirma Doubrovsky-- tiene que ser impugnada inmediatamente: es imposible hablar de ahora en adelante sobre literatura sin haber reflexionado sobre el lenguaje; es imposible reflexionar sobre el lenguaje sin conocer los trabajos de la lingüística y del psicoanálisis; también es imposible quedarse

---

9) Serge Doubrovsky, "Advertencia final en forma de prefacio", en Razones de la nueva crítica, Caracas, 1974, p. 18.

satisfechos con los resultados de estos trabajos y no integrarlos en una filosofía total del hombre. En definitiva, lo que vacila es, por lo tanto, la concepción ya hecha del hombre, constituida y almacenada históricamente en el lenguaje cotidiano. (...) ;Cómo! ¿Para pretender hablar de Racine hoy día no es suficiente ponerse la mano en el pecho y gritar: ¡Qué belleza!? No. Tampoco es suficiente conocer las reglas de la tragedia del siglo XVII ni saber con quién se acostó Racine, cómo y cuándo. La historia de la literatura ya no puede ser una serie de anécdotas enternecedoras o picarescas: para comprender a Racine habría que poder confrontar toda una concepción del hombre, la suya; y si es conveniente, estar al corriente de la cultura del siglo XVII, también sería conveniente estar impregnado por la del siglo XX (pp. 19-20).

Los intentos por sistematizar los estudios literarios en el sentido moderno, es decir, con una preocupación por el discurso crítico y por una metodología adecuada incluyen a quienes practican la crítica en la estilística; en la crítica psicoanalítica; en la crítica existencialista; en la crítica literaria marxista (o la llamada "paramarxista" o "sociológica"); en la crítica temática y en la crítica estructural (tanto la del formalismo francés en todos sus momentos y modalidades, como la que arranca también de los formalistas rusos y continúa en los semiólogos polacos, soviéticos, eslovacos y checos). Habría que añadir los trabajos que aplican las matemáticas (especialmente la teoría de las probabilidades y la teoría de la información); en estos últimos la preocupación por su lenguaje y por el del texto literario toma otros cursos.

Ya que puede afirmarse que muchos rechazan estos intentos, por defender la crítica impresionista, la improvisada, la subjetiva, habría que aprender de la impugnación-defensa (no por ai-

rada menos lúcida) de Serge Doubrovsky. Se centra en el conocido "caso Barthes-Picard" (recuérdese que en 1963, Barthes la emprendió contra la crítica universitaria; la lansoniana; la positivista) y trata de aclararlo. El rechazo de Picard hacia la "nueva crítica" cobró dimensiones personales y subjetivas. Para él, ésta y Barthes "son peligrosas". Doubrovsky hace su impugnación-defensa porque a través de Barthes "el desafío y el anatema se dirigen a cada uno de los investigadores que desean salirse de los caminos trillados" (él mismo incluido, p.22).

El llamado de Doubrovsky puede ser considerado aleccionador, porque, ¿cómo no estar de acuerdo con alguien que sugiere estas pautas?:

De una impugnación basada en argumentaciones sólidas siempre se puede aprender mucho y todo es provechoso. Realizadas con un mínimo de comprensión hacia las investigaciones nuevas, todavía titubeantes, las amonestaciones de Picard habrían sido provechosas: no todo lo que dice Picard es falso. Pero su manera de decir las cosas es al mismo tiempo tan tajante y tan superficial que destruye lo sensato de ciertas observaciones suyas, la corrección de algunas de sus intuiciones. Como todo intento innovador, la crítica de hoy inspira muchas objeciones, da lugar ampliamente a que se la critique. Una crítica de la crítica es precisamente lo que se necesitaba. En vez de ello, Picard hace un proceso, en gran estilo, con grandes aspavientos: condena por amalgama, se considera representante del sentido común, de la recta razón, de la Universidad y casi de Francia, cuya reputación Roland Barthes, por medio de textos más o menos difamantes (p. 84), parece haber mancillado en el extranjero. Se pedía una reflexión viva, es verdad, pero sería: tenemos un máximo de sarcasmos fáciles y de indignaciones virtuosas, con un mínimo de argumentaciones. (pp. 21-22).

Como no creo haber encontrado algo infalible metodológica-



mente, ni en cuanto al lenguaje que empleo, pienso que ambos son perfectibles (mi método y mi discurso crítico).

El estudio, observación de la obra literaria, su análisis, no son, en mi lectura, fines en sí mismos, sino herramientas para construir una síntesis. Parto de "descomponer" el objeto de estudio para descubrir su "mecanismo interno". Ya que traté de sistematizar "un modo de leer" frente a un "modo de escribir", necesariamente vi con desconfianza la crítica precedente sobre la obra del autor elegido<sup>10</sup>. El "modo de leer" surgió de la inquietud por emprender una búsqueda seria, rigurosa, que como punto de partida valorara los antecedentes críticos contemporáneos pertinentes, para proponer, con todo y sus limitaciones, al menos el intento de procurar una crítica nuestra.

Esa inquietud que quiero creer compartida por otros compañeros, de que a una literatura nuestra debiera corresponder una crítica nuestra también, no debe desdeñar la motivación de la teoría literaria para ponerla a prueba en sus investigaciones<sup>11</sup>. No se trata por supuesto de seguir fielmente a Goldmann, Barthes o a la Kristeva, sino aprender de ellos para hacer la crítica de una literatura distinta a la que originó sus estudios. La muerte de Artemio Cruz, Cien años de soledad, La ciudad y los perros, no hubieran sido escritas, pongamos por caso, sin la

10) Para los críticos las obras favoritas son La región más transparente y La muerte de Artemio Cruz. Abundan las lecturas anecdóticas y las contenidistas.

11) La inquietud no es nueva, ya ha producido excelentes y numerosos estudios; citaré sólo uno, espléndido: Una interpretación de Cien años de soledad de Luisa Josefina Luámer.

asimilación creativa de algunos aspectos de Faulkner o Joyce, y tampoco, sustancialmente, sin la observación de México, Latinoamérica y Lima. Pienso que los críticos que tienen contacto con la realidad a la que remiten las novelas mencionadas, poseen, en ese sentido, una "erudición" que no hay que desdeñar.

En la tesis que van a leer<sup>12</sup>, consagrada al estudio sincrónico y detenido de los textos en sí mismos, el análisis de cada uno aparece en el orden en que fue estudiado, pues quise mostrar también al lector el proceso del trabajo. Creí relevante hacer notar cómo se fue aplicando, y los cambios que sufrió, una alternativa de acercamiento a la literatura.

El contacto con la obra de Carlos Fuentes, anterior al análisis que realice en esta tesis, me proporcionó una visión panorámica de la producción del autor (en mi tesina de licenciatura me ocupo de la obra de Carlos Fuentes, sin preocupaciones metodológicas y apoyada en mi intuición exclusivamente). Esta familiaridad me dio intuiciones que he corroborado posteriormente. En esta etapa seleccioné mi objeto de estudio. Creo que debe partirse de una visión general, global, para después sondear y profundizar. Pienso que se puede y debe acceder al terreno interpretativo, pero en mi opinión, solamente después de haber

---

12) Esta tesis, que forma parte de una investigación más amplia que llevo a cabo sobre la narrativa de Carlos Fuentes, fue elaborada durante 1976 y la primera mitad de 1977, gracias a que el CELL de El Colegio de México tuvo a bien incorporarme al Seminario de Literatura Mexicana que dirige la Dra. Yvette Jiménez de Báez. Aprovecho esta oportunidad para expresar mi agradecimiento.

cruzado el analítico y descriptivo. La etapa que cubre esta tesis es casi exclusivamente la de análisis y descripción, aunque ya hay los datos suficientes para interpretar. Esto lo haré hasta donde la información obtenida me lo permita. Así, mi síntesis o interpretación se verá justificada por los pasos previos. En este sentido me opongo a la concepción intuicionista que sostiene que en la investigación, la síntesis se obtiene, en primera instancia, por la intuición.

Elegí como objeto de estudio Los días enmascarados y Aura, por razones que me parecieron de peso. La crítica había ignorado estos dos libros (excepto por algunas reseñas y comentarios de alabanza o censura, sobre todo en el caso de Aura) y ofrecían la tentación y la oportunidad increíble de descubrir lo inexplorado. Además, con la colección de cuentos Carlos Fuentes empieza, formalmente como escritor de carrera, ya que es su primer libro publicado (1954). Intuitivamente yo coincidía con Octavio Paz en que Los días enmascarados prefiguran la "dirección de su obra posterior"<sup>13</sup>, pero como rechacé la pretensión de que la síntesis o interpretación puede ser aprehendida por una intuición especial, sin previo análisis, decidí ocuparme minuciosamente de los cuentos (que felizmente, para mí, nadie ha estudiado). Tanto Aura (1962) como los cuentos están estratégi-

---

13) Octavio Paz, "La máscara y la transparencia", en Corriente alterna, México, 1967, p. 44.

camente situados en la cronología de la producción del autor como para empezar a extraer leyes generales. En la tesis sólo llegará a la etapa de apuntarlas.

Lo que se presenta es una "lectura" que no reclama ser la única posible y no aspira a ser exhaustiva. Ya que se trató (como lo he mencionado) de sistematizar "un modo de leer", esta redacción adolece de obligada monotonía por la aplicación repetida de un mismo procedimiento de análisis. Recalco que preferí no hacer literatura a partir de la literatura, sino explorar en los cuentos y en la novela corta, con la guía de las categorías: Actores, Tiempo y Espacio, y procurando la interacción entre la teoría y la práctica.

Quiero destacar que esta tesis tiene la huella implícita o explícita de algunos de los textos críticos con los que tuve contacto obligado por la época (Barthes, Kristeva, Greimas, etc.).

En la Introducción intento definir cómo procederé para llevar a cabo el análisis, pero lo central de la tesis radicará en el análisis en sí mismo, es decir, en la "lectura".

Con plena conciencia de que esta lectura de Carlos Fuentes está llena de las limitaciones propias de un primer ensayo, me atrevo a presentarla porque la motivación de desmontar parte de la obra de un autor, me dio también el aliento para someterla a la crítica.

Si es que algún acierto se hallara en esta tesis se debe al impulso de mis maestros del CELL: de ellos y con ellos aprendí a leer.

## Introducción

Todo acto de lectura relaciona al emisor y al receptor de la obra literaria en un circuito comunicativo que puede concebirse por partida doble:

- a) Con la obra como "mensaje" entre autor y lector.
- b) Como diálogo interno, por medio del cual se "encuentran" autor y lector, debido a las cualidades dialógicas inherentes al lenguaje<sup>1</sup>.

Si en términos generales es posible afirmar que al escribir se ejecuta, de manera muy peculiar, "un acto de habla" (su correspondiente es el "acto de la lectura"), no es incongruente decir que ese acto tiene lugar, precisamente, porque existe un sujeto que enuncia o emite la obra literaria: el enunciado total (el sujeto literario o autor de la obra). Esta instancia convencional es de gran ayuda porque permite hablar del autor o sujeto único de enunciación, sin tener que referirse, cuando no sea oportuno, al escritor real, y porque es conveniente reconocer al foco emisor que se desdobra en sujetos cuyos enunciados (discursos) constituyen el significante material o texto<sup>2</sup>.

---

1) Sobre las cualidades dialógicas del lenguaje véase: Mikhail Bakhtine, La poétique de Dostoievski, Paris, 1970. Y, Julia Kristeva, El texto de la novela, Barcelona, 1974.

2) Véase: Roland Barthes, "L'analyse structurale du recit" en Recherches de Science Religieuse 58/1, enero/marzo, 1970, pp. 17-37, e, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Análisis estructural del relato, Buenos Aires, 1970.

El sujeto único de enunciación asume, pues, el lenguaje como ejercicio individual, para crear con él otros "individuos" (personajes)<sup>3</sup> o actores que a su vez pueden asumirlo. El ejercicio de esta acción servirá para definirlos, porque siendo ellos mismos lenguaje y éste su razón de ser en ella se escuchará de alguna manera el "eco" de sus otras acciones que como actor efectúa. Parto de la idea de que el esquema elemental de las relaciones entre los sujetos de enunciado (uno de ellos, el narrador) pondría en evidencia las relaciones de los actores, ya no sólo en el plano de lenguaje, sino que a través de éste (de la actuación como emisores o receptores) se transparentarían las funciones y relaciones en otros niveles<sup>4</sup>.

Estas observaciones me permiten decir que las unidades mí-

---

3) Lo que tradicionalmente se ha llamado personajes se llama sujeto de enunciado cuando su acción sea la de hablar (el discurso de Benveniste) y actor cuando ejecute sus acciones como "ser" del universo representado. Estas definiciones están inspiradas (pero no corresponden exactamente) en las que Julia Kristeva llama "actantes" en el Texto de la novela: "Renunciando a una tipología de los actantes, definiremos sus estatutos partiendo del postulado de que un ACTANTE no es otra cosa sino el DISCURSO que asume o por el que es designado en la novela. Nuestra característica de las transformaciones actanciales se apoyará, pues, en las relaciones entre los DISCURSOS de los distintos actantes, tal como se establecen en el interior de un mismo enunciado actancial" (op. cit., p. 118).

4) Cuando hablo de obra literaria hablo de la narrativa; mis observaciones sobre la narrativa surgieron de la revisión de la obra de la Kristeva y, en especial de El texto de la novela. Algunos aspectos de la propuesta de esta autora fueron muy motivadores. Parto de la reelaboración de los conceptos que parecieran operatorios para el análisis de la narrativa de Fuentes, pero quité a la teoría su armazón lógico matemática y lingüística, esta simplificación fue de gran ayuda para mi análisis.

nimas son los enunciados; por eso el primer paso del análisis será su localización, para saber qué integra el significante material, a lo cual seguirá la determinación del origen y fin (quién y hacia quién)<sup>5</sup>; se buscará además en qué se centra el enunciado<sup>6</sup>, las relaciones entre los distintos enunciados (que develarán las relaciones de los sujetos entre sí en la siguiente etapa en el estudio de los actores)<sup>7</sup>; y se considerará la calidad narrativa (función narrativa), o polémica de los enunciados.

En el circuito interno de la comunicación hago un esquema de las relaciones de los sujetos de enunciados, es decir la manera en que se enuncian (singular, plural, primera, segunda o tercera persona). Este paso, aunque parezca repetitivo, es necesario porque al poner de relieve lo dialógico en este plano,

---

5) O sea cómo se enuncia, para lo cual los pronombres serán las marcas retóricas (Cf. Benveniste, "la naturaleza de los pronombres" en Problemas de lingüística general, I, México, 1972, pp. 172-178) que permiten determinar al emisor y receptor del enunciado una de las relaciones que en la etapa siguiente del análisis orienta a conocer la función de objeto y sujeto, y que corresponde a la de receptor y emisor respectivamente (destinador y destinatario).

6) Lo que se puede interpretar, si se deseara obtener una interpretación psicológica, por medio de las obsesiones del que habla, ya sea que su enunciado se centre en sí mismo (yo) o en el otro (él).

7) En un principio pensé que sería de importancia señalar las relaciones de inclusión, exclusión, implicación; binarismo; lo hice solamente cuando parecían pertinentes, ya sea porque el binarismo se repetía en todos los niveles y por tanto era significativo o cuando el enunciado del narrador incluía a los demás enunciados. De todos modos, aunque muy elementalmente, en el proceso del análisis fue necesario señalar algunas relaciones lógicas, porque estas eran demasiado evidentes.

se aportan los elementos para profundizar en los actores en la etapa siguiente. El circuito interno de comunicación es entonces una síntesis práctica y apropiada.

Para tratar a los actores considero el relato como representación (y a ellos, por tanto, como "personas" de ese mundo representado), pero también como "construcción", y, en este sentido, los actores son los "actuales" que lo hacen posible (como "elementos" de un "compuesto" que es la obra en cuestión) y los creadores del movimiento interno. Esto último se desprende de la idea de que los actores cambian, sufren metamorfosis<sup>8</sup>, apreciables si se comparan sus estadios inicial y final; abstraer estas metamorfosis y las relaciones entre los actores es el propósito de la primera etapa del análisis. La sintaxis que los relaciona se observará como si se tratara de las funciones gramaticales sujeto y objeto, que podrán ser interpretadas también en las relaciones con las fuerzas que gobiernan el mundo representado, los actores no se relacionan únicamente entre sí. En la obra de Fuentes se relacionan con la divinidad, con el tiempo, etc. En el análisis de "Chac Mol" observé esta tendencia, que parece ser constante, ya que tuve en cuenta el rechazo o atracción entre los actores cuando examiné, en una lectura

---

8) Transformación; concepto que Kristeva ha trabajado con especial interés y que es uno de los ángulos que más polémicas suscitan. Aquí empleo metamorfosis como cambios, mutaciones que sufren los actores.



general, que tendían a reunirse en parejas, cuyo comportamiento, por otra parte, podría ser visto también como el de los términos sujeto y objeto de una oración gramatical, que es la reunión obligada para formar un "enunciado".

## CAPÍTULO I

"CHAC MOOL"

EL PASADO PREHISPÁNICO AMENAZANTE.

Entre nosotros, en cambio, no hay un solo tiempo: todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes. Nuestro tiempo se nos presenta impuro, cargado de agonías resistentes. La batalla es doble: luchamos contra un tiempo que, también, se divierte con nosotros, se revierte contra nosotros, se invierte en nosotros, se subvierte desde nosotros, se convierte en nombre nuestro.

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

## I. Descripción preliminar.

La revisión rudimentaria del significante material de "Chac Mool" (CHM) descubre:

a) Que está constituido por dos narraciones: la del Amigo, y la de Filiberto o sea por sus enunciados, predominantemente narrativos; A y F respectivamente.

b) La segmentación de A y F en siete partes<sup>9</sup>.

La distribución horizontal de los segmentos es la siguiente:  $A_1 F_1 A_2 F_2 A_3 F_3 A_4$ .

Las cuatro A y las tres F representan las partes en que cada enunciado está segmentado: la numeración indica su sucesión.

A y F están delimitadas y separadas por la distancia temporal entre los dos actos de enunciación de sus dos sujetos de enunciado y por la distancia infranqueable entre ellos como actores representados: muerto/vivo. La historia<sup>10</sup> en F se desarrolla en un tiempo anterior al de A;  $F_1 F_2 F_3$  son tres retrocesos que abarcan desde un punto en el pasado, en el que  $F_1$  es el retroceso más largo de todo CHM, hasta  $F_3$  pasado inmediato de A --aproximadamente ocho meses después.

La introducción del enunciado de Filiberto (F) dentro de

---

9) El significante material presenta cortes "naturales"; cada uno de los segmentos podría utilizarse como unidad de trabajo, pero aquí estudiaré las relaciones de los enunciados, porque me incliné por adoptar como unidad mínima el enunciado. Los segmentos servirán sólo para situar las observaciones del análisis.

10) Entendida como lo que acontece; lo que cuenta el enunciado.

La temporalidad de A, por medio de la lectura, es un movimiento de integración. Gracias a la acción del lector-escisor, la "voz" (el enunciado de Filiberto) se hace presente en el presente del discurso de CHM<sup>11</sup>. Al callar el Amigo para leer, cede la palabra a Filiberto, y actúa como el trasmisor de F<sup>12</sup>. Así, en CHM hay un desdoblamiento, a partir de F en: dos voces, dos tiempos de la historia (dos niveles de temporalidad), dos visiones de la historia (desde adentro en F, desde afuera en A) dos modos de contarla (F es un "diario personal"). A y F están combinados en "alternancia"<sup>13</sup> y se combinan así por los cortes "naturales" que se producen desde el nivel de A: inicio de la lectura; dos interrupciones de la misma y comentarios al finalizarla. Esta distribución lineal de las dos series alterna los dos tiempos de la historia (antes/después) e invierte el orden de los acontecimientos.

En A el papel del lector está explícitamente figurado como en F el del autor; el Amigo entra en contacto con el enunciado de Filiberto a través de la lectura y no del diálogo: esta relación es homóloga de la que se establece entre autor em-

---

11) La distancia entre el Amigo y Filiberto es análoga a la que existe entre lector y escritor.

12) Lee el enunciado de Filiberto, el cual "recibe" y "emite". El lector de CHM lee "a través" de la lectura del Amigo, y el diario de Filiberto entra en CHM como citación.

13) La "deformación temporal" sirve para lograr el misterio o suspenso. Cf. Los formalistas rusos, en Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Buenos Aires, 1970.

pírico y lector real; el lector y autor como personajes.

La lectura se hace en busca de una explicación al des-  
 pido de Filiberto<sup>14</sup> y no a su muerte. Lo que el texto leído  
 propone al Amigo es aceptar otra realidad, su verosimilitud.  
 Para eso el diario tiene elementos que hacen más inmediata  
 y posible la interpretación de la locura<sup>15</sup>.

El Amigo ha sido lector de oficios escritos también por  
 Filiberto; condicionado por su formación --es burócrata--,  
 su visión tiene un ángulo muy limitado<sup>16</sup>; no acepta la expli-  
 cación ofrecida en el diario, porque es incapaz de comprender-  
 la. El Amigo se mantiene a distancia durante toda la lectura  
 como el espectador-lector "objetivo"; además la amistad le im-  
 pide aceptar como un hecho la locura de Filiberto. Es así que  
 confundido e indeciso la anagnórisis lo convierte en testigo-  
 participante (A<sub>4</sub>). La involucración del lector en el universo  
 creado por el autor.

La visión exterior del Amigo da otra perspectiva de los  
 acontecimientos<sup>5</sup> y es mantenida hasta que la distancia entre és-  
 te y Chac se acorta (el encuentro). Es similar entonces a la  
 de Filiberto antes de que Chac cambie, que se altera parale-  
 lamente a las mutaciones físicas de la estatua. La visión del

14) La motivación de la lectura contribuye al misterio.

15) Especialmente para el Amigo-lector, pero también los hay  
 para el lector real; la ambigüedad es notoria.

16) Como el del lector de CHM; ambos van conociendo simultá-  
 nea y gradualmente el enunciado de Filiberto.

amigo cambia o está en el punto de hacerlo al enfrentarse al indio-Chac<sup>17</sup>.

Finalizada la lectura la voz del amigo queda sola como  $A_1$ , pero sólo hasta la introducción del enunciado de Chac-indio<sup>18</sup>. Una situación de discurso clausura CHM<sup>19</sup>. La presencia del tercer actor y su diálogo con el Amigo niegan, por un lado, la interpretación de éste incipiente, indecisa y, afirman, por otro, "lo dicho" por Filiberto: La visión desde adentro descarta la exterior. No existe distanciamiento entre los dos sujetos de enunciado; locutor y allocutario están relacionados frente a frente por el acto discursivo (aquí) en un tiempo de enunciación compartido (ahora):

Antes =

	$F_1$	$F_2$	$F_3$					
1	2	3	4	5	6	7	X	

A/CH = Aquí, ahora.

Después =

$A_1$        $A_2$        $A_3$        $A_4$

17) El impacto final lo encuentra tan desprevenido como al lector ingenuo de CHM.

18) Segunda inserción de enunciados; en este caso no son narrativos.

19) Se llama situación de discurso el conjunto de las circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación (escrito u oral). Tales circunstancias comprenden el entorno físico y social en que se realiza ese acto; la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de estos últimos, la idea que cada uno posee del otro (e inclusive la representación que cada uno posee de lo que el otro piensa de él), los acontecimientos que han precedido el acto de enunciación (sobre todo las relaciones que han tenido hasta entonces los interlocutores y los cambios de palabras donde se inserta la enunciación). Tomado de: Oswald Ducrot, "Situación de discurso", en Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Buenos Aires, 1974, p. 375.

Los números 1-8 muestran el rompimiento del tiempo convencional y la organización temporal. 1 corresponde al pasado más remoto. Antes, después señalan la relación temporal entre los niveles A y F. El esquema distribuye alternadamente los segmentos de CHM tal como se presentan en una lectura horizontal. Se descubrió la segmentación de CHM en ocho y la presencia, pertinente, de tres sujetos de enunciado: el Amigo, Filiberto y el indio-Chac.

El enunciado del Amigo y el de Filiberto son los dos términos de una relación binaria porque su presencia mutua es necesaria. Entre el enunciado del Amigo y el de Chac también se da esta relación, así como entre el diálogo y AF.

En el segmento ocho, segundo desdoblamiento de CHM, se funden A y F, y al ser clausurado CHM con el único discurso directo, se abre a nivel de historia la tercera etapa. El sentido del viaje (regreso y reencuentro) de Acapulco a México lo da el enunciado de Chac quien tiene la última palabra. A y F son por tanto las dos etapas de una misma historia, narrada por dos voces que necesariamente se suceden en el tiempo. El "diario" de Filiberto, inconcluso en varios aspectos, necesita de alguien que retome el hilo de la narración en donde él lo cortó y de un actor que continúe y la concluya.

## II. Los enunciados y el circuito interno de comunicación.

### El enunciado de Filiberto.

El enunciado de Filiberto está diferenciado del enunciado del Amigo por el modo narrativo: su modelo es el diario personal. La personalización de Chac ocasiona que al ocupar éste el lugar preferente en el escrito, pierda su calidad de individual o personal en relación a quien lo escribe<sup>20</sup> (un diario dedicado al Otro)<sup>21</sup>.

Centrado en sí mismo y en su pasado personal, al principio de CHM, el enunciado de Filiberto se ocupa gradualmente de Chac, hasta hacerlo por completo. Este olvido de sí ante la presencia del Otro puede esquematizarse:

Filiberto =	<u>yo</u> ( $F_1$ )	<u>cambia a</u>	<u>yo</u> ( $F_3$ )
Objeto de referencia = yo	él mismo; su pasado personal	él	el Otro; el pasado prehispánico.

Como puede verse en el inicio y el fin, el enunciado de Filiberto se polariza en cuanto al interés, lo cual es un indicador de las perturbaciones psicológicas del actor.

El diario se abre con una situación límite: el arreglo de la pensión de Filiberto; encararse a esta coyuntura motiva la confrontación entre el hoy y el ayer personales (el diario empieza con el deíctico "hoy"). Este vaivén entre el antes/después que moviliza su mirada de narrador, es sustituido por la atracción hacia Chac, pasado prehispánico, que inmoviliza su atención

20) Cf. Espacio. Chac invade el espacio de Filiberto y lo sustituye.

21) El diario se refiere primero con gran atención a Filiberto, después sólo trata de Chac: cambia el objeto de referencia.



en el pasado remoto, encarnado en un tiempo compartido.

El enunciado de Filiberto termina con su decisión de huir de Chac para no ser el testigo de su muerte; ésta y la decisión de ir a buscar a Chac ( $F_1$ ) son los únicos actos voluntarios de Filiberto orientados hacia al futuro.

Con Chac penetran en el enunciado de Filiberto disquisiciones filosóficas sobre la realidad (cuando acepta la metamorfosis de la estatua) que autojustifican otra estructuración de la realidad que lo rodea.

La polémica interna se esboza apenas en las discusiones de Filiberto con Pepe acerca de la religión y se afianza en su monólogo interno sobre la realidad. La aparición de Chac contradice la opinión de uno y otro caso (aunque faltan elementos para afirmar que Pepe y el Amigo sean el mismo actor, su relación amistosa es similar).

Como escucha de Chac, Filiberto incorpora en el mito su enunciado: la historia del dios. El diario cuenta la relación de Filiberto con el tiempo por la que sucumbe el hombre y la contaminación de éste por el hombre.

#### El enunciado del Amigo.

El enunciado del Amigo se refiere a Filiberto o al enunciado de éste:

El Amigo =	<u>Yo</u>	y	<u>Yo</u>
Objeto de referencia =	él	el pasado de Filiberto, su historia personal. (el Otro)	él el enunciado de Filiberto (el diario)

Puede hablarse de una analogía, en cuanto al objeto de referencia, entre la relación que existe entre Filiberto y Chac, y la del Amigo con Filiberto.

El enunciado del Amigo se centra en Filiberto y aporta información complementaria sobre la vida de éste (es un soporte biográfico): muerte, despido, cambios en la personalidad y traslado a México. Al leer, el Amigo, en su función de narrador, ordena su enunciado para ceder la palabra a Filiberto.

Organizado para apoyar la narración de Filiberto, como se ha señalado, el enunciado del Amigo enmarca a F ( $A_1$  y  $A_4$ ) y tiene a su cargo la apertura y clausura del cuento (cede en el final la palabra a Chac).

Si el enunciado de Filiberto es un diario sin fechas, el del Amigo sitúa la acción en el tiempo: cuándo murió Filiberto ( $A_1$ ); cuándo empieza a "desequilibrarse" ( $A_2$ ); cuándo fue despedido ( $A_3$ ).

Como lector-espectador el Amigo aporta una posible explicación al diario; su visión "objetiva" y la distancia que interpone entre él y el diario lo definen como el indicado, para convertirse en testigo participante ante Chac en la etapa final (analogía con Filiberto) que al principio se explicaba "objetivamente", como imaginativos, los sucesos de la etapa inicial de la metamorfosis de Chac.

A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> y principios de A<sub>4</sub>, por la visión objetiva en contrapunto con la subjetiva de los otros segmentos, descargan la emoción y preparan al lector para el impacto final de la conclusión.

#### El enunciado de Chac.

El enunciado de Chac no es narrativo y es el último de CHM; en su palabra aparecen la omnisapientia y el poder. En desacuerdo con su estado físico decadente y a punto de morir; Chac habla como un dios:

- Perdóname... no sabía que Filiberto hubiera...
- No importa; lo sé todo. Dígame a los hombres que lleven el cadáver al sótano. (p. 28).

La historia personal de Chac no entra como enunciado narrativo del dios, pues Filiberto es quien la menciona en pocas palabras.

Chac es sujeto de enunciado hasta el final del cuento; su expresión, en el intercambio discursivo con el Amigo, lo abarca todo. El nivel F y el A se funden con y en su mandato; su presencia corrobora la narración de Filiberto, así como la autoafirmación de su saber.

El enunciado único de Chac se refiere sobre todo a Filiberto muerto:

Chac =	<u>yo</u>	y	<u>yo</u>
Objeto de referencia =	yo	él mismo = el todo	él el Otro = la nada

#### El circuito interno de comunicación.

Tanto en el enunciado de Filiberto como en los del Amigo y Chac, hay coincidencia del sujeto de enunciación con el del enunciado<sup>22</sup>: en los tres se emplea el yo. Únicamente en F y en A aparece la función del narrador (enunciados narrativos). El diario de Filiberto presupone un diálogo consigo mismo, un yo/tú en el que el yo se dirige a un tú que es él mismo, pero al ser "leído" por el Amigo, el mensaje, como en toda lectura, se sitúa entre su emisor y receptor. Filiberto no se dirige a nadie, pero su enunciado al ser "transmitido" por el Amigo-lector, se dirige (es dirigido) a todos.

"Chac Mool", mensaje colocado en el circuito comunicativo entre el autor o, mejor, entre el sujeto único de enunciación del cuento y el receptor-lector, escenifica ese circuito: el Amigo receptor-lector es el nexo con el lector real. El yo de Filiberto presupone el tú: el Amigo, quien a su vez (yo) necesita del tú, el lector de "Chac Mool"<sup>23</sup>.

### III. Los actores.- Metamorfosis.

El carácter de las metamorfosis de los actores (Filiberto y Chac) lo dan las características particulares que cada uno tiene en sus estadios iniciales o primarios, y que los separan y oponen, acercan y relacionan:

22) Cf. Descripción preliminar.

23) Véase E. Benveniste, "La naturaleza de los pronombres", op. cit. pp. 172-178.

A.- Estadios primarios (antes).Chac:Filiberto:1.- Dios, maya- Hombre, católico, mexicano

Estatua antropomórfica:

Hombre:

2.- inanimado.- animado.3.- Representación del  
dios de la lluvia;  
prehispánico.Burócrata coleccionista de ob-  
jetos prehispanicos4.- Objeto (de deseo)- Sujeto.B.- Estadios finales (después).1.- Hombre- Hombre2.- animado (inversión)- inanimado3.- Hombre: coleccionista (in-  
versión) de seres vivos,

- Hombre-cadáver:

4.- Sujeto(inversión) - Objeto (de deseo).

Debajo del nombre de los actores agrupé en forma de columnas, los atributos, de cada uno, que entran en juego por medio de su relación. Al presentarlos uno junto al otro y, en sus estadios primarios y finales, es fácil comparar y apreciar las oposiciones que los relacionaron y que finalizan cambiándolos. Obsérvese que la doble inversión sujeto a objeto es la que sintetiza las demás relaciones (para mí fue un indicio a favor de mí análisis).

Los cambios que sufre Filiberto van de lo animado a lo inanimado (vida  $\rightarrow$  muerte), y los de Chac de lo inanimado a lo animado (no vida  $\rightarrow$  vida). El último estadio de éste perfigura nuevos cambios hacia lo inanimado como Filiberto (vida  $\rightarrow$  muerte). En ambos casos las metamorfosis adoptan la forma de procesos de degradación llevados hasta sus últimas consecuencias.

Los fenómenos que hacen posible que la estatua se convierta en un ser animado, hay que entenderlos como la introducción de lo mágico-religioso en el universo de CHM. Esto es lo que preside la conversión del dios en hombre. Aunque lo religioso aparece desde  $F_1$  como característica de Filiberto y como comportamiento: es católico y acude a Catedral. La religiosidad sincrética (Filiberto "adora" dos clases de dioses) culmina en la muerte de Filiberto en Viernes Santo como Jesucristo (código simbólico).

La encarnación del pasado prehispánico (obsesión de Filiberto), está envuelta en las acciones rituales de Filiberto que inconscientemente actúa como hierofante al raspar la lama, y es provocada súbitamente por la coincidencia de las condiciones propicias: la temporada de lluvias (agua = signo de Chac), al iniciarse el ciclo natural, Chac llega con él; el aislamiento en el sótano de la casa con la obscuridad y humedad, "reproducen" el medio ambiente del seno materno.

Los cambios de Chac son cualitativos y cuantitativos y se dan en varios niveles. Entre el antes, y el después, ocurren

alteraciones que se van acumulando:

a) Intensificación de lo antropomórfico: degradación de lo divino en humano = pérdida de poderes sobre la naturaleza.

b) Decadencia de lo humano.

Todas las alteraciones de Chac ocasionan su conversión de sujeto en objeto en su relación con la naturaleza.

La mutación de Chac, física y psicológica, está dada a base de notaciones indicionales que muestran cómo el símbolo-piedra pierde atributos, sentido; de representación, de ser, deviene en la caricatura de lo humano o sea de su modelo, Filiberto (se marca de nuevo el cruce de dos culturas: occidental - española e indígena - maya).

Lo sobrenatural preside los cambios de Chac en la primera etapa:

- I a) Transmutación de la piedra en protoplasma o carne (vida).
- b) Transmigración del espíritu de Chac a la piedra-representación (El "significante" se llena de sentido).

Lo psicológico y sociocultural presiden la segunda etapa:

II Humanización.

- a) Ingreso al tiempo lineal y al ciclo vital humano: envejecimiento y muerte inminente; necesidades humanas, por ejemplo, comer.
- b) Contaminación de las características de Filiberto, en lo que tuvieran de decadente. Filiberto es un

ex-aristócrata porfiriano recientemente ingresado en la clase media, su degradación social es detectable: pérdida de identidad de Chac; necesidades creadas por otra cultura, por ejemplo el maquillaje.

c) Degradación psicológica.

Tanto en Chac, como en Filiberto, el agente directo de cambio es el agua, en la inversión. El cambio de lo animado a lo inanimado es rápido en Filiberto (por ahogamiento) y lento de lo inanimado a lo animado en Chac (por saturación). Lo que a uno le da vida a otro le da muerte.

Chac y Filiberto atraviesan juntos una serie de cambios detectables psicológicamente y posibles por la mentalidad mágico-religiosa de Filiberto. La metamorfosis de este último está ligada a la de Chac en la segunda etapa.

Chac necesita de Filiberto para sustentarse, para que le proporcione agua; al cambiar la relación amistosa-paternalista por la de explotación, Chac se transforma de benévolo en autoritario, y Filiberto de amo en sirviente.

Chac

Victimario

carcelero

Filiberto

víctima

prisionero

Unidos de la manera que se ve arriba recorren juntos la degradación psicológica. El cambio de sujeto a objeto y de objeto a sujeto (de la metamorfosis de Chac) al ser interpretado en el nivel psicológico encubre el cambio de Chac en objeto de la naturaleza quien se vuelve como Filiberto dependiente de



ella.

La relación de Filiberto y Chac se rompe con la muerte del primero, que "fatalmente" huye a Acapulco en Semana Santa y durante la noche se mete al mar: agua-noche = Chac.

La pareja Chac/Filiberto se opondrá todavía al solucionarse algunas de sus oposiciones; aunque la oposición final, (muerto/vivo, animado/inanimado) al abrirse a nivel de historia la tercera etapa, pareciera zanjarse en un futuro que no está en el cuento (en el que hay, sin embargo elementos para interpretar que la muerte de Chac terminaría en el futuro con las diferencias). Lo cíclico domina todo.

#### IV. Espacio.

La casa de Filiberto, mansión porfiriana, que éste pretende defender del cambio únicamente con su presencia<sup>24</sup>, se transforma desde la llegada de Chac en sitio de encuentro. El espacio vital de Filiberto, herencia y prolongación de sus padres (al que está íntimamente ligado por la nostalgia de su clase y por lealtad filial) es invadido por Chac que gradualmente toma posesión de la casa hasta suplantar a su dueño.

Es en la casa en donde cobran sentido o se efectúan las permutaciones entre los términos de las parejas de actores.

---

24) Cambio debido a las exigencias de otra clase social emergente (la media) que la convertiría en comercio como a otras similares (degradación social).

Los actores siempre aparecen de dos en dos y las combinaciones entre ellos por exclusión del tercero, por ejemplo, obedecen a la permutación, revelada y significativa, gracias al espacio y al tiempo.

En el espacio nuclear (la casa porfiriana dominada por Filiberto al principio de  $F_1$ ) la permutación por Chac se simboliza mediante el cambio de lugar. Chac asciende del sótano hasta la recámara, región personal de Filiberto, y éste pasa temporalmente a la sala, hasta que en la clausura del cuento Filiberto es enviado por Chac al sótano.

Si Filiberto transportó a Chac-estatua desde la bodega de la casa de antigüedades hasta su propia casa, el Amigo, en vez de Chac, transporta a Filiberto-cadáver hasta la casa, ahora de Chac. Esto en lo que se refiere al tiempo de repeticiones en distinto nivel de temporalidad, que concurren en el mismo espacio<sup>25</sup>.

#### Movimientos espaciales.

En CHM los desplazamientos tienen un doble sentido que les confiere el código simbólico. Desplazarse de un lugar a otro significa ir hacia el pasado, estar en contacto con él, reunirse con él, repetirlo<sup>26</sup>. Filiberto transita de Catedral a Pala-

---

25) El binarismo de las parejas podría estudiarse más extensamente, pero se caería en la descripción pormenorizada sin otra justificación, al menos para los fines de mi análisis.

26) Los desplazamientos por sí mismos son de Filiberto y el Amigo Chac "animado" estático: como imán, estar en la casa de Filiberto y tiene ahora una cualidad espacial.

cio<sup>27</sup>, dentro del espacio-céntrico: ex-Tenochtitlan, ex-ciudad más importante de la colonia, capital de México<sup>28</sup>. Los fines de semana concurre, ritualmente, a Tlaxcala, a Teotihuacán, lugares que tienen la cultura prehispánica (el pasado) a flor de tierra. Significativamente rompe con este hábito-repetición el domingo que va por Chac a la Lagunilla<sup>29</sup> y lo instala en su casa. Así lleva a su casa el pasado y lo coloca en el sótano (el "inconsciente"<sup>30</sup>).

Huir de Chac, dios de la lluvia, desplazándose a Acapulco, es ir al reencuentro con el pasado personal<sup>31</sup> (con el fracaso repetido) e indígena, en el agua. El círculo se cierra con el regreso de Filiberto a reunirse con Chac; lo mismo para el Amigo (Filiberto "retorna" como Chac).

El espacio se satura de significación con la presencia de

---

27) Religión y poder; pero Filiberto es burócrata.

28) Vista como ciudad sincrética en su centro especialmente. Las superposiciones culturales son capas del pasado: Filiberto, al visitar Catedral (rito cristiano) se mueve en una construcción erigida sobre la gran pirámide azteca (rito indígena) esto equivale a una concepción vertical del espacio.

29) Sitio de venta de objetos viejos. Tanto la Lagunilla como Acapulco = agua, que es el signo de Chac.

30) En el sentido de Freud.

31) A saldar cuentas. Filiberto simbólicamente fracasa para cruzar el "mar de la vida" y el de Acapulco. Pierde en sus dos oportunidades: "Yo sabía que muchos (quizá los más humildes) llegarían muy alto, y aquí, en la Escuela, se iban a forjar las amistades duraderas en cuya compañía cursaríamos el mar bravío. No, no fue así. No hubo reglas (p. 9, el subrayado es mío). "Claro, sabíamos que en su juventud había nadado bien, pero ahora, a los cuarenta, y tan desmejorado como se le veía, ¡intentar salvar, y a medianoche, un trecho tan largo!" (p. 7).

Chac en F y en A<sup>32</sup>. Con él el espacio se circunscribe, se reduce a la casa de Filiberto<sup>33</sup>. Si se sale de este espacio (transgresión) es sólo para regresar o ser regresado a él. Filiberto sale hacia el mar, espacio de Chac. La casa-habitación, museo de trofeos, se convierte en lugar cerrado, sagrado (lo profano lo rodea) sitio de encuentro, lugar de transfiguraciones. Chac se posesiona del espacio del Otro hasta dominarlo (primero el espacio interior o sea la mente de Filiberto, después el exterior, su casa).

La epifanía por medio del agua, que inicia la metamorfosis de Chac en el sótano, da al espacio la categoría de útero-tumba<sup>34</sup>.

Los cuidados de Filiberto a la estatua (Filiberto-oficiante) confieren al espacio su calidad de templo, cuyo mortuario iniciado por Chac al coleccionar restos de seres vivos, recibirá a Filiberto-cadáver.

El espacio está concebido verticalmente, y cabe establecer analogías freudiana como una de las posibilidades de interpretación: el pasado aflora se hace presente desde el inconsciente (el sótano) para regir todo.

El retorno de Chac es diferente al de Filiberto; uno vino desde el espacio de lo mítico, lo sagrado, llevando consigo

---

32) Que integra, además, todos los niveles del relato.

33) Y dentro de ésta a la recámara, a la sala y el sótano.

34) Chac reproduce el mito de la creación.

esos atributos que se confieren a la casa; el otro, regresa desde la nada y la muerte, para ingresar a lo mítico-sagrado.

#### V. Tiempo.

La descripción preliminar que extrajo las inscripciones temporales básicas destacó la relevancia de las otras modalidades temporales al apuntar que en CHM el tiempo es primordial: es éste el eje organizador del relato<sup>35</sup>.

#### Notaciones temporales.

Tanto en A como en F<sup>36</sup> los sujetos de enunciado tienen la conciencia narrativa de situar cuándo pasan o pasaron los acontecimientos. Esta obsesión por el momento, el día, la semana, etc., juega precisamente con la exactitud: del tiempo cronológico. Por ejemplo la fechación en F se apoya, no en la concreción cronológica, sino en el transcurrir del tiempo natural, cíclico, repetitivo: hoy/ayer; día/noche, etc.

Filiberto mide el tiempo por etapas de un ciclo: niñez, juventud, madurez; o por ciclos: sequía, lluvias. Cuando se enfrenta al tiempo medido, exterior, en la jubilación, que mar-

---

35) La concepción del tiempo que el autor quiere mostrar es la organizadora sobre todo del universo recreado.

36) A manera de paréntesis es pertinente recordar que el tiempo cronológico representado de A es de algunas horas: el viaje de regreso de Acapulco con el cadáver, y el traslado hasta la casa de Filiberto-Chac. Dentro de esta temporalidad se inscribe el tiempo de lectura del diario = F. La cronología de F abarca aproximadamente ocho meses: desde la temporada de lluvias (julio-agosto) hasta la temporada de sequía ("Febrero, seco...", p. 21).

ca oficialmente la división entre madurez y vejez, obsesionado por el transcurrir del tiempo y en plena crisis, compara el inicio de su propio ciclo vital con lo que le depara el presente que vive (nunca piensa en el futuro). La concepción del tiempo interior de Filiberto es cíclica; sus acciones son repetitivas: en los fines de semana cumple con el rito cristiano y profano. Filiberto vive "cara al pasado"; su enfrentamiento con el tiempo pasado (Chac) lo precipita desde el engranaje burocrático de repeticiones cotidianas, hasta el tiempo circular, para vivir-morir el tiempo mítico. El tiempo exterior de Filiberto se hace, gracias a Chac, igual que el interior. Filiberto, dominado por el tiempo circular, que retorna una y otra vez haciéndose presente, sufre como Lot el castigo por mirar hacia atrás (código simbólico: el pasado).

La circularidad temporal de CHM engloba un tiempo circular dentro de otro tiempo circular. Así, por ejemplo, Filiberto muere, congruentemente con su concepción religiosa sincrética (mágico-mítica) en Semana Santa, para cumplir también con la otra cara del rito.

En el enunciado de Filiberto (F) la periodicidad está íntimamente ligada a la visión de Filiberto y por lo mismo a su percepción temporal. Las variaciones de su personalidad dislocan el tiempo, lo que incide en el significante material lo cual es observado por el Amigo: el silencio, los tres días en blanco (p. 18). Los acontecimientos en F se consignan en

función de cómo el tiempo exterior y el tiempo encarnado o Chac afectan el interior de Filiberto.

Los blancos tipográficos, que separan las veces que Filiberto, dentro de su mismo enunciado, retoma la voz, son marcas temporales y determinan el ritmo de la narración y el espacio textual. La frecuencia de blancos tipográficos muestra un mayor o menor aceleramiento, o mejor, las interrupciones momentáneas del que habla entrecortada pero rápidamente. Los diez blancos --ruptura-- del final de  $F_1$  (pp. 11-18) corresponden al ritmo más rápido de CHM; son el mayor número de blancos cercanos, uno tras otro. Los blancos distanciados detienen el ritmo y están colocados entre teorizaciones religiosas o digresiones filosóficas sobre el pasado o la realidad que no constituyen una acción dinámica. La polémica interna se concretiza en el enfrentamiento entre dos realidades o dos niveles de realidad: "la mágica" y la "real" que corresponden respectivamente al pasado prehispánico y al presente.

#### Movimiento temporales.

La rememoración, la nostalgia (especialmente de Filiberto, pero también del Amigo), la escritura, son movimientos hacia el pasado. Filiberto inicia sus memorias cuando el presente no le depara nada, por eso, escribir en CHM significa revivir el tiempo pasado para apresararlo y tenerlo presente (para hacer presente al pasado).

La lectura y la aparición de Chac son movimientos del pasado hacia el presente. Leer en CHM es también desplegar el pasado; hacerlo presente, presenciarlo, participar de la transgresión. El Amigo trata de recuperar el pasado personal de Filiberto.

Los dos tipos de movimientos temporales tienen implícito, en el retroceso y el avance, el concepto temporal del eterno retorno, y también la concepción (proustiana) de recuperación del tiempo ido. La conciencia de Filiberto no es histórica sino mítica.

Para que la circularidad del mito sea cumplida hay que enfrentarse al tiempo. Chac ingresa desde el tiempo cíclico, llega con las lluvias, al tiempo lineal "occidental" lineal y en otro nivel al ciclo natural humano de la metamorfosis irreversible.

El eje antes/después = pasado vs. presente<sup>37</sup>.

El universo recreado está en movimiento constante, formado por parejas de oposiciones<sup>38</sup>, cuyo enfrentamiento interno, y el triunfo temporal de uno de sus elementos, obedece a la insistente confrontación, en todos los niveles, del pasado y el

37) O la simultaneidad o coexistencia temporales. Cf. El epígrafe de este Capítulo.

38) Por ejemplo, vida/muerte; triunfo/fracaso; infancia/madurez; religión indígena/catolicismo; obscuridad/luz; sagrado/profano; dios/hombre; antiguo/moderno; etc. Dos culturas, dos religiones, su cruce iniciado en el momento de la conquista se repite infinitamente.



presente.

El de CHM es un mundo binario, jerarquizado, regido por el tiempo. La reunión obligada de elementos de signo contrario origina la sustitución de un tiempo por otro: de una realidad por otra.

## CAPITULO II

### "TLACTOCATZINE, DEL JARDÍN DE FLANDES"

#### LA ETERNIDAD: EROS Y TANATOS.

... los contrarios se encuentran y el deseo no es sino el reconocimiento de una extrañeza previa a la reunión y quizás condición necesaria de esa reunión: la muerte será la vida [...], el espíritu será materia, el accidente será esencia, el cuerpo será alma. Tú serás Yo. Basta una máscara y una palabra, un saludo o una despedida, [...] toda celebración que signifique acercarse, reunirse, antes de que la enfermedad, el tiempo, la muerte, la separación puedan triunfar otra vez. Basta un disfraz o una danza para obtener la deseada belleza, valentía, sensualidad, identificación: Yo seré Tú.

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

I. Descripción preliminar.

Al revisar, elementalmente, el significativo material de "Tlacotocatzine, del jardín de Flandes" (TF), se encontró:

- a) Que está formado por la narración del actor masculino (N)<sup>39</sup> que engloba el enunciado del actor femenino Charlotte (C);
- b) Que su segmentación, debido al modelo de un diario personal se distribuye así:

Días de septiembre	19	20	21	22	23	24
Segmentos de los enunciados de los actores	NN	N	NN	NN N	N <sup>^</sup> NN	N <sup>^</sup> N <sup>^</sup> N <sup>^</sup> N <sup>^</sup> N
					↓	↓ ↓ ↓
					C	C C C

En el esquema anterior se aprecia cuándo y cuántas veces cada sujeto de enunciado toma la palabra, y de qué manera N incluye a C. Las flechas indican la intrusión del enunciado C, el de Charlotte, que da lugar a un desdoblamiento en dos voces, aunque sólo en N se localiza la función del narrador<sup>40</sup>. Así, N, cuyo sujeto de enunciado ha hablado solo desde el día 19 (8 segmentos) cede la palabra a Charlotte el día 23, incorporándola como "citación"<sup>41</sup>. El día 24 hay alternancia de las dos voces,

39) En CHM hay dos sujetos de enunciado que asumen la narración (dos enunciados narrativos); en TF hay sólo uno.

40) Esta aparece incipientemente en el último segmento del enunciado C: Charlotte cuenta incoherentemente al actor lo que no ha sido dicho en las cartas (p. 50).

41) En CHM el amigo hace lo mismo con el enunciado de Filiberto, pero el de éste también es narración.

cercanía sin que se entable un diálogo: Charlotte habla para el actor y éste para el lector de TF. El tiempo de la enunciación no es el mismo.

TF es clausurado con un enunciado impersonal que nomina a Charlotte y tiene el peso de la verdad por fin descubierta. Escrito por alguien que no importa ("nadie") tiene el valor que le confiere la Historia<sup>42</sup>. Se trata de la inscripción del ícono que desencadena la anagnórisis para el actor y que sirve para confirmarla<sup>43</sup>.

La segmentación de TF se debe en principio a la fechación que por apegarse a su modelo, un diario personal<sup>44</sup>, le sirve al narrador para organizar su enunciado y el de Charlotte. Hay rupturas temporales, espacios en blanco que equivalen a silencios del narrador. Además la intrusión paulatina de C, las citas de Rodenbach y la inscripción del escudo "interrumpen" momentáneamente al narrador y segmentan la linealidad de su enunciado-y por ser éste el enunciado básico, al significante material.

42) El pasado: Carlote fue emperatriz de México en el siglo XIX.

43) El escudo que tiene la inscripción: "Charlotte, Kaiserin von Mexiko".

44) Como en CHM, que también termina en anagnórisis y Chac tiene la última palabra, en TF el enunciado impersonal indica, con redundancia, que las últimas palabras de Charlotte no admiten réplica.

## II. Los enunciados y el circuito interno de comunicación.

### El enunciado del actor sin nombre: N.

La organización de TF a la manera de un diario personal asimila en la primera persona del singular al narrador y al actor masculino. Esta fusión conlleva que el actor, involucrado progresivamente, sea a la vez el espectador y el emisor de su historia. En el sujeto de N se presenta entonces un juego: el distanciamiento evasivo ante lo que le acontece como actor (que podría considerarse como visión objetiva)<sup>45</sup> y como escritor la cercanía emocional ante el escenario (cf. Espacio)<sup>46</sup>. Esta sensibilización frente a lo que lo rodea (es "seducido" por la casa: espacio de Charlotte)<sup>47</sup> y el escamoteo de reacciones y razonamientos en los que se manifieste la voluntad, deben de tenerse en cuenta para integrar su perspectiva de narrador y para definirlo como actor.

El narrador ordena coherentemente su enunciado (cf. Tiempo) y lo distribuye en segmentos seriados cronológicamente. Consigna y selecciona los hechos una o varias veces en un solo día según la importancia subjetiva que como "autor"<sup>48</sup> del diario les confiere.

---

45) Con predominio de la función narrativa.

46) En CHM como vimos hay también dos visiones que se unen al final del cuento.

47) Escrituralmente se nota en las descripciones detalladas.

48) En su función de narrador; N es predominantemente un enunciado narrativo.

El sujeto del enunciado N asume el del Otro, en lengua extranjera. (Por ejemplo, al citar textualmente<sup>49</sup> al poeta belga Rodenbach). De esta manera expresa el impacto del encuentro con el ambiente de Europa Central con el que se identifica. El estado sinestésico (segmento 2, 19 de septiembre, pp. 38--40) marca el principio de la "expansión de la conciencia" y subraya la sensibilidad artística y europeizada del narrador, influido por el simbolismo y el impresionismo<sup>50</sup>. Su descripción del jardín transcribe, en otro lenguaje, lo que la mirada del pintor impresionista intentaba plasmar: juegos de luz que "impresionaran" la retina:

Girando, quise retener de un golpe la impresión de este cuadrilátero de luz incierta, que hasta a la intemperie parece filtrarse por vitrales amarillos, brillar en los braseros, hacerse melancolía aun antes de ser luz... y el verdor de las enredaderas, no era el acostumbrado en la tierra occida de las mesetas; tenía otra suavidad, en que las copas lejanas de los árboles son azules y las piedras se cubren con limos grotescos (Segmento 4, 21 Sep. p. 42).

Su mirada de narrador es estimulada por lo que lo rodea; hay la recepción adecuada: es el espectador y el emisor-narrador idóneos. Como narrador permite que irrumpa el enunciado del

49) Como "citación". Así entran los enunciados del Lic. Brambilla, el de Charlotte y la inscripción del escudo.

50) Discursos poéticos europeos contemporáneos de Maximiliano y Carlota.

actor femenino que toma la palabra con la lógica de la locura y la poesía<sup>51</sup>.

Regresé a la biblioteca: ella estaba en el jardín; ahora daba pequeños saltos, describía un movimiento... como el de una niña que juega con su avo (p. 47).

-... y no nos dejaban jugar con los aros, Max, nos lo prohibían; teníamos que llevarlos en la mano, durante 52 nuestros paseos por los jardines de Bruselas... (p. 50).

Enunciado en un yo que carece de nombre, espectador-lector, el actor masculino recibe el nombre del femenino, que al calificarlo, nombrarlo, le confiere así la identidad del Otro. Al incorporar el enunciado de Charlotte penetran el náhuatl y el alemán sin traducción y se conservan como claves para el misterio del relato. En N se conserva la distancia, y el actor masculino no traduce las claves cifradas que Charlotte le va proporcionando excepto la última (el ícono-escudo con la inscripción) que sí ve y lee, y así, simultáneamente, el actor y el lector de TF participan de la anagnórisis.

El enunciado del narrador se centra en la casa porfiriana, especialmente los primeros seis segmentos, en el jardín;

51) El discurso poético penetra en TF desde la cita de Rodenbach. La locura del narrador es una de las posibilidades de interpretación, como en GEM.

52) La locura de Charlotte se aprecia por ejemplo, como en las citas, por su confusión temporal: vejez, infancia no están distanciadas entre sí por un lapso temporal.

después cambia para hablar sólo de la presencia que descubre en el jardín o del enunciado de Charlotte:

El narrador =                    yo      cambia      yo

Objeto de referencia = ella (la casa)      ella (Charlotte).

El enunciado N es clausurado, y con él el texto, con la lectura de la inscripción mencionada antes, que remite a un caso particular de la Historia de México: "Charlotte, Kaiserin von Mexiko".

El sujeto de enunciado cuya característica más sobresaliente como narrador es la de ser observador-espectador minucioso, pasa por alto desde el principio el escudo de Charlotte (no ve la clave definitiva), ícono de ella misma<sup>53</sup>, sello que rubrica la inminencia de su aprisionamiento. Cuando al fin comprende y decodifica la clave, ya es demasiado tarde. *¿para qué?*

#### El enunciado de Charlotte C.

Si el enunciado del actor masculino se cierra con la inscripción alemana del escudo que le revela la identidad de Charlotte, y así la que a él le corresponde, el del actor femenino es introducido después de la anagnórisis frente al supuesto M

---

53) "Está sellada con una laca roja y espesa. En el centro, un escudo de armas brilla en la noche, su águila de coronas, el perfil de la anciana, lanza la intensidad congelada de una clausura definitiva" (p. 49; cf. también p. 45).



ximiliano (segmentos 5, 7, pp. 43-46)<sup>54</sup>.

El enunciado de Charlotte está dividido en cuatro segmentos que corresponden a las veces que ella toma la palabra. Los dos primeros corresponden a su palabra "escrita", ya que el primer intento de comunicación "oral" no se lleva a cabo porque Charlotte no emite sonido alguno, y cuando al fin logra hablar, su voz es un grito que impulsa a la huida al actor masculino (pp. 47 y 49).

La carta, forma que toma el primer segmento del enunciado C, confirma su reconocimiento del actor masculino a quien llama, y éste acude a la cita. Constituida por una sola palabra en náhuatl "Tlactocatzine"<sup>55</sup>, nomina como emperador, antes que nada al actor (obsesión por el poder). El amor penetra en el mensaje por la forma que reviste y en los sufijos de veneración empleados; la carta está dentro de las reglas del romanticismo y es la primera de las claves:

Detuvo un minuto su contenido en la mano; papel viejo, suntuoso, palo-de-rosa. Escrita con una letra de araña, empinada y grande, la carta contenía una sola palabra:

TLACTOCATZINE

(p. 46).<sup>56</sup>

54) Curiosamente, el único parecido posible con Maximiliano que se menciona es el color del pelo: "el Güero", como lo llama su jefe el Lic. Breambilla, es decir, el rubio.

55) Su traducción libre sería: emperador amado o venerado; el sufijo tzin se usa para expresar cariño, amor, ternura y para hacer diminutivos; tzin-tli: chico, gracioso, respetado y Tlatoca significa rey, emperador.

56) Sobre la letra de araña y la actitud de Charlotte, cf. Actores.

En el segundo segmento (p. 48), en español, el límite entre locura y poesía es indefinible. Esta segunda carta-cita, es un mensaje de amor y un llamado inmediato al encuentro, que es obedecido por el actor que lo capta.

Amado mío:  
La luna acaba de asomarse y la escucho cantar; todo es tan indescriptiblemente bello (p. 48).

El enunciado de Charlotte posee la variedad de las tres lenguas que utiliza (náhuatl, alemán, español) y es, ya una *so* la palabra, ya el desahogo verbal. Charlotte lo mismo escribe cartas (lo escrito) que lanza gritos desgarradores en los que la muerte y el encierro se unen:

-¡Kapuzinergruft! ¡¡Kapuzinergruft!! (p. 49).

Charlotte habla para Max yo/tú y de esta manera, para el actor masculino; esto es lo que organiza su discurso que gira en torno al amor y a la muerte, al aislamiento de dos: ella y Max.

En el último segmento, expresado en forma de diálogo<sup>57</sup> frente al actor masculino Charlotte utiliza por fin el "nosotros" para concretizar una situación definitiva para ambos y, que es para el actor masculino el desenlace y nueva ruta de su historia personal. Escucha de Charlotte-Pitonisa su futuro y pasado: él es, fue, será el Otro.

---

57) Que se convierte en monólogo, sin respuesta, pues ella dialoga con el Otro, es decir, con Maximiliano.

El circuito interno de comunicación.

En el enunciado del actor masculino coinciden el sujeto de enunciación y el del enunciado. La primera persona de singular del diario (narración N) se dirige a un tú exterior: al lector real. Entre el sujeto de N y Charlotte, "autora" de cartas, se establece una relación que apunta a la que existe entre autor y lector reales, pero la rebasa. El actor masculino no asume el enunciado para dirigirse a Charlotte: es su lector, su escucha. El intercambio lingüístico entre ambos no se da<sup>58</sup>; la distancia, en este sentido, entre ambos no se acorta, a pesar de compartir al final del cuento (la reunión) el mismo tiempo. No existe un tiempo de la enunciación que los abarque; el actor no responde verbalmente a Charlotte, no es su interlocutor; sin embargo recibe el mensaje de ella, lingüístico y no lingüístico; funciona como receptor del enunciado de Charlotte, de su amor, veneración y ofrendas. A él (a Max) están destinadas las señales del jardín (el olor, p. ej.); el sonido del Pleyel de la sala; los sonidos que acompañan las apariciones de Charlotte, sus gritos y silencios, sus acciones no sentidas, pero sí admitidas y captadas:

Me vestí y bajé a la biblioteca; un velo hecho luz cubría a la anciana, sentada en la banca del jardín. Llegué junto a ella, entre el zumbido de abejas;

---

58) No los reúne, es decir el diálogo: la emisión y la recepción llevadas a cabo alternadamente, compartiendo el tiempo de la enunciación.

el mismo aire, del cual el ruido desaparece, envolvía su presencia. La luz blanca agitó mis cabellos, y la anciana me tomó de las manos, las besó; su piel apretó la mía. Lo supe por revelación, porque mis ojos decían lo que el tacto no corroboraba: sus manos en las mías, no tocaba sino viento pesado y frío, adivinaba hielo opaco en el esqueleto de esta figura que, de hinojos, movía sus labios en una letanía de ritmos vedados (p. 48).

El actor es el objeto-receptor (pasivo) que recibe solamente y no el sujeto lingüístico que además conteste el mensaje de Charlotte. No se establece el diálogo, porque de alguna manera su interlocutor es él mismo<sup>59</sup>. Permanece en silencio, dialogando consigo mismo al "escribir" y así con el lector de TF.

### III. Los Actores - Metamorfosis.

Sólo cambia el actor masculino; Charlotte es inmutable. Ella se encuentra al final de cualquier mutación; el permanecer inalterada en TF demuestra que ella y el espacio forman una unidad, posee esa propiedad espacial.

Sin embargo es necesario comparar el estadio inicial del actor masculino con el único de Charlotte, estático. Hay que verlos en relación, porque el sentido de la conversión del actor en Maximiliano, obedece a la integración de la pareja él/ella. La oposición hombre/mujer es la que define la unión sin conflicto: no es la relación entre contrarios, sino más bien

---

59) Como en el diario de Filiberto en CHM, el mensaje sí es recibido.

la de complemento.

El deseo y la voluntad del actor femenino actúan para convertir al masculino en el Otro: Maximiliano. Uno y otro se oponen al principio como el espacio y el tiempo de la mansión se oponen a los que la rodean. Se oponen también en otros aspectos así como se relacionan y acercan:

1. Estudios primarios (antes)

El "Güero"

1-Mexicano, sin nombre;

2-clase media, escritor

3-Pasivo (no voluntad)

4-Vivo: vida,

material

juventud

5-Sin ligas con otra mujer

6-Objeto (de deseo)

Charlotte.

Belga, Charlotte, extranjera

-nobleza

-Activa (voluntad)

-Muerta: no vida,

inmaterial fantasma

vejez

Viuda (necesidad de no serlo)

-Sujeto

2. Estudios finales (después)

1-Austriaco, Maximiliano,

2-nobleza, extranjero

3-Pasivo no voluntad

4-Vivo: vida,

material

juventud

5-"Casado".

6-Objeto (de deseo)

-Belga, Charlotte;

-extranjera, nobleza.

-Activa voluntad

-Muerta: no vida

inmaterial [fantasma]

vejez

-No viuda

-Sujeto

En el descubrimiento gradual de la identidad de Charlotte, que se concretiza al final del cuento, es en donde existe movimiento porque a ella no la afecta ningún proceso.

La pasividad del actor frente a la voluntad de Charlotte resulta en la negación de sus atributos y en la afirmación de los de ella. El último estadio del actor presupone la solución de las oposiciones que todavía lo hacen distinto a ella: materialidad, vida.

El actor es el término presente de la dualidad de signos distintos. Si su misión es la de "humanizar la casa deshabitada por décadas" (según los deseos-órdenes del Lic. Brambila), la ausencia en presencia de Charlotte, habitante de la casa (dueña del espacio), niega el carácter pragmático del estar del actor, de lo que es. La tarea de Charlotte es convertirlo, a la medida de sus deseos, en la presencia en ausencia: su complemento, su compañero; el olvido de sí, para ser el Otro. Triunfa la visión de Charlotte.

Los cambios en el actor masculino son internos y repercuten en su conciencia, por tanto, son inteligibles e interpretables en varios aspectos: sociológico, filosófico, psicológico.

El estatismo ante el escenario, que da como resultado la identificación progresiva con el espacio, lo condiciona y acerca a Charlotte (cf. Espacio). Para poder ocupar el lugar vacío junto a ella (allá) debe ocuparse del propio aquí; él es el receptor del poder de Charlotte sobre Tiempo y espacio. Para in-

gresar al tiempo de ella pasado-presente debe olvidarse del suyo (presente). Al negar su espacio y tiempo mexicanos para acceder a los que Charlotte le impone, extranjeros, extemporáneos, excéntricos, revela una falta de identidad con su lugar de origen. Los cambios en el actor implican una extranje-rización (interpretados sociológicamente):

mexicano	extranjero <sup>60</sup>
(sin identidad)	(identidad ajena) <sup>61</sup>

La metamorfosis del actor es el resultado de la acentua-ción e intensificación de las características que lo hacen per-manecer estático ante lo extranjero, lo conocido y lo descono-cido: el jardín y Charlotte. El estatismo provocado en el actor por Charlotte, a través del escenario, es un fenómeno de percep-ción e introduce lo "mágico" en TP:

La fascinación aumenta hasta llegar al hechizamiento que origina la anulación del ser.

Las alteraciones que físicamente sufre son sensoriales. Sus sentidos son afectados por los hechizos de Charlotte; su

60) "Versión masculina" de la Malinche. Una de las obsesio-nes de Carlos Fuentes, que aquí se infiltra en otra de ellas: la emperatriz Carlota.

61) Es clase media con fuertes ligas con la burguesía que lo admite como un subordinado al que se trata casi como a un igual (Brambila le da órdenes suavizadas por el tono petito-rio y por la facilidad de la obligación). El actor, que provie-ne de un estrato superior, no se identifica con su nueva clase porque conserva esa mentalidad. La identidad impuesta por Charlotte no encuentra conflictos.

percepción se vuelve ultrafísica.

Los cambios se dan a nivel de conciencia, se inician con el estado sinestésico (19 septiembre, p. 40) y finaliza con la aceptación de compartir con Charlotte su locura e imaginación (su tiempo y espacio). El actor es visto como Max<sup>62</sup> desde el reconocimiento; Charlotte-araña apresa para siempre al actor.

Aunque no es explícito en el texto, podría decirse que por asumir la personalidad del Otro y por aceptar el encierro con Charlotte el actor cambia de la razón a la locura, lo cual acortaría la distancia entre ambos.

#### IV. Espacio.

TF es inaugurado con la noticia de la compra de la "vieja mansión del Puente de Alvarado"<sup>63</sup> y la decisión de su nuevo dueño de que la habite temporalmente el actor masculino. TF finaliza con la decisión de la verdadera dueña de la casa "construída en tiempos de la Intervención francesa", de ser acompañada para siempre por el actor masculino (la casa de CHM es porfiriana). En la casa se escenifica la reunión, desde tiempo y espacio diferentes, de la pareja Charlotte/Maximiliano. La

62) En una etapa anterior a la que se narra al principio del cuento el actor "perteneció" a otra clase social -como ya se dijo- ha pasado por una degradación social. Como Filiberto en CHM ha ingresado a la clase media desde arriba. Los dos siguen ligados a la burguesía. Filiberto al sector público, y el actor de TF al sector privado.

63) Por otro: el Lic. Brambila, bienes raíces, de quien el actor es subordinado (obedece la orden de habitar la casa).



mansión (como la de CHM) es sitio de encuentro: en ella y gracias a ella se reúnen los dos.

Prolongación de Charlotte, instrumento de magia, el espacio-casa es personalizado gradualmente hasta seducir al actor. Desde su llegada a la casa el actor empieza a involucrarse. La primera vez que observa el jardín, núcleo de la mansión, parece "reconocerlo", y le es provocada la sinestesia. Al siguiente día su sensibilización al escenario lo posibilita para recibir la influencia. El influjo de la casa ocasiona el hechizo:

- a) "Expansión de la conciencia": 19 de sep.
- b) Premoniciones: 20 sept.
- c) Fascinación: 21 sep.
- d) Espera: 22, 23, sep.
- e) Búsqueda: 24 sept.

La permanencia de Charlotte ha conferido a la mansión la capacidad de hechizar. La manifestación de sus poderes supranaturales a través de la casa altera el sentido de tiempo y espacio del actor: por eso su relación con la casa es intensa, y su identificación con ella aumenta progresivamente.

En los segmentos 1, 2, 3, 4, 5 la casa retiene la atención del actor-narrador, que la describe con detenimiento. El actor posee determinada formación, europeizada, S. XIX (cf. cita de Rodenbach, p. 40)<sup>64</sup>, que le permite describir el esce-

---

64) Con la cara hacia el pasado, al extranjero. Filiberto en CHM está vuelto hacia el pasado personal y prehispánico.

nario<sup>65</sup>, en su función de narrador, como conocedor y crítico. Comparte con los que habitaron originalmente la mansión y por supuesto, con Charlotte, un tipo de cultura; por eso es el receptor adecuado y el habitante idóneo.

El espacio-jardín posee sus propias leyes<sup>66</sup>: el clima es distinto al de la avenida mexicana. Si en Puente de Alvarado hay sol "monótono", en el jardín las estaciones se suceden: acaba de empezar el otoño europeo. Desde el 21 de septiembre (equinoccio), el jardín hipnotiza al actor, quien carece de voluntad para resistir el hechizo.

Son dos latitudes distintas, dos épocas coexistentes; un espacio dentro de otro. La oposición entre el clima externo y el interno es el de estación/no estación; lluvia/sequía; tiempo de adentro/tiempo de afuera. Las oposiciones son resueltas con el triunfo de Charlotte y así las leyes de su mundo: Charlotte-araña apresa al actor. Vence el espacio-encierro. En el equinoccio, tránsito de estación a estación, de un mundo a otro, aparece el actor femenino desde el espacio de la muerte. Se hace presente en el centro de la casa, el jardín y hace que el actor ingrese a éste, al espacio que los encerrará a ambos: espacio-tumba-útero. Doblemente tumba porque encerró a Max y

65) Artesonados, retablos y detalles de decoración, etc.

66) Es la parte específica que recibe la atención del narrador: lo observa con la concentración con que se ve una obra de arte visual.

ahora a Charlotte y al doble. Espacio trasplantado desde Europa, el jardín con sus siemprevivas es la sepultura que Charlotte ha cuidado amorosamente en el tiempo de la espera. Tumba o sepultura dentro de otra tumba: lo cerrado igual a la muerte.

### Movimientos espaciales.

Desplazarse en TF significa ir al encuentro del pasado. Mudarse a la casa de "tiempos de la Intervención Francesa" es, para el actor, ir a reunirse con el pasado no sepultado, Charlotte, es ser él mismo, el pasado encarnado, el Otro, que vuelve, joven y vivo, a sepultarse en el "In Pace" de Charlotte, con ella<sup>67</sup>. Transitar de la Avenida Puente de Alvarado a la mansión situada en ella, es adentrarse en el espacio del que no se regresa: el de la muerte. Al confrontar el jardín de la casa, la sepultura, con la avenida, yendo y viniendo de la biblioteca al salón, el actor se encuentra con la única alternativa del pasado impuesto, porque no se es, porque se será el Otro.

Estar estático contemplando el jardín es mostrar signos de hechizamiento, pero también la entrega, la atracción hacia un tiempo y un espacio ajenos (21 sep.). Transitar del salón al jardín, a través de la ventana, es atravesar fronteras de tiempo y espacio; es estar, reconocer, regresar. Moverse dentro de la mansión significa hacerlo dentro del lugar sin salida,

---

67) Idea del eterno retorno, como en CHM.

porque ya se está capturado dentro de la "isla de antigüedad". Los movimientos de escape del actor son entonces falsos y confirman el encierro dentro del tiempo espaciado (pasado).

Charlotte permanece. Su permanecer es el triunfo sobre la muerte y por tanto sobre el tiempo. Ella puede desplazarse, transitar, sin alterarse, de ahí su identidad con el espacio. Espacio ella misma<sup>68</sup>, la identificación del actor masculino con la mansión es el proceso de acercamiento, de integración con Charlotte: ella y la mansión forman una unidad<sup>69</sup>. La puerta-vagina es el último reducto del control ejercido por Charlotte:

Me arranqué a sus manos, corrí a la puerta de la mansión --hasta allá me perseguían los rumores locos de su voz, las cavernas de una garganta de muerte ahogadas--, caí temblando, agarrado a la manija, sin fuerza para moverla. De nada sirvió; no era posible abrirla. Está sellada, con una laca roja y es pesa. En el centro, un escudo de armas brilla en la noche, su águila de coronas, el perfil de la anciana, lanza la intensidad congelada de una clausura definitiva (p. 49).

Las cualidades espaciales de Charlotte, su signo en cada detalle de la casa, son percibidos e intuídos por el actor masculino:

---

68) Por sus cualidades espaciales: inalterabilidad, conectividad entre dos espacios (muerte/vida).

69) Espacio-útero; Charlotte-araña.

Levantó la vista: en sus ojos no había ojos... era como si un camino, un paisaje nocturno partiera de los párpados arrugados, partiera hacia adentro, hacia un viaje infinito en cada segundo. La anciana se inclinó a recoger un capullo rojo: de perfil, sus facciones de halcón, sus mejillas hundidas, vibraban con los ángulos de la guadaña. Ahora caminaba, ¿hacia...? (p. 45, el subrayado es mío).

Charlotte es "reconocida" al mirar con detenimiento el lugar; su cara es como la del águila del escudo; su cara y ojos no mienten sobre su procedencia y sobre la recompensa que ofrece (la muerte); ella y la casa se parecen porque una y otra son lo mismo.

Las oposiciones entre el espacio-lugar que rodea a la casa y el de ésta se resuelven. Al incorporarse el actor a la dualidad él/ella, el espacio exterior deja de existir.

El espacio está concebido como recipiente: recibe, es penetrable (es, pues, femenino como su dueña), pero el movimiento a la inversa (la expulsión, el escape y por qué no, el nacimiento) no es posible. Muerte y espacio están ligados por Charlotte (como Tanatos y Eros); el espacio de la muerte se centra en la tumba de los capuchinos frecuentada por Charlotte (amor/Tanatos) y se amplía hasta la mansión cuya puerta se cierra significativamente con la laca roja: receptáculo dentro del recipiente.

#### V. Tiempo.

El narrador ordena su enunciado en 11 segmentos cuya relación cronológica está condicionada por el hecho de que pretende

ser un diario personal. Se sigue una temporalidad lineal en el orden de presentación de los acontecimientos (cf. "Descripción preliminar")<sup>70</sup>.

La intención de analizar primero el espacio y después el tiempo<sup>71</sup> resulta ampliamente justificada para TP por haberse encontrado el carácter fundamental del espacio.

#### Notaciones temporales.

La fechación (marcas del tiempo del narrador) abre, inicia, reinicia el uso de la palabra por parte del narrador cuando actúa como el emisor de su propio enunciado (cf. *id.*). Las fechas no responden a una periodicidad diaria, sino a la pertinencia de las impresiones y reflexiones acerca de lo que ocurre. El ritmo está ligado al tiempo interior del narrador<sup>72</sup>:

Días	1	2	3	4	5	6
Fechas	19 19	20	21 21	22 22 23	23	23 24
Estaciones	Verano		(Equinoccio)		Otoño	

La fecha clave es el 21 de septiembre<sup>73</sup>, transición del verano al otoño. En el jardín el equinoccio es "real", mientras

70) En CHM ambos sujetos del enunciado narrativo siguen una temporalidad lineal, pero la alternancia de F y A produce la deformación temporal.

71) No es posible concebir tiempo y espacio separados; hacerlo por necesidad de análisis es una convención.

72) Los días que abarca la cronología del cuento son seis.

73) Fecha en que aparece Charlotte.

que en la calle de la ciudad de México es "virtual". Sin embargo esta oposición climática encubre la relación estática/dinámica de ambos tiempos naturales. Si el actor masculino añora y selecciona, también le es impuesto el tiempo cambiante europeo; de hecho escoge el estatismo de un mundo en que predomina el espacio.

#### Movimientos temporales.

Charlotte viene del pasado a reunirse con Max. El actor vive en el presente, y al quedarse en la mansión se sitúa en el pasado: se ha movido hacia él. Ambos movimientos tienen como finalidad la reunión: como en reflexión especular.

La nostalgia, premoniciones del actor, y el fin, la búsqueda de Charlotte, son movimientos hacia el pasado<sup>74</sup>. Para Charlotte él representa el pasado recuperado; su locura la hace perder el sentido de tiempo y espacio: confunde antes/después; aquí/allá, vida/muerte.

Los mensajes escritos de Charlotte son movimientos hacia el pasado<sup>75</sup>, así como su aparición en la casa es dirigirse ha-

74) Hacia una época determinada: el Segundo Imperio en México.

75) Por eso al reunirse de nuevo son innecesarios, la historia se vuelve a compartir: "... pero eso ya te lo conté en una carta, en la que te escribía de Bouchot, ¿recuerdas?. Pero donde ahora, no más cartas, ya estamos juntos para siempre, los dos en este castillo" (p. 50).

cia Max. El actor se vuelve pasado al convertirse en Max; gracias al hechizamiento se hipersensibilizan sus reacciones al tiempo y al espacio:

22 Sept. No hay teléfono en la casa, pero podría salir a la avenida, llamar a mis amigos, irme al Roxy... ¡pero si estoy viviendo en mi ciudad, entre mi gente! ¿por qué no puedo arrancarme a esta casa, diría mejor, a mi puesto en la ventana que mira al jardín? (p. 44).

Los movimientos del actor, aun en los que intenta huir, son de acercamiento al pasado, de regresión en el tiempo.

Charlotte es el pasado; ella misma confunde su niñez con la vejez<sup>76</sup>, el actor se ha vuelto hacia el pasado y asume su retorno.

El eje pasado vs. presente; tiempo europeo y tiempo mexicano.

En TF triunfa el pasado, la muerte, la noche, la mujer, la vejez, la locura. Las oposiciones se diluyen por la inclusión del tiempo europeo dentro del tiempo mexicano, presente<sup>77</sup>. El movimiento que se origina es de ajuste, la reunión con el pasado es de complementariedad. El ingreso a otra realidad es predeterminado por la falta de identidad.

76) Charlotte --Alicia en el país de las maravillas--, juega con los aros: "A medida que me acerqué, el ruido cesó. Regresé a la biblioteca; ella estaba en el jardín: ahora daba pequeños saltos describía un movimiento... como el de una niña que juega con su aro" (p. 47).

77) En CHEM la confrontación entre contrarios es distinta.



Charlotte está mexicanizada, en el aspecto más autóctono, al adoptar el náhuatl como una de sus lenguas (la imperial), lo indígena es el pasado más remoto y el más auténtico.

El actor masculino, al vivir la historia personal del Otro, es expulsado de la Historia, es el mito de la malinche repetido otra vez.

### CAPÍTULO III

## "EL QUE INVENTÓ LA PÓLVORA". LA GUERRA ATÓMICA PODRÍA SER LA CONSECUENCIA FINAL DEL CAPITALISMO.

La Revolución Industrial se originó en Inglaterra, precisamente durante la primera mitad del reinado de Jorge III (1760-1820). Todo propició a Inglaterra para ser su cuna. (...) La iniciativa individual no encontró trabas: no existieron como en Francia y Alemania, barreras aduanales internas. Los mercaderes burgueses establecieron relaciones sociales con los terratenientes aristocráticos. El capital mercantil acumulado estaba dispuesto, dadas las buenas perspectivas, a convertirse en inversión de capital industrial. El imperialismo aseguraba mercados y abastecimiento de materias primas.

Carlos Fuentes, Casa con dos puertas.

... las ruinas norteamericanas son mecánicas, son ruinas de promesas hechas y cumplidas y luego abandonadas por el tiempo y al tiempo en enormes cúmulos de chatarra, cementerios de automóviles, ciudades asfixiadas y fábricas renegridas. (...) Hace poco, al pasar dos meses en Nueva York, conocí el destino de aquella eficiencia, de aquel "progreso": el abandono, la ineficacia, el peligro, la basura, el crimen.

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

## I. Descripción preliminar.

El significativo material de "El que inventó la pólvora" (EIP) está formado por una narración, en primera persona de singular (enunciado narrativo) introducida por una cita-comentario (enunciado citacional) de un "intelectual" sobre una interpretación de Aldous Huxley acerca de la sociedad capitalista<sup>78</sup>, (ésta, a su vez, encierra una "cita" de un ingeniero norteamericano)<sup>79</sup>.

La narración incluye (como citas) enunciados de mass media: anuncios publicitarios, del mensajero del helicóptero en imperativo; y una cita de Treasure Island de Robert Louis Stevenson.

## II. Los enunciados y el circuito interno de comunicación.

### El enunciado del "escritor".

El comentario de un amigo "intelectual" (el Otro), sobre la visión de Huxley, sirve al narrador para que a partir de él, elabore su enunciado (que contiene los demás enunciados). El segmento que inaugura EIP es el apoyo del narrador, especial-

---

78) De las primeras décadas del S. XX.

79) El segmento entra como "desdoblamiento" del "escritor" (el narrador de EIP) enunciado en tercera persona de singular y se subordina al "yo" del sujeto de la narración. Este cita a su amigo intelectual, quien a su vez cita a Huxley, quien cita al ingeniero: "Quien construya un edificio que dure más de cuarenta años, es traidor a la industria de la construcción" (p. 83).

mente en lo que se refiere a la cita de Music at Night de Huxley<sup>80</sup>:

los snobismos de nuestra época son el de la ignorancia y el de la última moda; y gracias a éste se mantiene el progreso, la industria y las actividades civilizadas (p. 83).

El desarrollo posterior de la Historia niega este enunciado (antes), invirtiendo su contenido: el desarrollo de los acontecimientos demuestra que precisamente los "snobismos de la época" sirven para otra cosa que para la civilización y el progreso. Esto es lo que narra como testimonio el narrador-escritor. El yo, carente de nombre<sup>81</sup> que enuncia su enunciado domina todo EIP, pero oscila (de un nivel a otro) entre el yo que habla y el "nosotros" los hombres que provocamos la destrucción (al principio es parte de la colectividad, p. 84).

Su posición es de espectador como "escritor" y de participante como consumidor-hombre, de ahí el vaivén del yo al nosotros. Progresivamente se distancia del grupo humano (de nosotros cambia a ellos), hasta colocarse en una perspectiva en la que ya no es más participante, sino testigo-escritor (desde afuera).

Al afirmarse como escritor se convierte en el poseedor de la única visión coherente<sup>82</sup> de la destrucción total, de la cual

80) Polémica interna (como en CHM).

81) No importa quien lo "escribió", sino su función de "escritor".

82) El no pierde la memoria como los demás, ni el sentido del tiempo: "Aquí desde hace un mes, vivo escondido, entre las ruinas de mi antigua casa. Huí del (p. 94) arsenal cuando me di cuenta que todos, obreros y patronos, han perdido la memoria, y también, la facultad previsora... Viven al día, emparedados por los segundos..." (pp. 94-95).

es el único que sobrevive:

¿Los novios, los niños, los que sabían cantar, dónde están, por qué los olvidé, los olvidamos, durante todo este tiempo? ¿Que fue de ellos mientras sólo pensábamos (y yo sólo he escrito) en el deterioro y creación de nuestros útiles? (p. 95).

Es por eso el autor<sup>83</sup> del último texto de la civilización; de su memoria, de la "Historia mundial". Su aislamiento, la distancia que lo aleja de los otros para escribir, le da a su acción el valor de ser la única con sentido. Aunque carece de la posibilidad para transformar la realidad con la palabra, es el depositario y trasmisor de los valores culturales<sup>84</sup>.

El sujeto del enunciado narrativo, es un "escritor" que proviene de la clase media<sup>85</sup>, y su interpretación de los acontecimientos no va más allá de la descripción y enumeración (aunque su perspectiva lo distinga de los demás, porque está consciente).

Nunca hubo tiempo de averiguar a qué plan diabólico obedeció, o si todo fue la irrupción acelerada de un fenómeno natural que creíamos domeñado, tampoco, dónde se inició la rebelión, el castigo, el destino -no sabemos cómo designarlo (p. 85).

Es decir, carece de los instrumentos que le permiten analizar y aportar explicaciones, no es un intelectual pero se convierte en un artista consciente, ó sea, en otro tipo de in-

---

83) El autor representado como en CHM y TP.

84) El escritor como el ser diferenciado de la sociedad. También es lector-escritor.

85) El actor es burócrata del sector privado: trabaja en un banco y pertenece a la clase media como los de CHM y el de TP.

telectual más alerta que los teóricos capitalistas. El "escritor" es como todos los hombres un consumidor más, y RIP está enfocado desde el ángulo del consumidor. En su enunciado no entran el discurso histórico, económico o sociológico como tales, pero sí los problemas: no posee la formación ad hoc. Los acontecimientos invalidan las posiciones intelectualizadas que predicen determinada dirección de la Historia<sup>86</sup>. (Cf. Actores).

#### El circuito interno de comunicación.

En EIP los hombres son los receptores pasivos de los medios de información que los conducen a su antojo para aumentar la demanda de bienes de consumo<sup>87</sup>. El receptor es, pues, colectivo; el emisor transmite los deseos e intereses de los fabricantes, los beneficiarios.

Los mensajes publicitarios se transforman en imperativos; se desenmascaran de la cobertura artística (o pseudo) humanística (o pseudo) hasta ser sólo enunciados ideológicos:

Usen, usen, consuman consuman, ¡todo, todo! (p.94)<sup>88</sup>

USEN TODO... TODO... TODO (p.96).

El consumidor (la humanidad) es convertido en autómatas pues la información con la que se le bombardea (la ideología)

86) Polémica interna en contra de los intelectuales: desvalorización.

87) La "soberanía" del consumidor que es uno de los principios capitalistas es desmixtificada.

88) El dinero ya había dejado de circular.

únicamente le permite la respuesta exigida: consumir. Desde el principio de EIP los consumidores obedecen los anuncios icónicos o auditivos de la publicidad.

El escritor es el único receptor que se convierte en individuo con razocinio por medio de la lectura y la escritura: de consumidor a escritor; es el único receptor individual, lector, de textos no publicitarios.

El "escritor" es también el lector del único libro conservado de la civilización en decadencia. Significativamente es un texto narrativo inglés, no científico: Treasure Island. En esta novela se relata el origen de todo<sup>89</sup>: "¡Pieces of eight! ¡Pieces of eight!" gritaba automática y repetitivamente el loro (el móvil).

El lector-escritor<sup>90</sup> recibe los valores (simbólicamente las semillas) en el libro ( p. 96) que cuenta literariamente la primera parte de la Historia ("el antecedente"); el "escritor" de EIP relata el "consecuente". El "escritor" será entonces el trasmisor del mensaje de la misma ideología así como el reiniciador de la agricultura<sup>91</sup>.

Al inutilizarse los magnavoces se vuelve a la tradición

---

89) Esto es, la piratería inglesa, que luego daría lugar a las condiciones económicas para que la revolución industrial se efectuase; la de EIP sería la "segunda" revolución.

90) El lector representado como en CHM, o, en menor grado, en TP.

91) Regresión temporal; reinicio de otro ciclo: repetición.

oral (regresión, cf. Tiempo) al servicio también de los empresarios, ya que de los medios de información sólo queda el del helicóptero:

De viva voz se corrió la consigna: los intereses sociales exigen que para salvar la situación se utilicen y consuman las cosas con una rapidez cada día mayor (p. 92).

### III. Actores.- Metamorfosis.

En EIP se representa el proceso autodestructivo de la humanidad<sup>92</sup>, generado por su organización socioeconómica característica llevada a sus últimas consecuencias<sup>93</sup>.

La destrucción de la economía capitalista por las mismas "leyes" del funcionamiento del sistema, sobre todo por el consumismo<sup>94</sup>, ponen en juego a los actores de EIP: los consumidores, los bienes de consumo y los empresarios; es decir, los mismos del sistema económico.

Se asume que la humanidad es ante todo consumidora: se destaca una acción económica. Del proceso global económico se hacen explícitos dos de sus elementos; el tercero, los empresarios, se minimiza<sup>95</sup>.

92) En un futuro hipotético. Cf. Tiempo.

93) Se supone que el único sistema económico existente, a nivel mundial, es el capitalista. Asimismo, el modelo de sociedad es el occidental con un alto grado de desarrollo.

94) La obtención de una ganancia por parte de los empresarios y su realización por medio de la venta de bienes de consumo.

95) Solamente cambian, se destruyen, los bienes de consumo; los de capital no: la maquinaria sigue produciendo. Todo es aniquilado finalmente por la guerra atómica.



La lucha entre el empresario y el consumidor, antagonistas de facto, se da a través del producto: de los bienes de consumo, El énfasis en este último (el desfase en el proceso económico) reúne a los tres términos en una interrelación de causa y efecto.

Los bienes de consumo (los utensilios-instrumentos) son los primeros en reaccionar ante el mecanismo oferta y demanda que los coloca, en medio del circuito de intercambio, entre empresarios y consumidores, gracias al dinero:

El hecho es que un día, la cuchara con que yo desayunaba, de legítima plata Christoph, se derritió en mis manos. No di mayor importancia al asunto, y suplí el utensilio inservible con otro semejante, del mismo diseño, para no dejar incompleto mi servicio y poder recibir con cierta elegancia a doce personas. La nueva cuchara duró una semana; con ella, se derritió el cuchillo. Los nuevos repuestos no sobrevivieron las setenta y dos horas sin convertirse en gelatina. Y claro, tuve que abrir los cajones y cerciorarme: toda la cuchillería descansaba en el fondo de las gavetas; excreción gris y oscura (p. 85).

Al eliminarse la utilidad de los bienes de consumo (cada vez duran menos) se ocasiona una demanda mayor por parte de los consumidores, que es contestada inmediatamente por los empresarios con una oferta más amplia: la "eficiencia capitalista".

Al acelerarse la desintegración de los bienes de consumo ("la obsolescencia") se provoca un incremento de la producción y de la compra ("previsión"). A nivel mundial se da una situa-

ción de "pleno empleo"<sup>96</sup> y el dinero circula a gran velocidad (pp. 89-90). Se llega a un nivel muy elevado de desarrollo; la industrialización provoca el abandono de la agricultura<sup>97</sup> (p. 89).

La dinámica del proceso económico da lugar, no al progreso y bienestar sociales, sino a una regresión. Al acelerarse todavía más la obsolescencia de los bienes de consumo se reúnen en una sola persona al productor y al consumidor; como antes del capitalismo. El uso del dinero pierde sentido. O sea, el empresario es su propio consumidor y el consumidor es el empresario: igualdad de uno y otro.

Los bienes de consumo, como parte del sistema económico, atraviesan por una regresión completa, que los convierte en la materia prima con que se inicia la producción en serie; esto constituye, la negación de su utilitarismo, borrando cualquier proceso que los haya transformado en utensilios<sup>98</sup>. los demás bienes se destruyen rápidamente.

---

96) A EIP lo atraviesa un afán polémico, que se transparenta primero, en el segmento inicial, en contra de las predicciones positivistas de Huxley, y después, en el curso de los acontecimientos. Se pretende demostrar la falacia de las construcciones teóricas económicas neoclásicas, en general, y keynesianas, en particular.

97) "El abandono de las labores agrícolas se vio suplido, y concordado por las industrias química, mobiliaria y eléctrica. Ahora confiamos píldoras de vitamina, cápsulas y granulados (...)" (p. 90).

98) Por ejemplo, los cubiertos se hacen metal líquido, como antes.

Estadio inicial (antes).Bienes de consumo.Objeto:

pasivo

dominado

cosa utilizable

ConsumidoresSujeto ("soberanía"):

activo

dominador

necesidad de

Estadio final (después)Sujeto ("soberanía"):

activo (rebelión)

dominador

no utilizable

Objeto:

pasivo

dominado

más necesidad.

Los cambios que afectan a los actores, en lo que se refiere a sus relaciones, son del tipo inversión; la negación de su cualidad de cosa utilizable da lugar a una necesidad más grande en el actor-consumidor. Los cambios en los bienes de consumo producen acumulación de desperdicios, que suple a la acumulación de capital; la reestructuración de la sociedad, que persiste clasista, coloca a los basureros en "la capa social privilegiada" (los nuevos "millonarios", p. 92). La basura, o los bienes "transformados" causa, la transformación, a su vez del Topos (topográfica):

La acumulación de basura en las calles las hacía intransitables. (p. 92). La opacidad chiclosa se entrevera en mil rasguños, las llantas y los trapos, la obesidad maloliente, la carne inflamada del detritus, se extienden enterrados por los cauces de asfalto; y pude ver algunas cicatrices, que eran cuerpos abrazados, manos de cuerda, bocas abiertas, y supe de ellos (pp. 95-96).

La vida de los hombres gira, solamente, alrededor de los objetos, sólo piensan en "el deterioro y creación" de útiles. Porque son manipulados por los medios de comunicación, se produce el primer paso de la deshumanización: la automatización (p. ej. el ser objetos y nunca sujetos de decisiones). Este proceso de aniquilamiento de la humanidad, excluye al Logos, la razón como facultad, simbólicamente expresado con la huída del alfabeto:

Regadas por el piso, como larvas de tinta, yacían las letras de todos los libros. Apresuradamente, revisé varios tomos: sus páginas, en blanco. Una música dolorosa, lenta, despedida, me envolvió; quise distinguir las voces de las letras; al minuto agonizaron. Eran cenizas. Salí a la calle, ansioso de saber qué nuevos sucesos anunciaba éste; por el aire, con el loco empeño de los vampiros, corrían nubes de letras; a veces, en chispazos eléctricos, se reunían... amor rosa palabra, brillaban un instante en el cielo, para disolverse en llanto (pp. 90-91).

El Logos entendido como "el decir", como toda realización de la facultad exclusiva del hombre, la razón, se aleja, es expulsado por el hombre y se vuelve a la prehistoria.

#### IV. Espacio.

Al ausentarse la razón y la memoria (la escritura, la historia) de los hombres, en el ámbito en que viven es imposible decir y hablar, sólo el escritor puede hacerlo; el espacio humano está limitado por las leyes del funcionamiento de la economía. Sin el Logos, no existe ya el espacio interior.

El lugar en el que se desarrolla o representa EIP se sobreentiende que es el mundo (los fenómenos son "hechos universales"): toda la tierra en la que se estableció el sistema capitalista y cuyas sociedades han alcanzado un nivel alto de desarrollo a la manera occidental. La superficie terrestre es la que recibe las repercusiones del comportamiento automatizado de los hombres. La humanidad consumidora es sólo la pieza del engranaje (la economía) que progresivamente remodela la topografía del mundo hasta cambiarla totalmente.

Ya se mencionó que la basura es el medio con el que se transforma la geografía y altera totalmente la superficie de la tierra en la que el hombre vive y de la que es parte. Finalmente se recurre a las bombas <sup>no se especifica</sup> atómicas: la civilización empezó con la agricultura y termina con la "siembra" de bombas atómicas:

Yo sabía que las armas eran llevadas a parajes desiertos y usadas allí; un puente aéreo se encargaba de transportar las bombas con rapidez, antes de que estallaran, y depositarlas, huevocillos negros, entre las arenas de estos lugares misteriosos (pp. 93-94).

La habitación del hombre, la tierra, se hace inhabitable por él mismo. Sistemáticamente el hombre-consumidor convierte todo en basura. El Topos es destruido. El espacio en EIP está concebido como una prisión: no hay salida; la prisión la construyó sistemáticamente el hombre.

El único desplazamiento espacial es el del "escritor" que sale del espacio-prisión para observarlo desde afuera, antes,

durante y después de la destrucción del Topos-Logos.

El espacio del "escritor" es además el de la escritura, y también como actor es el primer poblador de una tierra con mares y continentes distintos. Su espacio es como el del hombre primitivo en el que todo está por hacerse de nuevo. El escritor (se alude a Robinson Crusoe) permanece solo desde el principio de EIP hasta el fin cuando se enfrenta a la soledad total:

Estoy sentado en una playa que antes --si recuerdo algo de geografía-- no bañaba mar alguno. No hay más muebles en el Universo que dos estrellas, las olas y arena. He tomado unas ramas secas; las froto, durante mucho tiempo... ah, la primera chispa... (pp. 96-97).

El "escritor" inicia un movimiento del pasado hacia el futuro. Aparte de éste, sólo hubo los movimientos de retroalimentación de la economía capitalista desbocada; los movimientos de los hombres contribuían gradualmente a la autodestrucción.

#### V. Tiempo.

Todo EIP está representado como un retroceso; el tiempo lineal que ordena los acontecimientos progresivamente, desde un punto en el pasado hasta un aquí-ahora (coincidencia del tiempo de la enunciación con el del enunciado), encierra un movimiento de regresión en varios planos. El transcurrir de lo que pasa en EIP es una sucesión de hechos que se van orde-

nando hacia un futuro que paradójicamente es una vuelta al pasado. Siempre se vuelve desde un después hasta un antes: la metamorfosis de los actores (los bienes de consumo) representa la regresión cada vez más rápida hacia etapas anteriores; la intensificación del proceso destructivo de los bienes de consumo hace regresar todo el sistema productivo económico a una etapa anterior al capitalismo. Por su parte, la humanidad que cree proyectarse hacia un futuro de bienestar y progreso, gracias a la economía, se mueve con ímpetu hacia atrás, lejos de cualquier avance. Al destruirse paulatinamente como civilización (primero el Logos, luego el Topos) se ocasiona un movimiento hacia el origen-destrucción. La historia es de este modo la prehistoria; el ciclo que sigue lo vivirá únicamente el "escritor" al redescubrir el fuego, al iniciar otra vez la agricultura. La nueva etapa que se inicia, se abre como una repetición de toda la Historia.

El futuro hipotético en que se escenifica EIP, niega su calidad de proyección hacia adelante, de futuro, para afirmar insistentemente al pasado. El transcurrir del tiempo progresivo, lineal, es abolido por el tiempo cíclico, que, al cerrarse en la última etapa de la civilización, concluye un ciclo en que "el ahora" es igual al principio (antes).

El nuevo ciclo se inicia para repetir todo. El "escritor" en su función narrativa marca temporalmente las etapas regresivas, así como la aceleración de las metamorfosis. Él es el

único que no pierde el sentido del tiempo o el espacio; todavía mide el tiempo cronológicamente. Su narración despliega los acontecimientos en sucesión, ordenados temporalmente uno detrás de otro. Su "conciencia", que lo ha hecho alejarse hacia un espacio distinto, lo hace también insistir en sus marcas temporales:

Aquí concluía el período que pareció regirse por el signo de las veinticuatro horas. A partir de ese instante, nuestros utensilios comenzaron a descomponerse en menos tiempo; a veces en tres o cuatro horas (p. 91).

Ahora que ha pasado un año desde que mi cuchara se derritió, subo a las ramas de un árbol y trato de distinguir, entre el humo y las sirenas, algo de las costras del mundo (p. 94).

Las marcas señalan la pérdida paulatina del sentido del tiempo en los hombres, y la acentuación de la rapidez de la descomposición<sup>99</sup>.

La lectura de Treasure Island es un movimiento hacia el pasado y a la inversa: la recuperación solitaria del Logos:

¡Qué gusto! En mi sótano encontré un libro con letras impresas; es Treasure Island, y gracias a él he recuperado el recuerdo de mí mismo, el ritmo de muchas cosas... Terminó el libro ("¡Pieces of eight! ¡Pieces of eight!") y miro en redor mío (p. 95).

La escritura es un movimiento para apresar el pasado, para consignar la Historia.

---

99) El tiempo representado abarca un año y un mes aproximadamente.



La destrucción universal está determinada desde el inicio del capitalismo; por eso los textos que encierran la Historia son: para la primera etapa, Treasure Island y, para la segunda, la narración del último sobreviviente.

## CAPÍTULO IV

### "EN DEFENSA DE LA TRIGOLIBIA"

INDEPENDIENTEMENTE DE LA LENGUA E IDEOLOGÍA, LA COMUNIDAD,  
VERBAL Y DE FINES, DE LAS DOS GRANDES POTENCIAS MUNDIALES  
FUE EXPUESTA POR LA "GUERRA FRÍA".

... dos destinos indeseables: el infierno de la tecnocracia supercapitalista de los Estados Unidos y el infierno de la burocracia subsocialista de la Unión Soviética, integrados internacionalmente por su común política de poder, dominio y división de esferas de influencia, identificados en su común desprecio hacia la autodeterminación e independencia de los países pequeños (la República Dominicana; Checoslovaquia; Doctrina Monroe; Doctrina Brezhnev) y asimilados en su estructura interna, a pesar de numerosas diferencias, por el dominio económico y político de una nueva clase de managers, tecnócratas y burócratas que excluyen la gestión económica o la iniciativa política de los trabajadores. Pareto ha vencido a Marx; Burnham le da una mano a Nixon y otra a Brezhnev.

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

¿Prevalecerán todos estos hombres contra aquello que los niega: el siniestro orden mundial que se está fraguando con los ominosos ropajes del terror nuclear, la paz por chantaje, la división de esferas de in-

fluencia y el proyecto de un fascismo planetario que niega tanto los derechos individuales como la experiencia socialista en nombre de un cerrado ejercicio del poder por las tecnocracias especializadas de las dos grandes potencias y sus burocracias serviles en Oriente y Occidente? ¿Prevalerán?

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

Un mundo en el que todo era verbo, verbo amplificado, multiplicado, comunicado sin cesar para dejar de comunicar, cargado de todos los sentidos menos del sentido mínimo: la palabra al servicio del nihilismo establecido. Todo se convertía en palabras pero la palabra no estaba en ninguna parte.

Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana.

## I. Descripción preliminar.

El significante material de "En defensa de la trigolibia" (EDT) lo constituye una narración en tercera persona de plural que contiene: enunciados entre comillas que entran como citas; contradicciones verbales<sup>100</sup> y enunciados preceptivos (en imperativo). EDT está enmarcado inicial y finalmente por dos segmentos en tercera persona de singular; en este caso oraciones o sintagmas.

## II. Los enunciados y el circuito interno de comunicación.

### El enunciado del narrador.

Entre el sintagma "La Trigolibia es valor supremo de los Nusitanos" que abre EDT ("prólogo"), y el de "Esta es la defensa de la Trigolibia", que lo cierra ("epílogo"), se tiende la "explicación" del narrador, distanciado por el pronombre de la no persona<sup>101</sup>.

A nivel de lenguaje, el enunciado del narrador (que contiene, incorporados, los demás enunciados) homogeneiza en su "forma fónica"<sup>102</sup> determinados vocablos para "disfrazar" las palabras.

100) Su contradicción se da solamente en el plano del lenguaje; no son, aunque parezcan contradicciones lógicas.

101) E. Benveniste, loc. cit.

102) André Martinet, Elementos de lingüística general, Madrid, 1972.

El narrador impone un código lingüístico que no se aleja de las leyes del español, sino que juega con ellas para ironizar (probablemente) con la fraseología política de las potencias. Leer entonces EDT es participar de un juego adivinatorio que consiste en adjudicar los significados<sup>103</sup> a las formas fónicas aparentemente desprovistas de él. Así, trigolibi, más prefijos, afijos y con la ayuda del contexto (las pistas para el lector), es el monema básico que aparece continuamente, en vez de: Libertad, proletariado, Capitalismo, Democracia, etc. Tundriusa y Nusitania (Rusia y Estados Unidos), respectivamente, son los nombres de los actores movidos por trigolibi. La necesaria búsqueda de equivalencias, de significados debe hacerse en el terreno de las relaciones internacionales de la siguiente década a la Segunda guerra mundial: EDT remite a la Historia. El lector de EDT debe "leer entre líneas" este juego de información no completa. Sin embargo, lo lúdico preside no sólo a nivel de lenguaje sino en la visión del narrador, para el que las relaciones y motivaciones de los actores son juegos de estrategia (hacia trigolibi)<sup>104</sup> que culminan en la "Frigotrigolibia" (Guerra fría).

---

103) Integrando los "monemas". "Como cualquier signo el monema es una unidad de dos caras; por una parte el significado, su sentido o valor, y por otra parte, el significante, que revisita forma fónica y que está compuesto de unidades de segunda articulación" (*Ibid.*).

104) Juegos de información no completa: también los contendientes desconocen parte de las tácticas del otro.

La posición del narrador es de imparcialidad ante lo narrado<sup>105</sup>; no es de Tundriusa, ni de Nusitania. Pertenece a otro lugar: el de la palabra (cf.

El narrador no representado se sitúa en un nivel distinto al de los actores e interpone entre él y ellos el humor de lo intrascendente, como entre el lector y la significación inmediata, el juego en el lenguaje.

El sentido del humor atraviesa EDT peculiarizando su intención crítica, que se desprende de su carácter anti-apolo-gético. La crítica a Nusitania y a Tundriusa se transparenta en la homogenización formal, retórica, que relativiza los enunciados de los actores al enfrentarlos a sus fines. Parte del lenguaje (la crítica) para volver a él en un círculo que se cierra una y otra vez.

El narrador se distancia para observar la Historia y extrae, simplificados, tanto los orígenes históricos de sus actores, como sus relaciones y los lugares comunes de su lenguaje<sup>106</sup>. Para dar a conocer la ideología, preocupación fundamen-

---

105) Pero su enunciado, todo EDT, tiene varios niveles de interpretación (como cualquier texto), que en este caso se establecen por la ambigüedad que ocasiona el uso del monema trigolibi, que puede leerse como libertad o capitalismo o socialismo, etc. en ocasiones en el mismo sintagma.

106) Destaca la comunidad verbal de ambas, comunidad de sus fines también. Según el narrador pareciera que hablaran la misma lengua, y aunque los contenidos son distintos éstos no importan en la medida que dependen de la lectura que el lector haga, es decir, de su información e ideología, que lo harán seleccionar los significados.

tal del narrador , abstrae las entidades que las justifican ("sus universales").

Estas abstracciones dichas en un lenguaje semejante (a base del monema trigolibi) justifican también el comportamiento, semejante de los actores, así como su enfrentamiento:

La esencia de la Trigolibia, decían los Nusitanos, es el libre trigolibear entre los hombres. Naturalmente, mientras más trigolibean los hombres entre sí, más trigolíbicos serán. Gracias a esta Filonoffa, Nusitania se convirtió en el país más poderoso y trigolíbico del mundo, y cuando fué necesario, mandó tropas a todas partes a fin de defender la Trigolibia y hacer al mundo trigolíbico para la Trigolibia (p. 30).

Los Tundriusos instalaron una Trigolificatura del Trigolibicado y prometieron para muy pronto la verdadera Trogolibia en la tierra. Para defender la Trigolibia --que también declararon bien de su exclusiva pertenencia-- los Tundriusos crearon campos de trigolibiación en donde encorriban a los enemigos de la Trigolibia para enseñarles a amar a la Trigolibia. Todo enemigo de Tundriusa, declararon los Trigolificadores del Trigolibicado, es enemigo de la Trigolibia, y los Nusitanos, para no ser menos, declararon lo mismo (p. 31).

#### Las citasiones.

El narrador incorpora los enunciados de los actores (lemas, opiniones, preceptos) como generados por las entidades abstractas. Las citasiones aparecen directamente, entre comillas o, indirectamente, introducidas por los verbos decir, declarar. Una función del monema trigolibi es el de mostrar la inconsistencia de las declaraciones, tanto de Nusitania como de Tundriusa, haciendo aparentes, a nivel de lenguaje, las contradicciones verbales de los enunciados ideológicos de los actores. Para ésto añade a trigolibi los prefijos y afijos definidores, y por tanto

significativos, de la verborrea de ambos actores<sup>107</sup>. El lector se ayuda de estas pistas, así como del sonido parecido a la fraseología política y a su sintaxis.

#### Las contradicciones verbales.

Son dos las contradicciones verbales más destacados y se presentan como juegos de los actores que han esquematizado los comportamientos sociales (los "particulares").

En Nusitania y en Tundriusa se defiende la trigolibia. Para la primera, las contradicciones encuentran expresión en enunciados que parodian las proposiciones de la lógica tradicional, pero no los juicios contradictorios (sólo a nivel de lenguaje):

... si A, por ejemplo, lucha por uno de los postulados de la Declaración de Trogolibios del Hombre, A es antitrigolibio porque atenta contra la Trigolibia de quienes luchan contra ese mismo postulado y la Trigolibia no puede luchar contra sí misma. Si B opina que la mejor defensa de la Trigolibia es el fomento de la misma en los países antitrigolíbicos del mundo Trigolíbido. B es antitrigolibio porque la antitrigolibia de los países del mundo Trigolíbido es la Trigolibia de Nusitania, etc.... (p. 32).

En Tundriusa las contradicciones verbales se localizan en los enunciados en imperativo, normativos, que transmiten las actitudes que pide la "trigolibia":

---

107) Sobre Rusia y Estados Unidos y más que sobre capitalismo y comunismo, sobre stalinismo y macarthismo.



- a) Prohibido luchar por la Trigolibia, puesto que ésta nunca ha existido y no se puede luchar por una quimera.
- b) Prohibido vivir de acuerdo con la Trigolibia, puesto que ésta todavía no existe.
- c) Prohibido dudar de la Trigolibia, puesto que ésta existirá, irremediablemente, mañana, y en cuanto la Trigolibificatura desaparezca, ya que cada día se hace más pequeña a fuerza de crecer.
- d) Prohibido adoptar actitudes antitrigolíbicas, puesto que la Trigolibia ya es un hecho concreto en Tundriusa (pp. 333-34).

### El circuito interno de comunicación.

En EDT se pretende demostrar a través de la homogeneización del lenguaje, la de los hombres, como la única alternativa de supervivencia. Ya en Tundriusa, ya en Nusitania, existen instituciones que modelan a aquellos que se aparten de la "trigolibia (que no sean receptores pasivos). Por eso los hombres están en posición de inferioridad e incapacidad de defensa, frente a los esquemas o mandatos de comportamiento que en las dos partes están vigentes:

Todo enemigo de Tundriusa, declararon los Trigolibificadores del Trigolibicado, es enemigo de la Trigolibia. Y los Nusitanos, para no ser menos, declararon lo mismo (p. 31).

El Comité de Actividades Antitrigolíbicas investigo a las personas sospechosas de atentar contra la Trigolibia en el territorio de Nusitania y fuera de él, ... (p. 32).

Los habitantes de los dos países son los receptores de las entidades abstractas que deben conformarlos. En EDT no se especifica de dónde surge el mensaje (del estado, p. ej.), ni quién lo recibe; lo que importa es el mensaje mismo como parte

integrante, como móvil, como leyes de Nusitania y Tundriusa. El mensaje es ideológico y justificante; sirve además para que se enfrenten los dos países en la "frigotrigolibia" --guerra fría--, en que ambos defienden sus ideales. Lo que oponen es la realización de dos ideologías en una época determinada: stalinismo vs macarthismo, como ya se indicó antes.

### III. Actores.- Metamorfosis.

EDT describe el juego entre Tundriusa y Nusitania. En su relación se vuelven contendientes, porque la "trigolibia", "idea", "valor" o "filosofía", es declarada como propia por los Nusitanios y después por los Tundriusos.

Los cambios por los que pasan los llevan a consolidarse como potencias (políticas y su situación, al final, cuando están organizadas, es de adversarios que aspiran a la hegemonía (para "implantar la trigolibia")):

El desarrollo de los actores, su historia, no sigue un proceso propiamente. Para ambos el narrador simplifica y generaliza. Destaca el surgimiento sin situarlo cronológicamente (es decir sin relacionarlo extratextualmente, con la Historia): antes, Nusitania; después, Tundriusa. En seguida el narrador trata la fuerza e importancia que adquieren después de organizarse como naciones.

a) El origen (distinto nivel temporal)

Nusitania (antes)	Tundriusa (después)
1 Toma de poder <sup>108</sup> : Independencia	1 Toma de poder: Revolución
2 Organización.	2 Organización
3 Violencia externa, guerras, expansión.	3 Violencia interna campos de trigolibiación, integración.

b) Los juegos de estrategia (antes de Tundriusa):

## 1. Económica.

Restricciones a los países para defender a la Trigolibia: Para defender a la Trigolibia, prohibieron a los hombres de Perupla visitar a los de Tropereta. Los hombres de Tropereta se vieron obligados a no llevar amistad más que con los de Nusitania, y a venderles sólo a ellos sus troperanos, troperocos y troperóleos (p. 30).

## 2. Militar.

Gracias a esta filosofía, Nusitania se convirtió en el país más poderoso y trigolíbico del mundo, y cuando fue necesario, mandó tropas a todas partes a defender con la sangre la Trigolibia y hacer al mundo trigolíbico para la Trigolibia (p. 30).

(Después de Tundriusa).

1. Económica, política.

En vista del audaz secuestro de su bienamada idea de Trigolibia por los Tundriusos, los Nusitanios decidieron salir nuevamente por el mundo a defender la Trigolibia... Para ello, se vieron obligados a extender los beneficios adjetivos de la Trigolibia a todos los países hambrientos de trigolíbidos, aunque muchos de estos países fueran antitri-

---

108) "... se trigolibiaron de los terribrios..." (p. 29): se independizaron de Inglaterra. Se organizaron en "trigolibia trigoliba": Estados Unidos de Norteamérica.

líbicos. Se creó así el Mundo Trigolíbido (pp. 31-32).

2. Social (represivo), creación de organismos burocráticos.

El Comité de Actividades Antitrigolíbicas investiga a las personas sospechosas de atentar contra la Trigolibia en el territorio de Nusitania y fuera de él, de acuerdo a un interesante juego (p. 32).

3. Social, política, económica.

Los Trigolificadores del Trifolibicado Tundriuso, también defienden la Trigolibia a su manera. Su juego favorito es en tres tiempos (hoy, Trigolibismo; mañana, antitrigolibismo; pasado mañana, Antiprotrifolibificación (pp. 32-33) 109.

Al final de EDT los actores, ya en el mismo nivel temporal (ahora), y en situación cada uno de poder enfrentarse al otro, se relacionan como potencias en el último juego de estrategia que los involucra directamente: la guerra fría. Juego que implica las demás estrategias económica, política y social, y que se realiza por medio del estira y afloja de la diplomacia:

Ahora, Nusitania y Tundriusa libran lo que los espíritus más enterados han llamado la Frigotrigolibia (p. 34).

La finalidad de la metamorfosis de los actores (de país débil a país potencia)<sup>110</sup> motivada por la trigolibia es la de autointegrarse como opositores que se contraponen, aparentemente, por defender sus respectivas ideas, las entidades abstractas:

El lema de Nusitania es: "defender la Trigolibia hoy, o ser trifolíbicos mañana". Y el de Tundriusa:

109) Parodia de la dialectica marxista.

110) Se esboza la transformación de los actores; sólo se pueden comparar los estadios iniciales y finales, que incipientemente presentan los cambios.

Por una Trigolibia sin Trigolibia (p. 34).

En EDT las metamorfosis de los actores no tienen la forma de procesos presentados paso a paso, sino que "se dice" que han cambiado y cómo empezaron a surgir. Todo es lenguaje; en EDT no hay representación propiamente dicha, el juego adivinatorio descansa en lo verbal y todo el relato es una gran "jitanjáfora"<sup>111</sup>.

#### IV. Espacio.

El espacio de EDT es el de las ideas y el lenguaje; podría decirse que este relato es el de la "historia" sintética del encuentro de dos paradigmas de ideas<sup>112</sup>, en un lenguaje que "suena" parecido. Las ideas están en movimiento, pero porque la instauración que de ellas hacen los actores las coloca en situaciones viciadas por la contradicción verbal.

Los juegos de los actores, derivados de sus lemas (ideologías), por ejemplo, restringen el mundo de las ideas al utilizarlas como móvil y justificación para sus tácticas de potencia. El uso de las ideas se depoja de raciocinio; se les quita su verdad, se las organiza inconsistentemente, se las coloca en el espacio del lenguaje que no pretende comunicar sino

---

111) Término de Alfonso Reyes que describe o caracteriza a EDT con gran precisión. Cf. "Las jitanjáforas", en La Experiencia literaria, Buenos Aires, 1942.

112) Que incide y afecta directamente el espacio humano.

manipular. Las ideas están aprisionadas por el debate entre Tundriusa y Nusitania en su guerra ideológica. El espacio del lenguaje está conectado con el ideológico por el narrador. Desde el ámbito del lenguaje se cuestiona el de las ideas, no a éstas mismas, sino a la degradación o pérdida de sentido en su uso.

La imposición por medio de los juegos de dos sistemas ideológicos restringe el espacio humano en Tundriusa y Nusitania.

El lugar en que pasan los acontecimientos es el mundo, dividido en dos por los actores. Primero se establecen y domina el espacio, Nusitania, hasta ser dueña absoluta de su territorio. Después, como amenaza para su espacio (para agrandar su territorio; para afirmar su poder), aparece Tundriusa que, se coloca como dueña de la otra parte del territorio mundial. En su espacio recién adquirido, para protección de la Trigolibia, surgen espacios aún más cerrados: los campos de trigolibiación.

Al final de EDT el lugar (el mundo) está dividido; los demás países (en otro nivel: no son potencias de la misma categoría) no intervienen:

Los países de Perupla que no dicen defenderla, opinan que la Trigolibia es tan solo la posibilidad de desear la Trigolibia. Los de Tropereta, su atención distraída en el problema de investigar la metafísica el Troperetano, no se ocupan de la Trigolibia (pp. 34-35).

El mundo de EDT es un mundo recientemente binario, pola-

rizado. Dividido ("esquizofrénico"), la tensión entre sus términos los contendientes, crea barreras. Pertenecer, estar en una mitad del espacio implica ser definido por el lenguaje, el que en cada parte, contradictoriamente, no oculta diferencias.

#### V. Tiempo

EDT está montado temporalmente como una confrontación entre el pasado y el presente. El "ahora", con que finaliza el relato, es la resultante de la integración respectiva (primero una, luego otra) de los actores como potencias, y sus relaciones al alcanzar el mismo nivel: político, económico.

El pasado de los actores se da a conocer por medio de retrocesos. EDT empieza con una mirada retrospectiva que narra el origen de Nusitania y en seguida su nueva capacidad de "mandar tropas a todas partes a fin de defender con la sangre la Trigolibia" (p. 30).

A la anterior la sigue una segunda mirada retrospectiva (que coincide cronológicamente con el después de Nusitania), que se ocupa del surgimiento de Tundriusa como país y su inmediata promesa de instalar "muy pronto la verdadera Trigolibia en la Tierra" (p. 31).

Los dos retrocesos están narrados en pasado; tanto el enunciado inicial como el final en tercera persona están en presente.

Cuando Tundriusa y Nusitania se enfrentan por primera vez, comparten el mismo tiempo de la narración en el enunciado del narrador (pasado, pp. 31-32). La Frigotrigolibia, en el final de EDT, abarca en el presente de la narración, a Tundriusa y a Nusitania, en el "ahora" de su última relación. En los dos casos están también en el mismo nivel temporal. Los juegos de los actores, sus enunciados, están en presente y detienen el ritmo de la narración (pp. 33-35). Los demás países están estáticos, sin reacción ni cambios temporales.

El narrador selecciona sólo determinados acontecimientos relevantes para su propósito, omite o escamotea otros acontecimientos (simplifica la Historia), como las dos guerras mundiales, para enfocar toda su atención en Tundriusa y Nusitania como entes particulares fuera de la historia mundial. Lo anterior le sirve para acelerar el ritmo de la narración, además de sintetizar orígenes y situación contemporánea, porque le interesa ante todo mostrar cómo se llegó a la Frigotrigolibia. Así, sucesos como la Guerra de Independencia de los Estados Unidos mantienen una relación temporal antes/después con la Revolución Rusa: más que cronológica, lineal; "el salto" de siglos está implícito.

No hay una línea histórica cronológica, a pesar de que hay la linealidad exigida por las necesidades del narrador: contar acontecimientos unos después de otros. (Estos están ligados verbalmente con comentarios en los que interviene el narra-



dor de vez en cuando: "ocioso es repetirlo", "como es sabido", etc.).

## CAPÍTULO V

### "LETANÍA DE LA ORQUÍDEA"

EN EL TRÓPICO ES POSIBLE LA IDENTIFICACIÓN DEL HOMBRE Y LA NATURALEZA GRACIAS A LO "MARAVILLOSO", PERO TODO ES DESTRUIDO POR LA MENTALIDAD COMERCIAL.

Y lo que refuerza ese poder protagonista de la naturaleza es que las relaciones personales que se dan dentro de ella o en sus márgenes, son acaso más negativas y destructoras que la pura veracidad natural.

Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana.

## I. Descripción preliminar.

El significativo material de "Letanía de la orquídea" (LDO) lo forma una narración en tercera persona de singular introducida por un enunciado en imperativo. La narración contiene dos enunciados característicos del discurso poético<sup>113</sup> que parecen asumidos por los actores. Ambos entran como "citaciones". Se localizan, además, fragmentos de pensamiento del actor incorporados como segmentos desperdigados de su enunciado al del narrador. Estos segmentos, en "estilo indirecto" aparecen entre signos de admiración e interrogación<sup>114</sup>.

## II. Los enunciados y el circuito interno de comunicación.

### El enunciado del narrador.

LDO es inaugurado por el segmento que precede al enunciado del narrador en tercera persona: el enunciado en imperativo (yo/tú), éste sirve de apoyo al narrador para organizar su enunciado a partir del comentario al clima lluvioso propio de la estación que empieza. El enunciado en imperativo es un llamado de atención hacia una circunstancia determinada. Es un sintagma que podría ser una parte de un diálogo, pero el alocutario

113) En la forma: una jitanjáfora y un poema en verso libre.

114) Aunque no es una regla fija sí es lo más frecuente: "Pero había problemas prácticos a los cuales atender. ¿Cómo ponerse los pantalones? ¿La flor, convertida en pasta? ..." (p. 54).

no está presente en LDO, o es el actor a quien se dirige el narrador: "Mirá, vé: ya empezó el invierno" (p. 51). Esta marca temporal precede el relato del narrador.

El enunciado del narrador gira en torno a Panamá, sus calles, clima, etc., Muriel y la orquídea. A éstos su mirada los sigue en su ir y venir por la ciudad: los ve desde afuera y desde adentro. El narrador es omnisciente y omnipresente (no está representado) proyecta desde la conciencia del actor los pensamientos y "recorre" Panamá con los dos actores. Al principio y fin de LDO el narrador se fija en Panamá: es su foco único de atención cuando los actores no están presentes: antes y después; entre estos dos momentos está el nacimiento de la orquídea; la muerte de Muriel y la de la flor. El narrador, como ya se dijo, no es un actor o autor representados, es el sujeto de enunciado con el peso de la función narrativa; su espacio es el del lenguaje exclusivamente (el de la escritura, como en EDT).

El enunciado del narrador y el de los actores aparecen fundidos, excepto en los casos ya mencionados (Cf. Descripción preliminar). En LDO hay una tendencia que aproxima el lenguaje, tanto del narrador como el de los actores, al discurso poético por ejemplo en el uso de la metáfora para describir el escenario, personalizado por el narrador. La jitanjáfora y el poema en verso libre concretizan esa tendencia; la resumen al hablar

de Panamá-país.

El espacio textual de LDO encierra la jitanjáfora<sup>115</sup> como el enunciado de Muriel, el actor masculino. Es así que el enunciado del narrador se retrae para albergarlo. El narrador asume, "citándola", la jitanjáfora, que enumera, rítmicamente, algunas provincias y ciudades de Panamá en lo que, se dice indirectamente, es la lengua del país (Cf. Espacio):

Alanje, Guararé, Macaracas, Arraiján, Chiriquí  
Sambu, Chitró, Penonomé  
... Chicán, Cocolí, Portogandí ... Ese ritmo era  
una defensa (p. 52).

La insistencia, aun superficial, acerca del territorio de Panamá; su topografía, en el poema citado, se entronca, por el tema, con la letanía de la orquídea, en donde el territorio panameño es "sentido" y visto como algo cercano, propio. En el poema la profundidad para hablar de Panamá destaca con la ligereza con que el actor masculino enumera, por el ritmo, los nombres panameños: el deleite en el juego del lenguaje por lo evasivo<sup>116</sup>. La orquídea encara el problema panameño: la división; su enunciado es introducido también como "citación". Sintetiza en verso libre los problemas que ocupan varios

---

115) Reyes (op. cit., p. 209) incluye en la jitanjáfora ejercicios de dicción trabalenguas, adivinanzas. Como en EDT, que puede ser considerado una extensa jitanjáfora, aquí se emplea explícitamente y se menciona como uno de los juegos verbales del actor (p. 52).

116) "Jugaba con lentitud a la jitanjáfora: el país estaba poblado de ellas, eran como sus pies... (...). Ese ritmo era una defensa". (p. 52, el subrayado es mío).

niveles de LDO: identidad y división interrelacionadas.

El circuito interno de comunicación.

LDO empieza con un enunciado dirigido posiblemente a Muriel por el narrador, pero que es un llamado al lector, (tú) en imperativo, desde un yo que se identifica con el que narra. Para la pareja yo/tú no hay entonces indicios que confirmen la presencia de dos actores en los extremos del circuito comunicativo. Hay un yo emisor, no representado, como ya se mencionó (Cf. Descripción preliminar), que se dirige a un receptor que podría ser solamente el lector real, porque la intermediación de un actor (él) es ambigua. En todo caso, el receptor externo y el narrador integran la pareja inseparable de los pronombres de la primera y segunda personas. La introducción del pronombre él<sup>117</sup> (explícitamente en Muriel) cambiaría la relación entre narrador, actores y lector real, modificando el intercambio, dado a través de la "no persona"<sup>118</sup>.

El juego verbal del actor, la jitanjáfora, emitido para "sí mismo", es introducido por el narrador en su enunciado (el "transmisor" del poema). Al lector le llega "directamente": la emisión y recepción monológicas se convierten de ese modo en comunicativas, hacia afuera.

117) Cf. J. Kristeva, op. cit.

118) Cf. E. Benveniste, loc. cit.

El poema surgido desde la raíz de la orquídea se encamina a todos e invoca a Chimbombó, héroe de la tradición popular panameña. La letanía trasciende en su petición a un más allá de lo inmediato; quiere llegar a un ente simbólico<sup>119</sup> y a la conciencia nacional de los panameños. La invocación parte de un emisor femenino, la orquídea<sup>120</sup>, hacia un receptor masculino, Muriel: la pareja él/ella. Dicho de otra manera, el mensaje emitido desde un extremo de Muriel, no es captado, entendido por el otro. El actor no "escucha", no recibe el sentido de la súplica femenil que convoca a la unión. Receptor y emisor están integrados en un organismo, pero, paradójicamente no se establece la comunicación, porque no hay la recepción adecuada. Muriel separa de sí a la orquídea para venderla; de este modo transgrede, traicionando, y es castigado con la muerte.

El mensaje que Muriel desoye convoca a la unión, expresada simbólicamente en lo corpóreo:

¡Chimbombó! cierra mis heridas, junta mis nanos,  
erendoró, cicatriza mi vagina (...) une mis pal-  
mones, (...) haz de mis uñas puentes (...) (p. 56).

La palabra de la orquídea es la de Panamá original, que pide desaparezca el canal que la divide:

---

119) Chimbombó; del afán liberador Panameño, del ensalzamiento de lo nacional.

120) Es una mujer la que habla, y mejor aún, Panamá, por medio de ella...

(...) llena de tierra y flores las esclusas, id.  
 (...) quítame el tatuaje de estrellas, (...).

Es por eso que el intento de venta de la orquídea traiciona la súplica "no me vendas por la luna". Muriel no es entonces el receptor apropiado. Su actitud lo define más bien como lo opuesto, pues intenta vender una parte de sí, que "pertenece" a la naturaleza panameña.

### III. Actores - Metamorfosis.

Muriel, actor masculino de LDO cambia, como el paisaje panameño, con la llegada del invierno. Las lluvias tropicales afectan con la humedad los objetos de uso personal, hasta cambiarlos. Así como el limo que cubre las cosas de Muriel halló el lugar adecuado, de la misma manera, Muriel es utilizado por la orquídea.

El sentido de los cambios del actor hay que entenderlos en su relación con el medio ambiente: participa de los atributos de la tierra-madre. La indiferenciación de Muriel-hombre con lo telúrico, propicia la germinación en su rabadilla. Esa falta de límites es la manera en que lo fantástico se inaugura en LDO. Lo "natural" es que las propiedades de Panamá-territorio dividido (Cf. Espacio) y las de Muriel, participen, unas de otras, en una geografía que incluye a ambos, que no hace distinciones entre un país ciudad-personificados, y un ac-



tor hombre-territorializado<sup>121</sup>:

Muriel extendió los brazos y colocó sus manos sobre la cabeza. Entre los minutos, moscas verdes visitaban el mapa gris de su torso, y los sobacos vencían al aire (p. 52, el subrayado es mío).

Con ellas renacían el sol y el lento pulular: diástole paralítica de la Avenida Central, línea de la vida divergente, disparada por las hojas frágiles sobre los kioscos de Santa Ana, ahogada en un raspado de limón, manos en las dos orillas de la Zona del Canal, estirando los nervios hasta no alcanzarse (...) (p. 53).

Con la orquídea<sup>122</sup> y Muriel se completa la dualidad ambivalente, indisoluble, masculino/femenino, doblemente repetida por la especificidad de la flor y la capacidad, femenina, del actor (la fertilidad productiva); asimismo, la flor habla como si fuera una mujer (las características humano/vegetal, él/ella, repetidas otra vez). Tierra y vegetal; árbol y orquídea son las relaciones primitivas que el dualismo en otro nivel representa también, así como la del hombre/naturaleza.

La reunión en una entidad orgánica, del actor y la flor; la selección de un cuerpo y la aceptación de convivir con la orquídea, muestran la armonía entre ellos y con el medio ambiente.

---

121) Al cercenar la orquídea su castigo lo asemeja al Panamá separado, de la misma manera que el brotar de la flor, lo asemejó al suelo fértil del país.

122) Orquídea (del griego: Orkhes-ios = testículos). La alusión sexual, homosexual, se da también en la manera como muere el actor: perforado, violado analmente. Cuando la raíz de la flor habla, es como si fuera una mujer, por ejemplo, por las alusiones a partes femeninas del cuerpo.

El comienzo de un ciclo natural (lluvias como en GPM) marca, el nacimiento de la orquídea. La flor surge como prolongación inferior de la espina dorsal de Muriel, precedida por señales físicas (comezón) y ultrafísicas (premonición) (p. 53). Nace sin haber sido sembrada; y sin el consentimiento del hombre: la fecundación no ha sido necesaria. La orquídea brota por gemación, madre/hijo, padre/hija, y la convivencia da lugar a otra relación que es la característica: la simbiótica. En la simbiosis ambos se benefician de la unión: él, socialmente, por la admiración que provoca a su alrededor, y por la motivación que logra sacarlo de la inercia; ella, porque es cuidada conscientemente, tratada con deferencia (con mimos a los que ella responde "como una mujer")<sup>123</sup> y obtiene la ventaja de tener un hombre móvil como huésped, en vez de un árbol estático.

La simbiosis rebasa las oposiciones:

<u>Muriel</u>	<u>Orquídea</u>
Animal	Vegetal
Hombre	Planta
Yo	El Otro (ella)
Objeto (de deseo)	Sujeto

123) "En la cantina del Coco Pelao, Muriel la roció de pipas; la flor cambió de colores, pero se esponjó gozosa, sus pétalos abrazaron las nalgas del hombre, lo sacaron de la cantina, lo empujaron hasta las puertas del Happyland (p. 55).

Cuando la relación es más armónica, expresada por la intención de la orquídea de comunicarse verbalmente, el hombre responde pragmáticamente: decide comerciar con la unión. El intento de convertir la flor en objeto de consumo no es sino el de venderse, pues uno y otra forman una dualidad inseparable:

Del tallo de la orquídea al centro de sus nervios corría un dictado que soldaba la vida de la flor a la suya propia (pp. 54-55).

Esa noche, bailó Muriel como nunca; la orquídea marcaba el son, sus savias corrían hasta los talones del danzarín, subían al plexo, lo arrostaban de rodillas, lo agitaban en un llanto seco y rabioso (pp. 55-56).

De ahí que separar la orquídea de su cuerpo suponga mutilarse, autocastrarse simbólicamente; se comete la transgresión. Muriel rompe las ligas violentamente; su agresión concluye con la muerte de los dos: la flor sacrificada por el interés monetario; el hombre castigado. El castigo es la muerte por la prolongación, ahora de la orquídea (que falló su prolongación). Muere disociado como el espacio-territorio; su acto de castración (falta de identidad, por ejemplo, con la naturaleza)<sup>124</sup> es esquizoide como el territorio panameño.

La relación con la orquídea saca a Muriel de la inercia (sueño, pereza), y él vuelve a ella cuando termina la unión

---

124) Problema de identidad, por tanto abordable psicológica, sociológica o filosóficamente.

(inercia, muerte); en ambos estadios Muriel se encuentra desnudo (frente al espejo también).

Estadio inicial.

Inercia (sin movimiento)  
dormido: vida

Estadio final.

Inercia (sin movimiento)  
muerto: no vida

La orquídea mata a Muriel como éste a ella. En este sentido, los dos dependen de la ley de la naturaleza; son su objeto.

IV. Espacio.

En LDO el espacio como lugar, ámbito, etc., es lo que motiva y atrae la conciencia narrativa del narrador. Las descripciones del clima de Panamá ciudad o país (paisaje, calles) permiten al narrador relacionar a sus actores con el espacio: volverlos espacio a ellos mismos. Muriel transita del espacio del sueño al de la muerte; en el intermedio recorre el lugar personalizado que es Panamá. Muriel es el sitio preferido para que viva la orquídea (los otros testículos). El viaje de la pareja ambivalente por la ciudad tiene un itinerario que reúne todas las características de la vida tropical citadina latinoamericana: baile, ritmo, alegría, sensualidad, erotismo. El espacio del trópico está, pues, formado por ámbitos en los que la vida se afirma. La atmósfera total del trópico, con el

calor y la humedad, es la idónea para las gestaciones<sup>125</sup>, principalmente porque la lluvia fecundadora ha empezado su estación (agua = vida). El trópico, como el espacio que abarca todos los demás en LDO, es el que permite la convivencia de lo "maravilloso" con lo "real". La naturalidad con que coexisten los planos de realidad; la falta de fronteras entre ellos, significa que el trópico es precisamente el espacio en donde es posible que se instale lo "maravilloso".

La aparición de la orquídea; el lugar en que lo hace (lo insólito de su crecimiento allí), con connotaciones sexuales, es la manera como se presenta lo "maravilloso" (y en la falta de asombro de los demás).

El narrador trata el espacio por orden de dimensiones: dentro del trópico, el espacio mayor, Panamá (país, ciudad); luego la casa de Muriel: la cama, el cuerpo del actor; el closet; la rabadilla de Muriel; el espejo, y luego, a la inversa, la gradación es casi perfecta.

En LDO se personaliza el espacio; se hace una analogía entre Panamá y la mujer; se insiste en corporizar el lugar del canal: "mujer herida"; "vagina abierta"; "pulmones separados"; "haz de mis uñas puentes", etc. Panamá, como ya se mencionó, es entonces un sitio esquizofrénico, dividido. La analogía física

---

125) Como en CHM, el útero materno. En TP el útero es sepultura también.

con la mujer, lo muestra transitado una y otra vez, abierto, expuesto y violado. Panamá ha sido vendido, se lo ha comprado como a una mujer objeto: "no me vendas por la luna". El país debiera integrarse de nuevo. Su separación en dos lo afecta orgánicamente; su geografía ha sido alterada.

En varios niveles del cuento el problema de la división espacial es el preferente; no sólo en los enunciados de los actores, sino en las reglas del mundo en que se mueven (por ejemplo, el castigo a Muriel).

Panamá es el objeto que recibe la acción de la temporada de lluvias en primera instancia. País, ciudad y Muriel son copartícipes de los efectos del agua. En este sentido existe semejanza entre los tres, y en su relación con la naturaleza, la cual, por medio de su agente el agua, cambia la fisonomía; altera a los tres.

Muriel es asimilado por el paisaje; forma parte de él desde que la flor está a punto de nacer:

Orquídeas en la rabadilla. Sentía que el paisaje lo mamaba con dientes de alfiler, hundiendo las raíces del suelo en su piel, amasando su cerebro contra la roca hasta hacer de sus ojos un visco ciego (p. 54).

Muriel y el suelo son idénticos, porque éste le ha conferido sus cualidades al actor: identidad telúrica.

El narrador intenta describir la ciudad, el país, "situando" los acontecimientos en lugares conocidos extratextualmente. Encarando problema de la división, a partir del individuo con

problemas de identidad nacional, es como el narrador toca un asunto sociopolítico y económico. El actor ya muerto se asemeja al Panamá separado.

#### V. Tiempo.

LDO empieza con una referencia a la nueva estación y con la caracterización del clima. El narrador detalla las consecuencias de esa temporada lluviosa, de las cuales la más importante es la aparición de la flor.

LDO muestra las relaciones entre el tiempo y los actores, destacando los rasgos climáticos del trópico que propician la apatía: el calor, la humedad. El principio de otro ciclo o estación, origina un nuevo ciclo vital: el de la orquídea. LDO comienza con la apertura de varios ciclos, con la reanudación de un día a las 12,<sup>126</sup> y termina con el cierre de dos períodos vitales; cierre forzado por ambas partes: Mariel y la orquídea. En el día surge la vida y en la oscuridad de la noche puede aparecer la muerte; ésas son las diferencias entre día y noche en LDO. Sin embargo para el actor, el día es sólo el tiempo de espera, mientras llega la noche; ésta es anhelada porque en ella "estaba la permanencia". El tiempo natural,

---

126) Medio día; el relato abarca cronológicamente un día; desde que amanece para Mariel a las doce, hasta el siguiente día, en el que vuelve a amanecer, la luz aparece, pero Mariel no despierta esta vez.

cíclico (estaciones, días) es el que rige; "lo que pasa" en LDO se inscribe en temporalidades que domina la naturaleza. El proceso de surgimiento de la vida y el de la muerte se describen detalladamente por ser los extremos del ciclo vital (pp. 53-54; 57-58).

LDO presenta notaciones temporales acerca del transcurrir del tiempo cronológico, expresadas, por ejemplo, en el movimiento de la sombra, en la alusión directa del narrador. El tiempo cronológico representado es de un día aproximadamente; un ciclo: de luz a luz (Cf. n. p. 83).

En el enunciado de la orquídea se invoca un tiempo futuro "dame un porvenir" y se rechaza el presente por ser producto del pasado. En cambio Muriel vive el instante; su única proyección hacia el futuro es cíclica: todos los días se repetiría el florecimiento de la orquídea y eso le aportaría diariamente dinero. El narrador sorprende a Muriel al llegar desde el espacio del sueño, defendiéndose del tiempo-clima tropical, por medio del ritmo, la jitanjáfora. Este recurso lo repite también al bailar. Su defensa es precisamente su debilidad, y es una de las peticiones que en su contra hace la orquídea: "mata el ritmo para que no crec".



## CAPITULO VI

### "POR BOCA DE LOS DIOSSES"

LA IMAGINACIÓN MÓRBIDA Y LA REALIDAD PUEDEN SER LO MISMO:  
LOS DIOSSES PREHISPÁNICOS INSEPUITOS DRAMBULAN EN MÉXICO.

Instantaneidad: respuesta de México al tiempo.

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

El tiempo mexicano, totalizante y latente, pretende sustituirse a nosotros, porque este tiempo nuestro, más que un recipiente de nuestras personalidades, es a veces más variado, rico y poderoso que ellas; y nosotros, los mexicanos de la ciudad, somos individualistas con mala conciencia colectiva, pretendemos sustituirnos a ese tiempo. El tiempo mexicano nos llega cargado de lo que nosotros podríamos ser; pero esa carga previa es tan enorme, que a menudo nosotros quisiéramos ser tiempo puro contra un tiempo que nos niega, burla, desafia y asedia.

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

... el macho es una no-persona, prosa de un profundo sentimiento de inconsistencia, de debilidad y hasta de homosexualidad latente, que debe afirmarse en la violación, la negación de la personalidad femenina y el estrecho abrazo de los demás curtes machos.

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

## I. Descripción preliminar

Al revisar el significante material de "Por boca de los dioses" (PBD) se apreció un número mayor de enunciados así como su heterogeneidad (que lo distingue de los demás cuentos). Destaca el sujeto de la narración en primera persona de singular que abarca casi todo PBD (su enunciado es el básico al que se incorporan los demás). Sin embargo, la función narrativa es compartida con otro sujeto de enunciado que irrumpe con otra perspectiva y otra distancia (61). Entre los componentes se encuentra también el enunciado de la boca, en segunda persona (ustedes), los diálogos entre los actores y las situaciones fragmentarias en español, alemán e inglés.

Horizontalmente el significante presenta nueve segmentos delimitados y marcados tipográficamente por espacios en blanco. Ocho segmentos corresponden al narrador principal y el sexto (pp. 75-78) al enunciado del otro que narra y el de la boca, del cual es introductorio.

## II. Los enunciados y el circuito interno de comunicación.

### El enunciado del narrador ( $N_1$ , $N_2$ ).

El enunciado del narrador condiciona ( $N_1$ ) la organización del significante material de PBD, por su distribución en segmentos. Es decir, tanto horizontal como verticalmente, el narrador es determinante. Esta aclaración, que podría parecer tautológica, se hace necesaria, porque de la segmentación del

enunciado del narrador  $N_1$  se desprende la tendencia a incorporar el sexto segmento como uno más. Este segmento (Narrador<sub>2</sub> + la boca) se introduce entre dos del enunciado del narrador  $N_1$  en uno de sus "silencios".

Es pertinente anotar cómo y por qué el narrador  $N_1$ , en su doble papel (narrativo y como actor) deja de hablar, o mejor, por qué el otro narrador y la boca ocupan respectivamente dos espacios vacíos: el de la escritura (ausencia como narrador) y el del universo representado (ausencia de sí mismo, como actor). El narrador  $N_1$ , al ser dominado como actor por la boca, se esfuma (por decirlo así) y cede su lugar (la palabra) al Narrador  $N_2$  en tercera persona y a la boca. Esta doble permutación da lugar a que dentro del enunciado del narrador  $N_2$ , el narrador principal se convierta en actor; de ser sujeto de enunciado se vuelve la no persona: yo cambia a él (salvo al final del segmento)<sup>127</sup>.

#### El enunciado del narrador ( $N_2$ ).

Cuando los labios se superponen a su propia boca, el narrador  $N_1$  pierde la narración (como la palabra) y aparece un narrador no representado, con un punto de vista omnisciente, que ve a Oliverio desde afuera y conoce sus pensamientos<sup>128</sup>. El narra-

---

127) Cf. E. Benveniste, loc. cit.

128) Lo que podría interpretarse como un desdoblamiento psicológico (lo que es más obvio en el caso de la boca que habla por Oliverio).

dor  $N_2$  confirma verbalmente la situación de ausencia por la que atraviesa temporalmente Oliverio-narrador. El enunciado de la boca es introducido, presentado, por el narrador secundario y concluido por un comentario del narrador  $N_1$ . El segmento sexto está integrado por el enunciado del narrador  $N_2$ , el de la boca (ligados) y la vuelta a la función narrativa de Oliverio, quien concluye el segmento.

#### El enunciado $N_1$ .

Cada uno de los segmentos del enunciado del narrador  $N_1$  trata una situación distinta, con cambio de lugar; los blancos señalan rupturas temporales dentro de una continuidad lineal. Su enunciado gira alrededor de los otros. Oliverio tiene en el plano de actor obsesiones personales acerca de la "mexicanidad", del tiempo, del sexo; delirios persecutorios. Sus obsesiones, así como su intransigencia, condicionan tanto su visión como su comportamiento de narrador. Su perspectiva está distorsionada por el subjetivismo. Sus fantasías sexuales, con las que inicia PBD, las proyecta hacia la "Gran Ciudad", cuyo acceso es posible sólo a través de "una vagina de vidrio". Paredes, ventanas, están vistas en movimientos sexuales, y su descripción corresponde a la que haría sobre el lienzo un pintor moderno<sup>129</sup>.

---

129) Ve la realidad como a través de una lente, así como la "vería" un pintor del cubismo, para el escenario. Sus mismas obsesiones están emparentadas con las figuras de los cuadros de Rufino Tamayo. Las presencias tienen un parecido sorprendente con las representaciones de este artista.

La visión del narrador es "caleidoscópica", en el sentido de que es cambiante, de acuerdo a sus características especiales. Se asoma a lo más hondo de su conciencia, de tal manera que a pesar de que existe puntuación en el lenguaje, el monólogo interior fluye libremente (en los segmentos 1, 4, 7), para dar forma a sus digresiones, comentarios, etc. Este nivel de conciencia (inconsciente) genera el enunciado de la boca, que expresa verbalmente lo que "monológicamente" el narrador ha estado reflexionando consigo mismo (en silencio)<sup>130</sup>.

La agresividad de Oliverio incontinida, ante los débiles (asesina al anciano Don Diego, pp. 64-67), se expresa por medio de la boca que parece interpretar y realizar los deseos más ocultos que el actor no se hubiera atrevido llevar a cabo (segmento 6).

El narrador frente a los demás es más que nunca: yo y los Otros; los mexicanos, sus dioses. Separado de cualquier grupo social, sin conciencia de "pertenecer", enjuicia a los Otros colocándose en un "nivel superior", por lo que aparece como un artista o intelectual (al menos en sus posiciones pseudocríticas), y también por sus opiniones en el terreno del arte (intransigentes y supuestamente suyas, de "Avant garde"). Otra manera

---

130) El inconsciente se hace presente. Un desdoblamiento de la conciencia del narrador (también es actor) que origina un actor: la boca. La visión del Narrador, por totalizadora, podría interpretarse como el Alter Ego de Oliverio; N es un desdoblamiento del metasujeto, cf. Julia Kristeva, op. cit.

de ver la realidad: el narrador la trasplanta desde el terreno del arte pictórico a ésta.

Para el narrador no existen límites en México entre dioses prehispánicos y hombres, entre vida y muerte, o al menos carecen de valor. Al excluirse de los demás, su soledad, en la que se retroalimentan sus obsesiones, le hace ver lo que lo rodea como un laberinto<sup>131</sup> en el que está atrapado. Pero su exclusión es también una defensa en contra de las presencias que lo persiguen (que "encarnan" como actores). La visión del narrador N<sub>1</sub> podría ser la de alguien perturbado mentalmente, pero la ambigüedad (como en otros cuentos de Los días enmascarados), da otra posibilidad de interpretación: las "presencias" se vuelven "reales", los dioses que el narrador temía en su delirio transitan ante la mirada del narrador; imaginación mórbida y realidad son lo mismo.

El narrador N<sub>1</sub>, en su relación lingüística con otros actores, incluye los diálogos (voces del discurso de la calle: clisés, "albures") sin verbo introductorio de tal manera que las intervenciones semejan, fragmentariamente, un discurso del teatro. Las respuestas de los Otros provocan la exacerbación de Oliverio-narrador; son estímulos que dan lugar al sarcasmo a la ironía, los que son desconocidos en toda su magnitud por

---

131) Hay referencias explícitas a El laberinto de la soledad de Octavio Paz. Oliverio es un epígono de la concepción del mexicano de esta obra de Paz.

sus interlocutores. Su agresión lingüística, como ya se dijo, se queda en el monólogo interior. Su enunciado (como él) tiene un afán polémico que se hace más explícito en la disputa acerca del arte con el cuidador del museo de Bellas Artes (pp. 62-66). La polémica interna en PBD pone en acción dos posiciones antagónicas, dos formas de concebir la realidad: conservadora e innovadora (antes/después).

El narrador incluye voces que son del discurso de la calle: albures, lugares comunes del habla de México de los años 50's:

- La llave del 1519, por favor.
- Aquí tiene, mi rorro color de nube (p. 69).

Cortesía hipócrita que nos mantiene en un balancín paralítico: 'para servir a usted', 'ésta es su casa', 'estoy a su disposición'... (p. 70).

... Casi nunca salgo de mi cuarto de hotel; cuando lo hago, ando solo, y si me acompaño de alguien, es para que me vista (p. 62).

El narrador N<sub>1</sub> permite que el lenguaje "mexicano" ciudadano aparezca, aunque fragmentariamente, en PBD.

### El enunciado de la boca.

El enunciado de la boca entra como "citación" del narrador N<sub>2</sub>, a manera de ejemplo de la nueva agresividad de Oliverio. La boca expresa por fin el monólogo interior de Oliverio frente al interlocutor personificado en los mexicanos (los Otros). La situación en que habla la boca es importante porque se reúnen, aunque no voluntariamente, el yo y los Otros: lo que pienso de los

demás expresado ante ellos. El enunciado de la boca lleva a la realización el deseo desenmascarador de Oliverio: sus juicios pretenden enfrentar a los mexicanos a su verdadera imagen, a lo que son en realidad, destruyendo lo que creen ser. Pero la diatriba de la boca incluye a Oliverio también, pues los principales defectos que señala, molesta, son la falta de identidad, la mediocridad, el uso de máscaras occidentales.

La visión de la boca es copartícipe de la de Oliverio, o sea, es subjetiva (si se acepta que es un desdoblamiento del actor), emotiva. La posición de desprecio ante los demás por parte de Oliverio es congruente con la organización de insultos in crescendo que caracteriza el enunciado de la boca. Estos son los límites y propiedades de su posición crítica, similar a la de Oliverio.

La boca, como Oliverio, se relaciona también con los demás por medio del diálogo. Cuando no habla por Oliverio le habla a éste, como si fuera una voz de su conciencia, fuera de sí mismo.

#### El circuito interno de comunicación.

En el enunciado del narrador N el sujeto de la enunciación y el del enunciado coinciden, como ya se dijo; en la doble ausencia del narrador  $N_1$ , la boca y el narrador  $N_2$  retoman en distintos niveles las dos funciones sin ejecutante:

Narrador  $N_1$  se convierte en (él): el actor deja de ser emisor.



Oliverio yo se convierte en ella (el Otro): deja de ser sujeto de enunciado.

El narrador  $N_2$  y la boca asumen la palabra de Oliverio, la emiten como "si fueran él mismo", pero la boca lo hace desde lo más recóndito del actor; su visión domina todo lo interno más que el propio Oliverio, y el narrador  $N_2$  lo hace desde una posición de objetividad, se distancia para verlo. La perspectiva de ambos abre para el lector dos sentidos distintos en PBD.

### III. Actores - Metamorfosis.

La oscilación yo a él en el nivel retórico (narradores  $N_1$ ,  $N_2$  y sujetos de enunciado); la atención centrada en el Otro (yo y el Otro (s)), apuntan a lo que en el plano de los actores se descubre como el eje de PBD: yo y el Otro<sup>132</sup>.

Los actores se agrupan claramente en: Oliverio, actor presente en todo el cuento, y los que aparecen, paulatinamente, en serie.

Oliverio (yo) es el término constante; el Otro, singular o plural, es el término permutable; entre los dos términos se establecen relaciones<sup>133</sup>.

---

132) La "alteridad" enriquece la polisemia de PBD, por tanto son posibles las interpretaciones sociológica, psicológica y filosófica.

133) Serie de las mujeres; serie de los hombres, y la masa heterogénea de los dioses aztecas.

Oliverio.- Su exclusión voluntaria de cualquier grupo social, el aislamiento, lo alejan sólo circunstancial y temporalmente de los demás. Más aún, lo que Oliverio teme, las presencias amenazantes están ante todo dentro de él:

Cuando el reloj se abraza a sí mismo, al erguirse y apretarse las dos piernas del tiempo en la medianoche, sé que no tardarán las visitas indeseadas; están, silenciosas en la antesala de mi olvido, hasta que los íes les punzan con un ritmo oscuro (...)  
(p. 60).

Esa instancia subjetiva (interior, en su mente) es la primera en que se relaciona con el Otro (conflictivamente). El monólogo es pregunta insistente sobre los demás y lo que son como amenaza omnipresente. El fluir obsesivo de su pensamiento es una defensa, virtual, en su prevención. Cuando la boca "agrede" a los mexicanos configura en ese acto al Otro sí mismo. Máscara desenmascarante para Oliverio y los Otros, su presencia como sujeto es constatable por el uso de la palabra. Así, el Otro objetivado por medio de la boca obliga a Oliverio a encarar a sus semejantes (para reflejarlos, reflejarse).

La concepción del mundo que tiene Oliverio (heterónimo) en sus presentimientos y alucinaciones se hace realidad. Al final de PBD su concepción del mundo y éste se vuelven uno; lo interior y lo exterior se hacen homología una vez más. La mitología viviente, el pasado prehispánico encarnado, se hace presente y lo destruye (como en CHM).

El Otro.- Femenino, serie de las mujeres; la mujer mexicana:

La mujer como imagen: el anónimo del siglo XVIII,  
el Tamayo, 1958: (la boca).

La mujer oprimida, marginada: la limosnara.

La mujer que trabaja: la telefonista  
la vendedora  
la portera del hotel.

La mujer objeto sexual: Tlazol (imagen de rumbera del  
Dicotomía (objeto) cine nacional)

La mujer diosa: Tlazol (características aztecas)<sup>134</sup>  
(sujeto).

Las relaciones de Oliverio con las mujeres se reducen a  
encuentros superficiales: primero las descubre "visualmente"  
y después como "mexicanas":

Su juego a la despreocupación capitalina no podía  
ocultar los ojos en cuclillas, esperando intensamente.  
No era, esta lasitud inmóvil de los mexicanos, un  
descanso: es la tensión negra de una espera sin fin,  
de una pasión vertical, que se hunde y arrastra sin  
encontrar el canal de la energía (p.69).

Cada actor femenino es confrontado con el paradigma que  
Oliverio tiene de lo que es "mexicano". La insistencia en dete  
ner la vista en ellas como pintor, enfatiza su habilidad visual  
de "ver" al Otro como lo haría un artista determinado.

---

134) La mujer está siempre en un nivel distinto al del hombre;  
superior o inferior, pero nunca su igual (lo que puede inter-  
pretarse como misoginismo).

Con Flazol y con la boca (parte de un cuadro de Tamayo) sus encuentros van más allá de lo incidental y se singularizan por las relaciones epidérmicas que con las dos establece: sexo con la prostituta-diosa y la superposición de la boca a la suya propia. En ambos casos comete una transgresión: arranca a la boca de la contemplación, contradiciendo sus propios valores<sup>135</sup>, y asesina a Don Diego "para su goce personal sin tolerar el contacto de todos" (p. 70). Flazol y la boca convierten en objeto a Oliverio invirtiendo sus deseos de dominio:

¡Horror, ingratitud! pensé. ¿Cómo seguirlos y vengarme?... Ya no era cuestión de tenerlos o admirarlos, sino de hacerles sentir el peso de mi voluntad... (p. 74).

Oliverio se vuelve prisionero de la boca, la cual coadyuva a que Flazol lo ejecute, al precipitarlo a enfrentarse a grupos (él, el solitario-misántropo): el de los dioses en el infierno azteca, y el de la clase en el poder.

En su relación con las mujeres, Oliverio parece, pues se convierte en el término dominado de una unión en la que él pre-

---

135) "¿Comprender? Viejo imbécil. No había entendido nada que lo importante era contemplar, el cuadro herido, la boca en la cubeta, los monstruos en el aire" (p. 66). "Los labios gritaban casi en suspiro: Huye, Oliverio, huye... No quise llegar hasta este punto... yo también creo... ¡Oh, por qué me arrancaste de la contemplación...!" (p. 81).

tendía vencer. Con Tlazol reacciona como "macho mexicano"<sup>136</sup>, y esta debilidad lo pierde: el Otro (ella), amenazante, triunfa.

El Otro.- Masculino, serie de los hombres (el mexicano).  
Don Diego. El débil con opinión distinta, cuidador del museo.

El elevadorista

Plural: intelectuales (clase media), alta sociedad, políticos, banqueros (mexicanos en el poder).

Oliverio se ha excluido de los mexicanos; se opone a ellos como individuo frente a la colectividad: es y al mismo tiempo no es.

El Otro.- La divinidad (sujeto). Grupo de los dioses aztecas. Mitología mexicana viva en Mictlán: pasado prehispánico insepulto, vivo<sup>137</sup>.

Tlazol: mujer - diosa (es una de ellos)

Tepoyotl (m)	Xolotl (m) el doble
Mayahuel (f)	Quetzalcoatl (m)
Tezcatlipoca (m)	Tecciztecatl (m)
Izpapalotl (f)	Ilamatecuhtli (f)

136) El comportamiento de Oliverio frente a Don Diego y frente a Tlazol, así como en su temor a enfrentarse verbalmente a los demás, lo muestra como el "macho mexicano" "valeroso" con los débiles y cobarde con los que están en un nivel superior; trata a las mujeres como objetos sexuales. La misma Tlazol lo reta: Ni modo, yo creí que eras muy "macho" (p. 81).

137) m = masculino; f = femenino, sirven para señalar el sexo de los dioses.

Así como Oliverio no está dentro de algún grupo social, así Tlazol aparece aislada del grupo de las divinidades. La pareja (él/ella) que integran finaliza con el sacrificio divino de Oliverio, a manos de Tlazol-sacerdotiza. Termina también la unión de Oliverio con la boca.

En su relación con la divinidad, como con las mujeres, el actor masculino fracasa, pues Tlazol es bivalente: mujer-diosa. La bivalencia de Oliverio al ser enmascarado con la boca de la mujer del cuadro es destruída también por Tlazol, la cual tiene el poder de separarlos, pues es más fuerte que los dos.

La transformación de Oliverio es un proceso de aniquilamiento gradual que él inicia con las dos transgresiones citadas; la mujer encarnada en la boca y en Tlazol es la ejecutante que anula a Oliverio hasta la muerte.

### Espacio.

En PBD el espacio está concebido desde dos perspectivas que se funden en una al final del cuento. En base a ellas se construye el espacio; las dos se justifican mutuamente, la individual o subjetiva y la que se desprende de la "realidad" objetiva:

a) Es la de Oliverio-actor. La manera de vivir el espacio es parte de su percepción individual de la realidad.

b) La del mundo representado.

La tensión entre a y b contribuye a crear la ambigüedad (lo fantástico). Es decir, la tensión entre el desequilibrio

psicológico del actor que distorsiona su visión de lo que lo rodea, y el mundo en que vive. Las dos perspectivas integran la concepción temporal de PBD y se afirman respectivamente. Las dos, al coincidir, afirman el espacio opresivo y cerrado: el dominio de los dioses prehispánicos. Por eso en cualquier lugar del México contemporáneo puede crearse el espacio del rito y lo sagrado; de la muerte y el sacrificio sangriento (cf. otras obras de Carlos Fuentes).

a) Oliverio y el espacio. Para Oliverio el único sitio seguro es su cuarto en el hotel; es un refugio como el vientre materno. Sin embargo su espacio interior, su mente, ha sido invadido: el Otro que lo obsesiona lo acompaña siempre. Oliverio presiente un mundo exterior controlado por las presencias omnipresentes. Por eso, lo que objetivamente no es su espacio privado, es el territorio ajeno, el de los entes terribles.

La habitación de Oliverio es el espacio cerrado, aislante, al que Oliverio regresa siempre. Sin embargo este espacio personal es vulnerable: noche a noche su privacidad es casi vencida por las "visitas indeseadas". La mujer es la visita no temida, la que puede cruzar la puerta abierta únicamente para ella. Por eso en su manifestación divina Tlazol-diosa vuelve ese espacio penetrable, abierto. Tlazol conecta los dos espacios y los une (como Charlotte en TF). El último reducto es asimilado al espacio del Otro.

Al principio de PBD el espacio de afuera y el de Oliverio se distinguen; esta distinción se borra al asimilarse el espacio del actor al de los dioses.

Su relación específica con las mujeres se manifiesta además en cómo percibe la ciudad de México, en sus fantasías sexuales provocadas por la geografía citadina:

Alta la ciudad, bajo el techo, las paredes gemían por tocarse en una cópula de cemento; sí, se iban acercando, angostando, ésta corta, aquella delgada, la tercera barrigona, la otra con una vagina de vidrio único laberinto al mapa andrajoso de la Gran Ciudad. No quería mirar a través del cristal; de eso huía, encerrado aquí siempre... (p. 59).

Su temor y desprecio al sexo femenino se expresa en su figuración de la ciudad de México. Se acorrala en su cuarto de hotel para evitar las sorpresas que una ciudad, vista así, encierra.

El lugar cerrado, y sin embargo penetrable, parte de esta percepción; la vagina de vidrio o ventana, como entrada laberíntica, es la primera vez que aparece como uno de los rasgos de la concepción del espacio por parte de Oliverio. La abertura conduce a la transgresión y, así, a la nada aniquilante. La boca del cuadro, las heridas, rituales o no, son temidas por Oliverio; la puerta de su cuarto es la abertura cuidada por el actor; de la misma manera teme a la ventana. Al penetrar los monstruos a su cuarto, hay una coincidencia entre su miedo a la vulnerabilidad de su espacio y la confirmación que la realidad objetiva hace. En este sentido también hay coincidencia entre la visión del actor y la general.



Si la mujer es vista como abertura, es también la cuidadora de entradas, puertas: la limosnera en el pórtico del palacio de las Bellas Artes; la telefonista, la portera del hotel. Sólo la vendedora y Tlazol no cuidan puertas, pero es ésta última la que comunica dos mundos. La boca de la mujer, que domina a Oliverio, lo lleva a transitar por varios ámbitos.

El cuerpo femenino es visto como el espacio dominable, y sin embargo la ciudad figurada como mujer es temida. En los dos casos el actor es vencido.

Para Oliverio la vida y la pintura son dos espacios intercomunicados, por eso puede herir el cuadro y arrancar la boca (otra coincidencia, pues la boca tiene vida propia), y por eso ve llorar las pinturas en la galería. Los objetos le parecen a Oliverio como entes del espacio de la vida: las paredes se unen; la telefonista es estrangulada por las cuerdas del conmutador telefónico.

b) El espacio de la ciudad de México. La ciudad de México es el escenario de PBD y especialmente la parte del centro, que fue construida sobre las ruinas de la Gran Tenochtitlan. La ciudad, centro a su vez del país, es la zona neurálgica de varias culturas y sobre todo de la azteca, que persiste, subterráneamente, en la mitología que mora en el lago situado debajo de ella. La locura de Oliverio es premonitoria y su destino está predeterminado por los dioses prehispánicos.

El espacio de PBD está concebido verticalmente, de tal manera que el mundo exterior descansa sobre un inframundo. La or-

denación del espacio responde a una temporalidad estratificada, la cual coloca en la parte inferior al pasado más significativo y antiguo. Este tiempo espaciado mantiene comunicación fluida entre las varias capas que integran el mundo mexicano. La superficial o aparente corresponde en el caso de la ciudad de Méjico al presente, amenazado por los dueños del estrato inferior y por tanto de todo lo que esté encima. La capa subterránea, con el lago interior, se parece a lo que fue Tenochtitlan, pero sólo viven en ella los dioses, constituyendo un espacio del terror, del sacrificio y de la muerte. Por eso cualquier zona puede ser la prolongación de esta parte: el cuarto de Oliverio se vuelve prolongación y dominio de este inframundo.

El Palacio de las Bellas Artes también está ordenado temporalmente: el piso más alto tiene obras de arte contemporáneo, para llegar a él hay que subir desde la sala colonial.

El cuarto de Oliverio está situado en uno de los pisos superiores del hotel, que a su vez fue construido sobre el Mictlán azteca. Para llegar a éste basta con bajar por el elevador al sótano.

El dominio de los dioses prehispánicos da lugar a que el espacio "mexicano" sea cerrado, opresivo, determinante del destino del hombre, siempre en espera de que aflore el pasado. La mujer, como ya se mencionó, prostituta, paria, diosa, es la conectora entre todos los espacios: del arte, del sexo y de la muerte. El hombre vive en un espacio que no le pertenece, de

ahí la angustia de Oliverio; su propio cuerpo es de Otro: el espacio de la realización individual del sacrificio.

#### Movimientos espaciales.

PBD es inaugurado y clausurado con la situación de encierro-huida de Oliverio. Entre ambas situaciones están los viajes de Oliverio, recurrentes, pues siempre regresa al mismo lugar, su cuarto en el hotel. Pero el refugio de Oliverio en su habitación sólo aplaza el encuentro con las visitas indeseadas, las que penetrarán al fin cuando sea el momento adecuado: el de la muerte. Oliverio recorre los espacios de la muerte, del infierno, del arte, de la política y la diversión, guiado y empujado por la mujer. Su viaje al infierno prehispánico lo hace llevado por la boca; con este movimiento se acerca al encuentro de las presencias temidas encarnadas en los dioses. Bajar al infierno es premorir, porque al escaparse sólo aplaza su entrada definitiva al espacio de la muerte recientemente conocido.

Oliverio, entonces, visita todos los espacios acumulando transgresiones. Sus desplazamientos horizontales lo hacen atravesar el laberinto temido, cruzar puertas que conducen una y otra vez a su cuarto de hotel (que irónicamente se vuelve lo que presentía). El verdadero laberinto es el que recorre regresando siempre al mismo lugar sin darse cuenta que ha llegado al sitio sin salida del encuentro con la muerte, y el sacrificio ritual en el que es la víctima propiciatoria.

### Tiempo.

En PBD el temor de Oliverio al Otro y el tiempo están íntimamente ligados, ya que en principio el tiempo es el que propicia la reunión temida (PBD empieza con las fantasías del actor masculino en las que se ve a sí mismo amenazado por el tiempo)

Oliverio vive en un espacio en el que los distintos pasados pueden coexistir (él vive simbólicamente en el cuarto 1519 fecha significativa de la conquista española); su deambular por su edificio lo pone en contacto con Tlazol y los dioses prehispánicos: el pasado original de México, vivo, encarnado. La relación de Oliverio con la divinidad y con la mujer conlleva la relación con el tiempo que triunfa volviendo a instaurar (como antes) el terror y el sacrificio ritual. El tiempo circular, que es el dominante en ese espacio temporalizado, organiza el mundo en el que el pasado puede hacerse presente (en el que hoy es igual a ayer).

El destino del hombre que vive en relación constante con el tiempo cíclico está determinado por el pasado. El fluir del tiempo continuo (hacia el futuro) es sólo una ilusión, pues el pasado retorna periódicamente (para Oliverio a las doce de la noche), aflora para crear ese movimiento por el que antes se vuelve ahora y en el que sucumbe el hombre.

La estratificación vertical del espacio ordena (ya se dijo en Espacio) todos los tiempos. La concepción temporal de Oliverio y la que es propia del lugar en que se mueve, coinci-

den al final de PBD al confirmar la amenaza de un pasado que vuelve cíclicamente por sus fueros; que repite el rito. El punto de vista de la víctima es entonces el que sirve para mostrar que el espacio vital es ajeno, que el tiempo, encarnado, acecha en cualquier lugar, que es inútil huir (porque el puñal del sacrificio está esperando). Oliverio es el objeto pasivo ante el tiempo que lo persigue y termina eliminándolo; en cambio Tlazol, mujer-diosa, no sólo es el tiempo pretérito que no pudo sepultar la conquista española, sino que como mujer vence y domina al hombre por medio de sus atributos. Lo femenino, entonces, es visto con temor pues sintetiza todos los peligros que anulan al hombre; la mujer a diferencia de éste triunfa sobre el tiempo (como en TF), es el tiempo mismo que se encarga de llevar a cabo las obsesiones del hombre (como en CHM).

Debido a los "monólogos interiores" de Oliverio el tiempo exterior y el interior aparecen desfasados, es decir, que por medio del pensamiento "transcrito" del actor pareciera alargarse la duración de los acontecimientos (el tiempo cronológico de PBD es de un día aproximadamente). Los blancos tipográficos sirven para indicar cambio de lugar y un lapso de tiempo transcurrido (minutos para ir de un lado a otro).

Las distintas épocas de la Historia de México, todas visibles por ejemplo en la modernidad de sus edificios y en la antigüedad de sus construcciones, se enfrentan en una coexistencia no pacífica, en la que triunfa el pasado. El fluir de la

Historia es negado por el pasado que emerge en cualquier momento de cualquier lugar.

## CAPÍTULO VII

AURA. LA MUJER TRANSFORMA Y SE TRANSFORMA, VENCE AL TIEMPO,  
TRIUNFA SOBRE LA MUERTE: LOS AMANTES SE REUNEN OTRA VEZ.

Yo seré Tú. El deseo es amor de otra  
cosa; es transfiguración.

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

Desde la conquista hasta hoy, la historia de México es una segunda búsqueda de la identidad de la apariencia, una búsqueda nuevamente tendida entre la necesidad y la libertad: más que conceptos, signos vivos de un destino que, una vez, se resolvió en el encuentro de la pura fatalidad y el puro azar.

Carlos Fuentes, Tiempo mexicano.

### I. Descripción preliminar.

El significante material de Aura está formado por una narración enunciada en segunda persona de singular: tú (LL<sub>1</sub>). Esta narración, dirigida así por el narrador a Felipe, actor masculino, incluye: otra narración o "memorias" de Llorente (LL<sub>2</sub>), en francés (lo "escrito"); los enunciados de los actores en forma de diálogo; el aviso en el periódico (lo "escrito"), segmento en impersonal del enunciado de Consuelo. El significante está segmentado, convencionalmente, en cinco partes o capítulos y, por la inclusión de los demás enunciados dentro del enunciado básico.

### II. Los enunciados y el circuito interno de comunicación.

El enunciado narrativo dentro del enunciado narrativo<sup>138</sup>: la historia dentro de la historia.

Aura como ya se mencionó arriba, está constituida por la narración LL<sub>1</sub> que incluye la narración LL<sub>2</sub>; esta última es incorporada por medio de la "lectura" de Felipe, al mundo representado (en el que Felipe es actor) y al presente del discurso, haciendo "oir" la voz de Llorente. Este movimiento integrador

---

138) Como en CHM.



está graduado de tal manera, que el enunciado  $LL_2$  o lo que cuenta Llorente, se distribuye alternadamente con la narración en segunda persona (alternancia como en CHM). Son tres los momentos en que aparece  $LL_2$  y que se deben a otras tantas partes de las memorias que Consuelo proporciona a Felipe<sup>139</sup>. El actor se entera de lo que Llorente escribió, y se intercala la  $LL_2$ :

Primer folio (Capítulo III, p. 28). El lector-Felipe resume en sus propias palabras el contenido de esta sección. Su lectura lo define como investigador (historiador) al hacer una "reseña crítica" del documento de Llorente ("Nada que no hayan contado otros", p. 28). Felipe permanece objetivo durante la lectura; como el material no le interesa, lo abandona para trabajar en el propio.

Segundo folio (Capítulo III, pp. 38-39). El enunciado de Llorente se hace presente en el francés original ("citación del narrador de  $LL_1$ ") junto con la traducción española "pensada" por Felipe; el actor lee directamente del francés o lo traduce (por exigencias para el lector de Aura): la voz del Otro irrumpe en la conciencia de Felipe. Lo que es pertinente para el actor (para la narración  $LL_1$ ) se refiere al encuentro con Consuelo-joven; la fascinación que sufre Llorente por los ojos

---

139) Excepto la última, que es sustraída por éste.

verdes de Consuelo; las prácticas con animales; la vestimenta verde de la mujer y su belleza, la cual parece decidida a mantener para siempre. El enunciado de Llorente gira en torno a Consuelo, quien es la figura central de la narración  $LL_2$ : de lo destacado o pertinente para  $LL_1$ . (El narrador Llorente incluye fragmentos de enunciado de Consuelo sólo en el tercer folio).

→ Tercer folio (Capítulo V pp. 54-56). Felipe lee aceleradamente esta parte de las memorias, que resume rápidamente.

La lectura la emprende para buscar una explicación al comportamiento de las mujeres (como el Amigo en CHM). La explicación incide en él mismo: Aura y Consuelo son una persona o mejor Aura es la Otra de Consuelo, como él es Llorente, el Otro<sup>140</sup>.

Su visión, a diferencia de cuando inició la lectura ha pasado a ser subjetiva; ahora ve las cosas desde adentro.

#### El paralelismo entre $LL_1$ y $LL_2$ .

$LL_1$  y  $LL_2$  están distanciadas entre sí de acuerdo a la relación temporal antes/después. Aura tiene: dos voces que narran (Llorente y el narrador no representado); dos tiempos de la historia (dos niveles de temporalidad); dos visiones de la historia<sup>141</sup> a partir del punto de vista, en cada una, del actor

140) La Otridad, como en CHM, TF y especialmente en PBD.

141) Igual que en CHN.

masculino. En  $LL_1$  y  $LL_2$  los actores masculinos son involucrados progresivamente ("seducidos" por los ojos verdes), hasta no "ver" sino lo que Consuelo quiere; su visión interna es análoga, en las dos narraciones, al final de ambas. La alternancia de  $LL_1$  y  $LL_2$  combina también, a pesar de la corta extensión de las memorias, dos modos de contar la historia, en dos tiempos distintos (igual que en CHM).

El sentido de la presencia (y ante todo del llamado) de Felipe en la casa, lo revela la lectura de la historia personal de Llorente y las fotografías que la acompañan: la historia, lo que Felipe está viviendo, es similar a la que el general ya vivió. Los dos en épocas distintas se enumeraron de la joven de ojos verdes. El despliegue de la historia que Felipe hace al leer el enunciado de Llorente concuerda paralelamente con la propia: su encuentro con la joven; su fascinación por los ojos verdes de ella; su matrimonio simbólico, todo ya ha sido contado, vivido por otro en un nivel temporal distinto: Felipe es el continuador de la historia de Llorente<sup>142</sup>, en su lugar vivirá con Consuelo. Las secuencias de  $LL_1$  y  $LL_2$  coinciden en un paralelismo que repite en lo fundamental la relación de la mujer, cambiante, pero la misma, con el historiador<sup>143</sup>.  $LL_1$  "reproduce" a  $LL_2$  como uno más de los espejos de Aura: Aura refle-

142) Cf. Tiempo. Como el Amigo continúa la historia de Filiberto, en CHM.

143) La bruja y el historiador.

ja la juventud de Consuelo, Felipe a Llorente joven<sup>144</sup>.

Las memorias de Llorente son la clave que Felipe-historiador debe descifrar para entender verdaderamente el pasado. La "Historia" del general frente a la que Felipe se propone escribir (la gran Historia, la SUMMA de todas las crónicas sobre los descubrimientos y Conquistas, p. 31) aparece como la única manera válida de abordar los hechos. Lo que Felipe encuentra al final de su investigación, de su lectura de la crónica personal del esposo de Consuelo, es la "verdad" que lo envuelve como participante<sup>145</sup>. De este modo el historiador no es sólo el testigo que transcribe la historia, sino el que la hace, el que recibe los efectos de la Historia, que a su vez es creada, manipulada, por la mujer, verdadero sujeto de la Historia.

#### El enunciado del narrador LL<sub>1</sub>.

El narrador de LL<sub>1</sub> a diferencia de Llorente, como ya se dijo, no está representado. El carácter "personal" de las memorias aquí es sustituido por la liga retórica yo/tú, que reúne en pareja a Felipe (tú) y al que narra (yo). El narrador se dirige en primera instancia a Felipe<sup>146</sup> (independientemente de que éste lo "escuche" o no) quien recibe (es el objeto de) su

144) Problemática de identidad como en TF, en CHM y en PBD.

145) De nuevo, como en CHM, el lector involucrado en el mundo representado; en este caso, el historiador es el objeto de la historia.

146) En segunda, al lector de Aura, del que Felipe es un representante; lo mismo acontece en CHM con el Amigo. En los dos casos el lector está representado, así como el autor.

enunciado. El narrador de  $LL_1$  es omnisapiente, se destaca que "ya sabe" lo que va a suceder al actor, de ahí el uso del futuro que sitúa al narrador en un espacio desde el que observa todos los tiempos (Cf. tiempo). El narrador describe o narra "minuto a minuto" lo que está aconteciendo y cuando se proyecta al porvenir su voz hace aparecer a Felipe su receptor, como recibiendo órdenes, cumpliendo con su destino ya sabido, ya escrito, que se está reescribiendo:

Te quitarás los zapatos, los calcetines, y acariciarás tus pies desnudos (p. 46).

La palabra del narrador descubre a un Felipe receptivo, pasivo, que por otra parte, significativamente no cuenta su historia (no es sujeto de enunciado narrativo), sino que ésta le es contada. El narrador más que nunca trata a un actor como tal<sup>147</sup>, es decir, dominado por un lado, por las leyes de un mundo femenino, y por otro, envuelto en el lenguaje, en el juego que doblemente le narra su historia ( $LL_2$  y  $LL_1$ ). Este juego, que se da en los dos enunciados narrativos, envía a Felipe la información de lo que ha sido y será. En el enunciado  $LL_1$  Felipe se transforma, como ya se dijo, por medio de la lectura, en el Otro. El narrador entonces organiza su enunciado "para Felipe", en torno a éste y su relación con las habitantes de la vieja casa. Cuando en Aura los sujetos de enunciado (los ac-

---

147) Felipe también está en posición de objeto en su relación con las mujeres. Cf. Actores.

tores) se relacionan entre sí por medio del diálogo, el narrador se retrae incorporando los diálogos como citas (especialmente los más extensos). La palabra de los sujetos de enunciado entra, las más de las veces, como la de los "actores" de teatro: libre, directa sin verbos de locución, sin el apoyo aparente de alguien que narre (como en PBD).

### El enunciado de Consuelo.

El enunciado de Consuelo significa en dos sentidos: el inmediato o primero, que se apoya en la realidad "real" (única conocida hasta entonces por Felipe), y el segundo, que va más allá de ésta, que depende de la voluntad de Consuelo para llevar a cabo sus deseos; de la fuerza de su imaginación para concretizarlos. Este sentido segundo será entendido por Felipe sólo en su último encuentro con Consuelo: la promesa femenina con que finaliza Aura es ya recibida por Felipe con toda su carga significativa en los dos sentidos o mejor, en el único que importa: el que Consuelo quiere darle.

Desde el insistente llamado inicial (el doble aviso) hasta esta promesa última se tiende el enunciado de Consuelo, que entra también "citado" en el de Llorente.

Los pronombres personales de la segunda persona (usted, tú) señalan, verbalmente, el carácter de la relación entre Consuelo y Felipe. Cuando Consuelo emplea el "usted" su posición es la de la "señora" frente al subordinado, al empleado. El

"usted" va acompañado de frases corteses, distantes, que mantienen a Felipe en el lugar propio del servidor; que dan la pauta del trato. Cuando Consuelo tutea a Felipe (pronombre reservado al trato entre Aura y Felipe), es porque ella "sabe" que el actor la ha reconocido y se ha reconocido a sí mismo (usted cambia a tú).

En enunciado de la señora Consuelo puede caracterizarse por el autoritarismo: sus deseos son órdenes, tanto para Felipe como para Aura. De este afán de mando siempre aparente en sus palabras surgen las indicaciones verbales. Consuelo es omnisapiente (cualidad que comparte con el narrador de LL<sub>1</sub>, y de la que carece Llorente), casi todopoderosa en sus dominios, lo cual trasciende también a su enunciado. Siempre manda y, así acoge a Felipe desde que entra a la casa, con una orden ("No ... no es necesario. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones. Cuéntelos", p. 12). Felipe no enciende los fósforos, y a partir de ese momento Consuelo le dictará sus obligaciones (no prender luces, acudir a sus citas) afirmará por él ("Es el señor Montero. Va a vivir con nosotras", p. 17) se anticipará a sus pensamientos. Cuando Consuelo habla en francés, examinando a Felipe, obliga al actor a responderle en esta lengua. La palabra de la señora guía en la oscuridad de la casa a Felipe. El autoritarismo nunca abandona el enunciado de Consuelo, ni cuando se funden en uno de los dos sentidos de

significación, es decir, cuando se funden en una Consuelo y Aura. Porque el segundo sentido del enunciado de Consuelo, apunta hacia Aura: convocarla, y apunta hacia Llorente, convocarlo también; el cómo se inserta del lado de lo "prohibido" (magia negra). Los "llamados" que Consuelo hace por medio del lenguaje expresan su búsqueda de lo insólito; el del periódico (que sale al exterior) busca a alguien, singularizar al término que falta para la dualidad él/ella. El "se" impersonal de su aviso-llamado del periódico, se personifica en Felipe. Consuelo entra en contacto con Felipe por medio de la palabra escrita y enseguida por la oral, como gufa en la oscuridad. Su palabra es la primera que aparece en la narración LL<sub>1</sub> junto a la del narrador, y es también la última, la que aúna el yo/tú en un nosotros que lo expresa todo contundentemente (-"Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar" p. 60). El "llamado" y la "promesa" (el sentido segundo) que encaminan de cierta manera el enunciado de Consuelo manifiestan también la capacidad de manipulación de Consuelo, de creación: lo que expresa sucederá:

- Pero...
- Yo le informaré de todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo. Le bastará ordenar y leer los papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia, esa, esa...
- Sí, comprendo.
- Saga. Saga. ¿Dónde está? Ici, Saga...
- ¿Quién?
- Mi compañía.
- ¿El conejo?
- Sí, volverá. (p. 16) (...)
- Mis condiciones son que viva aquí. No queda mucho tiempo.



- No sé...
- Aura... (...)
- Le dije que regresaría...
- ¿Quién?
- Aura. Mi compañera. Mi sobrina.
- Buenas tardes. (...)
- Es el señor Montero. Va a vivir con nosotras. (... p.1)
- Sí. Voy a vivir con ustedes. (p. 18, los subrayados son míos).

Estos tres fragmentos del enunciado de Consuelo tipifican su acción como sujeto de enunciado (Nótese la correspondencia con la promesa que clausura Aura, p. 60).

El enunciado de Consuelo, destinado especialmente a Felipe (pero no únicamente), gira en torno al esposo muerto (él) y a su obra histórica, y en torno a Aura (ella).

#### El enunciado de Aura.

El comportamiento de Aura como sujeto de enunciado es similar al de Consuelo. Aura, desdoblamiento de Consuelo, habla como ésta. Como ella, al principio utiliza el "usted" con Felipe, cuando es todavía una adolescente y él está recién llegado. Pero la relación entre ambos cambia rápidamente y el "tú" es utilizado por ella, antes que nadie, al decirle a Felipe: "Eres mi esposo" (p. 36). También a la manera de Consuelo se anticipa a las respuestas de Felipe, afirma por él, le da órdenes, lo manda:

- Siéntate en la cama, Felipe.
- Sí.
- Vamos a jugar. Tú no hagas nada. Déjame hacerlo todo a mí (p. 45).

Aunque la relación Aura/Felipe no sea la de señora/servidor, ella es imperativa, y de este modo se nota, también que Aura es Consuelo. Por tanto su palabra exige, extrae juramentos eternos, porque la promesa de Aura es ella misma, su llamado:

- ¿Me querrás siempre?
- Siempre, Aura, te amaré para siempre.
- ¿Siempre? ¿Me lo juras?
- Te lo juro.
- ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco?
- Siempre, mi amor, siempre.
- ¿Aunque muera, Felipe? ¿Me amarás siempre, aunque muera?
- Siempre, siempre. Te lo juro. Nada puede separarme de ti.
- Ven, Felipe, ven... (pp. 47-48)

Aura transmite a Felipe lo que Consuelo quiere decirle, es su mensajera. Aura cita a Felipe y lo cita para la señora Consuelo, para ambas. En el enunciado de Aura (en su relación con Consuelo) sólo cabe el "usted" "respetuoso", de una joven a una anciana; por su parte, "familiarmente", Consuelo le habla de "tú".

En el enunciado de Aura también entra el sentido segundo<sup>148</sup>, sobre todo cuando habla de la otra, de Consuelo:

- ¿Quererla? Ella me quiere a mí. Ella se sacrifica por mí.
- Pero es una mujer vieja, casi un cadáver; tú no puedes...

148) Del que ella es parte. No habla con alusiones como Consuelo, sino hasta que está más cerca de ser (como) ella. Cf. p. 51.

- Ella tiene más vida que yo. Sí, es una vieja, es repulsiva... Felipe, no quiero volver... no quiero ser como ella... otra... (p. 51).

El enunciado de Aura, destinado en especial a Felipe, proyecta el amor intemporal; Aura se refiere a la otra como Consuelo; en el enunciado de ambas la otra se hace presente.

El enunciado de Aura-Consuelo o Consuelo-Aura.

En el diálogo con Felipe, en el cuarto de Consuelo donde Aura ha citado al actor, el sujeto de enunciado habla, responde a Felipe como si fuera Aura y sin embargo "es" Consuelo. A Felipe no le sorprenden las órdenes continuadas de "Aura", pues ella como su "tía" manda siempre. El último enunciado, en que el sujeto femenino emplea el "tú", remite a los juramentos entre Felipe y Aura (pp. 47-48); la mujer habla de la otra, y aquí es donde entra la ambigüedad (reforzada por el punto de vista), pues es Consuelo quien se expresa y quien estuvo antes con Felipe y a la que llama en el último diálogo: son distintas y sin embargo la misma:

- Aura...
- Y escucharás el leve crujido de la tafeta sobre los edredones, la segunda respiración que acompaña la tuya: alargarás la mano para tocar la bata verde de Aura; escucharás la voz de Aura:
- No... no me toques... Acuéstate a mi lado... Tocarás el filo de la cama, levantarás las piernas y permanecerás inmóvil, recostado. No podrás evitar un temblor:
- Ella puede regresar en cualquier momento...
- Ella ya no regresará.
- ¿Nunca?
- Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días.
- Aura...

Querrás acercar tu mano a los senos de Aura. Ella te dará la espalda: lo sabrás por la nueva distancia de su voz.

- No... No me toques...
- Aura... te amo.
- Sí, me amas. Me amarás siempre, dijiste ayer...
- Te amaré siempre. No puedo vivir sin tus besos, sin tu cuerpo.
- Bésame el rostro; sólo el rostro (pp. 58-59).

En este enunciado, como ya se explicó, el sentido segundo empieza a ser descubierto por Felipe.

#### El enunciado de Felipe.

El acto de hablar en Felipe es, como otras acciones suyas, la respuesta a un estímulo ajeno. Si Felipe habla al llegar a la casa, es porque Consuelo lo hizo antes que él. Su enunciado, dirigido a Consuelo o a Aura, cuando afirma, por ejemplo, enuncia el sí esperado por ellas. Sus preguntas tímidas frente a la señora, que quedan muchas veces sin explicación (por el autoritarismo de la anciana), reflejan al joven/servidor, curioso pero apocado. El convencionalismo de sus diálogos con Consuelo oculta, sin que él lo sepa, un asentimiento al otro sentido del enunciado de ésta:

- Voy al grano. No me quedan muchos años por delante, señor Montero, y por ello he preferido violar la costumbre de toda una vida y colocar ese anuncio en el periódico.
- Sí, por eso estoy aquí.
- Sí. Entonces acepta.
- Bueno, desearía saber algo más...
- Naturalmente. Es usted curioso (p. 15 el subrayado es mío).

Lo mismo pasa en el único diálogo en que toma la iniciativa

frente a Aura:

- El desayuno está listo ... -te dirá con la voz más baja que has escuchado...
- Aura. Basta de engaños.
- ¿Engaños?
- Dime si la señora Consuelo te impide salir, hacer tu vida; ¿por qué ha de estar presente cuando tú y yo...? dime que te irás conmigo en cuanto...
- ¿Irnos? ¿A dónde?
- Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a tu tía... ¿Por qué esa devoción? ¿Tanto la quieres? (...p. 51).
- Sí, a veces sale. Hace un gran esfuerzo y sale. Hoy va a salir. Todo el día... Tú y yo podemos...
- ¿Irnos?
- Si quieres...
- No quizás todavía no. Estoy contratado para un trabajo... Cuando termine el trabajo entonces sí... (...p. 52).

La reacción verbal frente a los misterios de las dos mujeres se expresa en el segmento de enunciado de Felipe dirigido a sí mismo, cuando pronuncia automáticamente las palabras "Esta loca" (p. 41), para autoconvencerse de que es la explicación a lo que hacen Aura y Consuelo. La afirmación repetida de la locura de la señora lo introduce en el sueño.

El enunciado de Felipe repite, en el encuentro final, los juramentos pronunciados en la Misa Negra (p. 59), esta única vez sin necesidad de que lo guíen. El, como Consuelo, llama a Aura, al final de todo, y como en ésta su llamado es entrega y promesa (pp. 58-59).

#### El circuito interno de comunicación.

Como ya se dijo, el narrador-emisor de Aura (yo) ejerce su función narrativa encaminada hacia Felipe (tú), lo que a

su vez presupone al lector externo (yo), para completar la doble cadena en la que el circuito comunicativo se repite. Felipe se encuentra también en el extremo receptivo, tanto al leer a Consuelo (su aviso) como a Llorente, porque el mensaje "escrito" no implica reacción oral inmediata orientada al emisor.

Llorente y Felipe se reúnen por medio del yo/tú comunicantes, intercambiables gracias a la lectura reveladora. Consuelo y Aura se encuentran con Felipe en parejas reunidas dentro del circuito discursivo. Las dos mujeres en sus súplicas rituales se dirigen a un receptor todopoderoso de signo negativo (el Diablo), cuyo representante, en la Misa negra es Felipe. Este recibe también el mensaje destinado a Llorente, el esposo muerto.

En Aura se escenifican en varios planos los "llamados" de los actores de Consuelo a Aura, a sí misma (deshablamiento de emisor a receptor), a Felipe; de éste (cuando "ha aprendido") a una y otra. Consuelo y Felipe pueden relacionarse porque ella es la emisora ante todo, y él, el receptor idóneo.

### III. Actores Metamorfosis.

Básicamente, en Aura, se desarrolla la reunión de dos amantes. Ella, el término presente, atrae, convoca al término ausente. La mujer transforma y se transforma, vence al tiempo, triunfa sobre la muerte. Aura, en uno de sus niveles de signi-

ficación, es el llamado femenino y la respuesta masculina. Para Consuelo-manipuladora, Aura y Felipe son el medio para integrar, reintegrar la dualidad de signos distintos: Llorente y Consuelo. Su unión se realiza otra vez, porque al reclamo acude la juventud encarnada en Felipe y en Aura. Consuelo se vale de su propia proyección o desdoblamiento en la bella joven de ojos verdes (que "es" quien ella fue), para retener al otro medio. (Aura y Felipe son usados como medios para la reunión). Consuelo, Celestina-Circe, transforma a Felipe (para sí misma) en el Otro. Consuelo-bruja, pues, utiliza para sus fines la brujería y el recurso más solicitado: la juventud y la belleza. Felipe es requerido, ante todo, para hacer venir a Aura; con él y el conjuro de Consuelo, ella se presenta<sup>149</sup>, se hará presente siempre, si Felipe y Consuelo permanecen unidos, si la evocan juntos (Cf. Tiempo). Después Felipe, con la juventud personalizada, ayudará en la Misa Negra a llamar a Llorente, a reencarnarlo en él mismo, el doble.

La pareja él/ella se reencuentra porque Aura y Felipe, sus espejos, se unen:

---

149) Así sucede la primera vez que se encuentran la anciana y el historiador, con la promesa de que regresará la compañía de Consuelo (p. 17); Aura termina con la promesa renovada de hacer volver juntos a Aura (p. 60).



El amor liga a la pareja Aura/Felipe y por lo mismo a Llorente y Consuelo, la pareja original:

Felipe	Aura
Sujeto	Objeto
Objeto	Sujeto

El amor entre iguales es la relación que coloca a Aura y Felipe (no vida/vida) entre los ancianos Llorente y Consuelo (no vida/vida). La reunión conlleva transformaciones en los dos términos de la dualidad complementaria:

a) Renacimiento.

Felipe se relaciona con Consuelo en el plano amoroso, indirectamente, por medio de Aura; de esta manera se zanján las distancias que separan a la anciana del joven. Al asumirse Felipe como Llorente la relación es directa. Tanto en uno como en la otra ha habido fenómenos sobrenaturales antes del primer encuentro. Felipe es, sin saberlo, Llorente que "ha renacido", por eso tiene los atributos necesarios para ser el "solicitado" que acude a Consuelo, "la solicitante" (Cf. p. 9). Por tanto, la transformación de Felipe en el Otro implica además un proceso reversivo, que es el olvido de sí mismo (como joven de cla-



se media, maestro en escuelas particulares), para "recordar" que es el general Llorente.

Al final, Felipe es "el solicitante" (el general) y Consuelo "la solicitada" (Aura). El amor recíproco une de nuevo al esposo, que ha renacido en un doble, y a la esposa:

(Felipe)	Llorente	Consuelo	(Aura)
	Objeto	Sujeto	
	Sujeto	Objeto	

b) Desdoblamiento.

Aura, doble de Consuelo, es como ya se dijo, la primera instancia que Felipe debe conocer para "reconocerse" y reconocer a Consuelo. La autoproyección de la bruja hace "renacer" temporalmente su propia juventud, que encadena a Felipe. Consuelo, como éste (que se transforma en el Otro que es el sí mismo), se transforma, fuera de sí, en la Otra, en Aura. El desdoblamiento envejece también hasta convertirse en Consuelo de nuevo. Llorente y su esposa sufren dobles mutaciones para coincidir.

La doble transformación de Consuelo en Aura y de ésta en la anciana encubre, en el término femenino, la gestación y desarrollo de la mujer-bruja. En  $LL_2$  (memorias de Llorente) lo pertinente es la seducción del general por medio de los ojos de la adolescente Consuelo, el fuerte amor de ésta a su marido y, el narcisista, a ella misma. La esterilidad de la mujer y el orgullo de su propia belleza hacen de Consuelo una bruja que

experimenta con las hierbas que siembra y que puede desdoblarse, concretizar su imagen en el espejo que la refleje como quiere verse, por siempre joven, bella: Aura.

Ella.- Consuelo.

En LL<sub>2</sub> (antes) se realiza, progresivamente, la perversión simultánea de los esposos Llorente. Ella inicia el proceso hacia el mal, y él la sigue al convertirse en su cómplice: permisivo, ante la crueldad de la esposa-niña<sup>150</sup>; pasivo ante su transformación en bruja<sup>151</sup>. Las oposiciones cruel/bondadoso, no joven/joven, son resueltas porque uno y otra son, recíprocamente sujeto y objeto, debido al amor que los une, y, porque Consuelo-dominadora ejerce su poder y atractivo físico sobre Llorente-dominado. Consuelo, al igual que Llorente, ama en ella su propia juventud y belleza. El doble amor que experimenta se acentúa con el alejamiento: de su esposo al morir; de su juventud al envejecer. La brujería permite a la estéril Consuelo dar forma, madre de sí misma, a Aura, y propiciar el reencuen-

---

150) Podría hablarse del peculiar interés del maduro Llorente por la adolescente de 15 años. "J'ai meme supporté ta haine des chats, moi qu'aimais tellement les jolies betes". Un día la encontró, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que tu faisais ca d'une facon si innocent, par pur enfantillage e incluso lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó, si le das crédito a tu lectura, con una pasión hiperbólica (... p. 39).

151) "No habrá más. Allí terminan las memorias del general Llorente: 'Consuelo, le demon aussi etait un ange, avant...'" (pp. 55-56).

tro con el esposo muerto.

### Las prácticas de brujería.

Como bruja (LL<sub>1</sub>, LL<sub>2</sub>) Consuelo agota toda la gama de recursos propios de la ocupación: bebedizos, conjuros, pactos: ella actúa como todas las brujas, encantando, hechizando; lo que la hace distinta es que puede convocar a Aura.

La apariencia de Consuelo no cambia, ha cambiado, y lo sigue haciendo por medio de la mutable Aura. La magia negra que practica Consuelo da el verdadero sentido a sus acciones y a las de su doble: siempre rituales. Cada acto de la bruja es parte de un rito secreto, encaminado a llamar, convocar a los ausentes.

Consuelo ha obtenido su poder del pacto con el diablo; a éste recurre en la Misa Negra por medio de Aura-sacerdotiza y de Felipe-oficiante; ella no actúa; observa. Con Felipe pacta también, sin que éste lo sepa, en el intercambio paralelo de prendas<sup>152</sup>, por el que ambos quedan simbólicamente unidos.

Como los cubiertos en la mesa vacía, que convocan al término ausente, Consuelo recurre a la danza con la túnica del

---

152) Felipe, fascinado por los ojos verdes de Aura, le entrega en su primera reunión solos el llavín del cajón donde guarda sus documentos personales (pp. 23-24). Inmediatamente después, en el cuarto de Consuelo, ésta le entrega la llave del arcón con las memorias de Llorente (pp. 26-27). Aura enseñará la prenda que ha obtenido, cuando lo busque en su cuarto, en un lenguaje íntimo, sin palabras; en el siguiente encuentro con Consuelo, ella pregunta antes que nada por la llave (pp. 35-36).

muerto (p. 38), se viste de novia otra vez (p. 53). Religiosa al revés, ora imprecando en su santuario personal. Las manos de Consuelo llaman siempre como sus otros movimientos.

Aura. Ella es el recurso máximo de Consuelo y también la más alta expresión de sus artes. Su aparición es imprevista y oportuna (la primera promesa cumplida (pp. 16 y 17) reforzada con el comentario de Consuelo) al ausentarse, la última promesa de Consuelo, con la que termina el texto, prefigura una nueva aparición (p. 60). La metamorfosis de la joven en vieja es vista por Felipe en las fotografías que reproducen, imagen de la imagen, los estadios anteriores al que Consuelo está viviendo: joven, mujer, vieja. Ante los ojos de Felipe, Aura (Consuelo joven) se transforma en Consuelo; ésta entonces es Aura: lo que Felipe ama en Aura es el reflejo de Consuelo. Paralelamente, en la casa, Aura sufre aceleradamente las mutaciones provocadas por el tiempo. La muchacha que retiene con la simple vista de su belleza, es la misma que busca a Felipe en la noche en su recámara y lo nomina "Eres mi esposo" (p. 36):

Tú vuelves a asentir, antes de caer dormido, aliviado, ligero, vaciado de placer, reteniendo en las yemas de los dedos el cuerpo de Aura, su temblor, su entrega: la niña Aura (p. 36).

En cambio, la de la Misa Negra, la bruja, es Otra a pesar de ser la misma; ha cambiado, envejecido:

Aura vestida de verde, con esa bata de tafeta por donde asoman, al avanzar hacia ti la mujer, los muslos color de luna: la mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer: la muchacha

de ayer -cuando toques sus dedos, su talle- no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy -y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida- parece de cuarenta: algo se ha endurecido, entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una mueca alegre, en una sonrisa turbia: como si alternara, a semejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y la amargura (...) (p. 45).

El pudor vanidoso, táctico, vela los estragos que el tiempo ha hecho en la mujer que Felipe ama; Aura ha envejecido, casi es de nuevo Consuelo:

Caminas, con el pecho desnudo, a la puerta: al abrirla, encuentras a Aura: será Aura, porque viste la tafeta verde de siempre, aunque un velo verdoso oculte sus facciones. Tomas con la mano la muñeca de la mujer, esa muñeca delgada, que tiembla (p. 50).

La anagnórisis suya y de la mujer, que Felipe ha experimentado al leer el tercer folio de las memorias y al ver la serie de fotografías, es confirmada en la reunión final con Aura. El término ausente ya no es Llorente, sino la juventud de Consuelo, que ha quedado atrás de nuevo. Aura, Consuelo, ha vuelto a envejecer; las dos se han integrado en una mujer:

Acercarás tus labios a la cabeza reclinada junto a la tuya, acariciarás otra vez el pelo largo de Aura: tomarás violentamente a la mujer endeble por los hombros, sin escuchar su queja aguda; le arrancarás la bata de tafeta, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo, sin fuerzas, no harás caso de su resistencia gemida, de su llanto impotente, besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por donde comienza a entrar la luz de la luna, ese resquicio abierto por los ratones, ese ojo de la pared

que deja filtrar la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también (pp. 59-60).

Aura, sirvienta hogareña tanto de Consuelo como de Felipe, es quien actúa como sujeto en la Misa Negra. Sacerdotisa y altar, representa a Consuelo en el rito supremo de la magia negra. Invocadora del diablo, se une a él en su representante: Felipe.<sup>?</sup> Aura administra el sacramento non santo, profana lo sagrado para alcanzar la concepción estéril, en que Llorente, será recreado. (Hijo de ella y Felipe, quien como Consuelo engendra al Otro que es él mismo). Aura llama siempre (como Consuelo); la campana con la que recorre los pasillos, convoca a Felipe-Llorente; sus acciones, proyectadas desde las de Consuelo, son llamamientos al término masculino.

### El.- Felipe, Llorente.

Así como Aura es activa, dominante, como Consuelo, Felipe es como Llorente, pasivo dominado. Los rasgos del general, físicos, morales, y su manera de relacionarse con la mujer, son transmitidos o repetidos en Felipe (como su historia). El hombre en Aura es manipulado, transformado por la mujer, verdadero sujeto que hace, actúa, decide. Cada uno pretendió ser historiador, pero



Consuelo/Felipe: Guía/guiado (Vidente/invidente)

Aura/Felipe: Guía/guiado (vidente/invidente)<sup>156</sup>

Aura/Felipe, representantes de Consuelo y el diablo: diablo/bruja, sacerdote/sacerdotisa.

d) Compañía Consuelo-Felipe anciana-ayudante<sup>157</sup>.

e) Interdependencia Consuelo + Felipe = Aura

Aura + Felipe + Consuelo = Llorente

Los actores entonces tienen relaciones en varios niveles, que permutan a uno u otro de los integrantes de cada término. Con la conversión de Felipe en el Otro, lo mágico y maravilloso se instauro, presidiendo el proceso de hechizamiento de Felipe.

Consuelo es la carcelera, tanto de Aura como de Felipe. La relación entre Aura y Consuelo y la de Felipe y Llorente es la que sigue: por reflexión, como ya se dijo, los jóvenes son dobles de los ancianos, pero al mismo tiempo son hijos de éstos; Consuelo y Llorente son respectivamente padre y madre de Felipe y Aura, pero como son necesarios para hacerlos vivir de nuevo son también padre y madre de sí mismos, es decir Aura y Felipe son los progenitores de los reencarnados Consuelo y Llorente:

---

156) La voz de Consuelo y la de Aura (así como el roce del vestido de ésta) conducen por la casa a Felipe, que obedece y aprende a no ver, a que los ojos de las mujeres suplan su propio sentido de la vista.

157) Felipe y Aura como jóvenes tienen con Consuelo relaciones similares: los dos son compañía para la anciana, y los dos la sirven.



Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada. Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble (p. 49).

#### IV. Espacio.

El viejo centro de la ciudad de México es el área en que está situada la casa de Consuelo. Distinta, entre el "mundo exterior indiferenciado", la casa encierra la posibilidad de otros horizontes: la multiplicidad espacial. La casa se opone a las que la rodean, pues es la única que no ha sido "degradada" en pequeño comercio; solitaria, destaca como el único palacio que ha permanecido como tal, ajeno como su dueña a los cambios sociales: el lugar donde antes es ahora (Cf. Tiempo).

La casa delimita territorialmente el dominio de Consuelo, y a éste se circunscriben los acontecimientos en Aura. Objetivamente, Felipe es atraído a este dominio, por el interés en las prestaciones económicas que ofrece el aviso en el periódico<sup>158</sup>. Subjetivamente es retenido, porque los destellos de los ojos de Aura (p. 18) le abren panoramas, le prometen una expan-

---

158) Que le redituaria el tiempo necesario para su investigación individual.

sión al reducido ámbito de cotidianidades del que provienen. La entrada de Felipe en la casa de Donceles 815 implica su aprisionamiento por Consuelo araña y, por tanto, la ruptura (sin que lo sepa) con la realidad de la que proviene para adentrarse en la oscuridad que se abre frente a él.

La casa de Consuelo es su mejor símbolo, sus peculiaridades representan las múltiples instancias de su dueña. La fachada, zona fronteriza, ostenta en las ventanas el emblema de terciopelo verde (como cortina). La entrada del mundo al revés está guardada por un Cerbero de cobre ambivalente: llamador y cuidador. La identificación entre morada y habitante es tan estrecha, que Felipe al recorrer las habitaciones entabla, en otro nivel, relación con su dueña; la descubre de distinto modo. Felipe es amoldado, condicionado por la casa, prolongación de Consuelo, a la voluntad de ésta. Del mundo luminoso del que procede debe habituarse a su negación: a la oscuridad. Sus costumbres cambian porque Consuelo impone sus leyes ambientales: agudizar los sentidos, para conocer por el tacto, ser guiado por el sonido, recordar como los ciegos el número de peldaños; al adaptarse a la casa se adapta a Consuelo.

El orden exterior es invertido en la casa: no luz, no ajeteo, no transcurrir del tiempo. La casa rezuma la personalidad de Consuelo, su ambiente está lleno de ella; ejemplo de esto es Aura: verdadera aura materializada.

La casa presenta diversas zonas, cuyo carácter depende de lo que se hace en ellas y, como Consuelo que tiene control sobre ellas, son más de lo que aparentan.

#### El jardín.

Es el primer lugar de la casa que pisa Felipe y en el que empieza su aprendizaje, pues lo cruza sin ver; regresará al jardín para conocerlo a la luz de un fósforo y explicarse los interrogantes sobre las mujeres. El herbario formado por plantas alucinógenas, calmantes, etc., tiene los mismos atributos que Consuelo: consolar, calmar (de ahí el nombre de la mujer); de estos participa también Aura:

... sientes esas manos que acarician tu rostro y tu pelo, esos labios que murmuran con la voz más baja, te consuelan, te piden calma y cariño (p. 35).

... las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas, hendidas, vello-sas del beleño: el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro; las hojas acorazonadas y agudas de la dulcamara... (p. 44).

Cobran vida a la luz de tu fósforo, se mecen con sus sombras mientras tú recreas los usos de este herbario que dilata las pupilas 159, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa (pp. 44-45).

... parece de cuarenta: algo se ha endurecido, entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una mueca alegre, en una sonrisa turbia: como si alternara, a se-

---

159) Los ojos de Consuelo parecen estar bajo el efecto de una droga, con las pupilas dilatadas como las de los felinos (p. 16).

mejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y el de la amargura... (p. 45) (los subrayados son míos)

De su jardín obtiene Consuelo-bruja los ingredientes para "hechizar" químicamente; el cultivo de estas plantas da a la mujer el conocimiento, el poder, que la hará dominar tiempo y espacio, dominar voluntades (además del pacto con el diablo); la bruja empieza a serlo con el contacto y cuidado de este jardín.

El cuarto de Consuelo.

El cuarto de Consuelo es el sitio específico del reencuentro de las dos amantes. Cuando la metamorfosis de Felipe termina (cuando "recuerda" que es el Otro), busca intencionalmente a Aura-Consuelo en la recámara matrimonial de los Llorente, para ocupar, como antes, su lugar al lado de la esposa. Felipe entra en contacto por primera vez con Aura y Consuelo, separadas, en el cuarto de ésta; a este cuarto "regresa" cuando como Felipe-Llorente se reúne con Aura-Consuelo.

El cuarto de Consuelo no es únicamente el sitio de reunión, sino el cuarto de la anciana que vive al umbral de la muerte, rodeada de medicinas, y es, sobretodo, el cuarto de la bruja. La bruja-Consuelo vive en un cuarto en el que la luz del día no entra, pues clausurado se ilumina como altar por medio de veladoras, se llena de imágenes de la religión cristiana al revés, de fetiches; la bruja es una "santera", y también por ser mujer es la sacerdotisa en el cuarto-altar.

Consuelo convive con animales (la coneja Saga y los ratones) y son éstos los que abren la brecha en la pared para que la verdad se descubra, entre con la luna, aliada nocturna de Consuelo (p. 60). La iluminación de esta habitación contrasta con la oscuridad de toda la casa y de los mismos rincones del cuarto, que aparece en la penumbra como una iglesia antigua. El cuarto de Aura.

Es la zona sagrada de la casa, en la que el rito transgresor repite, invirtiendo su significado, el rito de la misa cristiana; en su espacio, los cuerpos humanos, y sobre todo el de la mujer, son la conexión con otros mundos. Aquí el cuerpo femenino es espacio del rito que llama en auxilio a la divinidad de signo negativo. Si en el cuarto de Consuelo, Aura "nace", en este, Llorente toma posesión de su cuerpo. Lo sagrado del cuarto es auspiciado por el Cristo mexicano tallado en madera negra y, por la luz opalina con la que casi se confunde Aura-infernal.

En ese espacio que crea la zona sagrada, la danza amorosa, el acto sexual, son rituales como la comunión que Aura ofrece. El encuentro sexual, que conecta dos mundos, pide la reunión de los Llorente (la "concepción estéril" engendrará al término masculino). La letanía de juramentos que Aura exige a Felipe liga para siempre, a pesar del tiempo, a la pareja él/ella.

Si el cuarto de Consuelo parodia una iglesia con su altar

lleno de exvotos y de imágenes perversas (una de las cuales, como intuye Felipe, es Aura, p. 40); el de Aura es como la celda conventual: sobria, desnuda de lo superfluo, con el Esposo presidiendo. (Tanto un cuarto como el otro parecen dispuestos como escenografía teatral, o mejor aún, por la cualidad casi visual de las imágenes, como en el cine simbólico).

El cuarto de Felipe.

Su mobiliario es el más convencional de las habitaciones personales. Es de toda la casa el único que está iluminado con la luz del sol que entra por el tragaluz; sin embargo, aunque comunica con el exterior (que penetra con la luz solar), comunica también con el pasado (el jardín según Consuelo ya no existe): el lugar simbólico del suplicio que Consuelo cometía con los gatos (ella, cuyo parecido con estos felinos va más allá de los hábitos nocturnos y de los ojos amarillos).

Esta zona "personal" de Felipe es visitada por Aura, ya que la pareja deberá recorrer distintas zonas hasta que la reunión se consume. Como ya se ha dicho, en Aura se escenifica la reunión de dos amantes, que se acercan, a pesar del tiempo y el espacio. Él, salido de la muerte, ha reingresado a la vida, ha "renacido" para acudir a la cita. Ella, que lo ha hecho venir, está ya cerca del umbral de la muerte (de cruzar a otro espacio), y sin embargo tiene vida suficiente para crear a Aura (la no vida) (cf. Actores). El espacio de Aura es cerrado, se abre sólo hacia la muerte y la transgresión; es una prisión con

puertas sin cerradura, que reciben, pero impiden salir (como el de TF). El único lugar de la casa que tiene llave es el baúl que contiene la historia; su llave, objeto mágico, es entregada a Felipe como voto de confianza de Consuelo; todo es receptivo para Felipe en la casa, dominio femenino.

Consuelo como bruja posee los secretos para alterar el sentido de tiempo y espacio; a Felipe, el hechizado, le abre nuevos mundos, más importantes que los descubrimientos que intentaba narrar en su crónica de crónicas. La percepción de Felipe se agudiza: por primera vez, en muchos años sueña. Su ingreso en lo onírico le permite entrever el futuro (pp. 35, 41, 42) y el presente que lo desconcierta. Felipe ingresa al mundo de la oscuridad contenido en la casa de la bruja; su "caída simbólica" (se vuelve aprendiz de bruja; representante del diablo; oficiante en la Misa Negra) es presentida y expresada en sus sueños, que resumen también su temor a la mujer: tentadora, abismo que precipita al abismo:

Caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño que es tu única salida, tú única negativa a la locura "Está loca, está loca", te repites para adormecerte, repitiesco con las palabras la imagen de la anciana que en el aire despellejaba al cabrío de aire con su cuchillo de aire: ... "está loca...", en el fondo del abismo oscuro, en tu sueño silencioso de bocas abiertas, en silencio, la verás avanzar hacia ti, desde el fondo negro del abismo, la verás avanzar a gatas. En silencio, moviendo su mano descarnada, avanzando hacia ti hasta que su rostro se pegue al tuyo y veas esas encías sangrantes de la vieja, esas encías sin dientes y gritos y ella vuelva a alejarse moviendo su mano, sembrando a lo largo del abismo los dientes

amarillos que va sacando del delantal manchado de sangre: tu grito es el grito de Aura, delante de ti el sueño, Aura que grita porque unas manos han rasgado por la mitad su falda de tafeta verde, y esa cabeza tonsurada con los pliegues rotos de la falda entre las manos, se voltea hacia ti y ríe en silencio, con los dientes de la vieja superpuestos a los suyos, mientras las piernas de Aura, sus piernas desnudas, caen rotas y vuelan hacia el abismo (pp. 41-42).

Es Consuelo la que realiza el enigma de los ojos de Aura (p. 18), realización con creces de los "paisajes" que Felipe presiente al ver los ojos de la muchacha y que lo hacen quedarse (las cualidades espaciales de Consuelo son captadas por Felipe -Charlotte en TF posee estas cualidades también).

Movimientos espaciales.

Ir del cafetín a la casa de Donceles que se localiza en la parte más antigua de la ciudad (la que tiene "más pasado"), es para Felipe ir a la búsqueda del pasado; principiar el viaje hacia el origen para conocer la verdadera identidad. Atravesar el umbral de la casa es introducirse en lo que ya fue y que vuelve a ser gracias a su presencia. Los movimientos repetitivos de Aura por los pasillos de la casa tocando la campana tienen el sentido de llamar al pasado, y como desplazarse en Aura significa ir al encuentro del pasado, Aura, pasado encarnado, se topa una y otra vez con el pasado encarnado en Felipe.

El recorrido de la pareja por toda la casa y la búsqueda incesante de uno por el otro tienen el sentido de revivir el pasado.

Consuelo permanece estática en su habitación, convocando



el pasado; sale solamente para participar en el rito que coadyuva a su llamamiento.

#### V. Tiempo.

Hasta aquí, cada paso del análisis de Aura señaló (o confirmó la intuición de) que el tiempo es el eje organizador. En todos los niveles la problemática sobre temporalidad satura de manera precisa los actores, el espacio. Tal vez por eso lo que sigue pudiera repetir algunas de las observaciones ya hechas, pero pensé que esto ayudaría a mostrar con precisión aún mayor el eje de Aura. Además como (fue el caso que) todo apuntó hacia el tiempo, se creyó necesario considerar (reconsiderar) en esta sección lo pertinente al tema.

Tanto  $LL_1$  como  $LL_2$  se apegan a una temporalidad lineal aparente en la manera de presentar los acontecimientos: desde un punto que es el pasado más remoto, hasta otro, que es el pasado más reciente. La relación primaria entre las dos narraciones es la de antes/después:  $LL_2/LL_1$ , en donde  $LL_1$  corresponde "cronológicamente" al futuro de  $LL_2$ . Sin embargo la alternancia entre las dos narraciones rompe en ambas el transcurrir lineal. Sus dos niveles de temporalidad son distribuidos alternadamente (presente, pasado, presente, etc.), y por medio de la alternancia se presenta "antes" lo que ocurrió "después", en juego de anticipación y confirmación:  $LL_1$  da a conocer acontecimientos que "ya ocurrieron"; Felipe al leer las memorias con-

firma, en otro nivel de temporalidad, que lo que está sucediendo o acaba de suceder aconteció ya en vida de Llorente, y su palabra al ser leída lo comprueba. Esto obedece a que entre  $LL_1$  y  $LL_2$  existe también la relación de analogía o paralelismo entre los hechos relevantes: ambas cuentan lo mismo; la historia de  $LL_2$  se repite en  $LL_1$  aunque con una variante: la juventud que vuelve también es la de Llorente (desconocida por Consuelo en  $LL_2$  en donde Llorente no aparece como joven).

Las repeticiones<sup>160</sup>.

Aura es inaugurada con la acción reiterativa de Felipe al leer el aviso en el periódico; esta acción preludia el comportamiento posterior del actor, ya que al primer contacto con el mundo de Consuelo reacciona duplicando actos, en este caso los propios.  $LL_2$  reproduce como espejo a  $LL_1$  y es una de las causas de la reiteración, no sólo de situaciones, sino del comportamiento similar o imitativo de los actores entre sí. Tener en cuenta lo anterior ayuda a captar cómo los actores espejo Aura y Felipe repiten respectivamente las acciones de Consuelo y el General. Entre los jóvenes y la pareja original existe la distancia temporal de varias décadas (tan sólo) Llorente ha muerto hace sesenta años, y Consuelo dejó de ser joven hace más de

---

160) Esta sección no aparece en los análisis de los cuentos; para el de Aura ("nouvelle") la necesité porque creí imprescindible hablar de las repeticiones que aunque son muy importantes en los otros textos (y las menciono), en éste lo son aún más.

seis décadas. Sin embargo Felipe (después) vuelve a realizar en lo esencial las acciones que ligaron a Llorente a la joven Consuelo, y Aura repite lo que Consuelo hizo de joven. Al coincidir Consuelo y Aura en el mismo nivel temporal ( $LL_1$ ) ambas están todavía distanciadas entre sí por segundos (y por la "edad"): la joven duplica los movimientos de la anciana instantes después de que ésta los ha efectuado:

La encuentras en la cocina, sí, en el momento en que degüella un macho cabrío: el vapor que surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada, los ojos duros y abiertos del animal te dan náuseas: detrás de esa imagen, se pierde la de una Aura mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte, que continúa su labor de carnicero (p. 40).

Le das la espalda: esta vez, hablarás con la anciana, le echarás en cara su codicia, su tiranía abominable. Abres de un empujón la puerta y la ves, detrás del velo de luces, de pie, cumpliendo su oficio de aire: la ves con las manos en movimiento, extendidas en el aire: una mano extendida y apretada, como si realizara un esfuerzo para detener algo, la otra apretada en torno a un objeto de aire, clavada una y otra vez en el mismo lugar. En seguida, la vieja se restregará las manos contra el pecho, suspirará, volverá a cortar en el aire, como si despellejara una bestia... Corres al vestíbulo, la sala, el comedor, la cocina donde Aura despelleja al chivo lentamente, absorta en su trabajo, sin escuchar tu entrada ni tus palabras, mirándote como si fueras de aire (pp. 40-41).

Uno de los elementos que ayudan a afectar la percepción temporal de Felipe es la conciencia del actor de que en las dos mujeres existe algo que liga sus movimientos, de tal manera que ("como si sólo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven" p. 34), cuando decide enfrentarse a Consuelo,

como se ve en la cita de arriba, el impacto que recibe es el más grande y lo precipita en la inconsciencia, en la acción repetitiva de pronunciar para adormecerse: "Está loca, está loca" (p. 41). La pareja femenina aparece frente a Felipe como si una, Aura, fuera la sombra o proyección de la otra, (esto es) reproduciendo los movimientos, pero con un lapso mínimo de tiempo entre ellos. Los espejos en este sentido no reflejan simultáneamente a las figuras originales, sino que el tiempo se interpone también entre el doble y el reflejado.

Aura y Felipe tienen actos similares; como jóvenes se mueven de la misma manera frente a Consuelo (pp. 26-33), y ésta utiliza tanto su parloteo como su mirada de gato-serpiente para fascinar a Felipe, para que no caiga en la cuenta de que ella y Aura actúan de la misma manera (pp. 31-33). Consuelo sorprende y confunde a Felipe (que no alcanza a asimilar que la señora Consuelo sea en verdad tan vieja p. 32).

El tiempo interviene en las actitudes que duplican las acciones de Consuelo invocando cíclicamente a Aura (en  $LL_1$ , en  $LL_2$ ), y como su promesa que cierra Aura p. 60 lo dice explícitamente, lo hará de nuevo) y a Felipe, dando lugar a situaciones análogas en el "nacimiento" o "desdoblamiento", o sea cuando aparecen los dobles (otra repetición).

La señora se moverá por la primera vez desde que tú entraste a su recámara; al extender otra vez su mano, tú sientes esa respiración agitada a tu lado y entre la mujer y tú se extiende otra mano que toca los de-

dos de la mujer anciana. Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque está tan cerca de ti y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido - ni siquiera los ruidos que no se escuchan pero que sí son reales porque se recuerdan inmediatamente, porque a pesar de todo son más fuertes que el silencio que los acompañó (p. 17).

Abres los ojos: la ves sonriendo, de pie, al pie de la cama, pero sin mirarte a ti. La ves caminando lentamente hacia ese rincón de la recámara, sentarse en el suelo, colocar los brazos sobre las rodillas negras que emergen de la oscuridad que tú tratas de penetrar, acariciar la mano arrugada que se adelanta al fondo de la oscuridad cada vez más clara: a los pies de la anciana señora Consuelo, que está sentada en ese sillón que tú notas por primera vez: la señora Consuelo que te sonríe junto con Aura que mueve la cabeza al mismo tiempo que la vieja: las dos te sonríen, te agradecen. Recostado, sin voluntad, piensas que la vieja ha estado todo el tiempo en la recámara; recuerdas sus movimientos, su voz, su danza, por más que te digas que no ha estado allí (p. 48).

Las apariciones de Aura y Llorente (cf. además p. 49) tienen la similitud circunstancial de la presencia imprevista primero de la joven, y después de la anciana. El tiempo da lugar a correlaciones muy estrechas entre las actitudes de los actores, que repiten, imitan, no sólo a sus antecesores, sino entre todos ellos (esto último como actos recíprocos ritualizados): Consuelo a Felipe (la llave p. 27), Felipe a Aura (p. 24), Felipe a Consuelo, en la exaltación del tránsito de una realidad a otra:

Más tarde: "La encontré delirante, abrazada a la almohada. Gritaba: Sí, sí, sí; he podido hacer tú encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida como, mi vida". Tuve que llamar al médico. Más allá que no podría calmarla, precisamente porque ella estaba bajo el efecto de narcóticos, no de excitantes (p. 55).

Tomas febrilmente la butaca, la colocas contra esa puerta sin cerradura, empujas la cama hacia la puerta, hasta atrancarla, y te arrojas exhausto sobre ella, exhausto y abúlico, con los ojos cerrados y los brazos apretados alrededor de tu almohada que no es tuya; nada es tuyo... (p. 41).

Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieres para ti. Permaneces con la cara hundida en la almohada, con los ojos abiertos detrás de la almohada, esperando lo que ha de venir, lo que no podrás impedir (...) Cuando te separes de la almohada, encontrarás una oscuridad mayor alrededor de ti. Habrá caído la noche (p. 57).

La entrada de Felipe a la casa de Consuelo (al considerarla como el regreso de la juventud de Llorente), es copia de la primigenia llegada de la juventud de Consuelo:

Y al fin: Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. "No me detengas -dijo-; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega..." (p. 55).

Los movimientos automatizados de Aura por los pasillos y los de Felipe revelan alteraciones del sentido del tiempo, repetir siempre para que el pasado en todos los órdenes se haga presente:

Comes mecánicamente, con la muñeca en la mano izquierda y el tenedor en la otra, sin darte cuenta, al principio, de tu propia actitud hipnótica, entreviendo, después, una razón en tu siesta opresiva, en tu pesadilla, identificando, al fin, tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana (...). (p. 43).

La insistencia sobre un tema en los diálogos es otra de las maneras en que el tiempo repetitivo es utilizado en Aura. Los

diálogos más significativos entre los actores repiten la palabra propia o la del Otro, ya sea la del tiempo que los abarca, ya la de diálogos anteriores.

El tiempo circular.

La relación de los actores encubre la relación del ser humano (del hombre, ya que el punto de vista es el de Felipe) con el tiempo. El hombre-Felipe se ve atraído a un mundo dominado por la mujer que ha triunfado ante el tiempo. La relación él/ella que Consuelo y Felipe entablan en todos los niveles, en todos los espacios, lleva en sí el enfrentamiento de dos tiempos: el lineal, medible cronológicamente, y el mítico, circular que atrapa a Felipe. El tiempo continuo, al que ha obedecido el actor, pues es el que predomina en el mundo del que proviene, es abolido por las leyes del mundo al que se integra. Recién llegado a la casa de Consuelo, Felipe consulta su reloj para "estar a tiempo" (p. 20); gradualmente (sus hábitos estaban hasta entonces en función del tiempo medible) se hará innecesario, pues las habitantes de la casa dirán cuándo es la hora de comer, de dormir (en el día), de amar. La campana de Aura sustituye al reloj, y éste es todavía consultado por Felipe antes de que tenga pruebas concretas de que el tiempo que impera en casa de Consuelo es el único (pp. 28, 31, 53). Cuando Felipe es vencido (cuando ya sabe que es el Otro), cuando ha "recordado" cuál es su verdadera personalidad, y la primera impli-

cación es la del triunfo del tiempo sobre el hombre; la su-  
plantación del tiempo circular:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo (p. 57).

La confusión del sentido del tiempo es uno de los resultados del hechizamiento de Felipe, quien cambia su concepción temporal objetiva de historiador por la subjetiva e impuesta por Consuelo. En Aura, en  $LL_1$  y en  $LL_2$ , se da a conocer por partida doble la relación del ser humano y el tiempo; en términos generales el hombre fracasa y la mujer vence porque su enfrentamiento se da en sentidos diferentes. La mujer recurre a lo sobrenatural para obtener el gobierno del tiempo y así de las voluntades; en cambio el hombre, indefenso, sucumbe ante sus dos oponentes o mejor, ante el tiempo y la mujer porque está solo, e ingenuamente se presta a la lucha abierta y la mujer no. Por eso Consuelo triunfa ante el tiempo y ante el hombre; ella puede doblegar a ambos obligando a Felipe a encararse al pasado en todos los planos y en todos los momentos (hasta que él cobra conciencia de que (es) el pasado (que) ha vuelto, el "tiempo encarnado" que añora el cuerpo del tiempo: Aura. Las repeticiones y la relación con el tiempo se inscriben en



la concepción temporal del eterno retorno. El tiempo circular, engloba todos los tiempos y ocasiona movimientos del pasado para ocupar el presente; organiza las acciones de los actores para añorar y convocar el pasado. Leer, amar, comer, etc., son acciones rituales, pero el rito depende del tiempo. El regreso de Aura y el de Felipe son los grandes bucles circulares que abarcan en su movimiento las temporalidades lineales de  $LL_1$  y  $LL_2$  invalidándolas. El eterno retorno, el nuevo regreso de Aura: el pasado regresará, todo se reiniciara otra vez:

... apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también... Hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase, sea tapada por las nubes, los oculte a ambos, se lleve en el aire, por algún tiempo, la memoria de la juventud, la memoria encarnada.  
-Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar... (p. 60)

El tiempo circular es entonces una determinante del destino del hombre, que le impone una sola vida que se repetirá indefinidamente, sin que su voluntad intervenga en su porvenir (de ahí el uso del futuro y del tú: la predestinación); en cambio, para la mujer, el tiempo repetitivo es una ayuda para sus deseos, y en ella la voluntad sirve para que todo permanezca, para que los cambios sólo se den para repetir el pasado. Las únicas proyecciones hacia el futuro son las promesas de Consuelo de que el pasado volverá. El tiempo verbal en futuro sig-

nifica que toda Aura es una proyección hacia un futuro que no es tal. La mujer y el hombre, ligados por sus profesiones al tiempo (bruja e historiador) son respectivamente, por lo sobrenatural, sujeto y objeto del tiempo. Los tres días que dura Aura equivalen a toda una vida (la suya); por eso el transcurrir medible que como referencia el hombre ha tenido desde el uso del reloj, es negado en la casa de Consuelo, en donde nada cambia, precisamente porque los cambios se dan hacia atrás.

## Consideraciones generales.

Toda crítica con miras teorizantes tiende fácilmente a satisfacerse con una lectura impresionista y de conocimientos fragmentarios o superados, mientras que es ya en la investigación y en el establecimiento de los hechos donde se opera el primer trabajo teórico y donde se define un modo de leer.

Pierre Barberis, "Elementos para una lectura marxista del hecho literario: lecturas, legibilidades sucesivas y significación" Literatura e ideologías.

La corrupción del lenguaje latinoamericano es tal, que todo acto de lenguaje verdadero es en sí mismo revolucionario. En América Latina, como en ninguna parte del mundo, todo escritor auténtico pone en crisis las certidumbres complacientes porque remueve la raíz de algo que es anterior a ellas: un lenguaje intocado, increado. El lenguaje, de buena o mala gana, nos posee a todos. El escritor, simplemente, está más poseído por el lenguaje y esta posesión extrema obliga al lenguaje a desdoblarse, sin perder su unidad, es un espejo comunitario y otro individual. El escritor y la palabra son la intersección permanente, el cruce de todos los caminos del lenguaje. A través del escritor y la palabra, el habla se hace discurso y el discurso lengua; pero, también, el sistema del lenguaje se convierte en evento y el evento en proceso. De esta manera, la literatura asegura la circulación vital que la estructura requiere para no petrificarse y que el cambio necesita para tener conciencia de sí mismo. Ambos movimientos se conjugan de nuevo en uno solo: afirmar en el lenguaje la vigencia de todos los niveles de lo real.

Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana.

Cuando me acerqué intuitivamente a la obra de Fuentes en busca del tema para esta tesis, sentí que el tiempo era el adecuado. Recientemente, y después de otro tipo de contacto con la obra del autor, puedo decir que no me equivoqué en mi intuición, pero cualquier lectura (por ingenua y desprovista de recursos que sea) puede observarlo. Esto se debe a que el tiempo tiene que ver con su manera de ver el amor, la muerte, la identidad nacional e individual, las relaciones con la divinidad, la cultura, la Historia y los mitos. Por otra parte, le ha dedicado párrafos extensos de sus ensayos y uno en especial: "Kierkegaard en la Zona Rosa" incluido en la colección llamada significativamente Tiempo mexicano.

El tiempo y sus otras "obsesiones" Fuentes las comunica con distintos "lenguajes" (teatro, entrevista, etc.) por eso urge una lectura "intertextual" de sus obras, global, que analíticamente considere la especificidad de los diversos "modos de decir" que emplea<sup>161</sup>. Una revisión rápida de su producción nos ofrece como lectores comunes "claves de lectura"<sup>162</sup>: "Tiempo is pánico"<sup>163</sup> es, informativamente, una muestra concreta de

---

161) No es gratuita mi selección de epígrafes para los capítulos de esta tesis; véase la cercanía entre lo que expresa en los fragmentos extraídos de sus ensayos, y los textos que analizo.

162) "Claves de lectura" lo he usado en el sentido de artificios y artilugios que el escritor (real o figurado) utiliza para envolver al lector en el mundo representado; el crítico debe ir más allá de esas "trampas" ya que debiera situar su labor a nivel de escritura.

163) "Tiempo is pánico" en Tiempo mexicano, México, 1972, pp. 43-55.

sus sondeos que culminarán en Terra Nostra (el otro origen mexicano, etc.). Cervantes o la crítica de la lectura, otra "clave" para la novela citada, se caracteriza por ser un texto que afirma su carácter "intertextual" más que ninguno y puede verse como uno de los resultados del proceso de investigación que originó su última novela, ya que el método de trabajo de Fuentes es equiparable al de cualquier investigador minucioso.

Más allá de lecturas contentiistas, y guiada por una concepción que persigue la totalidad como perspectiva final para acercarse al hecho literario, me interesaba encontrar el mecanismo interno de los textos narrativos seleccionados porque:

Lo que una obra contiene de explícito --y en consecuencia no específicamente literario-- cuenta menos que lo que dice, en parte sin querer, en un movimiento de escritura y de creación, en un movimiento que, a través de máscaras, ardidés, inhibiciones, elección de temas, efectos estilísticos, constitución de mitos, metáforas obsesivas, etc., intenta resolver las contradicciones vividas y constituye --esto es lo importante-- una aportación. 164.

Haber estudiado únicamente el tiempo me hubiera conducido probablemente a algunos hallazgos, pero la visión que podría proporcionar hubiera sido parcial, en contra de mis pretensiones globalizantes. Gradualmente descubrí que esta ambición estaba justificada por las intenciones tipológicas y totalizantes

---

164) Pierre Barberis, "Elementos para una lectura marxista del hecho literario: lecturas, legibilidades sucesivas y significación" en Literatura e ideologías, Madrid, 1972.

de índole socio-cultural e histórica, que parecen ser motivadoras de las incursiones de Carlos Fuentes en problemáticas tanto literarias ("formales") como de "contenido" (míticas, socio-culturales, históricas). Creí que a una visión totalizante por parte del escritor, el crítico (para no limitar su propia perspectiva) debería corresponder con otra similar. Lo que dice Fuentes y cómo lo dice se inscriben en el afán de abarcarlo todo, de decirlo todo, de usar todos los medios expresivos a su alcance (casi resulta superfluo añadir el siguiente comentario "valorativo": su obra es de las que retan al crítico, que se enfrenta a un material que se enriquece en cada nuevo texto; habría que plantearse si esta es una de las razones por las que la crítica se sigue aferrando --después de "asombrarse"-- a sus novelas La región más transparente y La muerte de Artemio Cruz). Este afán totalizante no es desconocido por el mismo Fuentes (quien es uno de sus mejores críticos): "Yo soy un puter-inner, no un taker-outer"<sup>165</sup>. Fuentes-lector y Fuentes-hombre enriquecen informativa, constante y vorazmente su oficio de escritor. Sería una digresión muy grande enumerar y comentar los campos en los que Fuentes ha experimentado, en los que ha querido "llenar huecos" (por ejemplo, La nueva novela hispanoamericana señala los "vacíos" en la historia

---

165) Tomado de: Emir Rodríguez Monegal, "Carlos Fuentes", en Homenaje a Carlos Fuentes, Madrid, 1971, p. 43.

de la literatura en Hispanoamérica además de hacer crítica literaria). Baste recordar que van desde el cine hasta el ensayo político o literario; desde el cuento hasta el género dramático; desde la novela de "corte tradicional" (Las buenas conciencias) hasta la experimentación formal que causó polémicas (La región más transparente, Cambio de piel; desde la "difícil sencillez" de Aura hasta la complicación de planos y niveles de Terra nostra.

Carlos Fuentes produce con frecuencia (otro reto para sus críticos), sin embargo desde un plano intuitivo se siente la coherencia de su obra. Aprender esta coherencia para mostrar el sentido de Terra nostra junto a "Chac Mool"; de "Las dos Elenas" junto a Cambio de piel; etc., es uno de mis propósitos futuros (y un resultado de la extracción de las leyes generales).

Actualmente, después del análisis sincrónico que realicé, podría incursionar justificadamente (y en exclusividad de otros pasos) en el terreno interpretativo, pero, insisto, como me interesa una visión global de la obra y he trabajado con minuciosidad en algunos textos únicamente, me concretaré a presentar, como final de esta tesis un resumen en el que, para no caer en la repetición, reuniré sólo los datos sobresalientes. Los cuentos y la "nouvelle" son tan ricos que se puede empezar a establecer leyes e ideas generales, pero he observado que su riqueza será aprovechada al máximo, sólo cuando se confronte con la de sus

novelas (después del análisis). Dedicué mayor atención a los textos que me parecieron representativos de un "modo de escribir" (por lo cual son más extensos los capítulos que se refieren a ellos): "Chac Mool", "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", "Por boca de los dioses" y Aura.

### I. El relato como construcción.

Los niveles narrativos: las marcas retóricas o las personas gramaticales.

La selección pronominal de los seis cuentos se abre ya a la amplia gama de posibilidades en las que Fuentes continuará experimentando, con mayor profundidad, en su obra posterior (Aura, por ejemplo).

"Chac Mool", "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y "El que inventó la pólvora" están enunciados en primera persona de singular. En "Chac Mool" hay una relación de un yo a otro yo, por medio del juego temporal antes/después; es un enunciado narrativo dentro del enunciado narrativo (como en Aura). Los otros dos cuentos mencionados arriba son enunciados narrativos en primera persona con citas (en "Chac Mool" el enunciado de Filiberto es una "citación").

"En defensa de la trigolibia" se enuncia en tercera persona desde un narrador no representado (que habla de las naciones). "Letanía de la orquídea", narración también en tercera persona, se refiere a un actor masculino (él) y a la orquídea (ella).



En "Por boca de los dioses" la función narrativa es compartida (como en "Chac Mool", Aura, un poco en "Flactocatzine, del jardín de Flandes") aunque incipientemente y la relación pronominal, que la singulariza de los demás cuentos, se da entre las tres personas: yo, tú, él. Esto anticipa "caóticamente" el uso de las tres personas --diferenciativo-- del modo narrativo de La muerte de Artemio Cruz (1962). El significante material de "Por boca de los dioses" en su particular polifonía y por la heterogeneidad y número de sus enunciados puede prefigurar el esfuerzo técnico de La región más transparente (1958); en estos dos textos hay afinidades, por ejemplo: la atención en la "gran ciudad", cuyas voces múltiples, su movilidad social, la "anarquía" frente a otras urbes ya formadas, repercuten en el significante, que a su vez es necesariamente heterogéneo: adecuación de "significante" y "significado".

Aura (dada a la publicación en 1962 como La muerte de Artemio Cruz) está enunciada en la segunda persona de singular<sup>166</sup>; el tú tras el que habla el narrador no representado, el futuro hacia el que orienta su palabra señalan la calidad de objeto (de ser manipulable), de falta de identidad, de Felipe: tú serás yo. La elucubración más obvia es que Llorente narra la historia, pero como no está personificado nada apoyaría este argu-

---

166) Michel Butor escribe La modificación (1957) en segunda persona de singular (usted). Este dato se menciona frecuentemente en relación a Aura.

mento (que es atractivo como punto de partida para hacer meta-literatura); lo que no es descartable es el "voyeurismo" del narrador que lo emparenta con el que sí está representado en Cumpleaños (1969) (que se ve a sí mismo --el Otro-- en diferentes momentos, haciendo el amor, por ejemplo), o con el de Cambio de piel.

#### Alternancia, citas.

La alternancia de dos narraciones se observa en "Chac Mool" y en Aura: dos voces se suceden una a otra (diferente nivel temporal) y se crea el misterio. La segmentación es más aparente en el cuento, en el que el enunciado narrativo incluido (F) es más extenso que el otro, en cambio en Aura la narración de Llorente es más corta (la división en capítulos es otra segmentación de Aura).

Por medio de la "citación" se incorporan los enunciados de los actores (pueden entrar, en alternancia, como ya se vio). Las "citas en las citas" empiezan "El que inventó la pólvora" cuyo narrador incorpora como citas los anuncios publicitarios (mass media). "En defensa de la trigolibia" incluye como citas los preceptos, lemas y opiniones de las potencias. Por su parte, en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y "El que inventó la pólvora", se cita a autores reales (cita extratextual) a diferencia de los representados (como Filiberto y Llorente). Sus citas sirven para provocar emociones o generar el relato; en el primer cuento se repite textualmente un fragmento de Ro-

denbach y en "El que inventó la pólvora" se menciona y cita a Treasure Island de Robert Louis Stevenson.

Desde Los días enmascarados se nota el uso de varias lenguas (que será una constante en la obra de Fuentes). En "Por boca de los dioses" hay citas fragmentarias en español, alemán e inglés; el francés, el náhuatl y el alemán coexisten con el español en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes". Así como Charlotte del último cuento mencionado habla en alemán, náhuatl, Consuelo lo hará en francés en Aura. En la "nouvelle" el conocimiento de esta lengua es uno de los requisitos que se pide a Felipe; Llorente escribió en francés sus memorias y su continuador debe conocerlo.

Ocasionalmente las citas cobran la forma del discurso poético de los actores o de autores reales (como el de Rodenbach): la jitanjáfora de la "Letanía de la orquídea". Con el discurso poético Fuentes experimenta en algunos cuentos analizados (en el enunciado de Charlotte, en el de la orquídea) y seguirá haciéndolo: Aura, especialmente; los "parlamentos" extensos de Ixca Cienfuegos en La región más transparente; la caracterización de la palabra "chingada" en La muerte de Artemio Cruz; algunos parlamentos en Todos los gatos son pardos (teatro, 1970), sobre todo los de Marina, etc.

La manera como entran los diálogos, sin verbo introductorio, recuerda al discurso teatral, sobre todo en "Por boca de los dioses" y también en Aura. (El género como tal ha atraído a Fuentes: El tuerto es rey, 1970).

### Lo extratextual.

Estar alerta ante las distintas manifestaciones culturales; ante las culturas de todas las clases sociales, es una tendencia apreciable ya, en Los días enmascarados. Esta tendencia llevada a todas sus consecuencias, dará a sus obras posteriores calidad documental además de la literaria (que las hace interesantes para estudios sociológicos, antropológicos, filosóficos, e históricos).

No sólo con las citas de autores reales se integra lo extratextual a los cuentos; el trabajo a partir de la reelaboración de textos escritos (la escritura) es otro modo de incorporación. Desde estos primeros cuentos los actores son "grandes lectores" y reproducen y mencionan las lecturas de Fuentes (posteriormente serán aficionados al cine, a la pintura, etc.). La voluntad de incluir todo, de plasmar todo es, pues, clara desde Los días enmascarados. Lo popular, de varias maneras es trasladado a "Por boca de los dioses": el habla de la ciudad (clisés, albures) que será importantísima en La región más transparente, por ejemplo; la advocación de Tlazol como rumbera de películas de Juan Orol (lo camp en Cambio de piel); los desclasados (Filiberto; el actor masculino que se convierte en Max: ex-aristócratas porfirianos). Todo crea nexos muy fuertes entre el mundo representado y el exterior al que remite. Podría seguirse mencionando: la pintura de Tamayo en "Por boca de los dioses" (los cuadros que recuerdan al Bosco en Aura; los trípticos de Zona

sagrada, etc.); la recuperación poética de los mitos mexicanos y universales, etc.

### Los modelos.

Algunos enunciados narrativos "pretenden" ser diarios personales, memorias. Su organización se "apega" a sus modelos ya sea por la forma en que están fechados o porque se enuncian en primera persona de singular para manifestarse como tales. Este es un modo de mostrar también la relación "del que escribe" con el tiempo; los modos narrativos seleccionados son "significantes" del tiempo pasado: "Chac Mool", "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", "El que inventó la pólvora"; después, en Aura, las memorias de Llorente.

En los cuentos hay experimentación con los planos de la realidad que los inscribe en tradiciones literarias de; lo "fantástico", lo "maravilloso", la "ciencia ficción", pero los "recursos" se utilizan para experimentar, a su vez, con lo que ofrecen de inexplorados México y el trópico. Es el caso del cuento sobre Panamá y de Chac Mool, la estatua que destruye a su dueño, pero ya no es Yolem, sino la encarnación del pasado prehispánico. Habría que rastrear cuidadosamente si estas búsquedas iniciales crearon una tendencia. Por lo pronto Aura cuyo antecedente en varios sentidos es "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", lo "fantástico" (con el "impacto" como el de "Chac Mool") y el discurso poético revelan una intención de "perfección formal"

(que recuerda a Edgar Allan Poe; la atmósfera inspirada en la "novela gótica"; Ligeia-Aura; Los papeles de Aspern, etc.).

## II. El relato como representación.

### Hacia una clasificación operatoria de los actores.

Lo que sigue es un ensayo para empezar una clasificación incipiente, de los actores.

#### a) "Social".

Con excepción de los actores de "En defensa de la triglobia" y "Por boca de los dioses" y de Charlotte de "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" todos los actores pertenecen a la clase media, son escritores, burócratas. Tanto Filiberto de "chac Mool" como el actor de "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" han ingresado a esta clase desde un estrato superior. "Por boca de los dioses" tiene representantes de todas las clases sociales, desde una marginada (la limosnara) hasta la gente en el poder: la "alta sociedad", políticos, banqueros, Los "oficios" comprenden además a los intelectuales, a un elevadorista, una telefonista, una vendedora, etc. (En este aspecto la gran ciudad se despliega en todas sus capas sociales en La región más transparente). En Aura, Felipe pertenece a la clase media (historiador) y Consuelo (fuera del contacto con la sociedad) formó parte de la "aristocracia" del Segundo Imperio (coinciden-

cia de época y nivel social con Charlotte). En "Letanía de la orquídea" el actor parece ser de clase media.

b) "Cultural".

Las acciones de los actores (además de leer y escribir que son predominantes) muestran "tipos" mexicanos: el macho mexicano en "Por boca de los dioses"; el malinchista en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes"; el indio "occidentalizado" en "Chac Wool"; la limosnera y la rumbera de "Por boca de los dioses"; etc.

c) Mitológica.

Los dioses prehispánicos tanto los de "Por boca de los dioses" como el de "Chac Wool" (el pasado prehispánico destructor como en La región más transparente o en Cambio de piel) son otros sondeos en la cultura mexicana. La mitología prehispánica como exponente del pasado de México así como su historia interpretada poéticamente se convertirán en otras tendencias (Todos los gatos son pardos). Este es uno de los aspectos en los que Fuentes incursiona en el terreno mitológico en Los días enmascarados, pero hay otros: Tlazol es diosa azteca, pero se presenta como diosa del celuloide. En Zona sagrada reunirá en Claudia Nervo, en un afán totalizante, mitos femeninos occidentales y mexicanos, religiosos y del cine; en Cambio de piel los actores "veneran" a las figuras míticas del cinematógrafo. El "eterno femenino" es un mito al que Fuentes ha recurrido: brujas, fantasmas, mujeres devoradoras saturan a un solo

actor femenino: Charlotte, Tlazol. En Aura el mito de "lo femenino" se amplía.

d) Psicológica.

"La locura" (pérdida del sentido del tiempo; perturbaciones mentales; delirio de persecución; pérdida de identidad) afecta a los actores masculinos por sus relaciones con el Otro. El tiempo, la muerte se "enmascaran" en la mujer ("lo femenino" como la orquídea de "Letanía de la orquídea") y en los dioses prehispánicos para destruir al hombre. La locura es un elemento para provocar la ambigüedad y el cuestionamiento entre diferentes planos de realidad; lo "fantástico" podría ser la suplantación de una realidad por otra. Filiberto ("Chac Mool") y el actor masculino ("Tlactocatzine, del jardín de Flandes") son "enloquecidos" por las presencias de Chac y de Charlotte respectivamente. Oliverio ("Por boca de los dioses"), temeroso del Otro es conducido como los dos actores anteriores a la locura y a la destrucción, en gran parte, por Tlazol (mujer y diosa prehispánica: doblemente temible). También en Aura, Felipe será involucrado en el mundo imaginativo de Consuelo hasta "perder la razón". La irracionalidad se manifiesta en el comportamiento de los actores en los demás cuentos, excepto el escritor de "El que inventó la pólvora".

La muerte y la destrucción final amenazan en todos los relatos (se salva el escritor mencionado arriba) lo que les da unidad "temática".



Apuntes sobre el tiempo y el espacio.

Una tendencia muy fuerte de la colección de cuentos es la creación de "zonas sagradas". En la producción posterior se acentúa la instauración del tiempo mítico, del rito. Las "zonas sagradas" sitios de encuentro, de transfiguraciones tendrán siempre importancia: Zona sagrada, por ejemplo, una novela posterior, concretiza esta tendencia; la ostenta desde su título.

El hombre se enfrenta continuamente al tiempo, aún en sus relaciones personales. Cuando la pareja se integra, el signo masculino es vencido por el femenino que puede dominar al tiempo. Es significativo que la mujer sea la dueña del espacio, no sólo porque es parte de él, igual a él, sino porque el espacio es, materialmente, el suyo. Ella desempeña entonces el papel de sujeto en las "zonas sagradas". Charlotte está en su casa y en ella retiene al actor. Posteriormente, en Aura, Felipe ingresa rá a la vieja mansión que pertenece a Consuelo para quedarse allí. Tiempo y mujer son los sujetos ante el hombre, por eso éste teme al espacio como al cuerpo femenino: abertura, vagina, útero, caverna, abismo, boca con dientes son figuraciones oníricas y de la locura masculina que descubren por otra parte, al cuerpo femenino como espacio mítico también: la "zona sagrada" por excelencia, lo que en última instancia muestra el mito de la Mantis religiosa o el del óvulo "inmanente" que atrapa al espermatozoide "trascendente", condenándolo a la "inmanencia" eterna. La muerte por lo mismo es una con la mujer,

si aquélla es la Nada ésta también: sepultura igual a cavidad femenina. Eros y Tanatos unidos: Aura y "Flactocatzine, del jardín de Flandes".

En "Chac Mool" Filiberto es enviado al sótano-tumba por Chac-tiempo: el mito de la creación invierte su contenido: vida/muerte. En este cuento como en "Por boca de los dioses" (después en Aura) el espacio entendido como lugar se distribuye simbólicamente de un modo vertical en etapas culturales. En los tres relatos mencionados el centro de la ciudad de México es el sitio en que las "zonas sagradas" pueden manifestarse porque el pasado se hace presente.

En "Letanía de la orquídea" como en "Por boca de los dioses" se personaliza el espacio humano, se lo corporiza como una mujer, pero en el primer cuento, la geografía nacional (la mujer-Panamá: vagina abierta, mujer herida) no destruye al hombre como en el ámbito mexicano (en Cambio de piel la pirámide de Cholula se desmorona sobre los actores).

El espacio en "El que inventó la pólvora" es cerrado como en los demás relatos y es destruido por el hombre (como en "Letanía de la orquídea", pero la destrucción es total).

"En defensa de la trigolibia" presenta el espacio de las ideas y el del lenguaje: dos sistemas ideológicos en pugna restringen el espacio humano.

El tiempo es fundamental en Los días enmascarados y en Aura, tanto en el significante material como en la historia. El enfren

tamiento de dos tiempos, pasado y presente, conlleva el triunfo del primero (ante el que sucumbe el hombre). El pasado prehispánico en contra del presente en: "Chac Mool" y en "Por boca de los dioses". El tiempo europeo (el pasado) en contra del tiempo mexicano (el presente) en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes". En Aura vence el pasado imperial como en el cuento mencionado. "En defensa de la trigolibia" confronta el pasado y el presente.

"El que inventó la pólvora" es una regresión a la prehistoria y el tiempo cíclico y natural (estaciones, ciclos vitales) se encuentra en: "Ietanía de la orquídea", "Chac Mool", "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", Aura.

La conversión en el tiempo, el pasado encarnado se da a nivel de los actores: Chac, el pasado prehispánico personificado como Tlazol. Aura: el pasado personal de Consuelo y Felipe el pasado hecho presente (y a la inversa). Los movimientos de los actores tienen relación con el tiempo. Su función es recuperar el pasado. Así, la nostalgia, la rememoración son, entre otros, movimientos hacia el pasado. Como el tiempo rige los mundos representados ocasiona angustia en los actores.

El tiempo mítico es el tiempo de todos los relatos, es el que domina aún la Historia (Aura). El mito triunfa sobre la Historia. El tiempo concebido como circularidad que hace posible la presencia del pasado; que ocasiona retrocesos, se aprecia en Los días enmascarados y en Aura. Es el eje semántico que integra

los distintos niveles textuales. Así, la locura, la muerte, el amor (sus otras obsesiones sobresalientes en los textos analizados) y las polémicas internas (políticas, filosóficas, religiosas, "ideológicas") se estructuran en función de él.

## Bibliografía

- Balcárcel, José Luis, "Fundamentación científica de la estética", en La filosofía y las ciencias sociales. México, 1976, pp. 9-23.
- Barberis, Pierre, "Elementos para una lectura marxista del hecho literario: lecturas, legibilidades sucesivas y significación", en Literatura e ideologías. Trad. de S. Thomas. Madrid, 1972, pp. 15-48. [1ª ed. francesa, 1971].
- Barthes, Roland, "L'analyse structurale du recit", en Recherches de Science Religieuse, París, 58 (1970), 17-33.
- \_\_\_\_\_ "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Análisis estructural del relato. Trad. de B. Borriots. Buenos Aires, 1970, pp. 9-43. [1ª ed. francesa, 1966].
- Benveniste, Emile, "Estructura de las relaciones de persona en el verbo", en Problemas de lingüística general. Trad. de J. Almela. México, 1972, pp. 161-171. [1ª ed. francesa, 1965].
- \_\_\_\_\_ "La naturaleza de los pronombres", ibid., pp. 172-178.
- Blanchot, Maurice, El espacio literario. Trad. V. Palant y J. Jinkes. Buenos Aires, 1969.
- Bunge, Mario, "Filosofar científicamente y encarar la ciencia filosóficamente", en La ciencia, su método y su filosofía. Buenos Aires, 1975, pp. 97-122. [Ciencia e investigación, 1ª ed. 1957].
- Bator, Michel, Sobre literatura I. 2ª ed., trad. de J. Petit. Barcelona, 1967. [1ª ed. francesa, 1960].
- \_\_\_\_\_ Sobre literatura II. Trad. de C. Pujol. Barcelona, 1967. [1ª ed. francesa, 1964].

- ✓ Culler, Jonathan, Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature. Londres, 1975.
- ✓ Doubrovzky, Serge, Razones de la nueva crítica. Trad. de F. Rivera. Caracas, 1974. [1ª ed. francesa, 1966].
- Ducrot, Oswald y Todorov Tzvetan, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Trad. de E. Pezzoni. Buenos Aires, 1974. [1ª ed. francesa, 1972].
- ✓ Eliade, Mircea, El mito del eterno retorno. Trad. R. Anaya. Buenos Aires, 1968. [1ª ed. francesa, 1951].
- Fuentes, Carlos, Los días enmascarados. México, 1954.  
 \_\_\_\_\_ Aura. México, 1962.
- Greimas, Algirdas Julien, Semántica estructural. Trad. de A. de la Fuente. Madrid, 1973. [1ª ed. francesa, 1966].
- Jakobson, Tinianov, Eichenbaum y otros, Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Trad. A. M. Nethol. Buenos Aires, 1970. [1ª ed. francesa, 1966].
- Kristeva, Julia, Semiotiké, recherches pour une sémanalyse. París, 1969.  
 \_\_\_\_\_ El texto de la novela, Trad. de J. Llorec. Barcelona, 1974. [1ª ed. francesa, 1970].
- Lacan, Jacques, Escritos I. Trad. T. Segovia. México, 1976. [1ª ed. francesa, 1966].  
 \_\_\_\_\_ Escritos II. Trad. Tomás Segovia. México, 1975. [1ª ed. francesa, 1966].
- Martinet, André, Elementos de lingüística general. 2ª ed. rev. Trad. de J. Calonge Ruf. Madrid, 1972. [1ª ed. francesa, 1960].
- Pacheco, José Emilio, "Nota preliminar", en Alfonso Reyes. Universidad, política y pueblo. México, 1967, pp. 7-17.

Paz, Octavio, "La máscara y la transparencia", en Corriente alterna. México, 1967, pp. 44-50

Portuondo, José Antonio, "Alfonso Reyes y la teoría literaria", en Concepto de la poesía y otros ensayos, México, 1974, pp. 157-169. [Gaceta del Caribe, 1944].

✓ Pouillon, Jean, Tiempo y novela. Trad. de I. Cousien. Buenos Aires, 1970.

Reyes, Alfonso, "Las jitanjáforas", en la Experiencia literaria. Buenos Aires, 1942, pp. 193-235.

\_\_\_\_\_ "Un propósito", en Alfonso Reyes. Universidad, política y pueblo. México, 1967, pp. 20-22. [Calendario, 1924].

Rodríguez Monegal, Emir, "Carlos Fuentes", en Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra. Madrid, 1971, pp. 23-65.

Yllera, Alicia, Estilística, poética y semiótica literaria. Madrid, 1974.