

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



**Análisis Estructural y Propuesta Sociocrítica Sobre
Historia del Lontanza, de David Toscana**

TESIS

**Que para Obtener el Grado de:
Maestría en Letras Españolas**

Presenta:

GUSTAVO HERON PEREZ DANIEL

Directora de Tesis:

DRA. LIDIA RODRIGUEZ ALFANO

**Cd. Universitaria, San Nicolás de los Garza, N.L.
Febrero del 2004**

TM

Z 7 1 2 5

FFL

2004

.P47



1020149827



UANL

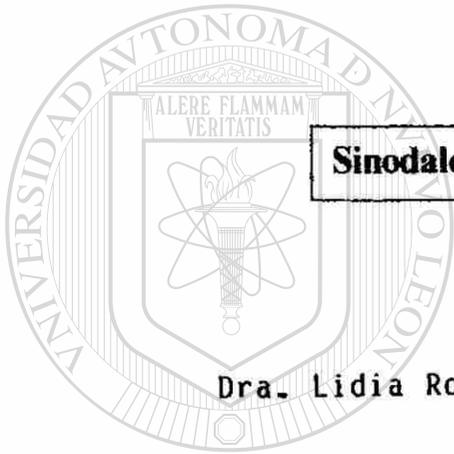
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

APROBACIÓN DE MAESTRÍA

Director (a) de Tesis: Dra. Lidia Rodríguez Alfano



Sinodales

Firma

Dra. Lidia Rodríguez Alfano

[Handwritten signature]

Dr. José María Infante Bonfiglio

[Handwritten signature]

MC Javier Rojas Sandoval

[Handwritten signature] ®

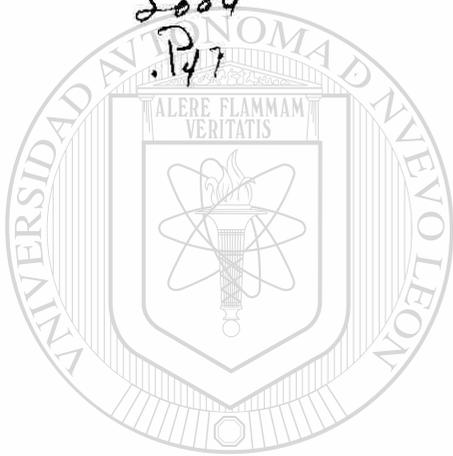
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

[Handwritten signature]

Mtro. Rogelio Cantú Mendoza
Subdirector de Posgrado de Filosofía y Letras

987768

TH
Z7125
FFL
2004
.P47



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



FONDO
TESIS

Universidad Autónoma de Nuevo León
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

Análisis estructural y propuesta sociocrítica sobre
Historias del Lontanza, de David Toscana

Tesis que para obtener el grado de
Maestría en Letras Españolas

Presenta: Gustavo Herón Pérez Daniel

Directora de tesis: Dra. Lidia Rodríguez Alfano

Cd. Universitaria, San Nicolás de los Garza, N.L.
Febrero de 2004

ÍNDICE

Pág

Introducción..... 1

**Capítulo I: Primeros intentos
estructuralistas para el análisis
de relatos 14**

**1.1. Roland Barthes y el análisis
estructural de los relatos..... 14**

**1.2. Aplicación del análisis
barthesiano a un relato..... 19**

**Capítulo II: Análisis textual
del espacio..... 38**

**2.1. Propuesta teórica de
Genette-Pimentel..... 38**

2.2. Análisis espacial de los relatos..... 45

Relato 1..... 46

Relato 2..... 48

Relato 3..... 49

Relato 4..... 49

Relato 5..... 50

Relato 6..... 51

Relato 7..... 52

Relato 8..... 53

Relato 9..... 53

Relato 10..... 54

**Capítulo III: Análisis textual
del tiempo..... 56**

3.1. Dimensión temporal..... 56

3.2. Análisis temporal del texto..... 61

Relato 1..... 61

Relato 2..... 64

Relato 3..... 66

Relato 4..... 68

Relato 5..... 69

Relato 6..... 70

Relato 7.....	72
Relato 8.....	73
Relato 9.....	74
Relato 10.....	75

**Capítulo IV: Dimensión actorial
del análisis..... 77**

4.1. Dimensión actorial.....	77
4.2. Análisis de la dimensión actorial.....	80
Relato 1.....	80
Relato 2.....	82
Relato 3.....	85

Capítulo V: La perspectiva..... 87

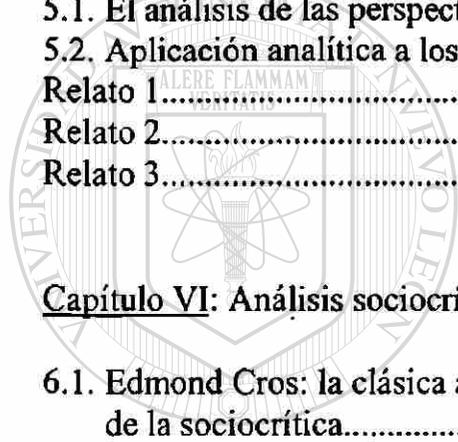
5.1. El análisis de las perspectivas.....	87
5.2. Aplicación analítica a los relatos.....	90
Relato 1.....	90
Relato 2.....	93
Relato 3.....	95

Capítulo VI: Análisis sociocrítico..... 97

6.1. Edmond Cros: la clásica apuesta de la sociocrítica.....	97
6.2. Aplicación del análisis de Cros.....	109
6.3. Propuesta de Robin-Angenot.....	118
6.4. Análisis de aplicación.....	121

Recapitulaciones..... 132

Bibliografía..... 135



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



Introducción

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad ¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro?, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica.
- José Lezama Lima; *La expresión americana*-

1

Cuando empecé a estudiar la Maestría en Letras, en la División de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, recuerdo muy bien mi primera clase. Se llamaba “Sociocrítica de la Literatura” y la impartía la Doctora Lidia Rodríguez; desde las primeras discusiones me vi en desventaja y todo se me dificultaba porque, habiendo estudiado la licenciatura en Historia, no comprendía gran cosa de los formalistas rusos, la lingüística, la semiótica, la retórica y el análisis del discurso, hasta me parecían la misma cosa, sólo que con nombres distintos.

Quizás por ello fue que ese primer curso lo reprobé. Y es que si bien era un tema que me interesó de inmediato por su relación con la Nueva Historia Cultural¹, la sociocrítica era un análisis tan complejo como los de Foucault o Derrida, cuya oscuridad era legendaria. Al menos esto me pareció al inicio.

Con el tiempo, una vez que tomé el curso tres veces más, mediante lecturas y escrituras posteriores, fui reconociendo el lugar de la sociocrítica en la actual teoría literaria. Nombres como Roland Barthes, Jonathan Culler, Gerard Genette, Claude Duchet, Edmond Cros, Regine Robin y Marc Angenot me fueron entonces más familiares. Me

¹ Esto es, los trabajos de: la Escuela de los Annales, autores como Jaques Le Goff, George Duby. P. Aries; y también los ingleses Robert Darnton y Peter Burke.

fui dando cuenta que la sociocrítica pertenecía a una larga corriente de pensamiento francés que propugnaba por un análisis textual profundo de la obra literaria².

En un principio, quise encontrar rápidamente estructuras textuales que me permitieran establecer análisis brillantes, profundos y eruditos como los de Duchet, Cros, Roland Barthes³ o Umberto Eco⁴; pero me topé con un sin fin de modelos e ideas y comencé a entender que la teoría literaria estaba envuelta en una gran profusión de corrientes, analistas y obras. Como lo dice Francois Pérus⁵:

En el caso de la "teoría literaria", aún no parece estar en condiciones de constituirse en ciencia, las principales dificultades estriban, a nuestro juicio, en que confluyen en este terreno particular varias disciplinas, cuyo estatuto con respecto al hecho que pretenden estudiar no está claramente definido. Entre ellas la ciencia de la historia, la lingüística, y la semántica —que están lejos de haber resuelto los problemas inherentes a la constitución de objeto— y, eventualmente, el psicoanálisis, del que se puede afirmar lo mismo sin el temor a equivocaciones.

Esto aumentó todavía más la confusión existente. Pero gracias a la cátedra de la Dra. Lidia Rodríguez, fue posible ir vislumbrando un derrotero cada vez más claro y preciso. Parte de esto lo aprendí leyendo a Barthes, quien apunta:

En efecto, todo concurre a dar una imagen inocente de las estructuras que se buscan, a sustentarlas: el desarrollo del discurso, la naturalidad de las frases, la igualdad aparente del significante y de lo no significante, los prejuicios escolares (los del "plan" del "personaje", del "estilo"), la simultaneidad de los sentidos, la desaparición caprichosas de ciertos filones temáticos. Frente al fenómeno textual experimentado como riqueza y naturaleza (dos buenas razones para sacralizarlo), ¿cómo señalar, extraer el primer hilo, cómo desprender los primeros códigos?⁶

Mi primer problema fue cómo iniciar los análisis, qué aspecto privilegiar para poder hablar del texto literario. En ese mismo artículo Barthes explica que los análisis estructurales no necesariamente están definidos de antemano; sino que se construyen en la medida en que el analista va avanzando en el conocimiento del texto:

² Ver P. Malczynski (comp.), *Sociocríticas. Prácticas Textuales. Culturas de Fronteras.*, Editorial Rodopi. Ámsterdam, Holanda, 1991.

³ Por ejemplo sus libros *Mitologías*, *S/Z*, *Introducción al análisis estructural del relato*, *La aventura semiológica*, *La cámara lúcida*, *El grado cero de la escritura*, entre otros muchos títulos.

⁴ Ver su trabajo en *Apocalípticos e integrados*; *Interpretación y sobreinterpretación*; *Lector in fabula*; *El superhombre de masas*, entre otros muchos títulos.

⁵ Ver su libro *Historia y crítica literaria*, Casa de las Américas, Cuba, 1982, p. 12.

⁶ Roland Barthes, "¿Por dónde comenzar?", aparecido en *Nuevos ensayos críticos*, Editorial Siglo XXI, México, 1999, p. 206.

Comienzo suponiendo que un estudiante quiere emprender el análisis estructural de una obra literaria. Imagino a este estudiante lo bastante informado para no sorprenderse de las divergentes aproximaciones que generalmente reúnen en forma indebida bajo el nombre de estructuralismo; lo supongo bastante prudente como para saber que en análisis estructural no existe un método canónico comprable al de la sociología o la filosofía, de tal manera que aplicándolo a un texto se pueda hacer surgir la estructura; lo bastante valiente para prever y soportar los errores, los accidentes, las decepciones, los descorazonamientos (¿para qué sirve todo esto?), que con toda seguridad suscitará el viaje analítico, lo bastante libre para atreverse a explotar la sensibilidad estructural que pueda tener su intuición de los sentidos múltiples; lo bastante dialéctico en fin para persuadirse de que no se trata de obtener una "explicación" de un texto, un "resultado positivo" (un significado último que sería la verdad de la obra o su determinación), sino que inversamente se trata de entrar, mediante el análisis (o aquello que se asemeja a un análisis) en el juego del significante, en la escritura: en una palabra, dar cumplimiento, mediante su trabajo, al plural del texto.⁷

De esta forma fuimos construyendo los elementos que consideramos más adecuados para nuestro análisis. En un principio partimos de análisis estructurales barthesianos, pero la dificultad y el alejamiento de la herramienta teórica a estudiar nos hizo preferir otros planteamientos. Decidimos corregir el rumbo.

En la construcción teórica de la presente tesis realizamos un análisis estructural con base en propuestas de Barthes y de Genette-Pimentel. Además proponemos la preceptiva sociocrítica planteada principalmente por Edmond Cros. Esta preceptiva plantea entre varias problemáticas la siguientes:

- a) Analizar el texto literario desde adentro; atendiendo su organización interna, a sus sistemas de funcionamiento, a sus redes de sentido, sus tensiones y el encuentro entre distintos discursos sociales que lo cruzan.
- b) La realidad analizada sufre un proceso de transformación semántica por efecto de la escritura, que codifica este referente en forma de elementos estructurales y formales, lo cual se reconstruya el conjunto de mediaciones que desconstruyen, desplazan, re-organizan y re-semantizan las diferentes representaciones de lo cultural.

El análisis sociocrítico de la literatura presupone entonces el análisis estructural de la obra literaria. Se toman en cuenta el texto y su relación con lo social mediante elementos analíticos estructural-conceptuales como sujeto transindividual, sociograma y

⁷ Roland Barthes, "¿Por dónde comenzar?", aparecido en *Nuevos ensayos críticos*, Editorial Siglo XXI, México, 1999, pp. 205-206.

discurso social. El problema de la pertenencia estética de la obra literaria se resuelve con el concepto de modelización y de Literaridad.

Muchas de estas nociones necesitan análisis estructurales previos como los planteados por Gerard Genette, referentes a la narratividad de los relatos. Edmond Cros, en su obra *Literatura, ideología y sociedad*, dedica el capítulo VII, "Relato y personajes como categorías textuales"⁸, a completar el armamento sociocrítico, con las nociones de Genette. Nociones que a lo largo del trabajo estudiaremos y desarrollaremos en su momento oportuno pero que no queremos dejar de explicar brevemente.

Gerard Genette⁹ y su alumna mexicana Luz Aurora Pimentel¹⁰ proponen que se analicen los relatos en función de al menos tres aspectos que consideran de primordial importancia: la dimensión espacial, la temporal y la actorial. Cada una de estas dimensiones permiten desnudar los significados en los relatos y contribuyen a la claridad de los análisis; por estas ventajas y otras que explicaremos en el desarrollo de la tesis se decidió poner en práctica sus análisis.

II

La obra a analizar es *Historias del Lontananza* de David Toscana. Este escritor regiomontano, nacido en 1961, ha publicado las novelas: *Las bicicletas* (1992); *Estación Tula* (1995); *Historias del Lontananza*(relatos) (1997); *Santa María del Circo* (1998); *Duelo por Miguel Pruneda*; y *Lontananza* (relatos) (2003). Su obra ha sido traducida al alemán, inglés griego, italiano y árabe. Ha sido becario de Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en el género de novela, y en 1994 participó en el International Writers Program de la Universidad de Iowa. Se destaca por publicar en editoriales comerciales como Planeta, Editorial Mondadori y Editorial Sudamericana.

Como antecedentes de la presente propuesta están los trabajos sobre la obra de David Toscana que han sido publicados en los últimos años; estos trabajos no están dedicados

⁸ Ver Edmond Cros, *Literatura, Ideología y Sociedad*, Editorial Gredos, Madrid. 1986, pp.142-156.

⁹ Ver sus libros *Figures III*, Seuil, París. 1972; *Nuevo discurso del relato*, Madrid. Editorial Cátedra, 1998.

¹⁰ Pimentel, Luz Aurora., *El relato en perspectiva*, UNAM-Editorial Siglo XXI, México, 1998.

a revisar textualmente *Historias del Lontananza* o *Estación Tula*, sino que hacen una revisión en general del quehacer escriturístico del autor. En este sentido están: la investigación colectiva de Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana¹¹, *La Generación de los enterradores volv. 1 y 2*; también en el ensayo crítico de Miguel G. Rodríguez Lozano¹², *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*; el trabajo de Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez¹³, *La narrativa posmoderna en México*; y además el artículo de Hugo Valdés¹⁴ “Historias del Lontananza”: personajes de un paréntesis cuentístico”. Estos autores analizan las temáticas toscanianas pero no se detienen a analizar a profundidad su textualidad ni su significado. Esto ha sido un motivo para llevar el análisis textual a la obra de David Toscana hasta las profundidades teóricas de la sociocrítica; profundidades que parecen no haber sido concurrencias por la crítica literaria en México.

Otra razón para analizar *Historias de Lontananza* es por la proximidad del espacio de la obra, con el contexto en el que vivimos: Nuevo León, el norte de México. En este sentido, el presente trabajo propone un análisis social indirecto, a través de la sociocrítica de un libro de un autor regiomontano, de la cultura actual de Nuevo León.

El trabajo ha incluido diferentes fases que quizás no se reflejen en esta tesis y que constituyen el trabajo invisible que implica buscar información alrededor de un texto

hasta poderlo entender con una profundidad diferente del simple lector ocasional. La primera de estas fases, que no queremos dejar de mencionar, es la de la crítica textual.

Con crítica textual nos referimos al análisis de las diferentes versiones del texto estudiado¹⁵, ya que existen dos versiones de los relatos de *Historias del Lontananza*. La primera versión, a la que denominaremos “texto original”, es la edición que hace Joaquín Mortiz en 1997, en México. Esta edición consta de nueve relatos, incluyendo *La verdadera historia de Don Manuel*; en ella los relatos tienen títulos y presentan algunos errores. La otra edición de los relatos, el otro texto, se llama *Lontananza*, y fue publicada por la Editorial Sudamericana, e impresa en México en 2003. Esta edición ha

¹¹ Ambos libros publicados en México por Editorial Nueva Imagen durante el año 2000 y 2003, respectivamente

¹² Su texto fue publicado por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2002.

¹³ Libro publicado por la Universidad Veracruzana, México, 2002.

¹⁴ Texto aparecido en la revista *Cátedra*, Facultad de Filosofía y Letras, UANL, Año III, No. 7, 2003. pp. 122-128.

¹⁵ Para este tipo de análisis, ver el trabajo clásico de Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Editorial Castalia, Madrid, 1990.

eliminado los títulos de los relatos, respetando el orden del original: se han corregido varios cuentos como *La Brocha Gorda* y *Derrumbes*. Pero la alteración más importante es la eliminación del relato *La verdadera historia de Don Manuel*, segundo relato del texto original, así como la inclusión de un nuevo relato, al que denominaremos “relato diez” o “relato décimo”, por carecer de título. Este relato no se hallaba en el original, publicado por Joaquín Mortiz, pero ha sido tomado en cuenta en nuestros análisis.

III

*Pero el mundo inventa otra privación,
otra ley de acero, otro derecho,
y el sinuoso hábito
día tras día consume nuestra alma.*
- Hölderlin; *Odas e Himnos 1799-1802-*

Partimos del interés por estudiar la sociedad neolonesa contemporánea; esta preocupación por la sociedad actual nos ha llevado a plantearnos la hipótesis de trabajo de que los relatos de *Historias del Lontananza* están emparentados con la sociedad actual; con sus problemas y sus limitaciones. Algunos la llaman “cultura posmoderna”, otros, “sociedad del riesgo”, pero lo cierto es que existe un buen número de características que necesitan ser demarcadas por un análisis concreto.

Nuestro trabajo aspira a hacer ese análisis de la textualidad de la cultura actual a través del estudio de los relatos de *Historias del Lontananza*. Este apartado trata sobre la cultura contemporánea, pero vista como un universo del que la obra analizada forma parte. La noción de “cultura contemporánea” forma parte del pensamiento social porque llama nuestra atención sobre algunos cambios sociales y culturales importantes que se están produciendo simultáneamente (al tiempo que escribimos estas líneas), y que se vienen gestando desde la década de los ochenta del siglo XX hasta el presente.

La posmodernidad es una forma de nombrar el devenir de la sociedad contemporánea, la cultura simultánea de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, con toda una serie de características que la hacen digna de atención por parte de las ciencias sociales:

Sociedad posmoderna significa en este sentido retracción del tiempo social e individual, al mismo tiempo, que se impone más que nunca la necesidad de prever y organizar el tiempo colectivo, agotamiento del impulso modernista hacia el futuro, desencanto y monotonía de lo nuevo, cansancio de una sociedad que consiguió neutralizar en la apatía aquello en que se funda: el cambio.(...) La cultura posmoderna representa el polo "superestructural" de una sociedad que emerge de un tipo de organización uniforme, dirigista y que, para ello, mezcla los últimos valores modernos, realza el pasado y la tradición, revaloriza lo local y la vida simple, disuelve la preeminencia de la centralidad, disemina los criterios de lo verdadero y el arte, legitima la afirmación de la identidad personal conforme a los valores de una sociedad personalizada en la que lo importante es ser uno mismo, en la que por lo tanto cualquiera tiene derecho a la ciudadanía y al reconocimiento social, en la que ya nada debe imponerse de un modo imperativo y duradero, en todas las opciones, todos los niveles pueden cohabitar sin contradicción ni postergación.¹⁶

Si antes se hablaba, con Marx, de relaciones de producción como una característica imperante del capitalismo, ahora se habla de "relaciones de seducción", de una seducción relacionada con la sobremultiplicación de elecciones. La vida se transforma por la proliferación de tiendas de autoservicio, los grandes shopping malls, cientos de canales, diez opciones para un shampoo, cuando antes solamente había una, etc. Gilles Lipovetsky apunta:

Actualmente la TV por cable ofrece, en algunos lugares, la posibilidad de elegir entre ochentas cadenas especializadas, sin contar los programas "a petición"(...) Desde ahora el autoservicio, la existencia a la carta, designan el modelo general de la vida de las sociedades contemporáneas que ven proliferar de forma vertiginosa las fuentes de información, la gama de productos expuestos en los centros comerciales e hipermercados tentaculares, en los almacenes o restaurantes especializados.¹⁷

La realidad se comienza a construir constantemente; la verdad se ha convertido en algo desaparecido, raro, precioso. Todos quieren encontrarla rápidamente. Pero, al utilizar los medios masivos, lo que en realidad sucede es que la realidad se escapa, se escamotea. Se pretende introducir la duda sobre el principio de la realidad.

En este sentido, las discusiones importantes, por ejemplo la discusión sobre el poder se escamotea, se disfraza, desaparece:

Lo político pierde una pura disposición estratégica para un sistema de representaciones, y después en el escenario actual de neofiguración, es decir, donde el sistema se perpetúa bajo los mismos signos multiplicados pero que no representan ya nada y ya no tienen su "equivalente" en una "realidad" o una sustancia social real: ya no hay investidura política porque no hay ni siquiera referente social de definición clásica (un pueblo, una clase, un proletario, condiciones objetivas) para que dé fuerza a unos

¹⁶ Ver Lipovetsky, op cit., p. 5-15.

¹⁷ Ver Lipovetsky, op cit, p. 18-19.

*signos políticos eficaces. Simplemente ya no queda significado social para que dé fuerza a un significante político.*¹⁸

Los noticieros televisivos, por ejemplo, escamotean una verdad tras otra, un hecho tras otro, una palabra tras otra, trasladan lo real hacia regiones insospechadas, hacia la seducción:

*La seducción es lo que sustrae al discurso de su sentido y lo aparta de su verdad. (...) en la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más "superficial". lo que se vuelve contra el imperativo profundo (conciente o inconsciente) para anularlo y substituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias.*¹⁹

Hasta aquí hemos querido ensayar sobre las características de la sociedad actual, sin que con ello se agote el tema; más bien se abre a al polémica y a los comentarios, en espera de nuevas interpretaciones que arrojen luz sobre la problemática de lo actual en todas sus dimensiones: textuales, ideológicas, del comportamiento, económicas, políticas, etc.

Estamos seguros que el panorama que hemos dado es muy general, pero su exposición era necesaria para entender el contexto en el que se desarrollan los relatos analizados. La sociedad contemporánea y su complejidad abarcan toda una serie de características que son difíciles de estudiar; sin embargo, en el análisis que proponemos podremos contribuir con elementos para ayudar a su estudio.

IV

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Como parte de la presente introducción queremos dedicar un apartado diferente a la sociocrítica, puesto que representa el punto de salida de la presente investigación. Percibimos a la sociocrítica como una herramienta que puede ayudar analizar la cultura. M.P. Malcuzyński²⁰ dice que la disciplina apenas comenzó en 1973, con el célebre texto de Claude Duchet *Para una socio-crítica o variaciones para un incipit*²¹. Así, la sociocrítica ha pasado, de preocuparse por las aplicaciones concretas, al interés por la

¹⁸ Ver Baudrillard, "A la sombra de las mayorías silenciosas", aparecido en la obra ya citada *Cultura y simulacro*, 2002, Barcelona, Editorial Kairós, p. 127.

¹⁹ Ver su obra *De la seducción*, Editorial REI, México, 1997, p.55.

²⁰ Ver la introducción a su compilación *Sociocrítica. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Editorial Rodopi, Ámsterdam, 1991.

²¹ Incluido en la compilación ya mencionada de Malcuzyński.

metodología. La sociocrítica está en búsqueda de objeto, es decir del orden y la finalidad de sus estudios:

Pero, ese objeto, en un principio sin problema aparente, ¿se habrá de cierto modo 'perdido' en el camino, extraviado, difuminado incluso? ¿Habrá perdido contenido o pertenencia? ¿Se habrá diseminado? Significativamente, la discusión alrededor de la mesa redonda en sesión plenaria del congreso de Montpellier precisamente sobre el tema del objeto, se orientó hacia una problemática del sujeto, sin poder circunscribir ni 'el' ni 'su' objeto, a pesar de los repetidos esfuerzos y de las numerosas llamadas al orden por parte de la Presidente de la sesión.²²

Muchos de los principales problemas de la sociocrítica tienen que ver con la confusión de las tareas propias de: la sociología de la literatura, la sociología de los textos literarios, los análisis sociohistóricos o las relaciones entre la escritura y lo real. Tareas todas ellas que se relacionan en parte con la tarea sociocrítica, pero que no definen su esencia. Quizás, como afirma la misma Malcuzyński, existen sociocríticas, es decir no una sola forma de abordar los textos, sino múltiples, heterogéneas.

Partiendo de esta multiplicidad de posibilidades, la perplejidad ante la tarea que implicaría el hacer un análisis sociocrítico se acrecienta puesto que cada autor jala agua para su molino. Cada uno defiende una terminología y un tipo de análisis, y aunque no se contraponen muchos de ellos son en exceso especializados como para tomarlos todos en cuenta. Por ello creemos que lo más justo es partir, en términos generales, de definir los objetivos generales del análisis sociocrítico.

En primer lugar, la sociocrítica considera el texto literario como parte de una cultura; el texto no es el "reflejo" de la sociedad, sino más bien un dispositivo de circulación de elementos sociales dentro de un conjunto dinámico constituido por diversas fuerzas sociales. Malcuzyński apunta al respecto:

En un primer nivel, el más inminente, el campo sociocrítico de investigación postula una doble práctica que tradicionalmente, ha sido concebida como dos aproximaciones autónomas de la literatura y a la cultura, independientes una con respecto a la otra y hasta cierto punto entendidas como contradictorias, es decir, incompatibles. Primero, la de reinsertar la literatura en tanto que artefacto sociocultural y, su objeto de estudio, dentro de un conjunto dinámico constituido de diversas prácticas sociales en instancia de circulación. El gran mérito de la sociocrítica habrá sido el de afirmar metodológicamente que esa reinsertación no puede ser llevada a cabo al hablar de 'literatura' exclusivamente como especificidad particular (aquí tocamos a problemas ya discutidos desde hace muchos años y por tanto caducos desde el punto

²² Malcuzyński, op cit., p. 14.

de vista argumentativo). Eso significa, segundo, la obligación de explorar una problemática de semiosis, es decir penetrar y examinar modalidades textuales.²³

Al centrarse en la noción de “texto”, la sociocrítica le debe mucho a la labor del estructuralismo francés, en especial a los trabajos de Roland Barthes, Julia Kristeva, T. Todorov y Gerard Genette²⁴.

Otra noción que caracteriza el pensar sociocrítico es la de ideología, noción que se asocia con la de producción textual. Malcuzyński la define así:

Sencilla pero decididamente, la sociocrítica permite situarse en otro plano de investigación, uno que afirma que el signo es ideológico. Propone otros horizontes críticos que remiten a las prácticas textuales desde un punto de vista sociohistóricamente diferencial, uno que asume los problemas de ‘intercambios’ y de ‘usos’ sin confundirlos, al mismo tiempo que provee de nociones teóricas y medios e instrumentos específicos de análisis. En la medida que la cuenta de la instancia sociodiscursiva en circulación, la sociocrítica circunscribe el objeto de análisis en función de dicha dinámica y de antemano entiende el texto no sólo como el producto de una práctica socio-ideológica, de igual importancia e interacción recíproca con las demás prácticas cognitivas, sino también como una producción en sí. Por lo que se refiere a la literatura en particular, eso no significa privar lo ‘literario’ de su especificidad estética. Al contrario, intenta circunscribir las características de esa especificidad, con sus modalidades, funciones y objetivos propios, y las reinserta dentro de una economía sociocultural dada sin la cual la dimensión la dimensión del valor mismo del texto permanecería ininteligible.²⁵

Parte de la labor de la sociocrítica es investigar al interior de los artefactos y resaltar la sociabilidad de todo texto; sin negarle la capacidad de informar a los textos de ficción, se busca remitirse a los discursos. La sociocrítica, como perspectiva de análisis, entiende las estructuras de mediación que intervienen entre las estructuras de sociedad y las estructuras textuales como de naturaleza discursiva.

Otra noción importante es la de “discurso social”, es decir, el conjunto regulado por las convenciones y tomado en sus configuraciones ideológicas, de lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad. Aunque el distinguir los discursos no siempre es una tarea simple:

Pero al hablar fríamente de discurso social, se abre de facto, ¡si bien involuntariamente!, alguna ventanilla por la cual se precipita cierta tentación de ‘objetivizar’ lo discursivo; es decir, una tendencia a descubrir la actividad humana que caracteriza la práctica discursiva. Existe precisamente el riesgo de conferir a la ‘socialidad’ del trabajo discursivo un valor de intercambio, y no de uso. La labor discursiva puede aparecer como una práctica que se ‘libra

²³ Ver Malcuzyński, op.cit., p. 18.

²⁴ Ver más adelante los apartados dedicados a Barthes y a Genette.

²⁵ Ver Malcuzyński, op.cit., p. 21.

de(l) juicio (ideológico). En la problemática de la (re)distribución del capital cultural y de sus estructuras discursivas, la noción misma del discurso tiende entonces a difuminarse en una indeterminación axiológica.²⁶

La sociocrítica también hace distinciones en el uso de diferentes nociones de análisis; distinción que muchas veces es utilizada para caracterizar el pensamiento sociocrítico. Una de ellas es la que existe entre intertextualidad e interdiscursividad. La intertextualidad se refiere más a la circulación y transformación de ideogramas, es decir, de pequeñas unidades significantes dotadas de aceptabilidad; mientras la interdiscursividad es entendida como una interacción recíproca de diferentes discursos circulando en una instancia social dada, incluyendo las que habrán sido seleccionadas para ser reproducidas o no en un texto determinado.

Asimismo se hacen distinciones entre “ideosema” e “ideograma”²⁷. El ideograma designa un fenómeno ante todo extratextual, es decir que hace referencia al universo exterior del texto; asimila lo semiótico a lo ideológico, designa una función común entre estructuras en un espacio sociocultural concebido como intertextual. El ideograma es un factor de asimilación y absorción a un nivel de estructura y se precisa desde una perspectiva de una hegemonía sociodiscursiva, de un bloque sociohistórico. Sirve para designar un factor hegemónico de determinación que orienta ideológicamente la constitución de tal o cual discurso. Funciona como un principio regulador subyacente en los discursos sociales a los cuales confiere autoridad y coherencia ideológicas.

Entre tanto el ideosema se refiere a un fenómeno enteramente textual; designa un factor coyuntivo relacionado a la heterogeneidad sociodiscursiva²⁸. Al derivarse de una práctica ideológica precisa, se sitúa en la intersección de lo ideológico y lo semiótico y designa todo fenómeno textual que produce o reproduce las diversas interacciones entre diferentes discursos coexistentes en una determinada instancia social. El ideosema no es un agente estructurador sino que define las interrelaciones que confieren mediante él, una significación semántica al material textual. Muchas veces conduce a la evaluación y a la crítica. Es un punto de origen a partir del cual el proceso de estructuración se engendra y cada uno de los elementos y cada uno de los elementos que, a través del texto reproduce ese origen. Juntos los ideosemas forman una red, que se denomina

²⁶ Nuevamente, Malczynski, op cit. p. 22.

²⁷ Malczynski, op cit, p. 23 y s.

²⁸ Idem.

“microsemiótica intratextual”. Es decir que el ideosema es una noción, anterior al ideograma, que permite distinguir las distintas ideologías que hay en un texto y no una sola.²⁹

La sociocrítica debe entonces trabajar sobre las condiciones de existencia de la práctica textual, tomando en cuenta su especificidad estética que es irreductible a su material lingüístico y también su socialidad; subrayando la necesidad de poner en relieve los varios discursos de un texto dado. Malcuzyński apunta:

En definitiva, con el horizonte teórico y metodológico abierto por la sociocrítica se fundamentan algunos de los criterios necesarios para el establecimiento de una ciencia rigurosa de los artefactos socioculturales. (...) Significa romper la relación narcisista inscrita en la representación del trabajo intelectual como 'creación' por un lado y, por otro, excluir como expresión por excelencia de la 'sociología reduccionista' el esfuerzo de subsumir al artista y a la obra de arte a una forma de pensamiento doblemente reprensible pues a la vez genética y genérica. Metodológicamente hablando, la sociocrítica consiste en trabajar, remitiendo a los procesos de la interdiscursividad, elementos de la textualidad – a igual que el ideosema permite precisar el análisis sociotextual – para especificar el problema de las prácticas sociodiscursivas.³⁰

La sociocrítica entonces no presenta un cuerpo unitario de análisis al momento de afrontar un texto literario, sino más bien un conjunto de intenciones y consideraciones metodológicas que no deben ser dejadas de lado al momento de analizar obras literarias pero que son muy complejas para el estudiante neófito o para el no iniciado.

Por ello, y para dar inicio a un análisis que cumpla con las expectativas sociocríticas, es preciso retomar las ideas de algunos analistas que la sociocrítica considera ya discutidos y por ello generalmente no los nombra, pero que son de importancia vital para su accionar. Para la búsqueda que esta tesis plantea, es preciso que conozcamos los principales planteamientos que permitan reconocer el barco, la ruta y el puerto de llegada de los análisis sociocríticos.

Dentro de los modelos teóricos utilizados por la sociocrítica estudiaremos las posturas de Roland Barthes, Gerard Genette y Edmond Cros. De este último es de quien más hemos tomado ideas para realizar nuestra labor. Además analizamos y aplicamos las

²⁹ Para más información sobre estas distinciones conviene consultar la compilación de Malcuzyński. Además está, por supuesto, el trabajo clásico de Edmond Cros, *Literatura, ideología y sociedad*, Editorial Gredos, Madrid, 1986.

³⁰ Ver Malcuzyński op cit, pp. 24-25.

propuestas de Régine Robin y Marc Angenot sobre la inscripción del discurso social en el texto literario.

La importancia de utilizar los conceptos sociocríticos para analizar *Historias del Lontananza* se remite al estudio de los discursos sociales en la cultura regiomontana. En última instancia, el analizar el arte de una sociedad dice mucho de cómo están estructurados sus propios discursos. Partiendo del análisis textual, se pretende reconocer elementos que permanecen ocultos a nuestra cotidianidad discursivo narrativa.

v

Esta tesis consta de los siguientes apartados:

- a) En el primer capítulo expone un análisis estructural barthesiano.
- b) El segundo consiste en el análisis del espacio dentro de los textos toscanianos
- c) El capítulo III analiza la dimensión temporal de los relatos.
- d) El cuarto capítulo se refiere al análisis de la dimensión actorial.
- e) El capítulo quinto el análisis de perspectivas.
- f) El sexto capítulo es el que contiene el análisis sociocrítico.

Estos apartados tiene como objetivo abrir el texto *Historias del Lontananza* para permitir que la sociocrítica descubra las significaciones ocultas del texto. Sabemos que hemos elegido un camino difícil, pero estimulante, como dice Lezama Lima. La innovación de la presente investigación se relaciona tanto con el objeto de estudio como con la metodología utilizada; *Historias del Lontananza* aún no ha tenido un estudio textual crítico; las ideas de Barthes, Genette y de la sociocrítica no han sido aplicadas a alguna obra del imaginario regiomontano. Así, la sociocrítica de un texto, que es parte de la realidad discursivo social regiomontana, no es un estudio de erudición intelectual pura, sino toda una serie de cuestionamientos en relación con los discursos sociales imperantes.

Capítulo I: Primeros intentos estructuralistas para el análisis de relatos

En este capítulo hemos intentado presentar las ideas barthesianas sobre el análisis estructural de los relatos; el capítulo está constituido por un parte teórica y un ejemplo de aplicación. El desarrollo de este apartado ha permitido fundamentar análisis posteriores, es una especie de primer escalón de una larga escalera que conduce a la sociocrítica.

1.1. Roland Barthes y el análisis estructural de los relatos

En su introducción a la compilación sobre análisis estructural de los relatos Barthes empieza preguntándose:

¿Dónde, pues, buscar la estructura del relato? Muchos comentadores, que admiten la idea de una estructura narrativa, no pueden empero resignarse a derivar a análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se comience por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego al esbozo de un modelo general.³¹

El autor está seguro de que este tipo de análisis nos llevaría demasiado tiempo, por lo que puede llegar a considerarse utópico. Por eso enuncia:

(...) ¡Qué decir entonces del análisis narrativo, enfrentado a millones de relatos. Por fuerza está condenado a un procedimiento deductivo; se ve obligado a conceder primero un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas americanos llaman "teoría"), y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es solo a nivel de estas conformidades y de estas derivaciones que recuperará, unido entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural.³²

Para la lingüística, explica Barthes, la unidad mínima de análisis es la frase. Esta unidad permite hablar de un cierto orden y presupone la homología entre las unidades, entre las frases; es decir que tiene como supuesto una cierta igualdad de una frase y otra. Esta organización puede ser vista como una estructura. Barthes apunta:

(...) estructuralmente, el relato participa de la frase, sin poder nunca reducirse a la suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo

³¹ Ver su texto introductorio *Introducción al análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 1998, p. 7-37.

³² Roland Barthes, op cit., p. 9.

de un pequeño relato. (...) Para realizar un análisis estructural hay, pues, que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora).³³

Hay que idear “estadios”, proyectar encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer, dice el autor, no es sólo pasar de una palabra a otras, es pasar de un nivel a otro. Barthes propone tres niveles de descripción del relato: A) Funciones; B) Acciones; C) Narraciones. Y al respecto Barthes explica:

Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confinada a un discurso que es su propio código.³⁴

A) Funciones; para el inicio de la jerarquización se precisan unidades pequeñas: la función es una palabra, una frase, dentro del relato, que más adelante tendrá importancia. Las funciones NO coinciden siempre con escenas, párrafos, diálogos, acciones, sentimientos, intenciones, motivaciones, razones personales, etc. Pueden ser superiores a la frase. Ej. *Bond levantó uno de los cuatro auriculares*. La palabra “cuatro” nos remite a la alta técnica burocrática. Otro ejemplo: *James Bond vio un hombre de unos cincuenta años*. Puede ser el comienzo de una amenaza, ya que nos obliga a identificarlo, porque la frase indica indeterminación.

Además existen 2 tipos generales de funciones: Distribucionales e Integradoras. Las distribucionales también se les llama “funciones”, ya que tienen una importancia muy grande. Las funciones aparecen cuando *un hecho, tiene un correlato dentro de la obra, es decir que tiene una consecuencia, que es consecuente*. Por ejemplo: *Si se compra una pistola la lógica nos dice que después será usada. Si se descuelga el teléfono, se sabe que después va a ser colgado*. Estas funciones tienen a su vez otras DOS pequeñas subclases, que se establecen según los niveles de importancia:

Funciones distribucionales cardinales. Son aquellos “nudos” del relato (o de algún fragmento), lo que inaugura o concluye una incertidumbre. Pueden ser sucesiones lógicas o cronológicas; pueden ser consecutivas y consecuentes; es decir, estar una después de otra, o una ser consecuencia de otra. Barthes explica:

³³ Barthes, op cit, p. 13.

³⁴ Barthes, op cit., p. 16.

*Todo hace pensar, en efecto que el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre la secuencia y la consecuencia, dado que lo que viene después es leído en el relato como causado por (...)*³⁵

Funciones distribucionales de catálisis. Llenan espacios que existen entre las funciones nudo, pero **sin** que ello demerite su importancia:

*(...) la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero nunca nula: aunque fuera puramente redundante (en relación con su núcleo), no por ello participaría menos en la economía del mensaje; pero este no es el caso: una anotación, en apariencia explicativa, siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume, anticipa a veces incluso despista.*³⁶

Este tipo de función no se puede eliminar, ya que cambiaría el discurso. Las integradoras, por otro lado, son aquellas que dan pistas de carácter, de identidad, de atmósfera; su importancia sólo se ve a otro nivel estructural. Un ejemplo: El número de aparatos de teléfono, nos va indicar una capacidad tecnológica. Las funciones integradoras pueden ser llamadas indicios. Pueden ser de dos tipos: indicios, cuando nos remiten al tipo de carácter, a un sentimiento, a una atmósfera o a una filosofía; es decir, cuando implicados significados implícitos.

Por otro lado las informaciones son aquellos datos que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Son datos puros, sirven para dar “realidad”. Las funciones integradoras pueden ser mixtas, es decir combinar ambos tipos de indicios.

Barthes explica:

*Los informantes y los indicios pueden combinarse entre sí: así sucede, por ejemplo, con el retrato, que yuxtapone sin cohesión datos de estado civil y rasgos caracteriológicos. Una relación de implicación simple une las catálisis y los núcleos: una catálisis implica necesariamente la existencia de una función cardinal a la cual conectarse, pero no reciprocamente. En cuanto a las funciones cardinales están unidas por una relación de solidaridad: una función de este tipo obliga a otra del mismo tipo y reciprocamente.*³⁷

Barthes va aclarando que el tiempo en los análisis estructurales, es la lógica, el orden. La consecuencia no la secuencia. El tiempo sólo se convierte en referencia.

³⁵ Op cit, p. 24.

³⁶ Op cit, p. 25.

³⁷ Op cit., p. 29.

Más adelante Barthes va dibujando un panorama más sencillo al decir que las funciones cardinales pueden ser llamadas “nudos”:

La cobertura funcional del relato impone una organización de pausas, cuya unidad de base no puede ser más que un pequeño grupo de funciones que llamaremos aquí una secuencia. Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Para tomar un ejemplo fútil, pedir una consumición, recibirla, consumirla, pagarla: estas diferentes funciones constituyen una secuencia evidentemente cerrada, pues no es posible hacer proceder el pedido o hacer seguir el pago sin salir del conjunto homogéneo 'consumición'. La secuencia es, en efecto, siempre nombrable.³⁸

También existen secuencias fútiles, llamadas microsecuencias:

La secuencia es, pues, si se quiere, una unidad lógica amenazada: es lo que justifica a mínimo. Pero también está fundada a máximo: encerrada a sus funciones, subsumida en un nombre, la secuencia misma constituye una unidad nueva, pronta a funcionar como el simple término de otra secuencia más amplia.³⁹

Barthes dice:

Una secuencia no ha concluido cuando ya, intercalándose, puede surgir el término inicial de una nueva secuencia: las secuencias se desplazan en contrapuntos; funcionalmente la estructura del relato tiene forma de 'fuga': por esto el relato se sostiene a la vez que se 'prolonga'.⁴⁰

B) Acciones; en este nivel del análisis es cuando se lleva a cabo la reflexión sobre la importancia de los personajes en relación con las acciones. Las acciones ya habían sido tratadas en la sección anterior cuando se hablaba de secuencias. Bremond, autor que aparece en la antología de Barthes, es el que atribuye una secuencia a cada personaje: Cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia.⁴¹

C) Con la narración Barthes comienza preguntándose por los signos de la narración:

Ahora bien, al menos desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente seres de papel; el autor(material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son immanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico; pero para que el autor mismo (ya se exponga, se oculte o se borre) dispone de 'signos' que diseminaría en su obra, es necesario suponer entre la

³⁸ Op. cit., p. 20.

³⁹ Op. cit, p. 21.

⁴⁰ Para entender esta cita ver el esquema de la p. 21, op. cit.

⁴¹ Op. Cit., p. 22.

'persona' y su lenguaje una relación señalética que haría del autor un sujeto pleno y del relato una expresión instrumental de esta plenitud: a lo cual no puede resolverse el análisis estructural: quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe.⁴²

Más adelante señala sobre el nivel narracional:

Es, en efecto, en una exposición del relato donde van a integrarse las unidades de los niveles inferiores: la forma última del relato, en tanto relato, trasciende sus contenidos y sus formas propiamente narrativas (funciones y acciones). Esto explica que el código 'narracional' sea el último nivel que pueda alcanzar nuestro análisis sin correr el riesgo de salirse del objeto-relato, es decir, sin transgredir la regla de inmanencia que está en su base. La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel 'narracional' comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.).⁴³

Barthes dice sobre la relación con el mundo del afuera:

Se puede decir, del mismo modo, que todo relato es tributario de una 'situación del relato', conjunto de protocolos según los cuales es consumido el relato. (...) La aversión a exhibir sus códigos caracteriza a la sociedad burguesa y a la cultura de masas que ha producido: una y otra necesitan signos que no tengan apariencia de tales. Esto no es, sin embargo, si se puede decir, más que un epifenómeno estructural: por familiar, por rutinario que sea hoy el hecho de abrir una novela, un diario o de encender la televisión, nada puede impedir que este actor modesto instale en nosotros de un golpe íntegramente, el código narrativo que vamos a necesitar.⁴⁴

Dentro del apartado, en el mismo texto, "El sistema del relato", Barthes habla de manera más general sobre el relato y su posible organización, una vez empezado el análisis:

El relato se presentaría así como un sucesión de elementos mediatos e inmediatos, fuertemente imbricados; la distaxia orienta una lectura 'horizontal'; pero la integración le superpone una lectura 'vertical' hay una suerte de 'cojear' estructural; como un juego incesante de potenciales cuyas caídas variadas dan al relato su 'tono' o su energía: cada unidad es percibida en su aflorar y en su profundidad y es así como el relato 'avanza': por el concurso de estas dos vías la estructura se ramifica, prolifera, se descubre- y se recobra-: lo nuevo no deja de ser regular. Hay, por cierto, una libertad del relato (como hay una libertad de todo locutor frente a su lengua), pero esta libertad está literalmente limitada: entre el fuerte código de la lengua y el fuerte código del relato se abre, si es posible decirlo, un vacío: la frase.(...)⁴⁵

Y agrega:

⁴² Op. Cit., p. 23.

⁴³ Op Cit., p. 26.

⁴⁴ Op Cit., p. 27.

⁴⁵ Op Cit., p. 28.

Así, en todo el relato, la imitación es contingente; la función del relato no es de 'representarse', sino el montar un espectáculo que nos sea aún más enigmático, pero que no podría de ser de orden mimético; la 'realidad' de una secuencia no está en la sucesión 'natural' de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ellas se expone, se arriesga y se cumple; podríamos decir que el origen de una secuencia no es la observación de una realidad, sino la necesidad de variar y superar la primera forma que se haya ofrecido al hombre, a saber, la repetición: una secuencia es esencialmente un todo en cuyo seno nada se repite; la lógica tiene aquí un valor liberador —y, con ella todo el relato—: puede darse el caso que los hombres reinyecten sin cesar en el relato todo lo que han conocido, lo que han vivido; pero al menos lo hacen de una forma que ha triunfado de la repetición y ha instituido el modelo de un devenir. El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una 'visión' (de hecho, nada vemos), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación, el cual también posee sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: 'lo que sucede' en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real) literalmente, nada; 'lo que pasa' es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado.⁴⁶

Así lo que hemos pretendido con esta lectura de las ideas barthesianas del relato es mostrar que muchos de los anhelos sociocríticos ya se encontraban en la propuesta barthesiana. El interés por conocer los significados va a desarrollar teorías más finas de análisis literario. Muchos de los términos usados discretamente por la sociocrítica ya habían sido propuestos por Barthes, como los indicios y el análisis de las acciones.

1.2. Aplicación del análisis barthesiano a un relato

Aunque para cada relato fue necesario hacer un análisis similar a éste, aquí sólo mostramos el trabajo de un solo cuento, que como se verá es un proceso muy extenso.

El cuento elegido es el de *La Brocha Gorda*.

La Brocha Gorda

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

1. *La calle se encontraba muy vacía para ser media mañana.* **Función distribucional catalítica**, que remite al ambiente y no a las acciones. La 'calle muy vacía' es una **función integradora indicial**, ya que esta vacuidad será retomada en el transcurso del relato. Media mañana es un **función integradora informativa** acerca del tiempo.
2. *Rubén insertó con prisa la llave de la puerta porque el teléfono estaba sonando.* **Función distribucional cardinal** (insertar) la llave en la puerta, que después

⁴⁶ Op Cit., p. 30.

va a ser abierta; asimismo se nos informa que el teléfono va a ser descolgado. La **prisa** es un indicio de importancia, o de la espera de algo importante.

3. *Tan pronto abrió se abalanzó hacia el aparato sobre el mostrador.* **Función distribucional cardinal *abrir, abalanzara*.** En vez de descolgar se ‘abalanza’ sobre el teléfono, o tra **función integradora indicial** que recalca la prisa, con ello la importancia de la posible llamada. El mostrador también puede ser considerado como otra **función integradora indicial** que nos lleva al ambiente en que se desarrolla parte del cuento: el comercio (que muestra), el negocio y los intereses monetarios.

4. *La Brocha Gorda a sus órdenes.* Saludo que inicia un diálogo (*saludar*), y desencadena más funciones, es **una función distribucional cardinal**. Es iniciado con una frase ‘comercial’, al ponerse ‘a sus órdenes’; es una cortesía propia de los que venden o prestan algún servicio. ‘A sus órdenes’ también implica entonces otra **función integradora indicial**, ya que nos da idea del ambiente ‘comercial’.

5. *Disculpe –dijo la voz al otro lado -, me equivoqué.* La disculpa cancela el posible diálogo comercial, es también una **función distribucional catalítica**, ya que termina la acción que comenzó con el saludo (*disculparse*); pero además de la disculpa está la presencia del equívoco, aunque este lógicamente se da antes de la disculpa. El *equivocarse* fue antes que la disculpa; puede ser también tomado como una **función integradora indicial**, ya que nos va a remitirnos a la forma de ver el mundo del perdedor (equivocado).

6. *Colgó la bocina.* Termina la secuencia que se inició al sonar el teléfono es una **función distribucional cardinal**. Sonar, descolgar, hablar, (*colgar*).

7. *Desde que el negocio cayera en una irremediable cuestabajo, sus fantasías lo habían llevado a pensar que cada llamada telefónica podía traer la solución: un pedido millonario, un contrato para pintar mil casas o la raya central de una nueva carretera que atravesaría el país, una gran fábrica de muebles en busca de laca, el departamento de tránsito que había decidido pintar de amarillo todas*

las áreas de no estacionarse. (Fantasear). Función distribucional de catálisis, ya que este divagar sobre las posibilidades de trabajo nos van a llevar a conocer cuáles son las fantasías del personaje. Esto nos va remitir a **funciones integradoras indiciales:** ‘pedido millonario’, ‘pintar mil casas’, gran fábrica de muebles, ‘todas las áreas de no estacionarse’, todos estos indicios nos revelan el sueño por la gran cantidad, por el despilfarro, la venta grandiosa y la riqueza rápida, son sueños de bienestar laboral, donde *el trabajo se convierte en el objeto del deseo y fantasía;* pero también la cifra o la cantidad es el común denominador, donde hay una lógica interna que sugiere que la gran cantidad, trae empleo y riqueza, mientras que su opuesto la falta, la ausencia, la escasez, trae desempleo y pobreza. También la frase sobre las llamadas telefónicas, es una **función integradora informacional**, ya que nos indica la clave para entender la prisa por contestar el teléfono: el sonar del teléfono puede ser la ‘solución’, representa la esperanza de una vida mejor. Otra función integradora informacional se presenta cuando el relato nos habla de que ‘el negocio ha ido cuesta abajo’, lo que remite a una situación de adversidad económica donde cabe pensar en el desempleo, la pobreza y la falta de oportunidades.

8. *Los cobradores, en cambio, nunca llamaban por teléfono. Hacerlo era como poner a la presa sobre aviso y darle tiempo para correr o esconderse. No anticipaban su presencia más que con el tronar de sus motocicletas, casi cuando ya estaban ahí.* Estas frases son otra **función integradora informacional**, que nos informa sobre la manera de ser de los cobradores. El sonido de la motocicleta es entonces opuesto al del teléfono: trae consigo desesperanza y problemas para pagar las cuentas pendientes. Oposición teléfono (trabajo-solución-esperanza) vs motocicleta (desempleo-problemas-desesperanza). Este sentimiento de desesperanza se pronuncia cuando el texto nos dice “presa” como si el cobrador fuera un cazador (correlato de la presa), es pues una **función integradora indicial**, que nos indica el modo en que es percibido el acto de ‘pagar’. Muy semejante a la relación entre el perseguidor y el perseguido, donde uno busca y persigue, mientras que otro se evade y se esconde.

9. *Todos eran iguales, vinieran de parte del banco, de los proveedores, del gobierno o del rentero. Vestían una camisa blanca, con tres botones abiertos y*

tan rala que un poco de sudor bastaba para revelar vellos y tetillas. Todos parecían conducir la misma moto y guardar sus papeles en el mismo estuche azul marino y usar los mismos lentes oscuros con pretensiones de Ray Ban. (Son iguales). Una serie de funciones integradoras mixtas (indiciales e informativas), que nos van a dar las características de los cobradores: al ser todos iguales, implica que carecen de identidad, pueden ser uno o muchos, no importa quien los envíe, el carecer de identidad es otro indicio que se repite en varios cuentos, y puede llegar a convertirse en una constante que los relacione con el individualismo; visten todos de la misma forma. Es posible verlos con detalle, conocer sus características 'generales': camisa rala, blanca, sudada y con tres botones abiertos; todos traen los mismos elementos: el estuche y los lentes. Existe un tono despectivo hacia los que cobran.

10. *Dos horas antes lo había visitado uno. - ¿El señor Rubén Soto? - Y Rubén respondió como lo hacía con todos: - De momento no se encuentra ¿Algún recado? - Vengo de Pimsa. Digale que si para el viernes no paga, sus cuentas se van al departamento jurídico. - Bien, yo le digo. Estamos un grupo de funciones distribucionales de catálisis (Negación-mentira), que de alguna forma sirven para completar las funciones anteriores. También hay un buen número de funciones integradoras indiciales e informacionales: la cantidad de tiempo, el nombre de la empresa, la amenaza, la indiferencia y la mentira. Ante la presencia de uno de los antagonistas el protagonista en vez de huir, se niega a reconocer su identidad; prefiere renunciar a su identidad que aceptar sus deudas. Prefiere dejar de ser el mismo que enfrentarse a su adversario. Sus diferencias son encaradas con la negación, esta puede ser otra noción interesante de entender.*

11. *Seis meses atrás contaba con la ayuda de un empleado, lo que le permitía abrir el negocio de ocho de la mañana a ocho de la noche. Ahora lo cerraba cada vez que salía a la casa o al banco o a realizar cualquier trámite. Y fuera su ausencia de cinco minutos o de todo el turno, no variaba el letrero de la puerta: VUELVO AL RATO. Un letrero que por lo general, nadie leía. Continúan las funciones distribucionales de catálisis, que nos van describiendo la forma de vivir del personaje, de cómo antes había un otro que lo acompañaba. Un*

'empleado'. Las funciones integradoras mixtas nos informan del letrero: 'Vuelvo al rato'. Este letrero conlleva una **función integradora indicial** que es interesante, pues nos remite a la sensación de ser constante, de ser en todo momento, de estar siempre. El texto nos dice que antes 'otro' estaba siempre, pero que ahora sólo queda el letrero, el anuncio nos dice que no está, pero que volverá: una negación nuevamente de la presencia. Y se hecha de menos la presencia de 'otro'. Se reivindica la ausencia. Indicios e informaciones: 6 meses, abierto de 8 a 8. Nos lleva además a la dicotomía: **Antes-abierto; Ahora, Cerrado**, que también puede darnos alguna pista indicial. Otra indicio es cuando dice que nadie leía el letrero: el letrero quizás para nadie, más que para el mismo personaje. Un símbolo propio, de volver, de 'regresar', de 'abrir' enseguida. El tiempo transcurrido puede llegar a ser muy importante, ya que la contrastación entre el pasado que era de 8 a 8, en el ahora se ha vuelto de cinco minutos y ratos; nos lleva a pensar que la importancia del tiempo de apertura es muy importante para ese negocio.

12. – *Mundo – le dijo el día que lo desocupó -, no tengo para tu sueldo. -Ya lo sé-dijo Mundo-, tiene dos meses de no pagarme.* **Función distribucional catalítica; funciones integradoras mixtas**, que nos hablan de la situación económica en que se encuentra el negocio. También nos remiten al problema del **desempleo**. El tiempo se vuelve otra vez en indicio de pobreza, ya que a los *dos meses* nos indican otro espacio más de pobreza.

13. *Durante ese tiempo Mundo nunca le exigió su salario. Se había acostumbrado a ver en Rubén no un patrón sino un amigo, pues era tanto el ocio, que raramente recibía una orden y, en cambio, ambos se la pasaban conversando, jugando naipes y dominó, e inventando formas para sobrevivir la jornada.* Observamos **Funciones distribucionales catalíticas y funciones integradoras mixtas**, hay indicios de paternalismo al ver al patrón, (que no paga), como un amigo; el trabajador no exige su salario; patrón y empleado, eran compañeros de juegos. Se asocia además el ocio, el no trabajar, con el no recibir órdenes: el que trabaja debe recibir órdenes, si no trabaja no. Esta lógica se puede llegar a plantear como reforzadora de los sistemas sociales. El hecho de hablar de "costumbre", nos da otro indicio de la pertinencia de estas relaciones, es decir

que es algo común, a lo que puede acostumbrarse. Para el ocio había invención, para el trabajo no, esto nos lleva a pensar en otra forma de ver el ocio como una parte creativa y amistosa.

14. *En un momento de escrúpulos, cuando ya Mundo había recogido sus cosas, Rubén agregó: - Te prometo que cuando las cosas mejoren te pago tus dos meses y tu liquidación. Pero no había modo de pensar que las cosas mejorarían. - No se preocupe señor, al cabo yo no mantengo a nadie. - Y si quieres - dijo Rubén -, hasta te vienes a trabajar otra vez conmigo. Mundo ya no respondió. Cruzó la calle y se sentó en el filo de la banqueta. A los pocos segundos se detuvo una pesera. Cuando Rubén la vio arrancar y perderse en la distancia deseó de todo corazón poder marcharse igual que Mundo. Son **funciones distribucionales catalíticas**, y hay además un conjunto de **funciones integradoras mixtas**. Existe por ejemplo la **promesa**, que va ser vana, de **pagar**: pero por otro se nos asegura de que no había forma de que la situación llegara a mejorarse, es decir que había **desesperanza**. Por parte del empleado había **despreocupación** por la situación. Así también el desempleado al alejarse del lugar de trabajo, despierte el deseo del 'patrón' de ser como él: 'marcharse del trabajo': pero no sólo eso, no sólo alejarse, marcharse, sino desaparecer. Recordemos que Lontananza significa lejanía, y muchos de los personajes de estos cuentos encuentran esta lejanía de formas muy diferentes; en el caso de Rubén admira la lejanía de Mundo, quien sólo puede marcharse, sino hasta desaparecer. Rubén desea 'de todo corazón' poder marcharse igual que su empleado. Y también de manera rápida, 'en unos pocos segundos'; mientras que el desempleo duraba meses, el poder marcharse sólo dura unos segundos.*

15. *El teléfono volvió a timbrar. La voz que Rubén escuchó al otro lado de la línea le resultó más decepcionante que el número equivocado. Era Clara, su mujer, y Clara nunca hablaba para algo bueno. **Funciones distribucionales cardinales (escuchar)**. Inicia una secuencia nueva, sonar, (descolgar, esta presupuesta), **escuchar, decepcionarse**. También existen **funciones integradoras mixtas** que nos dicen que escuchar la voz de la esposa es decepcionante, así como que solo hablaba para cosas malas.*

16. - *¿Rube? – Si, dime. - Te tengo malas noticias. Él se mantuvo en silencio. Le aburrían los artificios empleados por su mujer para iniciar una conversación en vez de ir directamente al asunto. Función distribucional cardinal (mantener silencio, aburrirse), que de alguna forma sirve para darle movimiento al relato, pero también refuerza el punto de vista, sobre que la mujer decía sólo malas noticias; es decir, la esposa es vista como un mensajero y ‘excedente’ de malas noticias, excedente, ya que se suma al resto de las malas noticias: pobreza, desempleo, desesperanza, etc. A esta mensajera le son atribuidos artificios. Mientras que Rubén solo estuvo en silencio.*

17. - *¿No me vas a preguntar qué?- Rubén supuso que se trataba de dinero. ¿De qué otro asunto se ocuparía Clara? Luego pensó en que por fin se hubiera muerto la tía Encarna, pero no la consideró una mala noticia. Función distribucional cardinal (suponer, pensar, considerar) y funciones integradoras mixtas, Rubén relaciona casi todos sus problemas con el dinero. Alegrarse por la muerte de un pariente, también es indicio del deseo del dinero.*

18. - *Qué poco te importa lo que nos ocurre – reclamó Clara./ Bueno, pues –dijo Rubén para evitar una discusión- cuéntame qué pasa./ Clara ya había cambiado de opinión./ -Ahorita no, te lo digo cuando vuelvas a la casa./ -Como quieras, pero tengo que cortar porque llegó un cliente. Función distribucional cardinal (decir, evitar) y funciones integradoras mixtas, que nos dicen del intento de Rubén por evadir la discusión, es decir la confrontación. El repentino cambio de opinión de la esposa da por terminada la conversación, así como la llegada de un cliente.*

19. *Por lo general esa frase era un pretexto para terminar las conversaciones. Esta vez, en verdad había una mujer en el quicio de la puerta sosteniendo el muestrario de una marca rival. Función distribucional catalítica y función integradora informativa: nos informa de la llegada del cliente y de la apertura de la posibilidad de compra; se nos dice traía un muestrario de la marca rival. El uso de frases puede ser indicial, es decir que mediante frase se logran objetivos específicos en la vida, en este caso dar por terminadas conversaciones.*

20. – Oiga – dijo la mujer –, ¿tiene pintura Berel?/ Rubén estaba harto de esa pregunta. Todos los que entraban por esa puerta querían pintura Berel y no la basura que él vendía. **Funciones distribucionales catalíticas** seguidas de **funciones integradoras mixtas** que nos llevan al sentimiento de hartazgo. La conciencia de vender basura lo hacía aún más problemático. Puede llegar a ser indicial el hecho de que “la competencia tenga la marca más buscada” y él sólo basura, es también indicio de la conciencia de la otredad, donde el otro es lo bueno, mientras que lo propio solamente basura. Se refuerza la noción de que de fuera puede llegar el mal, el mal, pues, es visto llegando siempre de fuera y nunca desde adentro. El exterior y el interior son diferentes, casi opuestos.

21. – No, señora, nada más tengo Cope./ La mujer iba a darse la media vuelta cuando Rubén soltó su frase tan estudiada: - Cope le da la misma calidad a mitad de precio. / Las manos de Rubén temblaron con los truenos de una motocicleta que se aproximaba. La mujer se mantuvo inmóvil mientras media las intenciones del hombre tras el mostrador./ -¿Me lo asegura?/Rubén asintió con alivio. La motocicleta se había seguido de largo. **Función distribucional cardinal (hablar, temblar, asentir)** y **funciones integradoras mixtas** que nos transportan al sentimiento del protagonista, el temor por los cobradores-motocicleta; intento de vender su producto, aunque este indicio es engañoso, ya que como veremos más adelante no tenía nada que vender. Es indicial también que la lejanía del cobrador produzca alivio.

22. – Mire- dijo la mujer señalando el muestrario-, quiero tres cubetas de un color como éste./Ahora necesitaba salvar el segundo obstáculo: Berel venía en treinta y seis colores, mientras que Cope, sólo en doce. Rubén no podía venderle un color como ese. Son unos pendejos los de Cope, afirmaba, no saben que nomás los huevos se venden por docena. **Función distribucional cardinal (señalar)** y **función integradora mixta** que nos remite a que las limitantes del negocio son vistas como impuestas por el exterior, por unos “pendejos”; la limitación de los colores se personaliza al atribuírsela a unos “pendejos”. Las limitantes son de cantidad, igual a la del dinero, que ya han sido expresadas anteriormente, es decir, la cuantificación de las cosas puede llegar a considerarse como parte de la

problemática de algunos de los personajes de estos cuentos. Hay burla al hablar de los “huevos” y la docena para ser vendida.

23. *En tanto planeaba una estrategia, notó que la mujer se volvía más consciente del local. Por ningún lado se veían cubetas de pintura, si acaso un anaquel con latas de medio litro. En la pared, un anuncio de lámina rezaba PINTA TU ÉXITO CON BROCHAS ÉXITO; y del exhibidor sólo pendían dos brochas del número tres. Las pocas lijas ya se habían pandeado con la humedad y el piso mostraba una capa de polvo de al menos dos semanas sin barrer. Función distribucional cardinal (planear, notar) y función integradora mixta, que con ironía resalta el nombre de las brochas, llamándolas “éxito”; el polvo, las lijas y la falta de cubetas de pintura, denotaban la ausencia del “éxito”, pero también de la pobreza del local, así como el descuido en la limpieza.*

24. – *Mucha gente se queja de ese color- dijo Rubén-, porque una vez que se aplica se ve mucho más oscuro. Había en su voz algo de fragilidad que inspiraba confianza. La mujer preguntó: - ¿Entonces qué me recomienda? Rubén sacó el muestrario de COPE y señaló uno de los colores. – Mejor llévase el café piñón./ - No sé – dijo la mujer- yo quería algo más amarillito./ -Los tonos amarillos acaban por cansar la vista. Función distribucional cardinal, (decir, preguntar, sacar, señalar, sugerir, inventar) y función integradora mixta: la fragilidad es vista con confianza, se nos informa sobre los tonos y los colores de la pintura.*

25. *Se congratuló por su respuesta y sólo se arrepintió de no haberla inventado antes. Le pareció una forma efectiva de disuadir a cualquiera, y que se podría emplear para todos los colores. – ¿Lo tienen en existencia?/ -¿Por qué me pregunta eso señora?/ -Es que veo tan vacío su local... /Rubén sonrió. – Prefiero guardar todo en la bodega – señaló hacia el acceso cubierto con una cortina que tenía a sus espaldas. Volteo hacia atrás y gritó: - ¡Mundo. tráeme tres cubetas de café piñón!/ - Espérese – dijo la mujer-, todavía no me dice el precio./ -¿De las tres o de cada una?/ - El total. Función distribucional cardinal (congratular, arrepentirse, parecer, preguntar, sonreír, señalar,*

voltear, gritar) y funciones integradoras mixtas, el protagonista miente, pretende engañar al cliente; se nos dice otra información.

26. *Rubén abrió un cajón y extrajo la lista de precios. Odiaba abrirlo porque era igual a ver el montón de cuentas vencidas; sólo el recibo del teléfono tenía sello de pagado. -¿Va a querer brochas o rodillos? La mujer negó con la cabeza. Ya no parecía tan dócil como un minuto antes. - ¡Mundo! – gritó de nuevo.*
Función distribucional cardinal (abrir, extraer, cuestionar, gritar) y función integradora mixta: se recalca el hecho de que el protagonista tiene un “montón de cuentas vencidas”, cosa que el protagonista odiaba; la visión del cliente como alguien que debe ser dócil.

27. *El teléfono comenzó a timbrar. Una, dos, tres veces y Rubén no se movió ni quitó los ojos de la lista de precios. En un trozo de cartón se puso a escribir cualquier serie de números que le viniera a la cabeza. Primero el año de su nacimiento, luego el último sueldo que cobró mucho tiempo atrás, cuando trabajó para la fábrica de refrigeradores. En tercer lugar escribió su código postal. El teléfono insistía. Para Rubén, más de cinco timbrados eran una falta de educación y hasta ese momento iban once. La mujer avanzó hacia el aparato como tentada a responder. Función distribucional cardinal (escribir) y función integradora mixta;* el teléfono comienza a sonar, pero no es atendido, indicio de que su importancia es mucha; se nos dice una vez más que el “número” de veces que timbra el teléfono es importante para el protagonista, ya que si timbra más de cinco veces, lo considera como algo malo, por lo que nuevamente la cantidad juega un papel importante; se dan datos como el hecho de que “antes” haya sido empleado de una fábrica, lo que implica que ahora sea desempleado, un indicio propio de los cuentos analizados. Es indicial de que no se haya puesto en verdad a checar los precios sino que solamente intentó juntar cifras sin conexión lógica, lo que implica nuevamente que hay una cierta lejanía de la realidad.

28. *Por fin dijo: -Oiga, ¿no va a contestar? Rubén estaba seguro de que era Clara. No se había aguantado las ganas de contarle la mala noticia ni de preguntarle si, a hora sí, el cliente le había comprado algo. - No- dijo Rubén-, yo le doy*

preferencia a la gente que se toma la molestia de venir, no a la que marca un número. Timbró catorce veces y se silenció. Rubén metió la lista al cajón. – No sé qué le pasa a este muchacho. Ha de estar hasta el fondo de la bodega y no me escucha. Función distribucional cardinal (estar seguro, decir, meter) y funciones integradoras mixtas: la insistencia del teléfono es vista como la insistencia de la esposa; expresa su desprecio por la gente que habla por teléfono; le miente constantemente a la cliente. El número de veces que suena puede ser también considerada como una llamada importante que no es atendida. El interés por contestar viene del cliente.

29. *Le pidió a la mujer que lo esperara y se metió tras la cortina. La supuesta bodega era un pequeño cuarto con escritorio y baño. Había un bulto de estopa y una caja llena de botellas vacías, principalmente de tequila, en las que se despachaba el adelgazador. Sólo eso. Lo más próximo a Mundo era una camiseta de los Vaqueros de Dallas con el número ochenta que pendía de un clavo en la pared; su camiseta de trabajo que decidió dejar porque, a fin de cuentas, ya no tenía trabajo. Rubén volteó a ver su reloj para medir la paciencia de la mujer. Función distribucional cardinal (pedir, meter, voltear, medir) y función integradora mixta, se nos dice que la bodega era pequeña, con cajas y botellas vacías; la ausencia de Mundo se manifiesta con la camisa en la pared. Es indicial que se nos repita el hecho de que no tenía trabajo, y que la camisa no se usaba porque ya no tenía trabajo. Se quedó en la parte trasera de la tienda a esperar que el cliente se aleje, lo que nos remite nuevamente a la lejanía, la lejanía con la posibilidad de conseguir dinero. Al decir “sólo eso”, se nos da la impresión como que faltaba algo más, pero sin precisar qué es.*

30. *No fue mucha; antes de dos minutos escuchó que gritaba: - ¡Oiga! No respondió. Sólo quería que se fuera, que lo dejara solo, que no le anduviera preguntando estupideces sobre precios y colores de pintura. A esa hora, el cuarto era un sitio sofocante; el sol calentaba el techo como si fuera una parrilla y no había ventanas para que circulara el aire. Primero le sudó la frente; después las axilas y las manos. Que se vaya al demonio, que me deje en paz. A los tres minutos la sintió caminar hacia la salida. Luego escuchó que el auto arrancaba. Cada vez la gente tiene menos paciencia, se dijo. El cliente de*

ayer aguantó siete minutos. Función distribucional cardinal (negación-silencio, querer, sudar, sentir, escuchar, decir) funciones integradoras mixtas que nos llevan al ambiente caluroso del cuarto, lo que le confiere un cierto ambiente sofocante. Es indicial que Rubén haya dejado que la cliente se alejara, y el único comentario fue de sorpresa de que se haya ido tan pronto.

31. *Salió detrás de ella, esperando sólo lo suficiente para no ser visto, y cerró la puerta luego de colocar el letrero: VUELVO AL RATO. Entró en el Lontananza y pidió una cerveza. Mientras la bebía, observó al cantinero con envidia. Él sí tenía un negocio próspero con clientes a cualquier hora con libertad de vender marcas que quisiera. Además, todos los que entraban por esa puerta aceptaban sin remilgos cualquier trueque. Función distribucional cardinal (salir, esperar, colocar, cerrar, entrar, pedir, beber, observar, envidiar) y función integradora mixta: se alejó de su trabajo, la realidad, para entrar en el bar, lo que lo asemeja mucho a otros cuentos ya analizados; donde la lejanía cambia muchas cosas. Comienza a pensar que el bar es lo opuesto a su negocio, donde la “libertad” de vender es una realidad, donde los clientes “aceptaban sin remilgos” cualquier transacción. Para poder observar esto tuvo que entrar en el bar y pedir una cerveza; el bar y la cerveza se convierte en catalíticos de la posibilidad de “libertad”.*

32. *“Déme un Presidente” “Nomás tengo un Viejo Vergel.” “Bueno, déme ese.” Adentro del Lontananza no importaba que todo fuera blanco o negro o azul. Y por si fuera poco, los clientes no cuestionaban precios ni revisaban las notas a conciencia. Ese sí era un negocio noble. Por qué carajos, se preguntó Rubén, fui a poner una tlapalería y no una cantina. Función distribucional catalítica y funciones integrales mixtas: se nos indica lo que el protagonista considera un buen negocio: sin importar los colores, sin cuestionamientos, ni revisiones. El protagonista se cuestiona por no haber puesto una cantina, considerando como el negocio ideal al Lontananza, a la lejanía. Un buen negocio, es “noble”. La comparación con el otro siempre es desventajosa y atemporal, por lo que sólo se ven las virtudes y los defectos maniqueamente.*

33. *Llamó al cantinero. Por las botellas vacías que le compraba para el adelgazador, Rubén sabía que en el Lontananza manejaban tres marcas de tequila: Sauza, Herradura y Cuervo. –Traígame una botella de Orendáin – dijo./ No tenemos – dijo el cantinero-, pero si quiere le puedo traer.../ -Orendáin o nada – interrumpió Rubén. Ambos se miraron fijamente unos instantes. Rubén pudo adivinar la rabia del cantinero cuando éste le respondió: -Nada./ Entonces sonrió y se retiró satisfecho, sintiéndose con el derecho de no pagar la cerveza. El cantinero no hizo el intento de ir tras él. Función distribucional cardinal (llamar, saber, decir, interrumpir, poder adivinar, sonreír, retirarse) y función integradora mixta:* Rubén se ufana ante el cantinero de no poder venderle lo que él le pide. Repite lo mismo que a él lo frustra, como un especie de venganza. Esta venganza lo hace feliz y lo hace sentirse con el derecho de no pagar la cerveza, por lo que logra burlar la lógica comercial, de consumir sin pagar. Aunque este hecho lo aleje del Lontananza.

34. *Rubén volvió a su negocio. Antes de entrar escuchó que otra vez sonaba el teléfono. No se apresuró en abrir la puerta; quiso saber si su mujer lo dejaría sonar más de catorce veces. Sin embargo, de pronto se le ocurrió que tal vez no era Clara y corrió hacia la bocina.. Sólo escuchó el tono de marcar, y sin demora lo aprovechó para llamar a su casa. Función distribucional cardinal (volver, escuchar, ocurrir, correr, escuchar, aprovechar) y función integradora mixta:* la prisa por contestar el teléfono es posterior a su indiferencia, es indicial que al principio del cuento algo similar ocurrió, sólo que al revés primero prisa, luego indiferencia. El teléfono a veces representa esperanza, otras indiferencia.

35. *–Clara./ -Dime, Rube./ - ¿Para qué llamaste?/ - Ya te dije, una mala noticia, pero me espero a que vuelvas./ - Sí-dijo Rubén-, eso fue la primera vez./ - La única – dijo ella./ Hubo un largo silencio. Colgó la bocina sin despedirse. Pensaba en una carretera que cruzaría el país de norte a sur, una carretera de cuatro carriles que necesitaría no sólo raya en medio sino en cada extremo; seis rayas en total. Función distribucional cardinal (hablar, colgar, pensar) y función integradora mixta:* se nos habla de los sueños y las expectativas de

trabajo que en apariencia se alejaron con la llamada fallida. Pintar rayas en carretera, trabajar, es el sueño de Rubén.

36. *-¡Mundo! –gritó-. ¿Por qué no lo contestaste?/ Por las sombras supo que ya pasaba de mediodía. No le quedaba sino esperar el resto de la tarde a que aquella persona, fuera quien fuera, volviera a comunicarse. Función distribucional cardinal (gritar, saber, esperar) y función integradora mixta: ya es tarde, y al protagonista no le queda más que esperar a la próxima llamada; es indicial que le reclame a Mundo, que ya no está, algo que él debió haber hecho.*

37. *Intentó eludir el aburrimiento de varias formas. Durmió una siesta, pero el calor lo despertó. Compró el diario de la tarde y lo leyó de cabo a rabo, incluyendo la programación de la televisión y el aviso oportuno. Intentó resolver el crucigrama de la penúltima página pero se dio por vencido en el siete horizontal. Especie de instrumento musical que se hace con una calabaza que tiene piedrecitas dentro. Consultó el crucigrama resuelto al pie de la página y encontró que era la solución del día anterior. _ Ni loco vuelvo a comprar este periódico./ Salió a la calle a jugar biografías. Junto con Mundo solía emplear a diario este recurso para resistir el hastío. Función distribucional cardinal (intentar, eludir, dormir, comprar, leer, intentar, resolver, darse por vencido, salir, jugar) y funciones integradoras mixtas: se nos proporciona una serie de actividades que el protagonista realiza para evitar el aburrimiento, para alejarse de sus problemas; una serie de ocupaciones que le sirven para tomar distancia de sus preocupaciones. El aviso oportuno, sección de los periódicos que contienen los empleos que existen, es considerada hasta el final, junto con la programación de televisión y el crucigrama.*

38. *Pasó una mujer obesa. Tendría unos cuarentaicinco años y llevaba una blusa sin mangas desde donde asomaban unos brazos descomunales. En el izquierdo se distinguía, como un sello brillante y blancuzco, la cicatriz de una antigua vacuna. Estiraba constantemente su falda hacia abajo porque cada tres o cuatro pasos se le trepaba muy por encima de las rodillas. Desde niña es igual de gorda, pensó Rubén. Sólo que entonces tenía sueños de ser cantante. Su mamá*

la ponía a cantar en fiestas familiares, ante el disgusto de los tíos y tías. Por supuesto nunca le brotó una voz a la altura de sus sueños, y con ese cuerpo ni quien se atreviera a presentarla en televisión. **Función distribucional catalítica y función integradora mixta**, se desmenuza una serie de especulaciones del protagonista sobre la posibilidad de existencia de una mujer obesa. Es interesante que la imagina fracasada, o que no alcanzó sus sueños.

39. *Rubén canceló sus pensamientos de tajo. Los sintió planos y sin originalidad. No le servía el fracaso de los demás sin alguien con quien compartirlo. De haber estado Mundo, entre los dos hubieran desarrollado toda su vida: algún motivo que le vedara el derecho a la felicidad; luego su matrimonio con un hombre viejo, enfermo y sin dinero, que no buscaba compañía de una mujer sino los cuidados de una enfermera; su costumbre de cantar todo lo que escuchara en la radio, incluyendo los jingles; su frustración porque el marido se le murió tan pronto que no hubo oportunidad de concebir un hijo.* **Función distribucional cardinal (cancelar, sentir, servir) y funciones integradoras mixtas**, el fracaso acompañado se siente menos, este es un indicio común entre los cuentos analizados; el sentir sus pensamientos como “planos y sin originalidad”, ambas connotaciones son negativas y es indicial el hecho de que se consideren malas, ya que pueden ser parte de la filosofía individualista. Así la visión imaginada de la mujer necesita ser “vedada” a la felicidad, frustrada, fallida. La visión de que la mujer como factor de reproducción al mencionar el hijo, nos remite a ideas decimonómicas.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

40. *Perdió de vista a la mujer cuando dio la vuelta en una esquina. No es divertido jugar solo a las biografías, pensó, y cuando entró de nuevo al local también pensó que tal vez nunca había sido divertido, pero con Mundo al menos había modo de engañarse y de fingir la risa. El alumbrado público se activó y los coches comenzaron a circular con los faros encendidos. Rubén supo que era hora de partir, de volver a casa para conocer las malas noticias que su mujer le había preparado. VUELVO AL RATO, leyó y se preguntó si tendría ánimos para volver al día siguiente.* **Función distribucional cardinal (perder, pensar, saber, leer, preguntar) y función integradora mixta**, se extraña las ganas de fingir felicidad, de reirse; se echa de menos la compañía del otro. Se nos informa

de la oscuridad, de la cercanía del momento de llegar a casa, a las malas noticias de la esposa, y de alejarse del negocio. Se terminó la diversión.

41. *Se alejó lentamente del local, aguzando los oídos por si escuchaba un último llamado del teléfono. Cruzó la calle y decidió sentarse un rato en el borde de la banqueta para contemplar desde ahí su negocio. Vio el letrero de lámina que decía LA BROCHA GORDA bajo una gran brocha que trazaba un arcoiris, las ventanas que multiplicaban el logotipo de Pinturas Cope y el toldo rojo y blanco desde el que colgaba la frase MÁS CALIDAD POR MENOS PRECIO. Un taxi le interrumpió la vista al detenerse frente a él. El chofer aceleró varias veces sin arrancar, dirigiéndole una mirada solícita. Función distribucional cardinal, (alejar, cruzar, decidir, sentar, contemplar, ver) y función integradora mixta, la lentitud y la atención ya innecesaria por escuchar el teléfono. Información sobre el exterior del local. Es indicial que resalte la frase de la “calidad”, ya que el protagonista la usaba para convencer a sus clientes. Al salir se topa con otro prestador de servicios, el taxi quien le intenta hacer señas para que sea su cliente; hay una visión “comercial”, y la relaciones que establece buscan ser comerciales.*

42. - *No voy -dijo Rubén, y se echó a caminar. Luego de dos cuadras escuchó voces en una casa. Eran dos mujeres, aparentemente madre e hija una le reclamaba a la otra las malas calificaciones que había obtenido y la amenazaba con no permitirle ver más telenovelas. La otra se explicaba diciendo que los maestros la traían contra ella y que las telenovelas eran menos que culpables. Rubén dudó por un instante antes de tocar la puerta. Función distribucional cardinal, (echar, caminar, escuchar, dudar, tocar) y función integradora mixta, es indicial que el personaje vaya atento al exterior, una medida para tomar distancia con sus problemas, para alejarlos.*

43. *La discusión se silenció de inmediato. No obstante, pasó un largo rato antes de que le abrieran. Primero se encendió un foco sobre la puerta, luego rechinaron los goznes./ - ¿Sí?- asomó la cabeza una muchacha de escasos quince años./ - Disculpe- dijo Rubén-, ¿tiene pintura Berel? Funciones distribucionales*

catalíticas y funciones integradoras mixtas, se nos va llevando a acciones que aparentemente no tienen relación con la vida racional del protagonista, como sería el preguntar casa por casa para ver si tienen la pintura que el no tiene, lo que nos lleva al universo del “tener” pintura Berel, del poseer esperanza. Lo que se nos va diciendo es que Rubén se va alejando de la realidad, de la esperanza.

44. *La muchacha no supo qué contestar, sólo miró con ojos incrédulos al hombre que tenía enfrente. Entonces la puerta se abrió más y dejó ver la figura de una mujer malhumorada./ - ¿Qué quiere preguntó./ -Dice que si tenemos pintura Berel- dijo la muchacha./ La mujer subió la voz con tono más amargo que cuando prohibió las telenovelas./ -Lárguese o le hablo a mi marido./ Por el dejo de alarma en la mujer, Rubén supo que no era sino una amenaza, que ese marido, de existir, estaba muy lejos./ Me voy porque quiero - dijo Rubén- Porque no tiene Berel. **Función distribucional catalítica y funciones integradoras mixtas**, es necesaria un amenaza para confirmarle al protagonista que su esperanza estaba lejana, al igual que el marido de la señora. Por eso se intenta recalcar el hecho de alejarse por las pinturas Berel. Estas pinturas entonces serían el indicio de felicidad para el protagonista, ya que le permitirían vender, ganar dinero, ejercer su oficio. Al no encontrarlas, aún en casas al azar, se nos confirma la infelicidad y la lejanía de la esperanza.*

45. *Caminó hasta la siguiente cuadra y se detuvo de nuevo frente a una casa. Esta vez no la eligió porque escuchara gritos adentro sino por el aspecto leproso de su fachada. La pintura rosa se había vuelto un polvo que iba desprendiendo con cada viento y lluvia y dejaba ver el gris del enjarrado. Rubén talló el muro con la mano y luego se chupó los dedos cubiertos con el polvo rosa. No le cupo duda. Era Cope, del color que en el muestrario llevaba el nombre de rosa talismán. Todos habían sido bautizados con nombres que en ese momento le parecieron absurdos: el azul encanto, el blanco ostión, el gris europa, el verde esperanza y el verde ensueño, el café piñón y el café terrenal. **Función distribucional cardinal (caminar, elegir, tallar, chupar) y funciones integradoras mixtas**, el protagonista sigue buscando esperanza por las calles, solamente encuentra paredes descarapeladas, sin pintura. Solo encuentra indicios de su lejanía, de su*

miseria. Hasta los nombres comerciales de las pinturas le parecen absurdos; no le parece absurdo cupar pintura de las paredes, pero sí los nombres de la pintura, que tampoco vende.

46. *Tocó varias veces sin que nadie le abriera y entonces, con la seguridad de que no había nadie en casa, se puso a dar patadas contra la puerta metálica. En eso vio que al otro lado de la calle venía la mujer de la vacuna. La cantante, pensó. - Cántame algo- susurró. Hubiera querido gritarlo, pero le faltó el aire tras el esfuerzo de las patadas. La mujer captó que Rubén le había hablado y se detuvo. - No lo escuché- dijo.* **Funciones distribucionales cardinales (tocar, patiar ver, pensar):** a hora ya no sólo toca las puertas, sino se pone a darles patadas. La lejanía continúa hasta quedarse sin aliento.

47. *Su voz resultó mucho más dulce de lo que Rubén hubiera imaginado. Se le ocurrió que tal vez la mujer iba de vuelta a casa, donde encontraría un marido amoroso y dos o tres hijos que le besarían la mejilla. Tal vez nunca quiso ser cantante y tal vez nunca deseó nada fuera de sus posibilidades. La vio cruzar la calle y acercársele. - ¿Qué se le ofrece señor? -preguntó- ¿Necesita algo? Tan amable, tan dulce, tan cerca se volvió fastidiosa; al punto que Rubén no pudo sobrellevar su presencia. La ignoró, se dio media vuelta para tocar de nuevo la puerta y se mantuvo de espaldas hasta asegurarse que se había ido.* **Función distribucional cardinal (ocurrir, ver, ignorar, mantener, asegurar) y funciones integradoras mixtas:** nuevamente el protagonista nos otorga más características para la felicidad: un cónyuge amoroso, ser besado por sus hijos y no desear nada fuera de sus posibilidades. Quizás esta última característica sea la que más se repita en los cuentos analizados, ya que la mayoría de sus protagonistas desean cosas que están fuera de sus posibilidades. La mujer amable y feliz se le acerca, él la rechaza y le da la espalda, de alguna forma se aleja de ella. Al parecer la felicidad ajena le parece fastidiosa (individualismo); le es difícil sobrellevarla, es preferirle darle la espalda.

48. *Poco le importó que no le abrieran; al fin faltaban varias cuerdas para llegar a su casa y quedaban muchas puertas por tocar. Además, haría una escala en el*

LONTANANZA. Nada sería tan reconfortante como gastar el último dinero en un trago que le diera la paciencia necesaria para enfrentarse a la mala noticia de Clara, al teléfono que no suena, al muestrario de doce colores, a la camiseta número ochenta de los Vaqueros de Dallas, a las mujeres de voz dulce. Función distribucional catalítica y funciones integradoras mixtas: se fortalece la idea de que la cercanía con el LONTANAZA es reconfortante, es una forma de alejarse de los problemas cotidianos. También es un suministrador de paciencia. El protagonista debe dar su “último dinero” para conseguir un trago, algo muy similar a otros cuentos. El bar “lejanía” se convierte en un indicio de cercanía de felicidad, felicidad pagada; pagada por aquellos que carecen de dinero, que tienen poco dinero y poca felicidad. Para aquellos que sus deseos rebasan sus posibilidades.

49. *Qué más daba si le servían Orendáin o Sauza o lo que fuera; ahora, lo verdaderamente importante era hacer rendir su dinero, MÁS CANTIDAD POR MENOS PRECIO, tráigame lo que sea, del más barato, aunque sea tan corriente como la pintura Cope, aunque luego tenga que pagar por la botella vacía para llenarla de adelgazador y taparla con un trozo de periódico enrollado con un crucigrama a medio resolver. Rubén miró el largo de la calle y las luces rojas de una auto que se alejaba, y se preguntó si acaso las maracas podrían ser instrumentos musicales hechos de calabazas con piedras dentro. Funciones distribucionales catalíticas y funciones integradoras mixtas,* más indicios de su pobreza. Es indicial su búsqueda de más cantidad por menos precio, su necesidad de ahorrar, de poseer dinero, sin importar lo que tome. Esta ley comercial es considerada como lo más importante, cosa que ya en sí misma es indicial, pero que aumenta con el resto de los indicios ya analizados.

Capítulo II: Análisis textual del espacio

En este capítulo hemos buscado profundizar en los análisis literario-textuales propuestos por Genette-Pimentel. El capítulo está formado por una parte que intenta explicar la teoría y otra donde se aplica a cada uno de los relatos estudiados.

2.1. Propuesta teórica de Genette-Pimentel

Para este capítulo es preciso entender las ideas de Gerard Genette y por ello hemos recurrido a Luz Aurora Pimentel⁴⁷; esta perspectiva privilegia el aspecto narrativo de los relatos, desarrollando un fino análisis que algunos aspectos completa y en otras supera al barthesiano.

"*Innumerables son los relatos del mundo*", la autora comienza citando a Roland Barthes, para decirnos que nuestra vida está tejida de relatos, cotidianamente nos narramos y narramos el mundo. Nos dice, retomando a Ricoeur, que inventamos todos los días intrigas por medio de las cuales reconfiguramos nuestra experiencia temporal caótica. Al buscar el orden buscamos el relato.

La autora sostiene, basándose en Ricoeur, que la experiencia humana tendría una especie de narratividad incoactiva, narratividad que no surge de la literatura, sino que constituye una especie intrínseca de necesidad humana por ordenar el acontecer temporal. En sus palabras:

*Reflexionar sobre el relato no sería entonces, desde esta perspectiva, una actividad ociosa, aislada de la 'realidad', sino una posibilidad de refinamiento de nuestra vida en comunidad, de nuestra vida narrativa. Porque entre la actividad narrar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta una forma de necesidad transcultural. O por decirlo de otra manera, que el tiempo deviene humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y que el relato adquiere su significación cabal al devenir condición de existencia temporal.*⁴⁸

⁴⁷ Para la postura de Genette es preciso leer *Figures III, Nuevo discurso del relato y Palimpsestos*; pero en nuestro caso recurrimos al texto introductorio de Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*, UNAM-Siglo XXI, México, 1998.

⁴⁸ Pimentel, op. cit, p. 7.

El contexto de la propuesta de la autora es desde la *teoría narrativa*, también llamada *narratología*. En un principio la autora define a la narratología como el conjunto de estudios y propuestas teóricas que se han venido dando desde los formalistas rusos.

Pimentel apunta:

*Un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independientemente de la forma genérica que pueda asumir. Los aspectos de los que se ocupa la narratología son, entre otros, la situación de la enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva (...) Y ya se verá que estas articulaciones se dan en todos los aspectos de un relato: la velocidad a la que se narra, la secuencia elegida, la cantidad de detalles con los que se describe un objeto, su composición, la perspectiva que se elige para narrar... en fin, que las estructuras narrativas en sí son ya una forma de marcar posiciones ideológicas.*⁴⁹

El modelo de análisis propuesto por la autora se basa fundamentalmente en las ideas de Gerard Genette, aunque las modifica y matiza de tal manera que recoge y recupera planteamientos de otros autores. Por ello define el relato como *“la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un modo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional. Así definido, el relato abarca desde anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folklóricos o maravillosos y el cuento corto, hasta la novela más compleja, la biografía o la autobiografía”*⁵⁰. Se compara al relato con un contrato que se pacta con el lector para **establecer una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que propone el relato. Se supone que el relato crea un mundo cuyas palabras deben ordenarse de tal manera que mediante la lectura surjan modelos del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad.** En este punto lo social y lo narrado tienen mucho que ver. Pimentel afirma:

*El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo; un universo de discurso que, al tener como referente el mundo de la acción e interacción humanas, se proyecta como un universo diegético: un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y en tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una ‘historia’. Esa historia narrada se ubica dentro del universo diegético proyectado.*⁵¹

⁴⁹ Pimentel, op. cit, p. 8-9.

⁵⁰ Pimentel, op. cit, p. 10.

⁵¹ Pimentel, p.10-11.

Para Pimentel la palabra “diégesis” se entiende como el universo espaciotemporal que designa al relato. También propone ver al relato como texto –oral o escrito-, cuyos tres aspectos fundamentales serían: (a) la historia, (b) el discurso o texto narrativo y (c) el acto de narración.

La historia o contenido narrativo está constituido por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espacio temporal determinado. Se establece independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como un nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares y objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles. El discurso o texto narrativo es lo que da la concreción y organización textual al relato; es lo que le da cuerpo a la historia.

El acto de la narración establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo espaciotemporal construido y el lector. Los tres aspectos de la actividad narrativa (historia, discurso y narración) están relacionados entre sí y no se dan aislados.

Para Genette, el nivel del discurso es el único que se presta directamente al análisis textual, por ello es considerado como el único instrumento de investigación de que disponemos en la narrativa literaria, en especial del relato de ficción.

La narración puede ser considerada como un acto productor del relato; para la autora y para Genette, no existen los contenidos narrativos, pues lo que realmente existe son los encadenamientos de acciones o de acontecimientos que pueden ser sometidos a cualquier modo de representación y solamente se pueden decir que son “narrativos”.

El modo de enunciación de los relatos presenta una peculiaridad en su narración, una dualidad que la autora asume, como mundo construido-narrado/ voz narrativa que al enunciarlo lo construye. Así, se hace la diferenciación entre lo narrado y el narrador.

El mundo narrado es parte de un entramado significativo de acción que incluye procesos interiores como sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, motivaciones, proyecciones. Pimentel sostiene:

*El mundo narrado se inscribe sobre coordenadas independientemente concretas que son el marco necesario a esa acción humana. Ambas dimensiones, la espacial y la temporal, son indispensables; no se concibe la acción humana fuera del tiempo, pues como diría Ricoeur, éste 'se convierte en tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo'. Por otra parte, el tiempo humano no se concibe divorciado del espacio, tan sólo por el hecho de que si los objetos pueden existir sin movimiento, el movimiento mismo, como noción independiente de la acción, no se concibe sin objetos, es decir, sin estar independientemente ligado al espacio (...). Así, el universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles.*⁵²

Según la impresión del mundo narrado se cristaliza gracias a la relación entre historia y discurso narrativo; ello nos permite concebir el mundo narrado como “información narrativa”. Es decir transmite significaciones. El relato no “representa” una historia, la cuenta, la significa por medio del lenguaje.

*La información narrativa es todo aquello que nos habla de ese mundo de acción humana, su ubicación espaciotemporal, sus acontecimientos, sus moradores, los objetos que lo amueblan y las posturas ideológicas que en él pugnan – todo aquello que se refiere al mundo narrado, al mismo tiempo que lo instituye, es aquello que habremos de designar como información narrativa, y será ésta la proyecte un universo diegético.*⁵³

El acto de narrar como característico del ser humano implica, según la autora, la comprensión de las acciones que van a ser narradas. Lo que el relato significa ya estaba presignificado en el nivel del actuar humano; la precomprensión del mundo de la acción se caracteriza por el manejo de una red de intersignificaciones constitutivo de la semántica de la acción, por la familiaridad con las mediaciones simbólicas y con los recursos prenarrativos del actuar humano. Pimentel opina al respecto:

*Un acontecimiento inscrito en la temporalidad humana, es decir, un acontecimiento que tenga sentido, no se restringe a una ocurrencia singular, aislada de otras, sino que se define como el “hacer” propio de un agente en relación con otros dentro de ese entramado conceptual que llamamos acción y que incluye motivaciones, etapas de planeación y de anticipación; que incluye, asimismo, el acto efectivo, orientado por los otros aspectos de la acción, pero también la interacción con otros y con las circunstancias aleatorias contingentes que forman el contexto de la acción. (...) El solo movimiento, entonces, no puede ser considerado acción si no entra en relaciones de tipo lógica con otros incidentes o movimientos, de tal manera que la cadena tenga una orientación, y por lo tanto, un significado.*⁵⁴

Al concebir a la historia como una serie de acontecimientos interrelacionados y no como ocurrencias aisladas, se habla de una doble organización temporal: por una parte

⁵² Op. cit. p. 17.

⁵³ Op. cit., p. 18.

⁵⁴ Op. cit. p. 19.

se ordenan los eventos serialmente en una cronología; por otra, se dan dentro de un principio de selección orientada que busca una finalidad, una totalidad significativa. A esto último se le llama, con Ricoeur, “tramar” o “realización de la intriga”. Y sirve para ver a la historia como algo ya estructurado, “tejido”, que ya ha sido preseleccionado, que socialmente está dentro de los textos y que se selecciona de acuerdo a la cultura a la que se pertenece. Pimentel apunta:

A partir de un entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una 'historia' ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes. Una historia es entonces una serie de acontecimientos "entramados" y, por lo tanto, nunca es inocente justamente porque es una 'trama', una 'intriga': una historia 'con sentido'.⁵⁵

Por ello el relato queda sujeto a dos formas de organización textual la de la trama (historia) y narrativa (discurso).

Dentro de las formas discursivas que organizan un relato y sus relaciones con la historia, habremos de aislar dos principios de selección de la información narrativa: uno cuantitativo, el otro cualitativo. El cuantitativo está formado por tres aspectos básicos: lo espacial, lo temporal y lo actorial.

Lo que se toma en cuenta para analizar dentro de los aspectos cuantitativos son, según Pimentel:

Las diversas formas de selección cuantitativa en la información narrativa son: 1) el mayor o menor detalle en el que se inscriben los lugares, objetos, e incluso los actores (en tanto que "objetos" a describir) que pueblan ese mundo narrado (la dimensión espacial del relato); 2) las estructuras temporales utilizadas en la presentación de los acontecimientos (la dimensión temporal) y 3) las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen (la dimensión actorial).⁵⁶

Las formas cuantificables de información narrativas pueden construir un punto de partida para la descripción de la dimensión ideológica de un relato.

Para la autora, los aspectos cualitativos constituyen una especie de filtro por el que se hace pasar toda la información narrativa, son un principio de selección que se

⁵⁵ Op. cit, p. 21.

⁵⁶ Op. cit p. 22.

caracteriza por las limitaciones espaciotemporales, cognitivas, preceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa. Aquí estaría por ejemplo la noción de “narrador”.

La *dimensión espacial del relato*, la autora la define como a la ilusión del espacio que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados. Por ello se propone explorar algunos de los recursos descriptivos utilizados para producir efectos de sentido que pudieran llamarse espaciales.

La forma discursiva privilegiada para la proyección del espacio diegético es la descripción, misma que puede definirse como la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa. El nombre puede ser propio o común, simple o compuesto, y funge como tema descriptivo susceptible de una descomposición semántica o morfológica que se manifiesta en una serie predicativa como un inventario de propiedades, atributos o detalles. Es este el rasgo más característico de toda descripción. La serie predicativa está formada por elementos lexicales, cuyos referentes pueden ser o no extratextuales, como por ejemplo, nombres comunes, adjetivos y todo tipo de frases calificativas con un alto grado de particularización semántica.

Cuando se usan sistemáticamente estos elementos lexicales y semánticos se logra que la descripción se convierta en iconización; en el nivel del léxico, la iconización se define por un alto grado de particularización en la propia constitución semántica de los lexemas; en el nivel discursivo opera por medio de adjetivos y toda clase de frases que califiquen y particularicen el tema descriptivo propuesto. Pimentel sostiene que: *“De hecho toda descripción es un proceso discursivo de particularización- y por ende de iconización- de la significación del nombre que funge como tema descriptivo.”*⁵⁷

La serie predicativa se forma gracias a una descomposición del tema descriptivo. La descomposición puede ser morfológica, cuando el nombre-objeto se descompone en sus partes constitutivas; o puede ser semántica, cuando se aíslan para luego desplegar los distintos rasgos semánticos del significado del nombre.

⁵⁷ Pimentel. p. 39.

La serie predicativa puede estar formada por partes o rasgos semánticos analíticamente aislados o puede estar constituida de manera sintética por medio de predicaciones “analógicas”. Es decir que un objeto puede ser descrito por medio de las partes o atributos que lo forman o por medio de metáforas y toda clase de analogías que describan de manera oblicua al nombre-objeto propuesto como tema descriptivo.

Una vez que el tema se ha enunciado, el movimiento descriptivo procede del detalle de la visión de conjunto, lo cual permite al lector no perderse en el inventario (centrífugo) y mantener en su memoria ese tema descriptivo principal que subyace a todas las partes que de él dependen (centrípeto). De esta manera la recurrencia del tema descriptivo se observa en el nivel de la manifestación y gracias a procedimientos léxico-sintácticos, como la anáfora y la repetición, o puede observarse en un nivel infralingüístico como rasgo semántico común a todas las partes y atributos del objeto descrito.

La descripción le da un orden al espacio, este orden puede tender al inventario, que puede ser interminable, por eso se recurre a otras formas de organización que permitan la clausura de la descripción. Al describir se recurre a uno o varios modelos para organizar la serie predicativa, modelos que están directamente relacionados con la cultura, con la sociedad en que se escriben y ahí se articulan posturas ideológicas, simbólicas y de interpretación que deben ser analizadas. Pimentel precisa:

Al describir se recurre a uno o a varios modelos para organizar la serie predicativa – entre otros, modelos lingüísticos, retóricos, taxonómicos o culturales de todo tipo- que se constituyen en verdaderos sistemas descriptivos y que son uno de los puntos de articulación de la significación simbólica o ideológica del objeto descrito. Ahora bien, aquellos modelos del saber oficial de una época dada al organizar la serie predicativa, contribuyen a producir una ilusión de “fidelidad”, de la realidad con respecto al objeto descrito; un modelo cultural, en cambio, llama la atención sobre sí mismo como un artificio, un trabajo textual que se opera sobre el objeto por describir.⁵⁸

Otra forma de organización del espacio dentro de los relatos es la perspectiva; puede ser descriptiva o narrativa. Cuando es descriptiva propone un punto de referencia que es a un tiempo el propio tema y el punto cero del espacio, de acuerdo con el modelo de organización elegido y que ha de ubicarse en el interior del modelo mismo. Cuando funciona la organización narrativa, se propone como punto de referencia el observador, que bien puede ser el propio enunciador de la descripción o la conciencia focal desde la

⁵⁸ Op. cit, p. 40-41

cual el enunciador describe. El enunciador nos dirá qué aspectos del espacio dentro del relato son los ángulos.

La descripción del espacio entonces permite observar no solamente la descripciones de los “lugares” en los que se desarrolla el relato sino que además nos permite entrever los diferentes sistemas de articulación ideológicos-culturales que se van presentando. La autora menciona que:

Por otra parte, el observador no sólo organiza la descripción y la constituye en su deixis de referencia, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológicos-culturales que se le van superponiendo. Estas formas de significación se van configurando a partir de las múltiples señales al narratorio-implícitas o explícitas, y que remiten a un código referencial compartido, o incluso a una “complicidad” ideológica-; de los operadores tonales y de los connotadores temáticos; es decir de todos aquellos elementos descriptivos, y en especial de los adjetivos y frases calificativas, que no describen directamente el objeto sino que remiten a los temas que animan la totalidad del relato, o al estado de ánimo, la visión del mundo y las opiniones del sujeto que lo contempla. La descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo.⁵⁹

2.2. Análisis espacial de los relatos

En esta sección hemos procedido al análisis que proponen Genette-Pimentel, de la narratividad de los relatos. Un componente importante de esta narratividad es la dimensión espacial del relato, que Pimentel define como la ilusión del espacio que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados. Por ello propone explorar algunos de los recursos descriptivos utilizados para producir efectos de sentido que pudieran llamarse espaciales.

Ahora vamos a dar paso a los análisis de cada relato, con la intención, no de aplicar a rajatabla todas las ideas propuestas, sino más bien, adaptándolas a la realidad textual de *Historias de Lontananza* y de *Lontananza*.

⁵⁹ Op. cit, p. 41.

Relato 1: Bienvenido a casa

En este relato el nombre y la serie predicativa⁶⁰ son bosquejados desde la primera línea. Cuando se nos dice que el protagonista “repartía” su mirada entre la ventana y el reloj. La ventana significaba la posibilidad de salir al mundo exterior y el reloj el momento “oportuno” para hacerlo.

Así, el espacio de este relato comienza dividiéndose entre la casa del protagonista (adentro) y la calle (afuera). Entonces los primeros “nombres” dentro de la organización espacial del relato son los que llamaremos por cuestiones de análisis *el adentro y el afuera*. La serie predicativa del adentro nos dice que se había metido el polvo por las ventanas; pero también que por ello es necesario cerrarlas. Es decir que un elemento del adentro es el polvo, que más adelante va a formar parte del proceso de *iconización* del adentro del relato, es decir, la noción de “cerrado”, que implica la imposibilidad de libertad y la conciencia de esta imposibilidad.

En el afuera, la serie predicativa es diferente: en la calle había flores que rodaban como si tuvieran voluntad propia. En el afuera, la lluvia solamente era inminente; por ello Amaro decide “repegarse”, acercarse a las paredes de la acera derecha y de ahí adquiere la posibilidad de ver hacia el interior de las casas. Es decir que hace un acercamiento, una inversión de los nombres, para describirnos el adentro desde el afuera. Comienza a mirar lo que pudiera ser su casa (interior). El relato nos aclara que todas estas “cosas” las podía ver en su casa, por ello no le atraían, lo que nos lleva a pensar en la iconización del interior de la casa. Esta iconización presenta el tema descriptivo como un lugar de pobreza, pasividad, marginación y desencanto.

De esta forma comienza a nombrar: su mirada era “como si observara aparadores”, como si fuera un comprador/consumidor; observa el “interior” de las casas. Es muy significativo desde el punto de vista ideológico que se relacione el interior de las casas con el mundo de la mercancía y el consumo. Las personas y las cosas son vistas igualmente como mercancías, lo que nos hace recordar la noción de alineación.

⁶⁰ Ver el apartado sobre elementos teóricos considerados.

La serie predicativa del interior incluye a unos niños durmiendo sobre una cobija deshilachada; una familia silenciosa en torno al televisor; retratos sonrientes de bodas y quinceaños; sillones rojos forrados de plástico; vírgenes y crucifijos; manteles bordados; un pan a medio comer; un calendario que se quedó en febrero; una pareja de ancianos viéndose con la indiferencia del tiempo; mujeres envueltas en batas floreadas.

En el tema descriptivo del afuera, también en la calle, se presenta como parte del espacio a un hombre, que no se puede identificar, y que va “tambaleándose” en la “oscuridad”. Y se “pierde” de vista. Estos son elementos que se van a mantener ocultos hasta el final del relato; son sucesos que se van a repetir y que son muy significativos.

Parte de la serie predicativa del afuera es también el bar “Lontananza”; lontananza, significa lejanía, y el relato que con la lluvia se hacía cada vez más lejano, por lo que la lejanía es doble. Otros elementos del afuera, específicamente del bar, son: humo del cigarro, palmadas en la espalda, frases imbricadas en busca de risa y aprobación; techo de lámina; había solemnidad y afecto de sus compañeros alrededor de una mesa; lugar de brindis y derroche del poco dinero.

Otro elemento del tema descriptivo del afuera es la lluvia que constantemente se cierne como una amenaza para el protagonista. La amenaza consiste en que los amigos-compañeros del protagonista no asistan al bar a la celebración. Pero también la lluvia es un elemento que servirá para medir el tiempo y el ritmo del relato.

El bar es considerado como un lugar donde “estaba la vida”, como “un paraíso donde el fracaso no existía”. El relato nos dice que elementos exteriores del bar, como las paredes de sillar, el letrero y el arbotante de la esquina, están “esperando”. Una vez más las cosas del afuera tienen vida, voluntad propia. Precisamente por ser un lugar de excepción, de bienestar, al salir de él, el contraste es brutal. Es como una caída del cielo al infierno, pues del espacio festivo se pasa a estar sobre el lodo. Se regresa a la marginalidad y la pobreza.

Todo esto se contrasta con el final del relato cuando, acabada la fiesta, el camino (afuera) de regreso hacia su casa (adentro) se hace “largo, pesado, oscuro”. Así, el afuera, buscando el adentro, se convierte en un calvario. Amaro camina de Norte a Sur,

entre pequeños ríos ocasionados por la lluvia; pierde la memoria; se desploma en el lodo bocabajo; se orina en los pantalones; se queda dormido en un charco tratando de no pensar.

Imelda es la encargada de llevarlo de vuelta a casa, al interior, donde el protagonista, sentado en el sofá, mirará por la ventana y recobrará la conciencia del tiempo. El mirar por la ventana es un elemento que se encuentra tanto al inicio como al final del relato y representa la conciencia del tiempo.

El adentro se convierte en parte de la conciencia del tiempo, pero también de la conciencia de la realidad. En el afuera, la realidad se olvida, las cosas cobran vida y se alcanza la felicidad.

Relato 2: La verdadera historia de Don Manuel

El nombre y la serie predicativa de este relato se componen de dos nombres; por un lado está la descripción del bar y sus elementos; por otro lado, se habla del pueblo y sus habitantes. Entonces el primer nombre es el del bar con su respectiva serie predicativa.

El protagonista-narrador se sitúa junto con sus amigos en una mesa al interior del bar, un sitio de “calor, bebidas, rostros y ánimo”. La serie predicativa tiene además los siguientes elementos: en las paredes hay posters de mujeres desnudas; está pintado; la barra, recién barnizada; el techo tiene ventiladores; se oye música vieja; un letrero afuera dice “Lontananza”; otro pequeño letrero, “Prohibida la entrada a menores de edad”. De ocho a nueve de la noche, las bebidas son al dos por uno. El ambiente es caluroso y húmedo. Al aumentar las bebidas, los personajes tienen que ir al baño. El bar es un lugar donde también se sirven botanas de distintos tipos, como tostadas, cacahuates, tacos de chorizo, tortillas, salsas, vísceras de puerco y res.

La otra serie predicativa se refiere al pueblo, aunque su descripción es muy vaga. El pueblo en el pasado era muy distinto de su apariencia actual. La descripción se centra en ver el pasado como un villorrio dedicado a elaborar piloncillo; y la actualidad como una fábrica de camiones y de maquiladoras norteamericanas.

Relato 3: El cacomixtle

En este relato se describe muy poco el ambiente del bar. No se encontraron series predicativas con respecto al espacio. La descripción más bien pasa a través de los personajes. Es decir que se describe más a los personajes que los lugares. Así, el barman está detrás de la barra desde donde realiza sus meditaciones; el hombre está sentado en una mesa, viendo una fotografía.

El estar detrás de la barra le da al cantinero autoridad y respeto: “Atrás de la barra, le advirtió su padre al heredarle el negocio, eres el jefe. Nunca te sientes a beber con nadie porque te perderán el respeto.”⁶¹ De esta forma la barra le daba una cierta jerarquía por encima de las demás personas que está en el bar.

Los objetos que se describen o son nombrados son generalmente bebidas: ya sea cerveza o tequila. A los vasos se les llaman “cañas”, como a las cervezas en España. Las corcholatas también están presentes como parte del contexto del relato.

Relato 4: Un poeta local

A diferencia de otros cuentos, en este prácticamente no existe referencia a lugares. Se nos da a entender que el protagonista es un escritor y vive en un pueblo, pero no se describe el lugar. La descripción del espacio que más se desarrolla es la del bar, es donde se particulariza un poco la descripción; lugar donde se nos dice que el protagonista decidió sentarse a una mesa al fondo, para esperar a que le cuenten historias y escribirlas.

Parte del escenario es también el letrero que decide poner para ver si alguien le cuenta una historia. El relato está envuelto más bien en los sucesos del pasado del personaje que generalmente se describen sin ubicarlos dentro de algún espacio definido.

El protagonista relaciona el hecho de asistir al bar con la posibilidad de acceder al material para realizar cuentos: “Si resultaba cierto-como decía el cantinero- que ahí se

⁶¹ Ver obra referida en la versión de Joaquín Mortiz, p. 57 y s.

escuchaban más confesiones que en la iglesia, ése era el sitio preciso para hacerse de temas. Tan fácil como tronarse una cervezas y esperar”.⁶² El bar es entonces un lugar donde se puede beber, donde la seña amor y paz, significa dos cervezas. Un lugar donde la gente no debe buscar trabajo. Cuando el cantinero le dice al escritor: “- Así me gusta –dijo-, consumiendo y sin letrero serás siempre bienvenido.” Pero también es un sitio donde la vieja inspiración le vuelve al personaje.

Es decir que la lejanía del pasado, de la escritura, de la poesía y del talento, al estar en el bar son conjuradas de alguna manera y el escritor puede volver a escribir, aunque sean sus viejos poemas.

Relato 5: La brocha gorda

Las series predicativa se dividen en tres nombres: la calle, el negocio de pinturas Brocha Gorda y el bar Lontananza. La calle a media mañana se encontraba vacía, después conforme avanzó el tiempo, el alumbrado público se activó. Había una mujer gorda y amable; había voces de mujeres discutiendo en una casa desconocida; había paredes rosas “leprosas” pintadas con pintura COPE; esta pintura se había convertido en polvo; había luces rojas de carros alejándose.

La serie predicativa del negocio se antoja diferente, puesto que es descrita primero desde el interior y después desde el exterior. Desde el inicio se nos hace saber que el negocio va en caída. En el interior del local, no se veían cubetas de pintura; había un anaquel con latas de medio litro; en la pared un anuncio de lámina decía “Pinta tu éxito con brochas éxito”; en el exhibidor había dos brochas y lijas inservibles y demasiado polvo en el piso. Es decir que había carencia de mercancía, y un negocio sin mercancía es visto como una falta. Esta carencia se observa en la ausencia de cantidad en la descripción del interior, recurso mediante el cual el autor nos quiere dar una idea de ausencia, de vacío. La mujer-cliente confirma el vacío cuando cuestiona al protagonista sobre la posibilidad de compra del pedido.

⁶² Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 59.

Esto se confirma con la descripción del cajón lleno de cuentas vencidas. Un elemento importante del interior del negocio era el teléfono que sonaba casi siempre para comunicar problemas, aunque también se esperaba que fueran cosas buenas. En el interior del local estaba la bodega, que era donde había un escritorio, un baño, un bulto de estopa, una caja llena de botellas vacías y una camiseta de trabajo de los Vaqueros de Dallas. Nuevamente la bodega luce vacía, lo que implica que el negocio va muy mal; la descripción del lugar nos lleva a pensar que no hay trabajo. La frase dice: “Lo más próximo a Mundo era una camiseta de los Vaqueros de Dallas con el número ochenta que pendía de un clavo en la pared; su camiseta de trabajo que decidió dejar porque, a fin de cuentas, ya no tenía trabajo.”⁶³

El bar Lontananza es descrito como un negocio próspero, donde la mercancía no representa un problema; es descrito como un negocio “noble”. El bar es enaltecido en comparación con el negocio de Rubén. Los clientes no cuestionan la mercancía y pueden elegir. Es decir que el bar se vuelve a convertir en un lugar de deseo y bienestar:

Mientras la bebía, observó al cantinero con envidia. Él si tenía un negocio próspero con clientes a cualquier hora la libertad de vender las marcas que quisiera. Además, todos los que entraban por esa puerta aceptaban sin remilgos cualquier trueque. “Déme un Presidente”, “Nomás tengo Viejo Vergel”. “Bueno, déme ese.” Adentro del Lontananza no importaba que todo fuera blanco o negro o azul. Y por si fuera poco, los clientes no cuestionaban precios ni revisaban las notas a conciencia. Ese si era un negocio noble. Por qué carajos, se preguntó Rubén, fui a poner una tlapalería y no una cantina.”⁶⁴

El bar le da fuerza a Rubén para enfrentar los problemas de su vida: su mujer, la falta de dinero y el malestar de su negocio.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Relato 6:Millonarios

Las series predicativas de este relato son dos: la calles y el bar . Las calles al principio estaban vacías, salvo por el niño que vendía la lotería. Había cines viejos con cartelones de mujeres desnudas; puertas cerradas y luces apagadas; ventanas cubiertas por cortinas naranjas. La distancia entre la oficina de la Lotería y el bar era larga, por lo que la lluvia formó lodo en el camino a casa de Carlos. Por la mañana, en la plaza el lodo se había

⁶³ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 77.

⁶⁴ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 78.

secado; había puestos de tacos, camiones de refrescos y camiones de pan; había una tortillería y una fábrica lejana.

Nuevamente la calle se convierte en un lugar de ausencia puesto que al inicio estaba vacía y, con la desaparición del niño de la Lotería, se duplicó la ausencia. También es un lugar de desesperación puesto que la posibilidad de ganar la Lotería se pierde.

El bar en cambio era un sitio de música y bullicio; el ambiente era asfixiante, el techo era de lámina. Con la lluvia, el bar se convierte en un sitio donde los que entraban debían comprar bebidas o salirse a mojar. Era un lugar donde Carlos se sentía sólo, puesto que le pidió al cantinero que pusiera la transmisión del sorteo y éste no sólo se negó, sino que subió el volumen al aparato de música que escuchaba; era un sitio para pasar el rato, aunque sin compañía: “Se dijo que el resultado, fuera cual fuera, prefería conocerlo con Adelina a su lado, no dentro de una cantina donde no había a quien abrazar, con quien desahogarse.”⁶⁵

Relato 7: Derrumbes

En este relato el bar se vuelve el único espacio descrito, pero el peso de la narración no habla del lugar, más bien menciona el estado de ánimo de los personajes. Con respecto a esto el espacio se iconiza como un sitio en el que a pesar no funcionan los aparatos eléctricos como el ventilador y el tocadiscos, las bebidas no están lo suficientemente frías; a pesar de esto, los personajes se sienten contentos: “- Aquí se está muy bien, Héctor, aunque no jale el abanico, aunque nomás haya una canción.”⁶⁶

En referencia a otros lugares del bar, los protagonistas observan a los demás; el centro de la descripción es la mesa donde Héctor y Parra están sentados, de ahí se nos cuenta lo que oyen de otras mesas, se describen personajes. Parte del espacio son también las fichas de cerveza con las que se pone a jugar uno de los personajes. Intenta formar una pila de ellas, como parte de un juego, pero son “derrumbadas” dos veces, una por Héctor y la segunda por Parra mismo.

⁶⁵ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 98.

⁶⁶ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 115.

Relato 8: El heredero

El relato nuevamente describe el bar y la calle, aunque las series predicativas son diferentes. Como el bar está cerrado, se nos dan indicios de todo lo que esto significa: las sillas patas arriba sobre las mesas; conteo de ganancias; lavar el baño, limpiar orines y vómito; se deja de vender y se niega el servicio; se tira la bebida por el mingitorio; se apaga la sinfonola, se cierra la llave del fregadero. Se cierra la puerta.

Ya en la calle, existe la posibilidad de lluvia, los relámpagos y el lodo dan la impresión de que llueve. La casa de Consuelo le parece silenciosa, sólo se movían las cortinas y hay palomillas en la luz de la terraza; más adelante el camino se convierte de tierra a pavimento; de lejos se ve la llama de la refinería. La puerta se cierra una vez más. Es interesante cómo el aspecto del cierre se repite para darnos la idea de que todo debe terminar.

Relato 9: Verónica

En este relato la serie predicativa se divide en dos, la descripción del pueblo y la del bar. Del pueblo se nos dice que era pequeño, con cinco calles pavimentadas, con casas de adobe o sillar, una pegada con otra y con rejas, como si fueran prisión o manicomio.

Están cerrados: un depósito, una tortillería, una mercería, una farmacia y un taller. El lugar parece muerto. La zapatería, que era la casa donde había nacido uno de los personajes, está pintada con colores más vivos que las demás. Hay letreros de descuentos. En las calles sin pavimentar el carro da brincos y se levantaban nubes de polvo. El pueblo está alejado de Monterrey y por ello su rusticidad aumenta.

La iconización del pueblo es, pues, la de la soledad y el vacío, la de la oscuridad y el cierre. El bar tiene el mismo ambiente, cerca de la quiebra, vacío salvo por dos clientes que se retiraron; un cantinero demasiado servicial, que vuelve a limpiar las mesas ya limpias y ofrece crepas dulces. La mujer del cantinero se vuelve parte del escenario y es descrita como bella. El espacio en general es descrito como vacío y triste, tanto el pueblo como el bar.

Relato 10: sin nombre⁶⁷

Este relato se desarrolla en el interior de la casa y, después, en la oficina, aunque la descripción se centra más en los pensamientos del personaje que en la descripción de los lugares. Por ello de la casa sólo sabemos que tiene una estufa, un televisor, una mesa, un sillón y una cama; y que se oyen risas que molestan al protagonista y el silbato de un tren lejano. Pero no son descritas en relación a algún estado de ánimo o con respecto a alguna reflexión o recuerdo.

En cambio en la oficina sí se describen más elementos. Dentro de la serie predicativa de la oficina encontramos que tiene papeles con cálculos a medio terminar; el aire acondicionado está apagado, la sensación es de asfixia. Pero también se hacen presentes la soledad y el vacío.

De igual forma, al salir a la calle el protagonista se encuentra nuevamente solo. Al llegar a su casa solamente la luz de interior está encendida y hay un gran silencio. El espacio en este relato solamente se relaciona con lo que Víctor piensa y percibe.

En todos los relatos, la construcción del espacio tiene diferentes elementos que creemos importantes rescatar; entre ellos destacan la ciudad, las calles, los espacios de pobreza y marginación, pero también está la presencia del bar como elemento diégetico del texto.

En el relato 1, se establecen dos grandes lugares (el bar y el exterior) que van a ser descritos con frecuencia en todos los textos analizados, y que de una u otra manera forman una convergencia de valores temáticos y simbólicos. El espacio del bar se relaciona entonces con aspectos simbólicos como el consumo de bebida-botanas; el dinero como valor de cambio, es importante, representa la aspiración a una existencia mejor; el bar es un lugar donde se puede “tomar distancia” (lontananza) de los problemas.

⁶⁷ Este relato aparece en la edición publicada por Editorial Sudamericana bajo el título *Lontananza*, el año de publicación es 2003, impreso en México, pp. 89-101. Aparece en esta edición sin título casi todos los relatos que están en la edición de Joaquín Mortiz, tienen título. El único relato que no se ha analizado es el siguiente.

Dentro de los elementos simbólicos importantes que se pueden encontrar en el bar está la bebida como catalizador de la felicidad, como elemento liberador que permite a los personajes sacudirse por un rato sus problemas. La bebida (generalmente cerveza) sirve para “tomar” “distancia” de los problemas. En los relatos 1, 4, 5 y 6, inclusive, la bebida sirve como consuelo a la ausencia de empleo. La necesidad de trabajo-dinero es parte de la descripción toscaniana. La calle por otro lado se presenta como lugar de problemas, de ausencias, de miseria y marginación. En los relatos 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9 y 10, los lugares diferenciados del bar se construyen por contraste: muchas veces se pondera las virtudes del bar con respecto de los problemas que implica el salir de él y enfrentar el mundo “exterior”. Esta diferenciación sirve para menospreciar la vida de los personajes, para hacerlos marginales, pobres y desesperados.

El espacio donde se mueven los personajes es de desesperación y pobreza. Por ejemplo, en el relato 10, el protagonista sabe que nunca será promovido en su trabajo, lo cual implicaría una mejor condición de vida. También el espacio diferenciado del bar es relacionado con la soledad, como en los relatos 8 y 9. En el relato 8, el protagonista se da cuenta de que no va a poder heredar la riqueza del cantinero, en parte por la soledad de éste, cuyo lazo sanguíneo es más importante que la amistad servilista del protagonista.

Así, los espacios exteriores se relacionan entre sí por su miseria, sus carencias y sus necesidades, que parecen ser uniformes a lo largo del texto: dinero, poder, sexo y diversión. La cercanía con el bar va fortaleciendo la libertad, la felicidad y la posibilidad de olvidar los problemas cotidianos. El bar (lejanía) cobra su real significado, por ejemplo, en el relato de “La brocha gorda”, donde la tranquilidad y el equilibrio emocional del protagonista se sujetan a la presencia del bar.

Capítulo III: Análisis textual del tiempo

En este capítulo queremos proponer el análisis de la dimensión temporal de los relatos toscanianos. Por una parte está la explicación del análisis y por otra su aplicación en cada relato. La dimensión temporal consta de tres partes: el orden, el tempus y la frecuencia. Este capítulo al igual que los anteriores nos sirve para ir situando textualmente los elementos sociocríticos de análisis.

3.1. Dimensión temporal

Como ya habíamos visto en Pimentel⁶⁸, el tiempo dentro de los relatos presenta una duplicidad. Por una parte la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real, se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal; se le conoce como tiempo diegético o tiempo de la historia.

Por otra parte, el discurso narrativo está determinado por un tiempo falso. Este tiempo del discurso narrativo, como lo llama Pimentel, es el tiempo de la sucesión de secuencias narrativas, es una sucesión textual, no temporal. Se refiere a las acciones narradas.

Por ejemplo el orden, dentro del análisis de la temporalidad narrativa, es la primera instancia a tomar en consideración, es el principio de sucesividad, en las relaciones temporales de *orden*. Generalmente, entre el orden de la historia y el del discurso, hay una relación de concordancia. Es decir que los acontecimientos que se narran ocurren en el mismo orden en el que ocurren en la historia. Cuando no existe la concordancia surge lo que se conoce como “figuras”. Pimentel apunta:

Sin embargo, la secuencia textual no siempre coincide con la sucesión cronológica, produciéndose así relaciones de discordancia que son de hecho, las que dibujan las “figuras” temporales más interesantes. No obstante, ya sea cronológico o textual, ese principio mismo de la sucesión caracteriza tanto el tiempo diegético como el del discurso. De este modo, dos líneas

⁶⁸ Pimentel, op cit.

*temporales atraviesan el texto narrativo y conforman el orden de los acontecimientos por su disposición en el texto y por su cronología diegética.*⁶⁹

Las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso se definen como una relación de secuencias, relación entre el “orden” cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el “orden” textual en el que el discurso los va narrando.

Generalmente, en los relatos cortos es donde existe la concordancia entre ambos tiempos, pero conseguir esta concordancia es muy difícil. Pimentel apunta: *“Así, por sencillo que en apariencia sea un relato, es inevitable recurrir a rupturas temporales ya sea para dar cuenta de lo ocurrido en la otra vertiente de la historia, para dar antecedentes, o bien para dar la ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio pasado.”*⁷⁰

Las rupturas o las discordancias temporales en el orden de los sucesos, entre historia y discurso, la llaman anacronías. Existen dos tipos principales de anacronías⁷¹: Analepsis y Prolepsis. La Analepsis se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (por ejemplo el flashback). La Prolepsis se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto. Pimentel dice con respecto a estas dos formas de anacronía:

*Debe observarse que al narrar, la historia que se va desarrollando se constituye como el “presente” efectivo del mundo de acción proyectado, independientemente del mundo de acción proyectado, independientemente del tiempo gramatical que se utilice para narrar. Es a partir de ese relato en curso como se concibe el pasado o el futuro. Conforme ese relato se prolonga, es más intensa la impresión de presente; es por ello por lo que el concepto de relato en curso, o relato temporalmente primero se refiere al segmento donde ocurre la ruptura, de modo que la propia secuencia analéptica o proléptica puede actuar como el relato en curso a partir del cual se proyecten otras anacronías.*⁷²

Básicamente estos dos tipos de anacronías cumplen con funciones elementales en el proceso narrativo de cualquier relato: tienen una función “completativa”, cuando brindan información sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso narrativo

⁶⁹ Op. cit, p. 42.

⁷⁰ Op. cit, p. 44.

⁷¹ Op. cit, p. 44 y s.

⁷² Op. cit, p. 45.

en el momento de coincidencia entre los dos órdenes temporales; desempeñan una función “repetitiva” cuando ofrecen información narrativa antes proporcionada, o anuncian acontecimientos que todavía no suceden en el tiempo diegético. La analepsis repetitiva constituye un recurso narrativo, en virtud del cual el texto recuerda su propio pasado; la prolepsis repetitiva cumple la función de un “anuncio”, su iteración puede emplearse como un artificio. También existen los “esbozos”, hitos sin anticipación, que sólo adquieren significación más tarde, y que pertenecen a la preparación; es una semilla insignificante cuyo valor seminal no se reconocerá hasta más tarde y de manera retrospectiva. Los “esbozos”, son pues rasgos temáticos redundantes que tienden a acumularse hasta crear formas de significación de orden temático o simbólico. Pimentel aclara:

En su función de figuras temporales, producto de rupturas en la coincidencia de los tiempos diegético y discursivo, las anacronías por lo general se señalan a sí mismas, y señalan el momento de la ruptura mediante marcas explícitas: frases introductorias del tipo “años antes”, “como veremos muy pronto”, “años más tarde”; adverbios temporales que se remiten a un tiempo anterior o posterior; cambios en el tiempo gramatical. Con frecuencia, el texto confronta al lector con juegos narrativos muy elaborados a partir de la relación misma entre los dos órdenes temporales; una forma notable es utilizar los “tiempos muertos” de la historia para hincar una secuencia analéptica.⁷³

El *tempus* narrativo es otro elemento dentro de la temporalidad narrativa, es la duración. Genette y Pimentel hablan de “ritmos del relato” o “tempo narrativo”. Pimentel apunta:

Por ello Genette ha recurrido a una ecuación espaciotemporal entre la historia y el discurso para poder “medir”, más que su estricta duración, los ritmos del relato: la relación espaciotemporal entre el discurso y la historia se concibe así como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una ecuación espaciotemporal es la noción de velocidad o tempo narrativo (...)). En esta forma de concebir la duración del relato también es posible trazar, como en el caso de las de orden, relaciones puramente convencionales de concordancia o discordancia entre las duraciones diegética y discursiva.⁷⁴

El *tempo narrativo* define una relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el espacio que se les destina en el texto narrativo; es decir, la duración narrativa sólo es durable en términos de una cuantificación espacial (cuánto texto se dedica a cuanto tiempo), y desemboca en el concepto alternativo de “velocidad narrativa”. Esta relación convencional de velocidad entre los tiempos diegético y discursivo constituye los “ritmos” de un relato.

⁷³ Op cit., p. 27.

⁷⁴ Op. cit, p. 43.

Existen⁷⁵ cuatro diferentes velocidades básicas narrativas, de las que Pimentel habla en orden de aceleración: la Pausa descriptiva; la Escena; el Resumen; y la Elipsis. La pausa descriptiva es el ritmo de máxima retardación en el que se detiene el tiempo de la historia. Es cuando el tiempo de la historia, es cero. Corresponde al punto cero no está implicada la conciencia o el acto de contemplación de algún personaje. Es, por tanto, descripción que detiene el tiempo. La escena es la forma de duración donde se da la concordancia entre la historia y el discurso; se nos da la ilusión de que el tiempo de la historia y el tiempo del discurso coinciden; tiende a ser un relato más o menos detallado y con frecuencia privilegia el diálogo como la forma más dramática de narración. Las descripciones se focalizan en un personaje. Es donde se puede dar el fenómeno de isocronía. En el resumen, la aceleración se vuelve creciente, los sucesos tienen una duración mucho mayor en el tiempo diegético que en el espacio que de les dedica el discurso narrativo, diez años en la vida de un personaje se narran en dos o tres líneas. La elipsis es la máxima aceleración, no tiene “lugar” alguno en el discurso narrativo. No se da cuenta de esos diez años, ni siquiera en forma resumida.

Dentro de los ritmos existen dos que tienen tiempo constante: la pausa y la elipsis. Pero también existen dos que poseen tiempo variable, la escena y el resumen. Pimentel explica:

En la pausa el tiempo de la historia es nulo mientras que el del discurso tiene una extensión variable; en la elipsis, la relación proporcional es inversa: el tiempo del discurso es nulo, mientras que, por la lógica de la misma historia, queda presupuesto un intervalo diegético cuya duración es variable. En ambos extremos, la relación proporcional es constante; es decir, alguna de las dos duraciones convencionales es nula. En los otros dos movimientos narrativos, la escena y el resumen, el tempo es variable y cubre la distancia entre los dos polos extremos de aceleración: un resumen será más o menos detallado; es decir, más cercano a una escena si ofrece una mayor cantidad de información narrativa, o más cercano a la elipsis si es más sucinto; se puede también narrar una escena con mayor o menor precisión, próxima a la pausa si abunda en detalles descriptivos, o más cercana al resumen si éstos escasean.⁷⁶

Al conocer estas velocidades nos podemos percatar de los diferentes movimientos narrativos que imprimen un ritmo al relato. Pimentel apunta:

El lector tendrá que percibir como “lenta” una narración en la cual abunden las pausas descriptivas, o incluso aquellas descripciones focalizadas que tengan una función plenamente

⁷⁵ Op. cit, p. 49.

⁷⁶ Op. cit, p. 49.

narrativa y que correspondan a un acto contemplativo en el tiempo diégetico. Los resúmenes y las elipsis, por el contrario, darán al lector una impresión de "aceleración". Y es que, por su misma naturaleza como práctica textual, y a pesar de que sea susceptible de una narrativización, la descripción afecta el tempo narrativo, retardándolo considerablemente porque, como el propio Genette lo ha señalado en otro artículo, una descripción "se detiene en los objetos y en los seres considerados en su simultaneidad y considera los procesos mismos como espectáculos"; de este modo, la descripción "parece suspender el flujo del tiempo y contribuye a desplegar la narración en el espacio".⁷⁷

Además de las cuatro velocidades, existen dos más que son consideradas aparte. Una de ellas se denomina *relentando*, y se evidencia cuando el discurso se interrumpe para dar paso al discurso del narrador, pertenece más al dominio de la reflexión que al de la narración. Cuando una narración es interrumpida por una reflexión, el tiempo del relato es afectado, por lo que hay que considerar al "relentando" como un tipo de ritmo diferente. Existe, según Pimentel⁷⁸, otra forma que también retarda el tiempo dentro de los relatos: el monólogo interior. Es tal su extensión textual que se requiere para dar cuenta de procesos de conciencia que su despliegue sintagmático deja en el lector la impresión de un tiempo desmesuradamente distendido. La frecuencia es otro aspecto más de la doble temporalidad (historia-texto) del relato; es la capacidad de repetición, llamada frecuencia narrativa. En ella también se establecen relaciones cuantitativas de concordancia o de discordancia: cuántas veces "sucede" un acontecimiento en la historia; cuántas se "narra" en el discurso. Existen⁷⁹ tres tipos básicos de frecuencia: al primero se le llama narración singulativa, que se presenta cuando la relación concordante establece una correspondencia unívoca, cuando un acontecimiento que ocurre un número determinado de veces en la historia es narrado el mismo número de veces; la forma más común consiste en relatar un suceso único una sola vez. Cuando hay una correspondencia desigual en términos de repetición, cuando un acontecimiento sucede una sola vez en la historia pero es narrado más de una vez, estamos ante una *narración repetitiva*.

Cuando sucesos semejantes, que tienen lugar en más de una ocasión en la historia, pero se relatan solamente una vez, es cuando se da una *narración iterativa*. Pimentel apunta:

Como señala Genette, en las formas tradicionales del relato, la narración iterativa se utiliza para los resúmenes, mientras que la repetitiva se limita por lo general a las anacronías cuya función consiste en evocar acontecimientos antes referidos (analepsis repetitiva) o bien anunciar

⁷⁷ Op. cit, p. 50.

⁷⁸ Op. cit, p. 55.

⁷⁹ Op. cit, p. 56.

otros (*prolepsis repetitiva*). No obstante, tanto la recurrencia como la extensión de estas dos últimas formas de narración, iterativa y repetitiva, son limitadas en la mayoría de los casos están subordinadas a la narración principal, que generalmente es de tipo singulativo.⁸⁰

La autora sostiene que existe una correspondencia isócrona y cronológica entre las tres estructuras del tiempo narrativo (orden, tempus y frecuencia) por ello postula que:

De hecho, podríamos postular una triple correspondencia de naturaleza isócrona y cronológica entre los tres órdenes temporales: una narración estrictamente cronológica, sin ruptura temporal, con una duración de escena, narrada en forma singulativa, es una de las combinaciones que con mayor frecuencia privilegia la narrativa tradicional. La isocronía y la cronología tienen ahí un valor jerárquicamente superior a las otras formas de estructura temporal y entran en vigor en los "momentos fuertes" o "dramáticos" del relato; mientras que las transiciones, los "momentos débiles" en los que "nada importante pasa" tienden a estar narrados en resumen y de modo iterativo; de la misma manera, los antecedentes, que también son "momentos" débiles y, por lo tanto, segmentos narrativos subordinados, tienden a ser narrados en forma de resumen y como analepsis.⁸¹

Las tres formas de estructura temporal del relato, al presentar concordancia, refuerzan la tendencia del lector a asimilar ambos tiempos, a crear la ilusión de que los acontecimientos no se narran sino "ocurren conforme leemos", que son realidad y no ficción; las relaciones de discordancia, en cambio, muestran rupturas perceptibles que señalan el ser de artificio de todo relato, creando así figuras temporales con significación narrativa y con funciones narrativas.

3.2. Análisis temporal del texto

Cada uno de estos análisis consta de tres partes: el orden, el tempus y la frecuencia. Se busca comprender la dimensión temporal con toda la profundidad que el análisis pueda dar.

Relato 1: Bienvenido a casa

Orden

El orden del relato presenta rupturas entre el tiempo diégetico y el tiempo del discurso, es decir que echa mano de anacronías, específicamente de analepsis completativa. Por su importancia dentro del análisis del significado, el orden del relato es el siguiente;

⁸⁰ Op. cit., p. 55.

⁸¹ Op. cit., pp. 55-56.

Amaro está esperando sentado en el sofá para irse al bar. Ve a la ventana para medir el clima. Imelda, su esposa, le está preguntando-pidiendo que no salga. Mientras esto pasa, Amaro recuerda porqué no le gusta que lo llamen así. Aquí el relato se vale de una analepsis para contarnos que, cerca de los cuarenta años del protagonista, una secretaria lo había llamado “Hugo” y a él no le había gustado, le parecía que era un nombre para alguien mediocre.

Otra pregunta más de la esposa es para asegurarse de que no va a salir, y en lugar de la respuesta de Amaro, el relato nos presenta otra analepsis donde el protagonista recuerda que por la mañana fue despedido. Una vez más, en el plano temporal del relato, temporalmente primero Amaro voltea a ver a su mujer, solamente para recordar que existió una época en que ella era hermosa, joven: “los años de esperanza”.

Imelda le pide a su esposo que le conteste, mientras Amaro sigue recordando la decisión de cambiar de nombre. Otra analepsis. Enseguida se palpa el dinero y recuerda que la indemnización que le dieron por su despido es menor a la de la ley. Reflexiona que debería ir a gastarlo en el bar. Y sin contestarle a su esposa sale al bar.

El relato presenta constantes referencias al clima, del que el protagonista cada vez se va haciendo menos conciente y que de alguna forma nos habla de lo que va a pasar. Esas referencias se presentan como una prolepsis repetitiva.

En el camino, el viento lo despeina lo cual lo hace recordar que aún conserva el cabello del tiempo en que era feliz. Otra analepsis. Y comienza su reflexión sobre la felicidad. Un relámpago ilumina la calle. Amaro se pega a la pared para evitar mojarse y contempla el interior de las casas por las que va pasando. Le aburre lo que ve y escucha un grito. Siente que se moja y a la luz de otro relámpago ve a un hombre que se tambalea en la oscuridad.

Se da prisa para llegar al bar, donde es recibido, desde que abre la puerta, por sus amigos. Comienza el “festejo” por el despido. Hay brindis y chistes, hasta que el cantinero les dice que tienen que irse despidiendo. Y los amigos de Amaro se van poco a poco. Amaro paga lo cuenta de todos y sale a la calle con una botella. Se la tomará a medias y Amaro se desplomará y se quedará dormido en la calle, hasta que Imelda

venga a recogerlo y llevárselo a la casa. Ya en su casa Amaro se volverá a sentar en el sillón y volverá a ver por la ventana.

Las rupturas analépticas y prolépticas tienen distintas funciones en este relato. La analepsis sirve para informarnos del pasado del protagonista, dándonos detalles para poder entender mejor las esperanzas, los sueños y los fracasos de Amaro. La prolepsis anuncia la inminencia de la lluvia y cómo se va convirtiendo en un elemento inconsciente.

Tempus

Como ya se apuntaba en el apartado anterior, el relato se detiene varias veces para narrar sucesos del pasado. Pero también se detiene para hacer digresiones sobre la felicidad y el tiempo.

Al inicio el relato presenta el diálogo entre Amaro e Imelda, o sea que existe un ritmo de escena; este ritmo se interrumpe con una pausa descriptiva del incidente de la secretaria y el nombre. Se vuelve a la escena solamente a través de las preguntas sin respuesta de Imelda. Se interrumpe con otra pausa descriptiva del pasado inmediato de Amaro y nos cuenta el despido. Hasta aquí el diálogo con Imelda sirve para marcar los cambios de ritmo narrativo.

Ahora el ritmo lo va a marcar el clima: el viento, la lluvia, los relámpagos. Así, cuando el viento despeina a Amaro, la narración se detiene a recordar y reflexionar sobre la felicidad del personaje, reflexión que se interrumpe con un relámpago que ilumina la calle y recomienza la descripción de las casas que el protagonista va viendo.

Otro aviso de lluvia detiene la descripción de las casas, y continúa la narración. Un relámpago más y Amaro ve a alguien tambaleándose en la oscuridad; y a partir de aquí el ritmo de la narración se vuelve de resumen.

Mientras en el resto del relato los momentos son narrados con pausas y detalles, el festejo en el bar se narra en unos cuantos párrafos, con unas cuantas líneas. Aquí se refuerza la idea de que la felicidad es corta, pasajera puesto que el momento de felicidad

es narrado con una velocidad diferente a lo que se narra; por ejemplo el relato del camino de ida o del camino de regreso a casa. Desde que Amaro entra al bar y comienza el festejo, hasta que éste termina el tiempo de la historia corre vertiginosamente.

El peso del relato cae sobre los momentos de infelicidad que son descritos con mayor detalle que la felicidad: la ideología de Amaro se refuerza en este aspecto. Después, al terminar la fiesta, “el camino a casa se hará largo, pesado, oscuro”. Nuevamente la narración se hará lenta y detallada: mientras en la fiesta todo es felicidad y rapidez, en el mundo de afuera todo transcurre lenta y tediosamente.

Frecuencia

La frecuencia general del relato es singulativa, casi todos los sucesos se narran solamente una vez. Los que se narran con frecuencia iterativa son: el inicio y el final, que se repiten; la escena en que Amaro se encuentra sentado en el sofá esperando a que transcurra el tiempo se repite al principio y al final del relato. También son iterativos los cuestionamientos de Imelda hacia Amaro, y las referencias al clima.

Existe una escena que puede considerarse iterativa y que es muy significativa: cuando Amaro, camino al Lontananza, ve a un hombre no identificado tambalearse en la oscuridad. Después él también se tambaleará en la oscuridad hacia el final del relato.

Relato 2: La verdadera historia de Don Manuel

Orden

El relato se plantea en tres épocas distintas: el presente que es cuando el protagonista-narrador recibe una llamada y comienza a recordar el pasado; el pasado reciente que es la última reunión recordada con sus amigos en el bar; el tercer tiempo es el pasado donde se cuenta la historia de Don Manuel. Por esto las anacronías, y en especial las analepsis son constantes en prácticamente todo el relato.

Por ejemplo, al inicio, el protagonista-narrador acaba de recibir una llamada y comienza a recordar la última vez que se reunió con sus compañeros. Después empieza a narrar la

última reunión con sus amigos. Después del entierro de Don Manuel, decidieron reunirse en el bar a petición del protagonista-narrador. Anselmo exclama que ya es el tiempo de morir del viejo, y Toño confirma el pensamiento de su compañero. Aquí hay una interrupción analéptica completativa para decirnos que el pueblo, antes pequeño, ahora ha crecido con la llegada de varias empresas. De regreso al relato del bar, Rubén cuestiona quién será el próximo en morir. Todos en la mesa coinciden que será Anselmo, por estar enfermo de cirrosis. El protagonista y sus compañeros constatan los pocos cambios que ha sufrido el bar. El protagonista les avisa que la reunión tiene un objetivo: relatar una anécdota secreta del difunto Don Manuel. Y así las interrupciones analépticas son continuas y marcan un ritmo.

El relato está plagado de un sin número de analepsis completativas. Las prolepsis que existen se encuentran cuando el narrador hace referencia a Anselmo y la posibilidad de su muerte; aunque solamente serían esbozos a los que se refiere Pimentel. Las analepsis representan para este relato el constante ir y venir de las épocas; sirven para dar tensión y mantener el suspenso del relato. Es interesante señalar que al mismo tiempo que se nos narra la historia de Don Manuel, los personajes se van emborrachando cada vez más. Como si la relación con el secreto tuviera que ver con la posibilidad de beber: a más secreto más bebida.

Tempus

Abundan las pausas y las analepsis sobre todo para dar cuenta de sucesos pasados, pero también para dar importancia al ambiente del bar: la bebida, las botanas y la decoración. Cuando el narrador anuncia el fin próximo del relato se recomienza la pausa analéptica. Una vez terminado el relato la escena se reinicia. La escena se detiene cuando el narrador sale del bar. Se da una elipsis y no se da cuenta de la cantidad de meses ni de lo sucedido en ellos solamente se nos hace saber que Anselmo ha fallecido. Se da un tiempo de escena para finalizar el relato. Se vuelve al tiempo en que el narrador recibe la llamada, el tiempo se vuelve de escena y ahí termina el relato.

Es muy significativo el ritmo en este relato ya que las pausas y las escenas conforman un velocidad que mantiene el suspenso dentro del relato. Es también significativo sin duda que gran parte de las pausas sean para describir momentos del bar, ya sea

momentos de beber, comer botanas o para ir al baño. Estos elementos son considerados de gran magnitud narrativa, mientras que la muerte o la prostitución son dejados de lado narrativamente o se trivializan. Así la prostitución de Anselmo es narrada con una velocidad superior al relato de Don Manuel o la descripción de las botanas o las bebidas. Otro apunte interesante es que parte del ritmo del relato lo marcan las preguntas de distintos personajes; constantemente después de una descripción larga sigue una pregunta que permita seguir con el hilo del relato por otro tema constante: el pasado.

Frecuencia

El relato tiene una gran tendencia a la narración iterativa: constantemente nos habla de las “interrupciones” que sufre el narrador del relato. Generalmente estas “interrupciones” están relacionadas con el ambiente del bar: beber, comer e ir a orinar. Hay narración iterativa para hablar de la valentía de Don Manuel. También existe la narración iterativa en torno a dos personajes: Anselmo y Toño. A Anselmo se le asocia con la enfermedad y la muerte; con la pobreza y la homosexualidad; también con la irreverencia (pues el personaje que se ríe de la muerte, se rasca sus genitales y se roba comida gratuita) todos estos elementos son iterativos.

Mientras que Toño es el personaje rico, poderoso, bondadoso, serio, condescendiente, que puede comprar bebidas y comida para sus amigos, estas características se presentan también como parte de narraciones iterativas. Otro elemento narrativo iterativo son las llamadas telefónicas, como elemento de comunicación lejana, como distancia de los acontecimientos, tanto del pasado, como del dolor. También hay narraciones singulativas dentro del relato como por ejemplo cuando se cuenta la historia de Don Manuel.

Relato 3: El cacomixtle

Orden

El relato contiene varias analepsis que en ocasiones son muy prolongadas. La prolepsis no aparece en todo el relato. Por ejemplo: Odilón el barman contempla a uno de sus

clientes que estaba sentad en una mesa solo mirando una fotografia. Odilón pensaba que podía ocasionarle problemas. Una analepsis, Odilón empieza a recordar una situación similar donde un cliente se emborrachó al límite, comenzó una pelea y terminó muerto. Odilón se lamentaba por no poder haber evitado el incidente. El cliente de la foto le pidió otra bebida. Odilón se acercó al cliente y le destapó la cerveza; le preguntó si se había sacado algún premio en la corcholata, el cliente le respondió que no. Odilón reconoce la fotografia como una Polaroid. Otra analepsis. Regresó a la barra y se puso a pensar su estrategia para abordar al cliente. Le dijo a su ayudante que ya volvía y se fue a la mesa con el cliente.

Es interesante que en este relato la prolepsis no existe mientras que las analepsis son para reflexionar y actuar. A diferencia de otros relatos suceden muy pocas cosas. Las prolepsis interrumpen brevemente las acciones, pero no marcan rupturas importantes en la línea de acontecimientos. Aunque en este relato existen un buen número de reflexiones que pueden ser de utilidad para el análisis.

Tempus

En este relato existen diferentes ritmos de aceleración narrativa. El inicio es con una pausa descriptiva que nos dice cómo era el ambiente y nos plantea el dilema de Odilón ante el cliente. La pausa sirve también para recordar eventos que parecían similares en un pasado lejano. La pausa se convierte en escena cuando el cliente pide otra cerveza y Odilón decide llevarla. Pero se vuelve a hacer una pausa para explicar la importancia de las corcholatas y los defectos de las fotografías Polaroid; este ir y venir, entre la pausa y la escena hacen que el ritmo del relato sea diverso. Es muy significativo que las pausas estén relacionadas con la cerveza. Casi siempre que se hace una pausa o se finaliza, aparece la cerveza. Así nuevamente la cerveza se convierte en un elemento importante. Se dedica más escritura a las reflexiones de Odilón que narrar escenas con el cliente. Por ello las reflexiones son también narrativamente importantes.

Frecuencia

Casi todo el relato presenta narraciones singulativas, solamente la narración se vuelve iterativa al momento de servir las cervezas y las demás bebidas. También cuando

Odilón reiteradamente se acerca al cliente, hay narración iterativa. El relato hace hincapié en la peligrosidad en potencia del cliente de la foto; la foto es criticada iterativamente en diversas partes del relato.

Los regresos de Odilón a la barra por bebidas son también significativos pues la barra está asociada en el relato a la autoridad; la bebida y la autoridad son asociadas por iteratividad. La escena que es iterativa y que se narra más veces es la de Odilón reflexionando en la barra; en realidad así inicia y termina el relato, con Odilón reflexionando desde la barra.

Relato 4: Un poeta local

Orden

En este relato hay varias analepsis que permiten al relato informar sobre detalles del pasado del protagonista. El texto comienza relatando la llegada de Hildebrando al pueblo, para después ir a una analepsis completativa que nos da cuenta del diploma y de la fama del protagonista. Se nos dice cuántos poemas había escrito. Se nos habla también, dentro de esta analepsis, de que su único revés fue cuando hizo un poema para el gobernador y por usar una palabra ambigua fue acusado de insultarlo. La prolepsis aparece hacia el final para proyectar la posibilidad de escribir versos sobre las próximas fiestas patrias; sin embargo, el relato se proyecta generalmente en la analepsis completativa y en el presente de narración que corresponde al escritor dentro del bar.

Tempus

El ritmo con el comienza el relato es el resumen de los acontecimientos que expliquen la fiesta de bienvenida que le da su familia cuando llega del Colegio de escritores. Este resumen nos da cuenta de la historia de Hildebrando y su fama como poeta local, así la creación de poemas y la fama ganada es narrada en un par de líneas pero la descripción del tropiezo con la oda al gobernador es narrado a detalle. El resumen termina cuando se nos cuenta que Hildebrando ya en el Colegio de Escritores se conmocionó de saber que la poesía ya no era rimada.

Aquí se instala una pausa para hablar del cambio de género dentro de la trayectoria del poeta: ahora escribiría cuentos, pero para inspirarse iría al bar Lontananza. Ya en el bar

el tiempo se vuelve de escena y existen resúmenes que nos dice que ha pasado el tiempo, pero la escena es el tiempo de todos los diálogos con Adalberto, el barman y el cliente que sabía la identidad de Blue Demon. La descripción se carga a los momentos en que el protagonista habla con sus informantes del bar.

Frecuencia

La narración es singulativa hasta que se llega al momento del bar; ahí la narración se convierte en iterativa puesto que se da cuenta de la espera de Hildebrando. Las cervezas vuelven a ser iterativas; es iterativa la señal de “amor y paz”, que en el bar significaba pedir dos cervezas; también son iterativas las pequeñas muestra de la poesía de Hildebrando, donde se exalta los héroes patrios.

RELATO 5: La brocha gorda

Orden

Al inicio Rubén llega a su negocio de pinturas y abre con prisa puesto que suena el teléfono con una llamada que resultó que era número equivocado; enseguida se comienza una analepsis para hablarnos de la situación económica del negocio, de las esperanzas de los cobradores. Y nuevamente se recurre a la analepsis para recordar un diálogo pasado con un cobrador. En otra analepsis más se vuelve a la época en que contaba con un ayudante y cómo tuvo que despedirlo porque el negocio no mejoraba.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Se interrumpe esta analepsis cuando suena el teléfono y la llamada de Clara, la esposa de Rubén. Se entabla un diálogo entre ellos hasta que se interrumpe con al llegada de una cliente al negocio de pinturas. Mientras Rubén la atiende, el teléfono vuelve a sonar y se interrumpe el diálogo; Rubén decide esconderse en parte trasera de su negocio, puesto que no cuenta con mercancía y espera a que la cliente se vaya. Después están los diálogos con el barman y con la mujer en la calle.

Tempus

El relato inicia con el tiempo de escena, se da una pausa para una analepsis completativa donde se nos explica la importancia de los cobradores. La pausa se extiende en esta prolepsis también para explicar la ausencia de Mundo. El timbrar del teléfono le vuelve a la escena y se mantiene durante la llamada de Clara y la llegada de la clienta; hasta que le piden pintura, se produce una pausa que se termina cuando Rubén la miente a la clienta y reinicia la escena; se da una pausa para describir la bodega y se regresa al tiempo de escena para hablar de la espera y del cierre del negocio.

En tiempo de resumen, el personaje ya está en el bar, se comienza con una pausa que describe la superioridad del bar como negocio. Después le pide al cantinero una bebida que sabe que no tiene y eso le permite irse sin pagar. Este inicio de tiempo de escena continua hasta el final del relato.

Frecuencia

El tipo de narración preponderante es la iterativa; por ejemplo las llamadas por teléfono se repiten cuatro veces; la clausura del negocio se describe también dos veces; la posibilidad de ir al bar se repite dos veces; se tocan dos veces puertas ajenas; el protagonista miente dos veces, una al cobrador y otra al cliente; echa de menos a Mundo dos veces. Es decir que un buen número de sucesos son narrados más de una vez, aunque sea el mismo hecho que se repite, todo ello para darnos una idea de monotonía y hastío.

Relato 6: Millonarios

Orden

En este relato las anacronías son generalmente analépticas. El relato comienza con la llegada de Alberto al bar, donde antes de entrar un niño le ofrece un billete de Lotería que él se niega a comprar. En el bar se encuentra con su amigo Carlos, ambos se saludan y en seguida hay una analepsis completativa para presentar información sobre los personajes; la analepsis termina cuando se empieza a hablar de las tres rondas de

cervezas. La anacronía privilegiada es la analepsis completativa. Por lo demás el relato presenta pocas analepsis y ninguna prolepsis.

Tempus

Se inicia el relato con un tiempo de escena que se extiende hasta la presentación de los personajes; esta presentación se da en una pausa descriptiva entre lo que se sientan y beben tres cervezas cada uno. A la tercer cerveza se reinicia el tiempo de escena, sólo para volver a él para explicar el matrimonio de Carlos con Adelina. Permanecieron en silencio y el tiempo de escena se prolonga hasta que Carlos sale en busca del niño del boleto y regresa al Lontananza empapado por la lluvia. Después de irse a su casa y decidió ponerse a esperar, ahí se da el tiempo de resumen.

El resumen se sostiene hasta que Carlos le compra el periódico al niño. Se pasa a la escena con su esposa Adelina hasta que se queda dormido; después el regreso al tiempo de escena don finalmente se queda preguntando por la suerte. El tiempo privilegiado por la extensión narrativa es el de la escena.

Frecuencia

Existen varias narraciones iterativas que hacen significativa la desesperación de Carlos; busca dos veces al niño del boleto; regresa dos veces al bar. Alberto repite varias veces lo afortunado que es Carlos en tener a Adelina. El dolor de vejiga es mencionado dos veces; la corbata es mencionada dos veces como elemento de duda conyugal.

Adelina aparece dos veces una para ayudar a dormir a Carlos , la segunda para decirle que Alberto está loco. Por supuesto que las bebidas se vuelven repetitivas en relación al bar. El número de Lotería es repetido más de tres veces. También hay elementos que son singulativos como el que Alberto vendiera enciclopedias o que Carlos no encontrará trabajo.

Relato 7: Derrumbes

Orden

El orden del relato es en general de un diálogo prolongado, por lo que no sucede mucho. Primero Héctor y Parra están platicando; Parra se levanta a ir al baño. Regresa y continúan con la charla; después Parra se vuelve a levantar para ir con un puñado de corcholatas para hacer una columna con ellas. Después de construirla mientras platicaban el mismo Parra decirle destruirla; Héctor decide emborracharse y pide más bebida. Se ponen a escuchar conversaciones de otras mesas. Después Héctor menciona que al encontrar a un antiguo compañero de estudios, decidió regresar a estudiar. Parra se burla de él. Siguen platicando hasta que Héctor se levanta al baño regresa a la mesa reinicia el diálogo con Parra solamente para avisarle que va poner la canción de la sinfonola descompuesta, el aparato siempre tocaba la misma canción; Héctor comienza a bailar por su ebriedad, Parra lo regaña y lo obliga a que se siente en la a continuar platicando sobre series televisivas. En este relato no se dan diacronías ni analépticas ni prolépticas.

Tempus

— Todo el tiempo del relato es de escena, por eso el diálogo prolongado no resume ni detiene el tiempo de narración. —

Frecuencia

Los elementos narrativos iterativos son el calor, la bebida, el aburrimiento, los insultos, las referencias a las series televisivas y al Fútbol; la cuestión de los sueños de la esposa de Héctor. El viaje imaginado de Parra a los baños de vapor. También son iterativas las idas al baño; la música que se repite de la sinfonola; descripciones de las corcholatas; del desabrochamiento de botones en las camisa de los personajes; el sudor. Son singulativas otras cosas como la espuma en la barba de Parra.

Relato 8: El heredero

Orden

El relato inicia con el la descripción del cierre del bar: Odilón contando los billetes y con Cristóbal que no terminaba de limpiar aún el bar. De inmediato hay una analepsis completativa para explicar el trabajo de Cristóbal. Se interrumpe la analepsis para escuchar la pregunta de Odilón sobre la utilidad del dinero. La analepsis continua con la explicación del aborrecimiento de trabajo por parte de Cristóbal.

La analepsis se interrumpe cuando Odilón habla sobre comprar la juventud de Cristóbal. Se regresa por medio de la analepsis a la explicación de los achaques de Odilón. Después se entabla un diálogo sobre las bajas ventas; vuelve a la analepsis para contarnos de los sueños de Cristóbal y de la enfermedad de Odilón.

Cristóbal anuncia que ya terminó y luego de despachar a unos clientes que deseaban bebidas, va al baño y vacía una botella de brandy en el inodoro. Así cierran el bar y van caminando por la calle hasta llegar a la casa de Odilón donde se despiden y el relato finaliza con una alusión al silencio. En este relato existe grandes espacios analépticos y solamente algunos prolépticos.

Tempus

El tiempo de pausa es muy importante puesto que las descripciones de los sentimientos y de los lugares son muy importantes. Hay constantes pausas para explicar el pensamiento y la monotonía de las manías de Odilón. Y generalmente el tiempo de la escena se interrumpe para presentarnos un recuerdo o una explicación. La escena se inicia con las preguntas de Odilón y el asentimiento de Cristóbal.

Frecuencia

Las narraciones iterativas son por ejemplo las frases de Odilón, los sueños irrealizables de Cristóbal; la molestia del mozo. La referencia al conteo de los billetes por parte de

Odilón. También son iterativas las referencias a la novia de Cristóbal. La vejez de Odilón es narrada iterativamente.

Relato 9: Verónica

Orden

Este relato tiene varias prolepsis completativas; se inicia con una descripción de la acción y una afirmación de uno de los personajes pero inmediatamente se recurre a la prolepsis para explicarnos la situación de los personajes que habían ido al pueblo de Amílcar para buscar mujeres. Los personajes dan vueltas en un carro; Amílcar encuentra la casa donde nació que ahora es una zapatería. Enseguida hay una analepsis donde se nos explica el objeto de la reunión. La prolepsis se termina cuando Amílcar le avisa a sus compañeros que va a llevarlos al bar. Una vez más la analepsis aparece para contarnos que por el camino de ida al pueblo, se la pasaron platicando de las mismas cosas que siempre contaban. Después llegan al bar, beben y se regresan a la ciudad.

Tempus

El tiempo de escena es interrumpido por diversas pausas para explicar el pensamiento y los sentimientos de los personajes. Pero el tiempo más común en este relato es el de la escena. Se inicia con una escena de la búsqueda infructuosa de mujeres. Hay varias pausas para explicar el viaje, describir el pueblo y definir. Se regresan a la escena para encontrar y hablar del lugar de nacimiento de Amílcar. En tiempo de escena deciden ir al bar. Y después se empiezan a contar la historia sobre la primera cerveza de Amílcar, beben y deciden irse. Y todo en tiempo de escena.

Frecuencia

El tipo de narración imperante es el singulativo todo los sucesos suceden solamente una vez. Los únicos elementos iterativos son la pequeñez del pueblo, la vacuidad de sus lugares y la miseria del bar.

Relato 10

Orden

El relato comienza cuando Víctor está cenando con su esposa; y entonces Víctor empieza a contar, mediante la prolepsis, que ya contrataron al nuevo empleado por la mañana. Después Mariana le dice que le compró un regalo. Vuelve a repetir el tema de la contratación del nuevo. Los interrumpe el sonido del tren y después empezaron a ver la TV; Mariana le enseña el regalo y Víctor se molesta por el juego de cartas. Las anacronías casi no se presentan en este relato.

Tempus

El relato privilegia el tiempo de la escena. Desde el inicio la escena no se detiene hasta que la narración haga una pausa para recordar la contratación del nuevo empleado. El tiempo de escena se alarga y prácticamente por todo el relato, sin pausas importantes o largas.

Frecuencia

La narración se vuelve iterativa con el tema del empleado nuevo; en diferentes momentos del relato, el nuevo empleado es objeto de diferentes narraciones. También el juego con las cartas se vuelve parte de la iteratividad. Las llamadas telefónicas, así como la negación de Víctor a demostrar sus sentimientos por su esposa, son también iterativos.

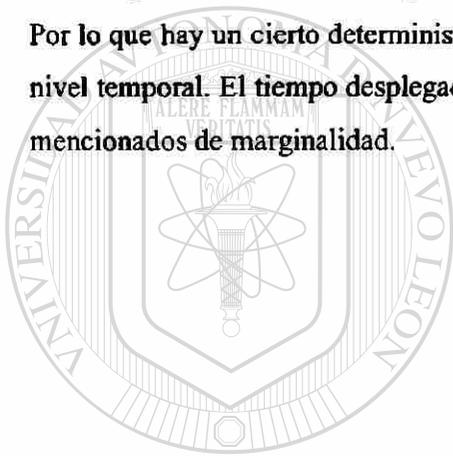
En general, en todos los relatos, en la construcción del tiempo lo que se privilegia es el pasado. Es ahí, en ese tiempo en el que se colocan todos los aspectos positivos, todas las virtudes, todo lo bueno. El pasado es algo que ya no está, es una ausencia; en el relato 1, lo llaman “los años de esperanza”; en el relato 5, se le recuerda como aquel momento en que se tenía empleo, dinero y bienestar.

El tiempo se detiene a narrar momentos infortunados; cuando la situación se vuelve complicada y lenta, como en el relato 7, donde solamente se habla de la soledad de los

dos personajes. En cambio cuando se trata de ponderar la felicidad apenas si le dedican un par de líneas, como en el caso del primer relato.

El tiempo se acompasa según el número de cervezas o “rondas” como en el caso del relato 2 y 3. Las conversaciones cobran importancia según el número de bebidas, como en el relato 4, cuando el protagonista se ve obligado a regalar bebida a cambio de historias para escribir.

Al ponderar la duración, el tiempo de escena es el más común en los relatos; con ello se nos da cuenta de la situación “actual” de los personajes; sin importar su pasado, todos son marginales, todos están implicados con el fracaso, la marginación y el desempleo. Por lo que hay un cierto determinismo implícito, tanto a nivel de los personajes, como a nivel temporal. El tiempo desplegado en los relatos se enfoca en resaltar los aspectos ya mencionados de marginalidad.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Capítulo IV: Dimensión actorial del análisis

En este capítulo lo que buscamos es presentar otra dimensión más dentro de los análisis literario-textuales; la dimensión actorial es crucial para entender los discursos de cada personaje y la cultura a la que pertenecen.

4.1. Dimensión actorial

Cuando Pimentel habla de los personajes narratológicamente dentro de un relato, nos recuerda la cita de Roland Barthes:

Leer es luchar para poder nombrar, es someter las frases del texto a una transformación semántica. Esta transformación es veleidosa; consiste en vaciar entre varios nombres: si se nos dice que Sarrasine tenía "una de esas voluntades fuertes que desconocen el obstáculo", ¿qué debemos leer? ¿la voluntad, la energía, la necesidad, la terquedad?⁸²

Entonces es cierto que un personaje no es una representación de seres humanos, es parte de una autorreferencialidad inherentes en los universos del discurso.

Un personaje es una especie de entidad orgánica-textual, con vida propia, un efecto de sentido, también llamado efecto personaje. Pimentel apunta:

Lo que importa aquí son los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen ese efecto de sentido que llamamos personaje, efecto de sentido que es punto de partida para discusiones sobre las diversas formas de articulación ideológica que se llevan a cabo en un relato, con el personaje como gozne de esa vinculación.⁸³

Una primera instancia de análisis, es el nombre; desde esta perspectiva, el nombre es el punto de partida de la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato; es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.

Otro punto de análisis pudiera ser el concepto de "personaje referencial", que remite a contenidos fijados por la cultura; esta categoría permite caracterizar a una clase de

⁸² Op. cit., p. 60.

⁸³ Op. cit., p. 63.

personajes que por distintas razones ha sido codificado por la tradición. Algunos personajes se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención social.

Un personaje se construye con base en un nombre que tiene un cierto grado de estabilidad y recurrencia; un nombre puede ser motivado y puede tener un grado mayor o menor de referencialidad y con una serie de atributos y rasgos que individualizan su ser y hacer, en un proceso constante de acumulación y transformación.

Los nombres de los personajes, para Pimentel, dan cuenta de la individualidad e identidad, que le permiten ser y actuar frente a los otros personajes a los que se opone; los personajes son interdependientes, ejercen unos sobre otros una constante y vigilante restricción, con lo que se les impide expandirse de manera arbitraria, por ello no son autónomos, dependen, además, del universo ficcional que les dio vida:

Ahora bien, habremos de insistir que estas dos vertientes de la identidad del personaje no son estáticas; el significado del personaje, su valor, se constituye por repetición, por acumulación, por oposición en relación con otros personajes, y por transformación. Éstos son los aspectos más importantes del principio de identidad de un personaje que garantizan su permanencia y su reconocimiento, a lo largo de un relato, en y a pesar de cambios y modificaciones que pueda sufrir en su constitución. La repetición, por medio de procedimientos discursivos diversos tales como la anaforización o la modulación, es un aspecto importante del principio de identidad. La repetición admite las diferencias expresadas en la diversidad de ejes semánticos que van conformando al personaje; al mismo tiempo, nos da una forma de significación acumulativa, y permite la permanencia del mismo en y a pesar de las diferencias. Esta acumulación de aquellos rasgos del personaje que distinguen su ser y su hacer de otros, aunada a las transformaciones que sufre y provoca, nos dan la medida de su complejidad.⁸⁴

También es preciso tomar en cuenta al momento de analizar los personajes la noción de **retrato (identidad física y moral)**. Corresponde a esta categoría toda aquella información proveniente del narrador, dependiendo del grado de ilusión de “objetividad” que logre a través de ese relato. Pimentel apunta:

A su vez la ilusión e objetividad depende del modelo descriptivo utilizado: mientras mejor embone con los modelos cognitivos propuestos por el saber de la época, mayor será la ilusión de que la descripción no sólo es “completa” sino “imparcial”. Así, un retrato que tenga este grado de (aparente) neutralidad echará mano de ciertos modelos lógico-lingüísticos que lo organicen: primero describirá su aspecto físico en lo general-altura, complexión o color de piel-, luego en lo particular rasgos faciales, corporales, vestimentarios, entre otros. Procederá también de acuerdo con modelos de espacialidad familiares: si la descripción cubre todo el cuerpo, irá de la cabeza a los pies; si es del rostro, tal vez parta de la cabellera que lo enmarca a las

⁸⁴ Op. cit, p. 68-69.

*facciones, que a su vez serán descritas en un cierto orden (los ojos primero –color, tamaño, forma, relación con cejas y pestañas -, luego nariz, y así sucesivamente).*⁸⁵

Otro elemento de análisis es la noción de *entorno*; es una noción que tiene un valor sintético, pero también analítico pues con frecuencia el espacio funge como prolongación casi como una explicación del personaje. Se establece una explicación interrelacionada entre el entorno y el personaje. A veces llega a haber un efecto “espejo” entre el entorno y el personaje; lo que le pasa al personaje se refleja en el entorno y viceversa. Es una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje:

*El entorno puede “contarnos” la “heroicidad” de un personaje, al servirle de relieve o de contraste. Hemos visto, (...) que la sola descripción de un personaje sobre una tela de fondo crepuscular, o visto a lo lejos sobre la cima de una montaña, automáticamente “eleva” su valor sin necesidad de que el narrador lo haga de manera explícita. El espacio en el que evoluciona el personaje puede tener un valor simbólico de proyección de su interioridad.*⁸⁶

Además, dentro del análisis de personajes está el *discurso figural*, que de alguna forma es un aspecto capital en la caracterización de los personajes, es un discurso que al mismo tiempo es fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato:

*Pero es evidente que todo discurso figural, independientemente de la forma de representación constituye un punto de vista sobre el mundo; una postura ideológica – entendida ésta como el conjunto de creencias que orienta toda percepción del mundo y toda acción- que el personaje declara implícita o explícitamente al asumir el acto de discurso.*⁸⁷

Los modos de presentación del discurso figural pueden ser de dos tipos: un modo de enunciación dramático (directo) y un modo de enunciación narrativo (indirecto). En el modo de enunciación dramático, se realiza sin mediación narrativa alguna, es cuando se presenta de manera directa el discurso de los personajes. Sucede cuando el narrador le cede su palabra al otro (qué es un personaje), por lo que la presentación es equivalente a una cita. El discurso del personaje puede aparecer en diálogo con otro, en forma de soliloquio o de monólogo interior; se supone que el discurso queda tal cual lo pronunció, como si fuera una transcripción. Pimentel señala al respecto:

⁸⁵ Op. cit., p. 71.

⁸⁶ Op. cit., p. 79.

⁸⁷ Op. cit., p. 89.

En la forma directa de presentación del discurso de los personajes, oímos su voz. Por el hecho de no estar mediado por la voz del narrador, quedamos frente a la "historia" en proceso, tenemos acceso directo a la conciencia de los personajes, o bien recibimos la información narrativa de manera fragmentaria, no ya de la sola fuente vocal que es el narrador principal, sino de estos personajes convertidos momentáneamente en narradores delegados.⁸⁸

En cuanto al modo narrativo de enunciación, se lleva a cabo cuando otra voz se encarga de dar cuenta del discurso figural; opera una transposición en la que el discurso figural se ve mediado, por la narración. Existe una apropiación del discurso del otro; una convergencia entre dos discursos, el del narrador y el del personaje.

Dentro del modo narrativo de enunciación existe lo que se llama el discurso indirecto libre, Pimentel lo describe así:

En su forma más transparente, que es el discurso indirecto libre, el discurso narrativo queda reducido a sus componentes básicos: el tiempo gramatical –usualmente en pasado–, y el sistema de referencia pronominal– la narración en tercera persona, pues, aunque no le es privativo, la convergencia de discursos en la transposición es más evidente en narración en tercera que en primera persona. En esta convergencia discursiva, entonces, el discurso del narrado es el vehículo, pero el contenido es, en su totalidad, de origen figural. Las elecciones de léxico sintácticas, las formas interrogativas y exclamativas; las peculiaridades estilísticas y aún las inconsistencias, son todas de orden figural. Más aún, la deixis de referencia espaciotemporal tampoco es autorial sino figural: deícticos como aquí, ahora; ayer, hoy o mañana; a la izquierda o la derecha; arriba o abajo, no remiten al narrador, en cuanto enunciator del discurso-vehículo, sino al acto de la enunciación original –el "Yo-Origen", como lo llamaría Käte Hamburger – que corresponde al personaje.⁸⁹

4.2. Análisis de la dimensión actorial

En este apartado exclusivamente nos hemos propuesto el análisis de tres relatos.

Relato 1: Bienvenido a casa

En este relato el nombre del protagonista es importante pues se nos dice que lo ha cambiado. Antes se llamaba Hugo, pero al protagonista le parecía que era un nombre de niño, un nombre que no lo describía ya en la edad adulta, por eso decidió cambiarlo por el de Amaro. Amaro era su segundo apellido. Su primer apellido era García, pero no le gustaba porque mucha gente lo tenía, "lo llevaba medio pueblo".

⁸⁸ Op. cit., p. 91.

⁸⁹ Op. cit., p. 91-92.

El nombre de Amaro está relacionado con la identidad del personaje, pues lo usa para reafirmarse frente a los extraños; es decir todos aquellos que no son su familia, inclusive su mujer, Imelda, lo siguen llamando Hugo.

El nombre está asociado con la descripción física-moral, con el retrato del protagonista:

Hugo era nombre de un niño o de muchacho, pero no alcanzaba para un hombre maduro, de vientre amplio y ondulado, sin aire para diez escalones ni valor para riesgos que implicaran algo más que un par de fichas en los juegos de las cartas.⁹⁰

Primero nos habla de su edad avanzada (viejo), luego de su vientre amplio y ondulado (gordo); sin aire (fatigado y sin condición física); ni valor, (cobarde-conservador). Lo que nos da la idea de alguien que aparentemente es un fracaso, alguien que no cumple con los valores de la sociedad actual. Valores como juventud, esbeltez, energía, atletismo, osadía son los que quedan al descubierto como los valores ideales, más bien como aquellos que para el protagonista no posee, porque posee sus opuestos. El discurso del protagonista es narrativo, pues siempre es el narrador el que nos lo da a conocer, es decir, que nunca habla por sí mismo, su voz no es emitida.

Dentro del retrato moral y del entorno de Amaro, podemos verlo como alguien que prefería la noche al día, pues el día era para el trabajo y los patrones. Trabajaba como auxiliar de contabilidad en la fábrica del pueblo, en el relato es despedido tras veinte años de labor. Por ello la noche, en cambio, presenta más oportunidades para la felicidad, aunque la felicidad para el protagonista era ficticia, demasiado momentánea. La vida durante el día consiste en comer, dormir, trabajar e ir la pasando en espera de algún momento de felicidad. La noche representa la posibilidad de ir al bar y por lo tanto de ser feliz un momento; de hecho el relato describe el tipo de felicidad del protagonista y cómo es esperada desde el inicio. Y en parte esa espera no termina.

Imelda, la esposa de Amaro, es descrita como "imponente y aburrida", "amplia y tediosa"; una mujer que solía ser bella, es decir que tenía "un trasero armonioso". diferencia de Amaro e Ila sí habla, es decir su discurso figural es dramático. Cuando

⁹⁰ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 12.

habla Imelda siempre lo hace para cuestionar a su esposo, para preguntarle si va a ir al bar y después porqué lo hace.

Otro personaje que en este relato a penas es mencionado, pero que también debe ser resaltado por su importancia en otros relatos analizados, es el del barman. En este relato el personaje del barman solamente aparece haciendo señales para finalizar la fiesta de Amaro. A una señal de él la fiesta se termina. De alguna forma es el barman el que termina con la felicidad paradisíaca. Es una presencia de autoridad en este relato.

Relato 2: La verdadera historia de Don Manuel

El relato se presta a un análisis de los diferentes personajes puesto que, a diferencia del anterior, por ejemplo cuenta con por lo menos siete personajes delineados. El primero que sería interesante comentar es el personaje-narrador. Nunca se menciona su nombre, pero su visión es la que prepondera en todo el relato. Es decir que su moral es la que domina el relato. Le avergonzaba que se invirtieran los roles sociales, como en la historia de Don Manuel, por ello había guardado el secreto. Para él transgredir era algo vergonzoso y que no debía hacerse, pues se corría un riesgo de muerte.

Otra parte de su moral incluye diferentes evaluaciones de los otros personajes. La importancia de muchos sucesos se ven a luz del bar; se colocan al mismo nivel de importancia, la verdad, la mayoría de edad, la diversión y la entrada al bar. Por ejemplo:

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

A nosotros nos preocupaba muy poco si las historias eran verdaderas o inventadas. Lo importante era que nos divertiáramos y, sobre todo, que gracias a ellas entráramos tarde tras tarde al Lontananza, de manera que después de un tiempo nadie protestó por vernos ahí, y eso nos hacía adultos, pues el letrero de la entrada ya no se refería a nosotros.⁹¹

De igual modo le es indiferente la posible muerte de alguno de sus amigos como la de Anselmo, Toño, o el mismo Don Manuel. Por ejemplo en el fragmento:

El pobre de Anselmo. Tenía que ser el siguiente. La voz me preguntó si me haría cargo de los funerales. Le respondí que no. Me dijo que entonces se lo llevarían al panteón municipal. Hubiera preferido enterrar a Toño; la presencia de Anselmo no le hacía mal a nadie.⁹²

⁹¹ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 23.

⁹² Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, pp. 36-37.

Para este personaje, orinar, beber y comer están por encima de cualquier recuerdo de alguien muerto. Constantemente interrumpe su relato para dar cuenta de las bebidas, las orinadas y la comida. Por ejemplo:

Y otra vez se pararon todos al baño para hacerle sitio a las botellas dobles. Aproveché para comerme un taco de chorizo, que en ese momento consideré superior a cualquier historia sobre un viejo zapatero.⁹³

Este protagonista-narrador se considera superior a los demás personajes; se representa como poseedor de secretos tan importantes que todos deben escuchar. Los demás personajes pasan a estar siempre debajo de él, de una forma o de otra; a Anselmo generalmente lo describe como alguien demasiado pobre. A Rubén lo coloca por debajo de él, ya que estudió menos que él; a Toño lo ve como alguien más tonto:

Ahora las miradas se dirigieron a Toño. Ni sumergido en el mismo calor de todos se había quitado la corbata. Toño era el único, o al menos así lo creíamos, que podría costear una buena botana de higaditos, queso, machacado y tripas. Él es gerente en la refinería, la que mejor paga y la que dan un montón de prestaciones: relación con los políticos, cancelación de multas de tránsito, escuela para los hijos, derecho a vivir en colonia bardeada. Rubén y yo trabajamos en la fábrica de camiones; él es operario, y yo, supervisor, gracias a haber estudiado hasta la preparatoria y procurarme algunas lecturas. De tan grande la fábrica me topo muy pocas veces con Rubén y cuando lo hago, apenas lo saludo con un movimiento de mano. Siempre he sido más listo que Toño, pero en la fábrica no te dejan llegar alto sin un título de ingeniero o de lo que sea. Anselmo, en cambio, como toda la vida, era el más jodido. Cuando andaba sobrio trabajaba de afanador, gracias a que en las maquilas sólo piden como requisito tener dos brazos.⁹⁴

En cambio, Anselmo es un personaje que se puede ubicar dentro de una marginalidad muy importante: es declarado como “jodido”, borracho, afanador y enfermo de un mal que lo lleva a la muerte. Anselmo en su juventud y debido a la bebida, decidió prostituirse para tener dinero. También dentro de sus atributos está la irreverencia: rascarse los huevos en público, reírse de la muerte, insultar a sus amigos, robarse comida gratuita; es un personaje relacionado con lo fisiológico, pues él es el que hace los constantes anuncios para ir a “mear”.

Rubén, en cambio, es un personaje delineado muy pobremente. Apenas sabemos que trabaja en la misma fábrica que el protagonista; su participación en el relato es para cuestionar al personaje-narrador. Generalmente secunda las opiniones de Anselmo.

⁹³ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 34.

⁹⁴ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, pp. 25-26.

Por otro lado está Toño, de quien “se cuentan muchas cosas”. Tiene una posición económica superior a todos los demás. Estudió una carrera universitaria; tenía la capacidad económica para poder pagar las bebidas y la comida de los demás. Se presenta siempre como moderado y de buen ánimo para escuchar la historia de Don Manuel.

Don Manuel es descrito como un viejo que “siempre había sido muy viejo”. Es un zapatero que vivió en tiempos de la revolución mexicana. Cuando fue enterrado “ya no era sino una cáscara”. A pesar de ello fue él quien les permitió entrar al bar por primera vez; es el que originalmente les contaba historias en el bar; y es quien ridiculiza al poder, utilizando su valentía e inteligencia.

Estelita es una mujer muy bella que había llegado a ser reina del piloncillo cuando el narrador y sus amigos aún eran niños. Le ha acontecido “la desgracia”, según el narrador-personaje, de haberse casado con Samuel Ituarte, un hombre mucho mayor que ella. Le gusta regalar cosas a su parientes y amigos. Muestra compasión por su esposo cuando Don Manuel pretende ridiculizarlo. Para el narrador y sus amigos, es considerada como “una ilusión de niños que aún nos dura”.

Este personaje contrasta con el de Samuel Ituarte: político, ratero, cobarde, autoritario, déspota, con pocas letras, ocupa un puesto para el que no tiene conocimientos ni dignidad. Ha matado a veinte con un cañón en una batalla importante y eso le ha llevado a la fama. Por ello representa la autoridad y tiene el poder de matar; de ahí el celo del narrador-protagonista por guardar el secreto de Don Manuel.

La mayoría de los personajes, en especial los amigos, están relacionados con el ambiente del bar. Este ambiente implica que una vez que salieran de él no se volverían a hablar, como en el caso del narrador-protagonista y Rubén. Es decir que el bar sirve como lugar de reunión de los personajes.

Relato 3: El cacomixtle

En este relato los personajes destacables son Odilón, el protagonista y el cliente. Del retrato de Odilón sabemos que es viejo de ochenta años, con cuarenta y tres de experiencia como cantinero, que su papá también había sido cantinero, solamente ha leído un libro desde la secundaria, que le gusta el fútbol y que no ve televisión.

También para este personaje la muerte tiene importancia singular, como algo que se puede ahorrar: cuando se refiere a la posibilidad de la muerte dentro del bar, lo que le preocupa es la limpieza del local:

Al día siguiente, mientras limpiaba la costra seca, Odilón se lamentó de no haber actuado antes. Se hubiera ahorrado un muerto y las dos horas que le tomó cepillar el piso con amole; se hubiera ahorrado los cuestionarios de la judicial, el andar respondiendo por gente que ni conocía y la botella de creolina que hubo de verter por todo el suelo para matar lo vivo que quedara del muerto, y que durante una semana le impregnó la cantina con un olor profundo a hospital.⁹⁵

Odilón considera que la variedad es signo de debilidad, por ello no le gusta la variedad de bebidas: se nos cuenta la anécdota de los extranjeros que pidieron una determinada bebida y Odilón los acusó de faltos de hombría:

De hecho, Odilón se jactaba de esa falta de variedad y seguido platicaba sobre la ocasión cuando tres norteamericanos le pidieron unos margaritas. "Los mexicanos no tomamos esa mariconada", dijo Se inventó para los gringos que no aguantan el tequila".⁹⁶

Parte del retrato moral de Odilón es que él mismo no se considera inteligente; por ello busca hacerle conversación al cliente de distintas maneras. Lo único de lo que sabía era de fútbol, y solamente porque no implicaba inteligencia:

En el camino quiso formular una conversación inteligente. Pero qué podía saber un viejo que ni siquiera dominaba su oficio de tantos años. Mil bebidas, pensó, y yo sólo preparo diez. A los clientes les gustaba hablar de cuestiones económicas: intereses, devaluaciones, deuda externa, bolsa de valores, impuestos; asuntos en los que todos se la daban de expertos porque al fin nadie entendía. Odilón ni siquiera llegaba a eso. El Manual del bartender era el único libro que había comprado desde que abandonó la secundaria, y la televisión, salvo por los juegos de fútbol, sólo la veía por casualidad. Nadie puede fingirse inteligente, se dijo, hablando de goles o tiros de esquina.⁹⁷

⁹⁵ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 42.

⁹⁶ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 45.

⁹⁷ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 47.

Odilón en la barra se piensa como jefe, como alguien de respeto. Ojeaba el “Manual” como si fuera un libro religioso buscando sabiduría en su páginas al azar.

Está seguro de que la inteligencia tendría que ver con la bebida; y la clave de esta inteligencia se relaciona con poder hablar de la bebida como si fuera a la vez la vida y las mujeres:

Se sirvió otro tequila y decidió poner a prueba su última lectura. Ahí podía estar la clave, en formular una frase poderosa y transmitirla de mesa en mesa, sentado con sus clientes. Las mujeres son como espuma de cerveza, pensó. Un vaso limpio es la vida sin burbujas, pensó. Los recuerdos deben lavarse como un vaso donde la espuma de los sueños flota en forma de burbujas, pensó. La espuma cremosa, gruesa y compacta es la belleza de una mujer ante los ojos de un cacomixtle y volvió a la barra decepcionado.⁹⁸

El otro personaje que se menciona en el relato es el cliente; de él solamente sabemos lo que Odilón observa: que viste de manera fea, que trae una fotografía de una mujer, que mientras bebe observaba la foto y que era cliente de “centro pantalonero”. No le importa mucho las bebidas pues abandonó el bar sin haber recogido su premio. Se avergüenza cuando se menciona que su tristeza se relaciona con una mujer.

El modo de enunciación es el correspondiente al discurso narrativo, puesto que los personajes son presentados por el narrador. Generalmente no poseen voz propia y el momento de posibilidad polifónica es prácticamente nulo.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

⁹⁸ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, p.51.

Capítulo V: La perspectiva

En este capítulo también hemos querido incluir únicamente una pequeña muestra de análisis; que aplicamos sólo a tres relatos. El capítulo plantea una explicación basada en Pimentel-Genette y su posible aplicación.

5.1. El análisis de las perspectivas

El problema de la perspectiva dentro del relato es concebido por Pimentel, dentro de una división de la perspectiva narrativa, en dos aspectos; parámetros cuya conjunción obligada es responsable del complejo tejido de lo que se denomina “perspectiva narrativa”. Estos dos aspectos principales son: *las articulaciones estructurales y los puntos de vista*.

Primero una descripción de articulaciones estructurales; se trata de una dimensión abstracta, de un filtro, un principio de selección y de combinación de la información narrativa; pero también se define en términos de su origen, es decir por una posición, o deíxis de referencia, a partir de la cual se opera ese principio de selección y combinación de la información narrativa. Esta perspectiva queda definida por la limitación y por la filiación. De aquí que se propongan al menos cuatro perspectivas que organizan el relato: 1. la del narrador; 2. la de los personajes; 3. la de la trama y 4. la del lector.

El otro aspecto de la perspectiva narrativa es el de los puntos de vista, que implica una orientación temática susceptible de ser analizada en planos que se proponen como visiones del mundo. La orientación temática de los distintos planos frente al mundo constituye un punto de vista, término con el que se designan los diversos planos que expresan, diversifican y matizan la perspectiva narrativa. Pimentel habla de puntos de vista que podrían agruparse en siete planos: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico.

Pimentel afirma que, dentro del desarrollo del relato, se da un gran número de perspectivas en transformación constante; rara vez la perspectiva del narrador o la de los personajes puede reducirse a una.

Narrador

Dentro de la parte estructural que organiza el relato está la perspectiva del narrador. Para hablar de esta perspectiva, Pimentel recurre una vez más a Genette y a la teoría de la focalización, que le sirve para definir las perspectivas posibles dentro de la esfera del discurso narrativo. La focalización es un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo. Lo que se focaliza es el relato y el único agente capaz de focalizarlo es el narrador. Existen tres códigos de focalización básicos: la focalización cero o no focalización; la focalización interna y la focalización externa.⁹⁹

En la focalización cero, el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas; entra y sale libremente de los personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia. De esta forma el foco del relato se desplaza constantemente de una mente figural a otra en formar casi indiscriminada. A este tipo de focalización corresponde el narrador omnisciente, cuya omnisciencia tiene la libertad no solamente para acceder a la conciencia de los diversos personajes, sino para ofrecer información narrativa que no dependa de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes. La perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue el adecuado.¹⁰⁰

En la focalización interna, el foco del relato coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas preceptuales y espaciotemporales de esa mente figural. Puede estar focalizado en un personaje, o en varios. Puede recurrirse a la narración epistolar. En la focalización interna múltiple, el

⁹⁹ Pimentel, op. cit, p. 114 y s.

¹⁰⁰ Idem.

desplazamiento de perspectiva coincide o bien con un desplazamiento vocal – es otro el que narra, desde su propia perspectiva – o bien se vuelve a narrar a una misma historia o segmento de la historia desde otra perspectiva figural.¹⁰¹

En un relato de focalización interna, puede estar en dos tipos de voz la disonante y la consonante. La disonante es cuando distingue la voz del narrador de la del personaje: por ejemplo cuando el narrador “corrige” la visión de algún personaje. La consonante es cuando son muy parecidas. Es cuando el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal describe desde las limitaciones del personaje. En la focalización externa, el foco se ubica en un punto dado del universo diégetico, punto que ha sido elegido por el narrador fuera de cualquier personaje, y que por lo tanto excluye toda posibilidad de información sobre los pensamientos de cualquiera de ellos. No se puede acceder a la conciencia de los personajes. La limitación cognitiva del narrador es suplementada por la información que el lector pueda inferir de la acción y diálogo de los personajes, cuya perspectiva tiende a dominar. Ejemplo “Los asesinos” de Hemingway.¹⁰²

Pimentel¹⁰³ agrega que existen ciertos casos en focalización interna donde el narrador y la perspectiva dominante pueden coincidir, esto ocurre generalmente en las narraciones en primera persona, cuando se focaliza en el “yo”; ejemplo *El corazón de las tinieblas* de J. Conrad. Para Pimentel, dentro de la perspectiva estructural, están los personajes que pueden ubicarse tanto en el discurso narrativo como en el discurso directo. En el discurso narrativo la perspectiva figural orienta el relato bajo la forma de psiconarración consonante, monólogo narrado, discurso indirecto libre. Se relaciona con la focalización interna.¹⁰⁴

En el *discurso directo*¹⁰⁴ la orientación figural puede asumir la forma de monólogo, diálogo, diario (es decir formas no mediadas por el narrador), por ello se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir en torno a restricciones de orden espacio temporal-cognitivas se derivan del discurso en tanto acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados. Muchas de éstas perspectivas generalmente pueden observarse mejor en los diálogos que en las narraciones. Pero es en los relatos más

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Idem.

largos como las novelas donde la polifonía permite observar el punto de vista de distintos personajes.

La trama es una perspectiva, es un principio de selección y restricción de la información narrativa, es una orientación de los acontecimientos del relato. Pimentel apunta: *El desarrollo de los acontecimientos, su selección y orientación nos estarían proponiendo un punto de vista sobre el mundo que puede coincidir con el del narrador, aunque no necesariamente*¹⁰⁵. En la trama hay una selección orientada de acontecimientos que al mismo tiempo es un punto de vista sobre el mundo, que tiene significación ideológica, cognitiva, perceptual. Así un relato ya está ideológicamente orientado por su composición misma y por la sola selección de sus componentes.

La perspectiva del lector es muy importante ya que engloba a las demás; ya que el lector cuenta con una postura ante el mundo, una enciclopedia cultural; un horizonte de expectativas, es decir la perspectiva del mundo que lo rodea. Así, Pimentel recurre a Iser y su concepto de “lector implícito”; el lector implícito como aquella estructura textual que anticipa la presencia de un receptor sin que necesariamente lo defina. Lo que quiere decir que todo lector está “invitado” a jugar un papel dentro del texto, a ocupar el lugar implícito, aunque no está obligado participar de manera pasiva. La perspectiva del lector es un punto privilegiado del análisis que permite, una vez analizadas las demás perspectivas, ver el relato como un conjunto.¹⁰⁶

5.2. Aplicación analítica a los relatos

Nuestra aplicación como lectores del texto toscaniano nos ha llevado a dividir este análisis en tres partes: narrador, personajes y trama.

Relato 1: Bienvenido a casa

Narrador

En este relato se privilegia el tipo de focalización cero, pues el narrador es omnisciente, entra y sale de los personajes, sobre todo los masculinos. Cuando se trata de describir

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

los personajes femeninos adopta una focalización interna consonante, pues tanto la perspectiva del narrador y de los personajes coinciden.

Cuando habla de Imelda, la esposa de Amaro, siempre lo hace a través de los ojos de su esposo. Por ejemplo, cuando Imelda asegura que su esposa no va a salir el narrador nos dice “de acuerdo a su costumbre de buscar el chantaje en vez de pedir un favor”, presenta una característica de la mujer visto por los ojos de su esposo; otro ejemplo es cuando Amaro voltea a ver a su mujer y es descrita como “imponente y aburrida”.

El narrador omnisciente va y viene, del presente al pasado, y también describe Los diferentes contextos y los pensamientos del protagonista. La focalización cero se observa claramente cuando el narrador describe por ejemplo las creencias de Amaro sobre la felicidad, el día y la noche.

Personajes

El tipo de discurso que se presenta en este relato es el de tipo narrativo. Este discurso narrativo deja entrever muchos aspectos ideológicos de los personajes que merecen ser mencionados en este apartado. Uno de estos aspectos es la creencia de que el bar es el paraíso, el lugar donde las penas no existen. “Esa noche el lontananza era un paraíso don el fracaso no existía. Levantaron sus vaso y bebieron.”

Es interesante que estas creencias se harán válidas solamente dentro del bar, puesto que en las calles y en las casas la felicidad se esfumará y volverá la miseria. La felicidad se asocia a la noche y la tristeza al día. La diversión a la noche y el trabajo durante el día.

El hecho de que el protagonista pierda su trabajo se vuelve algo secundario al ingresar al bar. De hecho se da una celebración para olvidar el despido. “Pero haber perdido el empleo no era sino un símbolo no era sino un símbolo.” Muchos de los que concurren al bar ya habían sido despedidos también, pero otros conservaban el trabajo; así el desempleo, la explotación y la miseria son olvidados por la bebida, la charla y la compañía que existen en el bar.

La mujer en el relato generalmente solo aparece como parte del escenario o como elemento de cuestionamiento; para emitir una necesidad. En este caso Imelda solamente precisa que su esposo no salga. Cuando a la mañana siguiente tiene que ir a recoger a Amaro que estaba tirado en la calle ella lo cuestiona y le dice: “Hugo, ¿por qué me haces esto?”. El personaje de la mujer generalmente será presentado como una “conciencia” del personaje masculino.

Trama

Estas perspectivas del narrador y de los personajes se refuerzan cuando se ve la trama. La trama de este relato bien puede ser la siguiente: un individuo que acaba ser despedido va al bar a gastarse su indemnización. Si bien tanto el principio como el final son parecidos. Al inicio del relato el protagonista todavía tiene el dinero de su indemnización, al final ya no.

El ser despedido se convierte en un motivo de celebración y despilfarro; el cuento nos relata desde el momento en que el protagonista espera para irse a gastar el dinero, hasta que ya de regreso en su casa continua esperando. Así el esperar se convierte en un elemento importante dentro de la postura ideológica sobre la felicidad. El día se convierte en un tiempo de espera para la noche; para poder ir a festejar y ser feliz aunque sea momentáneamente.

La trama refuerza los puntos de vista ideológicos, puesto que nos presenta, de principio a fin que la vida del protagonista consiste en esperar los momentos de felicidad; cuando la felicidad llega se da de manera vertiginosa y solamente en el interior del bar.

El relato elige contarnos, no los “años felices” del personaje, sino el día de su despido, la celebración y el abatimiento de Amaro. Tampoco nos cuenta lo que piensa Imelda, únicamente se nos da cuenta la visión de Amaro. Imelda es presentada como “desafiante” del protagonista.

Relato 2: La verdadera historia de Don Manuel

Narrador

En este relato el personaje-protagonista es al mismo tiempo quien narra la historia. El tipo de focalización que existe es el de focalización interna consonante. La voz del narrador y del protagonista coinciden; sus limitaciones son las que permean el relato.

La historia está planteada como parte de la memoria del narrador-protagonista. El narrador-personaje procura situarse por encima de los otros; al mismo tiempo le avergüenza la inversión de los órdenes de poder y por ello decide guardar el secreto. Por lo que tenemos a un narrador que trata de tomar ventaja de su posición, fortaleciéndose con respecto a los demás. Pero al mismo tiempo se avergüenza, cuando alguien más lo hace, cuando alguien más decide hacer menos a otro. El narrador no sabe lo que piensan Anselmo, Toño, Rubén, Don Manuel, Estelita y Samuel Ituarte. Por ello solamente describe sus ademanes y sus comentarios.

Personajes

La perspectiva de los personajes está en relación al discurso narrativo directo que presentan. La percepción dominante es la de el personaje-narrador. Es él el que describe a los demás personajes y nos da cuenta de su pasado y de su futuro. En el caso de Anselmo al que en todo momento se le presenta como alguien marginal, hasta el relato de su prostitución homosexual es marginal y es contado en un par de líneas. Inclusive el personaje-protagonista se niega a hacerse cargo de los servicios funerales de él.

El personaje de Rubén generalmente aparece interrumpiendo o cuestionando a los demás; Toño, aparece otorgando, regalando, ya sea dinero, comida, bebida o la palabra; Anselmo, es quien utiliza más maldiciones y a quien solo le importa beber; Estelita, nunca dice una sola palabra en todo el relato, pero aparece como conciliadora y bella; Don Manuel, solo aparece como un recuerdo de valentía; Ituarte como un recuerdo de cobardía e ineptitud.

Nuevamente la mujer aparece como parte del escenario, en este caso del pasado; como una figura que solo merece ser recordada por la relación con Ituarte.

Los personajes se mantienen unidos solamente mediante el bar, sin él, como sucede con Rubén y el narrador, se separarían y habría una distancia constante entre ellos. Inclusive uno muere y los demás no se enteran hasta que alguien les avisa por teléfono. El hecho que un desconocido sea el que les avise, es indicio de lejanía.

Los personajes mantienen al mismo nivel de importancia la bebida, la comida, la diversión, la adultez, el orinar y bromear. Por debajo de esto están la muerte, la mujer y el pasado. En el bar son amigos, fuera de él solo conocidos que se saludan a distancia. El bar es un lugar donde los secretos se deben revelar y la realidad pierde su importancia habitual.

Trama

La forma de ver el mundo se refuerza con la trama. El relato comienza cuando el protagonista recibe una llamada y comienza recordar la última reunión con sus amigos en el bar Lontananza para recordar a Don Manuel, el protagonista creía que tiene un secreto importante que develar: la inversión del orden por parte de Don Manuel. Una vez que revela el secreto se da cuenta que todos los demás ya lo conocían. Hacia el final del relato se sabe que la llamada que acababa de recibir era para informarle de la muerte de Anselmo. Por lo que se apresta a llamar a todos para volver a reunirse a contar secretos. Es un secreto que le avergüenza:

Yo escuchaba todo tan claro que preferí alejarme un poco. Igual me escucharían ellos si mediera por toser o estornudar. Guarecido detrás de una lomita escuché que Ituarte hablaba con voz quebrada y, contrario a lo pudiera pensarse, esto no me alegró. Me avergonzó la manera grotesca como se invertían los papeles del poder.¹⁰⁷

Otro secreto que le avergüenza al narrador-protagonista y que piensa contar después de la muerte es el de la prostitución homosexual de Anselmo. Así la prostitución homosexual y la inversión del orden se sitúan al mismo nivel.

¹⁰⁷ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, p. p. 31-32.

La trama, aunque de manera deficiente, puesto que no está del todo claro el inicio y el final del relato, parece volver a tener una forma cíclica, es decir que se repite y que el inicio y el fin son muy parecidos. Al inicio Anselmo estaba vivo, aunque ya se pronosticaba su muerte; al final del relato, la muerte de Anselmo se antoja trivial y hasta se hubiera preferido que muriera Toño. Tanto la muerte de Don Manuel como la de Anselmo son motivos para que se cuenten relatos y para que se reúnan los personajes en el bar.

Relato 3: El cacomixtle

Narrador

El tipo de focalización de este relato es interna consonante puesto que el narrador coincide con la mente figural de Odilón; un ejemplo claro de esto son las limitaciones con respecto al cliente; el narrador y Odilón nunca supieron lo que pensaba o lo que realmente quería. De esta forma, mediante la visión de Odilón nos enteramos de los “defectos” del cliente; también de su posible peligrosidad.

El narrador se pliega a la mente figural de Odilón, pero no deja de mantener su distancia. La mirada del narrador va y viene, entre las reflexiones de Odilón y la escena con el cliente, el narrador se detiene a nombrar las bebidas, el tipo de vasos, los diversos tipos de espuma de cerveza; deja de lado el relato del otro, del cliente.

Personajes

Dentro de la estructura del relato el personaje que más se resalta es el de Odilón. Esto se relaciona con el discurso narrativo que conforma el relato. La visión preponderante es la de Odilón, el dueño del bar. Sus pensamientos y reflexiones son las que se profundizan y describen.

Es interesante que este personaje, ante la muerte prefiera regalar bebidas y acercarse a sus clientes; se nos dice que la muerte no le molesta, lo que le disgusta es limpiar la sangre y el olor que deja. Importante también es el hecho que la barra era vista como un

sitio de autoridad, conferida por el padre de Odilón. El transitar hacia las mesas de los clientes es visto como signo de rebajamiento.

Es decir que la distancia, la lejanía es vista como algo necesario para que se mantenga el bienestar del negocio; la distancia solamente la puede salvar el dueño del bar, cuando decide evitar algún mal para el negocio. Generalmente, de lo que se ocupa es de vender, pero en ocasiones de peligro, puede llegar a regalar la mercancía.

Trama

La trama del cuento es la siguiente: Odilón contemplaba preocupado a un cliente que representaba cierta peligrosidad para su negocio; por lo que intenta convencerlo de que se aleje del bar y le regala cerveza; el cliente se queda a tomar las bebidas regaladas y Odilón decide entablar una conversación para saber las intenciones del cliente; una vez adivinadas las intenciones pacíficas del cliente Odilón le invita otras bebidas hasta que el cliente se levanta de la mesa y decide abandonar el bar. Odilón medita sobre las acciones y decide regresar a la barra.

Es interesante que el cuento inicia y termina de manera similar a lo que sucede en los relatos anteriores. Al inicio Odilón está en la barra y contempla preocupado a su cliente; al final del relato Odilón desde la barra se quedó en el cliente que ya se había ido. Al inicio existe la presencia, hacia el final hay una ausencia.

En medio del relato existen las cavilaciones de Odilón para mantener o posponer la distancia que existe con sus clientes; en un momento dado la pospone, pero finalmente la mantiene.

Capítulo VI: Análisis sociocrítico

El capítulo presenta cuatro apartados, dos de exposición teórica y dos más de aplicación de conceptos. En los apartados teóricos se propone explicar las propuestas conceptuales de la sociocrítica en dos vías: Edmond Cros y Marc Angenot-Regin Robin. La intención de este capítulo es, por fin, redondear los análisis anteriores y hacer una propuesta de aplicación sociocrítica al texto toscaniano.

6.1. Edmond Cros: la clásica apuesta de la sociocrítica.

Las ideas principales de Cros sobre la teoría y práctica sociocríticas las encontramos en su obra clave *Literatura, ideología y sociedad*¹⁰⁸. Primero haremos un resumen de la postura de Cros y después profundizaremos un poco en las palabras del autor. En primer lugar es necesario aclarar qué vamos a entender por “sociocrítica”, ya que seguiremos las ideas de Edmond Cros para establecer las posibles relaciones entre las estructuras del texto analizado y las estructuras de la sociedad. Cros sostiene que existe una estrecha relación entre la infraestructura socioeconómica y la superestructura ideológica a la cual pertenece la literatura.

El contenido de la obra, por otra parte, no es el portador único y privilegiado de la significación social del texto. Es parte de la significación, pero no la absolutiza ni la domina, ya que la reproducción de los valores sociales no opera tanto al nivel de los contenidos, como a nivel de las estructuras. El aspecto social de la obra literaria, el elemento portador de lo que se llama la “sociabilidad” del texto es en realidad la “forma” del mismo. Esta “forma” es considerada como producto o la manifestación de una estructura.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ver además de la compilación ya mencionada de Malczynski, que incluye un texto de Cros la compilación de Marc Angenot, et al., *Teoría Literaria*, Editorial Siglo XXI, México, 1993; y por supuesto el ya mencionado, libro estrella de Edmond Cros, *Literatura, Ideología y Sociedad*, Editorial Gredos, Madrid, 1986. Por otra parte existe un artículo que arroja una gran claridad sobre las ideas de Cros, me refiero al artículo de Arnulfo Eduardo Velasco, “*La Sociocrítica de Edmond Cros. Algunas consideraciones sobre esta teoría*” aparecido en la compilación de Blanca Cárdenas, *La Metodología en la Enseñanza de la Literatura*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 1994, pp. 32-45.

¹⁰⁹ Ver artículo ya citado de Arnulfo Eduardo Velasco.

Para lograr lo anterior la Sociocrítica toma algunos de sus componentes teóricos de la sociología tradicional de la literatura y otros del estructuralismo francés. Retoma el pensamiento de Foucault, Barthes, Bourdieu y Lucien Goldman. De este último se retoma la noción de *sujeto transindividual*, es un sujeto colectivo, un grupo cuyas prácticas sociales y cuyo discurso dejan huella en la conciencia de los individuos particulares adscritos a él, determinando su competencia ideológica y conformando su *no consciente*. El *no consciente* es producto de un sujeto colectivo y no aparece reprimido; se trata de una memoria discursiva que porta ciertos valores de grupo, ideológicos, pero de la cual, si bien el sujeto no tiene necesariamente conciencia, es posible que llegue a tener algún tipo de percepción en un momento dado.¹¹⁰

Cada persona pertenece a una gran diversidad de sujetos transindividuales que se hacen visibles a través de la diversidad de discursos que se manifiestan en su expresión verbal o escrita y en las imágenes que es capaz de producir. Por ejemplo sujetos individuales pueden ser la familia, las agrupaciones religiosas, políticas, económicas.

El sujeto transindividual se vierte en las conciencias individuales por medio de prácticas discursivas concretas (discurso político, religioso, de un grupo cultural, argots, empleo de ciertas imágenes) las cuales pueden ser identificadas por el analista en el texto sometido a estudio. A estas prácticas discursivas se les llama *microsemióticas*, ya que cada discurso transcribe en signos el conjunto de valores del grupo social del cual procede y nos ofrece una posibilidad de lectura de las modalidades particulares de la inmersión de ese grupo en la historia. Esto es porque en la memoria colectiva persisten enseñanzas, modelos, recuerdos de realidades concretas, de prácticas sociales específicas que dejan huella en el discurso de los sujetos.¹¹¹

Es decir que la sociocrítica presupone que quien escribe un texto literario está haciendo la redistribución de diferentes discursos que conoce, lo cual determina su particular competencia discursiva, establecida por la serie de discursos que están a su disposición en el momento en que intenta expresar algo. El estudio de los discursos hace posible el

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Idem.

describir el contexto sociohistórico en el cual se ubica el texto, así como las condiciones de tipo económico, político y cultural en las cuales se ha generado la obra.¹¹²

Los diversos discursos que un sujeto maneja y que forman su competencia discursiva pertenecen a una formación más amplia, que corresponde a la de todos los discursos existentes en una sociedad determinada, a un tiempo histórico determinado y corresponde el conjunto de los diferentes discursos posibles dentro de una “formación social”. La *formación social* (noción asociada a la *formación discursiva*) es el complejo de la infraestructura de una sociedad dada, la cual da origen a una *formación ideológica* particular, que a su vez da la formación discursiva. Dentro de estas *formaciones* encontramos algunas que son dominantes y otras que son dominadas, en relación a la lucha de poderes que existe en la sociedad.¹¹³

De cualquier manera el término “ideología” siempre ha sido polémico, pero dentro de los supuestos de la sociocrítica es un elemento que podemos identificar a través de sus manifestaciones, que son las ya mencionadas prácticas discursivas y sociales. La sociocrítica considera que en el discurso no es posible encontrar un mensaje monosémico y por lo tanto no se puede reducir el texto literario a un supuesto mensaje ideológico; por lo que la sociocrítica se concreta a definir y precisar los espacios discursivos de contradicción que aparecen en la obra, pues estos espacios reproducen las contradicciones de la formación social. Es decir que las contradicciones ideológicas presentes en el texto tienen su origen en una formación social determinada e identificable. Y parte del trabajo del crítico literario consiste en encontrar estas formaciones. Otro supuesto más de la sociocrítica es que la literatura cuenta con sus instituciones y mercado particulares; con prácticas discursivas especiales. Prácticas discursivas que manejan discursos no solamente específicos, que se deben distinguir por sus características “manufacturadas” o “ficticias”.¹¹⁴

Existe pues una especie de “artificialidad” de lenguaje literario; es decir una especificidad del mismo, lo que remite al problema de la “literatureidad” planteado ya

¹¹² Idem.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Idem.

por Culler¹¹⁵ pero que la sociocrítica lo lleva al campo a la noción de *los sistemas modelizadores secundarios*. Todo texto es influido por sus antecesores de forma conciente o no. Es decir que en términos como lo expone Culler, la tradición literaria es un elemento que debe tomarse en cuenta al momento de adentrarnos en los análisis literarios.

También dentro del fenómeno literario inciden *los aparatos ideológicos del estado*, denunciados por Althusser, que son instancias donde se reproduce el poder del estado. Se trata de instituciones especializadas que no presuponen coerciones visibles o aparentes, sino que actúan mediante los mecanismo de difusión y reproducción de la ideología y a sí rigen la vida cotidiana; entre ellos están en la iglesia, la escuela, los medios masivos de comunicación, etc.¹¹⁶

Otro problema que interesa a la sociocrítica es el de la producción de sentido; Edmond Cros sostiene que para cada texto analizado existe una combinatoria de elementos “genéticos” que realizan la totalidad de la producción de sentido; estos elementos “genéticos” son siempre portadores de conflictos cualquier elemento textual inserto en el foco de la producción genética siempre en forma pluriacentuada o incluso contradictoria.

Por esto la primera labor del analista sociocrítico es preguntarse por la estructura del texto analizado; Cros¹¹⁷ supone que el texto analizado va a reproducir una misma combinación de enunciados, una misma serie de procesos textuales a través de todos sus planos de expresión. Es decir, a repetir una serie de mensajes en formas muy variadas. Es esta característica la que nos remite a una aproximación estructuralista que consiste en destacar una serie de elementos emparentados entre sí y después sobreponer estos elementos para observar cómo todos ellos construidos en torno a un centro organizador idéntico. A decir de estas ideas cuando un discurso comienza seleccionando un elemento en lugar de otro, es evidente que la continuación del discurso va a ser determinada por esa selección. El discurso tendrá características particulares orientadas

¹¹⁵ Ver su artículo “*La literatureidad*”, aparecido en la compilación de Marc Angenot, et al., *Teoría Literaria*, SigloXXI, México, 1993.

¹¹⁶ Ver artículo citado de Arnulfo Eduardo Velasco.

¹¹⁷ Por ejemplo en el capítulo VII de *Literatura, ideología y sociedad*.

por esa elección primaria. Cuando se habla de combinación de elementos múltiples que intervienen en la producción de sentido, Cros le llama *autogeneración del texto*.

Otro elemento que viene a integrar el sentido de la obra, su “programación”, es la noción de intertextualidad. En sociocrítica el intertexto denota la presencia de un texto ajeno o extraño dentro de una obra determinada. El campo de funcionamiento del intertexto puede ir desde la simple cita hasta las complicadas referencias intertextuales que encontramos a veces en autores de más alto grado de sofisticación como en la Nueva Novela Histórica¹¹⁸.

Junto a la intertextualidad está la interdiscursividad¹¹⁹, que es toda aquella combinación de discursos múltiples que actúa en la conciencia de quien produce el texto. La interdiscursividad es el conjunto de relaciones se establece entre todos los discursos que están produciendo sentido dentro de la obra literaria. La interdiscursividad está relacionada directamente con la formación social a través de la formación discursiva.

Además es necesario tener en cuenta que la obra literaria está constituida por material preverbal, es posible que esta materia tenga una significación en sí y de por sí. Estos elementos premodelizados, al ser parte de la obra literaria, le imponen a ésta ciertos trayectos de sentido. La materia premodelizada se presenta al análisis como bloqueos que nunca llegan a desaparecer por completo. La manera como se deconstruye el material premodelizado en una obra nos da la clave de decodificación de la misma, pues nos permite señalar las zonas de contradicción del texto que se relacionan con la genética textual y la denuncian o ponen en evidencia.¹²⁰

Otros dos términos que suelen causar perplejidad al lector no especializado con las ideas de Cros son el *genotexto* y *fenotexto*. El genotexto es un texto generador, se trata de una abstracción, un enunciado no gramaticalizado, una pre-expresión o pre-aserción. El fenotexto vendría siendo la realización concreta del genotexto. Pero su aplicación a l

¹¹⁸ Ver a Seymour Menton, *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, FCE. México, 1993.

¹¹⁹ Como ya se explicó su diferencia para la sociocrítica.

¹²⁰ Ver el artículo de Amulfo Velasco.

menos en el caso de la presente investigación no está del todo clara y en todo caso me he remitido a mencionarlo de paso.¹²¹

En *Literatura, Ideología y Sociedad*, Cros¹²² comienza hablándonos de las ideas de Bourdieu acerca de los dos tipos de campo que hay dentro de la producción literaria: el de producción masiva (folletín, subliteratura, bestsellers, etc.) y el de producción restringida (la Literatura con “L” mayúscula). El trabajo del sociocrítico es estudiar la Literatura, cuya especificidad muchas de las veces radica en la forma de la escritura. La producción restringida se produce para unos cuantos, pero de manera más autónoma; se produce independientemente de si se consume o no; mientras que la producción masiva se preocupa por el nivel de consumo y de ventas, de colocación en el mercado. Cros lo enuncia así:

*Si volvemos por un momento a la esfera de producción restringida, comprobaremos que la escritura, por las razones que acabamos de adelantar, es sin duda el lugar, el único lugar, nos gustaría poder precisar, donde se da la autonomía, en la medida en que no está ya determinada por lo que tiene que decir, sino preocupada por la manera de decirlo; queda liberada por la preocupación de ser comprensible al creerse o saberse fuera de todo circuito económico.*¹²³

Para la sociocrítica, la literatura es vista como una práctica social, *el producto literario es el resultado de una serie de selecciones operadas por diversos filtros sociales, económicos y culturales*. Así, Cros retoma algunos planteamientos de la antigua Sociología de la Literatura (Escarpit, Balibar y Macherey). Uno de ellos, que llama la atención, es el de que la ficción puede ser considerada como una forma de “reconciliación” de posturas ideológicas encontradas: *Así, pues, el texto literario, como la práctica discursiva en la que se basa, pondría en escena la ficción de la solución imaginaria de contradicciones ideológicas inconciliables. La función de la literatura consistiría en ocultar a la dominación de clase bajo las apariencias de la universalidad y de la unidad.*¹²⁴

De esta tendencia también retoma las siguientes ideas:

a) Si la literatura no puede reducirse a una simple reproducción de imágenes y, por consiguiente, no puede definirse como ficción y tampoco por su realismo, conceptos

¹²¹ Idem.

¹²² Ver sobre todo a partir del segundo capítulo.

¹²³ Edmond Cros, el texto publicado por Gredos, p. 41

¹²⁴ Op. cit, p. 43.

que implican, tanto uno como otro, la idea de un modelo o de una referencia externa al discurso, produce sin embargo efectos de realidad o efectos de ficción por medio de enunciados que parecen objetivos: son los que constituyen en el texto mismo la referencia alucinadora a una 'realidad' a la que nos acercamos o de la que nos alejamos.

b) Todo texto produce efectos en el sentido de que él mismo es efecto de causas materiales, en un circuito de consumo y en el marco de una práctica cultural, que lo reconocen como literario, pero también porque se convierte en un operador de una reproducción de la ideología en su conjunto. En efecto, todos los comentarios que el texto suscita constituyen su 'prolongación tendencial'. Provoca el discurso ideológico a partir de su propio contenido al proponerlo a la interpretación, a la variación selectiva y, finalmente, a la apropiación subjetiva, personal, de los individuos. Es un operador privilegiado de la dependencia ideológica dentro de la forma 'crítica' y democrática de 'la libertad de pensamiento'.

Por esta vía, Cros nos remite a la definición althusseriana de Aparato Ideológico del Estado (AIE), definición que abarca los diferentes tentáculos del poder: el poder central, el aparato administrativo, militar, policial, jurídico, instituciones especializadas como la Universidad y la Iglesia. Por eso el "lenguaje de lo universal tiene también su carga ideológica:

Las contradicciones de clase necesitan un poder de Estado que represente los intereses fundamentales de la clase dominante en el sentido en que los clásicos del marxismo dicen que el Estado es como el condensado de la vida económica, la unidad de la formación social. Este Estado aparece (sobre todo el Estado precapitalista y el Estado capitalista) como por encima de las clases. Su existencia postula procesos ideológicos de racionalización-automatización que aparentemente le hacen hablar el lenguaje de lo universal. Este lenguaje de lo universal es difundido por los AIE y en especial por el AIE dominante de una formación social, que son los medios por los que las clases entienden las relaciones que tienen entre sí dentro de la ideología).¹²⁵

Para Cros existen huellas con las que la literatura, en cuanto práctica ideológica, marca de manera múltiple los mensajes del sujeto:

Parece, efectivamente, que, en todos los casos, estos elementos que llamaremos vectores de escritura se articulan sobre un sistema que construye un nivel de generalización susceptible de borrar los espacios de texto en los que se enfrentan trazados ideológicos contradictorios. Distinguiremos ya, por consiguiente, estos últimos trazados del conjunto de los fenómenos

¹²⁵ Op. cit., p. 48

*textuales por medio de los cuales la literatura imprime al texto las coerciones de una práctica ideológica determinada y que dan prueba de que se instituye a sí misma como sistema modelizante secundario.*¹²⁶

Cros distingue dos niveles para hablar de discurso: las macrosemióticas y las microrsemióticas. El primero corresponde a la lengua natural (español, francés, alemán, etc.) que cada cual define sus propios referentes. Las microsemióticas, conforman la macrosemióticas, pero a un nivel más pequeño. Cada una de ellas depende de un sujeto transindividual o colectivo, Cros las llama “discurso”; pero también hay que retomar las ideas de Lotman en torno a lo que representa la literatura como sistema modelizante secundario, Cros nos explica:

*Significa, en efecto, que toda palabra que se enuncia en este sistema sufre los efectos de coerciones formales y, por consiguiente, que su enunciado virtual original se transforma en cierto modo. Considerado como una matriz discursiva que informa/deforma el contenido supuesto del mensaje inicial, este sistema exige, por lo tanto, ser examinado con respecto a las visiones del mundo, distintas y contradictorias, que acabamos de distinguir.*¹²⁷

Cros expone lo que él considera como lo más importante a retomar de la antigua Sociología de la Literatura¹²⁸:

a). El lenguaje literario es un lenguaje ficticio y específico, está desligado doblemente, tanto de los diferentes discursos como con respecto del universo referencial.

b). Esta característica anterior está ligada a un AIE dominante. Este AIE es un fenómeno de *larga duración*.

c). Estos elementos también participan en el establecimiento de una matriz discursiva que informa la escritura en un primer nivel, a la manera de una marca genérica que no compromete fundamentalmente la palabra que se enuncia en ella, y a la que esta misma palabra no tiene posibilidad de sustraerse.

¹²⁶ Op. cit., p. 49

¹²⁷ Op. cit., p. 52

¹²⁸ Ver su artículo “Sociología de la Literatura”, aparecido en la compilación de Marc Angenot, *Teoría Literaria*, Editorial Siglo XXI, México, 1993.

d). Por la atención que se da en la literatura a la forma de escribir, presenta estratificaciones semióticas diversas (microsemióticas), que cuando no están predeterminadas, pueden llegar a ser polisémicas.

Adentrándonos en el siguiente capítulo Cros nos lleva a ver nuevos conceptos que permitirán explicar los análisis sociocríticos que va a realizar en la segunda parte de su libro. De esta forma comienza a hablarnos de lo que la *formación discursiva*, tomada de Michel Foucault: *Llamaremos formación discursiva cada vez que podamos localizar y definir una regularidad entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, y de reglas de formación para designar las condiciones de existencia de estos diversos elementos.*¹²⁹

El discurso (microsemióticas) establece relaciones entre instituciones sociales, procesos económicos y sociales, formas de comportamiento, sistemas de normas, técnicas, tipos de clasificaciones, modos de caracterización, lo percibimos como práctica social. Solo estableciendo estas relaciones discursivas, entre los elementos se llega a la noción de práctica discursiva: *Vemos, pues, que las relaciones discursivas no se refieren a la cadena de las ideas, de los conceptos y de las palabras, interna al discurso; determinan más bien el haz de relaciones que el discurso debe efectuar para poder hablar de tales o cuales objetos, para poder tratarlos, nombrarlos, analizarlos, clasificarlos, explicarlos*¹³⁰. Lo que nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad de hacer lecturas adecuadas a la época, ya que las instituciones sociales y las prácticas sociales van cambiando, de ahí la importancia de entender estas prácticas discursivas.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

De esta noción de formación discursiva, a hora pasamos a la de *Formación social* la define Cros como:

*Toda sociedad presenta cierto número de clases y de grupos sociales engendrados por el ensamblamiento específico de varios modos de producción; esta complejidad misma de las estructuras económicas entra en interacción con una complejidad de superestructuras, llamada Formación social, noción que debe considerarse como correspondiente a una totalidad social, concreta, históricamente determinada (...).*¹³¹

¹²⁹ Op. cit., p. 58.

¹³⁰ Ver a Cros, p. 58 y s.

¹³¹ Op. cit., p. 61.

Para la aplicación de las ideas de Cros a *Historias del Lontananza*, retomamos la cita de Marx, propuesta por Cros:

*En la medida en que millones de familias campesinas viven en condiciones económicas que las separan entre sí y que oponen su género de vida, sus intereses y su cultura a los de otras clases de la sociedad, constituyen una clase, pero no constituyen una clase en la medida en que entre los campesinos parcelarios no existe un lazo local, y la semejanza de sus intereses no crea entre ellos ninguna comunidad, ningún enlace nacional ni ninguna organización política.*¹³²

Por otro, lado Pêcheux tiene una noción un tanto diferente de lo que había propuesto Foucault como formación discursiva; para él, los AIE constituyen al mismo tiempo la sede y los medios de dominación de la clase dominante y la sede y las condiciones ideológicas de la transformación de las relaciones de producción. Estos elementos no forman una lista, sino que están organizados en un conjunto complejo, en la medida que sus propiedades regionales los sitúan jerárquicamente unos con respecto de otros. De las propuestas de Pêcheux surge la noción de *formación ideológica*:

*Hablaremos de formación ideológica para caracterizar un elemento susceptible de intervenir, como fuerza confrontada a otras fuerzas, en la coyuntura ideológica característica de una formación social, en un momento dado; cada formación ideológica constituye así un conjunto complejo de actitudes y de representaciones que no son ni 'individuales' ni 'universales', sino que se refieren más o menos a posturas de clase en conflicto.*¹³³

Las diferentes formaciones ideológicas están organizadas de manera estructural (desigualdad/subordinación), y reproducen los AIE. El sentido de cada palabra no existe en sí mismo, sino que está determinado por las posturas ideológicas que intervienen en el proceso social histórico en que se producen. “La palabra cambia de sentido según el que la emplea”. Así, la *formación discursiva* se refiere a lo que en una formación ideológica dada, partiendo de una coyuntura determinada por el estado de la lucha de clases condiciona lo que se puede y debe decir.

En consecuencia el sujeto se instituye dentro del texto mediante el olvido, la inconciencia de su posición en el juego de su determinación: el estado social en que se vive:

¹³² Op. cit., p. 63.

¹³³ Op. cit., p. 63.

¿Cómo se constituye el individuo en sujeto de su discurso? M.P. responde así a esta pregunta: por el olvido de lo que lo determina, por el hecho de que se identifica en cuanto forma sujeto con la formación discursiva que lo domina y se identifica con ésta al reproducir en su discurso las huellas de lo que lo determina.¹³⁴

Se pueden dar nociones preconstruidas, que no son interpeladas, (ejemplo del tipo que dice que Dios no existe, muestra un preconstruido de la idea de Dios, pero también una visión preconstruida atea) y se quedan como parte de formaciones discursivas, integradas por formaciones ideológicas:

Pues bien, este preconstruido es el vehículo de enunciados producidos por el todo complejo con dominante de las formaciones discursivas (que se articulan a su vez en el todo complejo con dominante de las formaciones ideológicas), complejo que M.P. califica como interdiscurso. Este preconstruido interpela al individuo como sujeto, pero éste se hace la ilusión de que es autónomo tomando para sí, integrando en su discurso este 'en otra parte', este 'siempre ahí ya' que lo interpela; dicho de otro modo, al identificarse con este 'en otra parte', se identifica consigo mismo.¹³⁵

Existe dos formas de ideología: la empirista y la especulativa. La empirista se refiere a la ideología que está disfrazada, con otras cadenas de significantes, simulando; mientras que la especulativa permite al sujeto que se identifique con las estructuras político ideológicas, creyendo que él mismo es el origen de sus ideas. Por lo tanto el sometimiento ideológico tiene un doble carácter, una garantía 'empírica' ligada a la realidad y una garantía especulativa, garantizada por los discurso ilusorios del yo. Así se habla de dos niveles en el análisis de la ideología: el preconstruido, referido a cuestiones no implícitas, que se encuentran disfrazadas; y el construido (aserto) que responde a un sistema de huellas localizables a nivel de: juicios explícitos, racionalizaciones, valores, rasgos valorativos (afortunadamente, desgraciadamente, lentamente, etc.).¹³⁶

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Existen dos niveles de trazado ideológico: 1. Imprime las coerciones de un sistema modelizante secundario; 2. inscribe en este mismo texto intereses sociales contradictorios que corresponden al conjunto de una formación social. Pero una misma frase puede pertenecer a ambos niveles, ya que la literatura transforma el significado de las palabras. El nivel dos, donde interviene lo ideológico, pero de forma problematizada,

¹³⁴ Op. cit., p. 64.

¹³⁵ Op. cit., p. 65 y s.

¹³⁶ Idem.

es decir no autónoma; no siempre todos los elementos son forzosamente significativos, ni nos remiten directamente a una estructura.¹³⁷

La ideología nos remite a prácticas ideológicas, que según Cros¹³⁸, nos transportan al campo de los papeles sociales, en función de los cuales se define cada individuo; estos modelos de comportamiento, que convocan a los sujetos a la identificación, crean de igual modo expectativas de comportamiento; yo adopto esta actitud precisamente porque sé que es la que se espera de mí. Cros nos explica:

Ahora bien, la descodificación y la reproducción de estos papeles sociales queda asegurada por una sintaxis de signos que permiten su transmisión al nivel no consciente y que programan el conjunto de nuestra vida social. Toda ideología materializada produce, pues, microsemióticas de ideosemas que aseguran su reproducción. Esta ideología existe, en efecto, en cuanto que una conciencia receptora/emisora la reconoce, antes de que la práctica de un sujeto emisor/receptor la reproduzca; existe sólo por su manera de funcionar y con las formas de su funcionamiento. Conviene precisar lo que entendemos cuando hablamos de una ideología reconocida: esta forma de reconocimiento no consiste, evidentemente, en descubrir una ideología en un comportamiento o un discurso sino que, por el contrario, a nivel del no consciente, consiste, cuando se trata de un discurso en recibirlo como una verdad incontestable (como en el caso de las sentencias), o bien cuando se trata de una actitud, en proyectarse en un comportamiento de referencia y en identificarse con la imagen de un individuo instituida y transmitida por una conciencia colectiva, que a través de estas formas de referencia, materializa los valores que le son propios.¹³⁹

Para finalizar con este apartado puntualizarnos al respecto de las ideas de Edmond Cros lo siguiente: que un texto posee diversas categorías y niveles como lo establece Cros: lo intertextual, lo genotextual, la cronotopía, lo narratológico, etc. Un estudio crítico puede abordar cualquiera de estos niveles para llevar a cabo su análisis, pero dará siempre preferencia a alguno de entre ellos, por ser lo que nos informa, de manera más completa, del modo en cómo funciona el texto o el discurso a analizar. La decisión sobre qué nivel-categoría adoptar depende directamente del texto y del analista del mismo.

Que la sociabilidad del texto artístico está por construirse, ya que tanto los elementos del sujeto transindividual y los sujetos colectivos, no nos sirven aún como elementos de guía para hablar de sociabilidad de la literatura. Por lo que nos veremos en la necesidad de adaptar la teoría de Cros con otras que nos servirán de apoyo para el análisis de *Historias del Lontananza*.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Op cit., p. 70.

¹³⁹ Idem.

6.2. Aplicación del análisis propuesto por Cros

En este apartado se contempla el análisis que Cros plantea en varios ejes, la intertextualidad y las microsemióticas.

Y es que para la sociocrítica también es muy importante analizar la obra literaria sin que ésta pierda su “esencia” artística, es decir sin que deje de ser arte. Se busca que la sociocrítica no enfoque solamente lo social, sino sobre todo lo estético de la obra. Para ello la sociocrítica se vale del concepto lotmaniano de modelización. Para Cros una característica esencial de la Literaturidad es que posee la modelización secundaria. La modelización implica que cuando un escritor emite un signo dentro de un sistema literario su mensaje se plasma, o debería plasmarse, de acuerdo con el sistema del cual se trata. Es decir que cuando se pretende expresarse literariamente se presenta un sistema modelizador, una modelización especial que influye y determina el mensaje que intenta comunicar:

Por oposición a estas semióticas llamadas “naturales”, consideraremos que la literatura, en cuanto “lenguaje” construido, irreductible a ningún discurso, es un sistema modelizante secundario. Esta expresión tomada de los semiotistas soviéticos, es especialmente elocuente. Significa, en efecto, que toda palabra que se enuncia en este sistema sufre los efectos de coerciones formales y, por consiguiente, que su enunciado virtual original se transforma en cierto modo. Considerado como una matriz discursiva que informa/deforma el contenido supuesto del mensaje inicial, este sistema exige, por lo tanto ser examinado con respecto a las visiones del mundo, distintas y contradictorias (...).¹⁴⁰

De igual forma J. Culler propone, siguiendo a los formalistas rusos en al problemática nunca del todo resuelta de la literatureidad, al menos tres características de lo literario:

El problema esencial consiste en encontrar particularidades específicas de las obras literarias que sean lo suficientemente generales para manifestarse en la prosa así como en la poesía. Esta Literaturidad posee tres rasgos fundamentales: 1) los procedimientos del foregrounding (puesta de manifiesto) del propio lenguaje; 2) la dependencia del texto con respecto de las convenciones y sus vínculos con otros textos de la tradición literaria, y 3) la perspectiva de integración compositiva de los elementos y los materiales utilizados en un texto.¹⁴¹

Estas tres características dan a una obra el título de literaria o no. Pero la modelización se relaciona con la literaturidad. Un texto literario se modeliza cuando transforma la tradición textual literaria a la que pertenece, es a esto a lo que llamamos

¹⁴⁰ Edmond Cros, op. cit., P. 53.

¹⁴¹ Ver artículo citado, P. 39.

“modelización”, o como lo llama Cros “modelización secundaria”.¹⁴² Es decir, cuando un texto literario innova dentro de su propia tradición, se le conoce como modelización, porque el texto, siguiendo un modelo ya establecido por la tradición, a su vez genera un nuevo modelo, una nueva propuesta, siempre teniendo como referente la tradición textual existente. En esta tesis nos hemos propuesto analizar la intertextualidad como elemento modelizador literario, que nos va a permitir comprender *Historias del Lontananza* como parte de una tradición literaria regiomontana.

La tradición textual regiomontana apenas está empezando a ser abordada por estudiosos de lo literario¹⁴³; sin embargo para términos de la presente investigación haremos referencia a la compilación de Celso Garza Guajardo, quien en su tomo tercero posee un apartado dedicado exclusivamente a lo que él llamó “*La filosofía sobre Monterrey*”. Nosotros partimos de que textos como los de José E. González, José Alvarado y Alfonso Reyes, han ido formando una tradición textual-imaginaria regiomontana¹⁴⁴. Tradición que aún está por estudiarse pero que al menos en este trabajo mencionamos tangencialmente, sólo con el propósito de hablar de la modelización y entender el desarrollo intertextual en el que incurre el texto analizado.

Para poder medir la modelización secundaria del texto toscaniano es necesario, al menos eso creemos, comprender el grado de pertenencia o no a la tradición textual regiomontana. Para medir esa pertenencia echaremos mano de otro concepto de la crítica literaria: la intertextualidad. El fenómeno intertextual presenta diversas voces y enfoques¹⁴⁵. Hemos elegido la propuesta de Gerard Genette, quien habla de diferentes tipos de transtextualidad (la intertextualidad sería uno de ellos); nosotros retomaremos únicamente la noción de hipertextualidad, entendida como la relación que une un texto

¹⁴² Ver a Cros, op cit.

¹⁴³ Ver los trabajos de: Celso Garza Guajardo, *Nuevo León, textos de su historia*, 3 volúmenes, Instituto Mora-UANL, México 1994; Juan Antonio Serna, *El subalterno en la escritura masculina regiomontana: la novela de los noventa*, Facultad de Filosofía y Letras-UANL, México, 1999; también revisar de Humberto Salazar, *La crítica literaria en Monterrey (1880-1980)*, Facultad de Filosofía y Letras-UANL, México, 1995; Víctor Barrera Enderle, *La mudanza incesante. Teoría y crítica literarias en Alfonso Reyes*, UANL, México, 2002.

¹⁴⁴ En este sentido creemos que un producto de esta tradición es sin duda la figura del regiomontano trabajador; el regiomontano optimista que pesa a las adversidades económicas sale adelante. El “héroe en mangas de camisa” como lo nombró el propio A. Reyes.

¹⁴⁵ Ver la compilación de Desiderio Navarro, *Intertextualité*, UNEAC, Casa de la Américas, La Habana, 1997.

B, (llamado hipertexto); con un texto anterior A, llamado hipotexto¹⁴⁶. Quiere decir entonces que cuando existe un texto literario que tiene una *estructura* similar a otro texto, se puede hablar de una relación intertextual entre ellos. Por eso en nuestro análisis hemos intentado homologar y encontrar similitudes entre diversas estructuras textuales que persisten en la sociedad regiomontana. Una temática estructural que encontramos en general en varios textos regiomontanos es la del ciudadano trabajador. Planteamos los textos toscanianos como parodias del ideal regiomontano. El universo paródico que se crea en los relatos, en apariencia se opone al ideal reyista del regiomontano heroico; pero gracias a los análisis, podemos afirmar que la oposición es aparente, y a que la versión toscaniana más bien reivindica la ideología reyista. Los relatos conservan la visión individualista de la sociedad, visión que impera en la tradición regiomontana.

Los textos pertenecientes a la tradición regiomontana aparecen antologados por Celso Garza Guajardo¹⁴⁷, bajo el rubro “teoría de Monterrey”; el primero de ellos, del que extraemos un fragmento, es de José Eleuterio González “Gonzalitos”, fechado 1873:

Así es que los nuevoleonenses vivían entregados a sus propios recursos, no pagaban ninguna contribución directa; pero estaban siempre armados defendiendo día y noche sus propiedades. (...) Este modo de vivir engendró en los nuevoleonenses desde su origen, a más de los hábitos guerreros un espíritu de independencia y de igualdad que no han desmentido nunca. Por otra parte la integridad y la honradez de los nuevoleonenses ha llegado a ser proverbial y si se añade la sencillez de sus costumbres y su genio reposado y poco pendenciero, se tendrá una idea de su carácter.

Es característico dentro de la idealidad del regiomontano encontrarse lleno de virtudes heroicas, virtudes que, como veremos más adelante, siempre lo visten apropiadamente dentro de un ambiente de individualismo: el “genio reposado”, la insistencia en resaltar los “propios” recursos y su continua defensa de lo “propio”; además, podemos observar, en esta revisión general, que los valores del liberalismo se encuentran presentes: independencia, igualdad, integridad, honradez y sencillez, características todas de la vieja doctrina liberal decimonómica.

El otro texto es el de Alfonso Reyes llamado “Los regiomontanos”, fechado en 1943, he aquí algunos fragmentos:

¹⁴⁶ Ver su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Editorial Taurus, Madrid, 1989.

¹⁴⁷ Celso Garza Guajardo, *Nuevo León, textos de su historia*, tomo III, Instituto Mora-UANL, México 1994.

La ciudad regiomontana comienza a contar como una unidad positiva hace menos de un siglo. Una recta administración, cuyos méritos nadie niega, la dotó de centros fabriles y educó a su hijos en las intachables prácticas del trabajo, este nuevo honor que ha sustituido a las antiguas prerrogativas aristocráticas, allá siempre ignoradas. A través de nuestras turbulencias, su población conserva la brújula porque ha hecho ya del deber una costumbre. Y aún en medio de las crisis que asuelan al país y asuelan al mundo, la ciudad sobrenada siempre con cierto ritmo de bienestar. Honesta fábrica de virtudes públicas, vivero de ciudadanos, escuela práctica del contrato en que filósofos de todo tiempo han creído ver la explicación teórica de las sociedades humanas, es prueba evidente de la voluntad que se impone sobre la geografía, de la mente que se apodera de la materia y la pone a útiles rendimientos. Los mismos conflictos sociales tienden a resolverse de modo automático donde cada uno cumple a conciencia el deber concreto que le toca. De aquel tono menor, de aquel pequeño e insensible cumplimiento diario, va desprendiéndose poco a poco un enlazamiento de acciones, una energía generosa sin aparato y sin orgullo. El regiomontano, cuando no es hombre de saber, es hombre de sabiduría. Sin asomo de burla pudiera afirmarse que es un héroe en mangas de camisa, un paladín en blusa de obrero, un filósofo sin saberlo, un gran mexicano, sin posturas estudiadas para el momento, y hasta creo que un hombre feliz.¹⁴⁸

Este fragmento ya nos da una idea un poco más profunda sobre lo que puede significar ser regiomontano: un hombre trabajador, honesto, que impone su voluntad sobre lo geográfico; siempre con bienestar y con espíritu pragmático; poseedor de energía y sabiduría; sus conflictos sociales se solucionan de manera automática, gracias a la idea del “deber que le toca”; ya que el deber es una costumbre. En el discurso reyista los regiomontanos están emparentados con el trabajo y el esfuerzo. El bienestar regiomontano, cuando otros están mal, se remite a la nada. El regiomontano es un feliz héroe en “mangas de camisa”, “un paladín en blusa de obrero”; es decir el regiomontano es un trabajador bendecido por el discurso energético reyista que lo convierte en heroico y sabio. La sociedad se equipara a una fábrica de virtudes, en esta lógica las virtudes son (re)producidas en masa.

La propuesta de nuestro análisis lleva a pensar en la posibilidad de que estos dos fragmentos, el de Gonzalitos y el de Reyes, tengan una relación intertextual modelizante que se entreteje a su vez en los relatos toscanianos. Además, Víctor Zúñiga sostiene, gracias a estudios recientes, que la percepción regiomontana individualista persiste hasta nuestros días.¹⁴⁹

Entonces, el discurso social imperante, perteneciente también a la tradición textual literaria regiomontana es remontada intertextualmente en los relatos de *Historias del*

¹⁴⁸ Ver el mismo volumen de Celso Garza.

¹⁴⁹ Ver Víctor Zúñiga, “La pobreza en Monterrey”, aparecido en Luis Lauro Garza (comp.), *Nuevo León Hoy, diez estudios sociopolíticos*, Ediciones La Jornada, México, 1998.

Lontananza, pero de forma paródica. La parodia, definida por Gerard Genette¹⁵⁰, es la desviación por medio de un mínimo de transformación que se realiza generalmente en textos breves.

La modelización hipertextual en nuestro análisis colocaría los textos de Gonzalitos y Alfonso Reyes como hipotextos; y a *Historias del Lontananza* como el hipertexto. Gracias al trabajo de Zúñiga sabemos que la sociedad regiomontana sigue teniendo el mismo discurso social que hace 50 años, cuando Alfonso Reyes pronunció su idealización del regiomontano. Otro argumento más para hablar de modelización intertextual.

Mientras Reyes habla de sabiduría y honestidad, en relatos como *Derrumbes, el décimo relato* y *El heredero*, vemos que el aburrimiento y la mentira de los personajes penetran la atmósfera del bar y de los relatos. La parodia nos desvía un poco del héroe trabajador, feliz; puesto en que en el *décimo relato* el protagonista no cuestiona su situación laboral sino más bien culpa a sus compañeros de su malestar. En *El heredero*, el protagonista, a pesar de su molestia, siempre cumple con su deber.

Así, la parodia, como una de las formas de hipertextualidad, es evidente en los relatos analizados. Mientras Reyes nos habla del hombre trabajador, los relatos nos muestran a gente sin trabajo, a desempleados desesperados por encontrar trabajo. La parodia no contradice el modelo hipotextual sino más bien lo complementa; el hipertexto nos presenta todos aquellos individuos que no alcanzaron el ideal reyista y sufren por ello, en términos del relato diríamos que los personajes de *Historia del Lontananza* se alejan del ideal reyista, pero no por convicción ideológica, sino por su fracaso al alcanzarlo.

Por tanto el héroe en mangas de camisa que Alfonso Reyes veía en todo buen regiomontano, no es otra cosa que producto de una visión conservadora (es decir que preserva los valores y la visión del discurso social imperante) de los problemas sociales, visión que volvemos a encontrar en la parodia de los relatos analizados. Los clientes del bar *Lontananza* son todos aquellos que no son héroes: adeptos a la bebida, desempleados, descontentos con la situación social, desesperanzados; son sin duda

¹⁵⁰ Ver su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Editorial Taurus, Madrid, 1989.

contraejemplos de lo que veía Reyes, pero no cuestionan el modelo reyista, simplemente intentan “completarlo”. Es decir, a los ricos trabajadores, corresponde la existencia de los pobres flojos; a los exitosos empresarios, los desempleados fracasados. No hay lucha ni hostilidad entre ellos; no se cuestiona el orden social, simplemente se le ve en forma irónica, con una pequeña sonrisa cómplice.

En realidad lo que hacen los relatos es hacer aún más heroico al regiomontano, puesto que el regiomontano es el que triunfa sobre las adversidades relatadas, sobre la textualidad y más allá de ella. Es ese personaje que apenas aparece, es aquel que sólo es mencionado de pasada en relatos como *Bienvenido a casa*, *La verdadera historia de Don Manuel*, y *Derrumbes*. En *Bienvenido a casa*, por ejemplo, Amaro asocia la felicidad a la noche, pues el día es del “patrón”; así, el patrón es una figura distante en los relatos analizados, está siempre lejano, como la felicidad; como se alejan los problemas cuando los personajes se acercan al bar.

La heroicidad del patrón solamente se corrobora con la distancia narrativa que se toma para hablar de él; es el mismo caso del personaje de Toño, en *La verdadera historia de Don Manuel*, donde el ser gerente de la compañía petrolera le daba el poder de regalar bebidas y comida a sus amigos. Estos regalos solamente se dan en el bar, puesto que afuera de él las distancias se mantienen y las diferencias socioeconómicas también. A este personaje no lo ata el relato a ninguna característica negativa; mientras que a su contraparte, Anselmo, el afanador, es descrito negativamente como aquel que maldice, se rasca los genitales, roba comida y bebe en exceso. Estas características negativas las lleva consigo dentro y fuera del bar.

En el texto de Reyes encontramos la siguiente cadena de significantes: trabajo-honestidad-voluntad-felicidad; esta cadena que se encuentra apenas dibujada en Gonzalitos, pero en *Historias del Lontananza* es completada paródicamente por sus opuestos, desempleo-mentira-indiferencia-tristeza. De esta forma, los relatos, al igual que el texto reyista, reproducen el orden establecido, el discurso social imperante.

Por otro lado, otras nociones de análisis que aquí vamos a utilizar ya han sido mencionadas en el apartado dedicado a la teoría, pero haremos un breve repaso de ellas.

Las ideas que permiten el análisis de este apartado pertenecen a Edmond Cros¹⁵¹. Cros, a su vez, toma algunos de sus componentes teóricos de la sociología tradicional de la literatura y otros del estructuralismo francés. Retoma el pensamiento de Foucault, Barthes, Bourdieu y Lucien Goldman. De este último se retoma la noción de *sujeto transindividual*, es un sujeto colectivo, un grupo cuyas prácticas sociales y cuyo discurso deja huella en la conciencia de los individuos particulares adscritos a él. La “visión del mundo” de los sujetos transindividuales puede definirse como el conjunto de aspiraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúnen a los miembros de un grupo y los oponen a los demás grupos. Esta noción de sujeto transindividual es una construcción abstracta, similar al “tipo ideal” weberiano, que permite proponer un modelo que se esfuerza en ir más allá del análisis descriptivo empírico para alcanzar lo esencial.

Como ya se había mencionado, cada persona pertenece a una gran diversidad de sujetos transindividuales que se hacen visibles a través de la diversidad de discursos que se manifiestan en su expresión verbal o escrita y en las imágenes que es capaz de producir. Por ejemplo, sujetos transindividuales pueden ser la familia, las agrupaciones religiosas, políticas, económicas.

Entonces, el sujeto transindividual se vierte en las conciencias individuales por medio de prácticas discursivas concretas (discurso político, religioso, de un grupo cultural, argots, empleo de ciertas imágenes) las cuales pueden ser identificadas por el analista en el texto sometido a estudio. A estas prácticas discursivas se les llama *microsemióticas*, ya que cada discurso transcribe en signos el conjunto de valores del grupo social del cual procede y nos ofrece una posibilidad de lectura de las modalidades particulares de la inmersión de ese grupo en la historia. Por ello en la memoria colectiva persisten enseñanzas, modelos, recuerdos de realidades concretas, de prácticas sociales específicas que dejan huella en el discurso de los sujetos. O sea que la sociocrítica presupone que quien escribe un texto literario está haciendo la redistribución de diferentes discursos que conoce, lo cual determina su particular competencia discursiva, establecida por la serie de discursos que están a su disposición en el momento en que intenta expresar algo. El estudio de los discursos hace posible el describir el contexto

¹⁵¹ Ver el artículo de Arnulfo Velasco ya citado. Y el libro de Cros *Literatura, Ideología y Sociedad*, publicada por Gredos, Madrid, 1986, sobre todo después del capítulo dos.

sociohistórico en el cual se ubica el texto, así como las condiciones de tipo económico, político y cultural en las cuales se ha generado la obra.

El sujeto transindividual que encontramos en *Historias del Lontananza* es el que hemos llamado “del marginado”; esta noción está sujeta a una serie de prácticas discursivas que la diferencian del resto de los otros sujetos transindividuales. Este sujeto transindividual se relaciona con la marginación económica y social; marginación que de alguna forma está implicada con el desencanto y la indiferencias contemporáneas¹⁵². Tal marginación también es palpable y ha sido abordada en diversos estudios que dan cuenta de ella¹⁵³. Así, el sujeto transindividual del marginado, en relación con Monterrey y el estado de Nuevo León, se caracteriza entre otras cosas por lo siguiente¹⁵⁴:

- a) Inseguridad económica originada por una inestabilidad ocupacional.
- b) Bajos ingresos.
- c) Carencia de prestaciones sociales.
- d) Migración del campo a la ciudad en busca de un mejor nivel de vida.

Estas características “ideales”, es decir generales, nos van a permitir entender el sujeto individual del marginado con respecto a la obra de David Toscana. La falta de estabilidad ocupacional y la carencia de prestaciones se hacen presentes en el relato; por ejemplo en *Bienvenido a casa*, Amaro es despedido y su indemnización es muy raquítica, lo que le permite gastársela en una fiesta de una sola noche. El protagonista de este relato se lamenta de no haber emigrado a la ciudad para buscar un mejor nivel de vida.

La misma inseguridad económica se observa en *La Brocha Gorda*, donde el negocio de pinturas de Rubén está pasando por problemas económicos, lo que lo obliga a despedir a su empleado, negarse a pagar las deudas y “refugiarse” en el bar. En este relato el

¹⁵² En cuanto al desencanto y la indiferencia baste recordar las ideas de U. Beck, Gilles Lipovetsky y Jean Braudillard.

¹⁵³ Ver el libro ya citado de Raúl Eduardo López Estrada.

¹⁵⁴ Estas características de la marginación las obtuvimos de las investigaciones de Rosa Isela González Beltrán en su artículo “La población migrante: perfil sociodemográfico y estrategias de sobrevivencia”; También nos sirvió el trabajo de Marlene Guadalupe Cámara Góngora, “El papel de la mujer en las estrategias de producción y reproducción de las unidades domésticas”. Ambos artículos aparecen en la compilación ya mencionada de Raúl Eduardo López Estrada.

protagonista fue despedido de una fábrica de refrigeradores y al intentar poner su negocio, se enfrenta a una inseguridad económica fuerte y a los bajos ingresos.

El mismo caso sucede en *Millonarios*, donde los dos personajes tienen elementos de marginalidad: Carlos fue despedido y anda buscando trabajo; Alberto vende enciclopedias de puerta en puerta. Ambos se quejan de los bajos ingresos y de la inestabilidad económica.

En *el relato diez* y en *El heredero*, la inseguridad económica y ocupacional hace que los protagonistas tengan diferentes reacciones. En *el relato diez*, el protagonista odia a su nuevo compañero que probablemente ascenderá primero que él; en *El heredero*, el protagonista sueña con que el dueño del bar se muera y lo herede.

Las microsemióticas son numerosas, pero sólo mencionaremos algunas. Una de ellas se ve en *Un poeta local*, cuando se nos dice que haciendo una señal con las manos y dedos (la correspondiente a Amor y Paz o que en otro contexto, por ejemplo el político, puede significar la “V” de la victoria), específicamente en el interior del bar, para los clientes y para el barman significa que son necesarias dos cervezas: *Volteó hacia la barra e hizo una seña que Hildebrando interpretó como amor y paz, y que dentro del Lontananza significaba dos cervezas por favor*¹⁵⁵.

Como puede comprobarse, un símbolo político e histórico, para los personajes toscanianos marginales no representa sino el símbolo de dos cervezas, es decir de bebida. El bar es un sitio de distancia con respecto a los problemas sociales, es presentado como un paraíso; a él acuden los personajes de la obra en busca de “alejar” (Lontananza) sus dificultades económicas.

Otro elemento microsemiótico de estos sujetos transindividuales es la marginalidad de la mujer que la asocian a la cerveza y al fracaso, es decir, el machismo es un pensamiento constante en estos personajes empobrecidos; la mujer es asociada a problemas económicos en los relatos de *Bienvenido a casa*, *la Brocha Gorda*, *El cacomixtle*, *Millonarios*, *El heredero*, *Verónica* y *el relato diez*. Por ejemplo en *El*

¹⁵⁵ Ver relato correspondiente.

cacomixtle, la mujer es comparada con la cerveza: “Las mujeres son como espuma de cerveza, pensó. Un vaso limpio es la vida sin burbujas, pensó. La espuma cremosa, gruesa y compacta es la belleza de una mujer ante los ojos de un cacomixtle, pensó”.¹⁵⁶

6.3. Propuesta de Robin-Angenot

En este apartado revisamos algunas de las aportaciones de estos autores. Desde un inicio la pregunta que nos formulamos con ellos es: “de qué manera el discurso social se inscribe en el texto literario”. Partimos de la pregunta sobre la relación entre literatura y sociedad. Al respecto, Robin y Angenot sostienen

La sociocrítica puede intentar dar cuenta de la socialidad del texto desde dos puntos de vista: cómo el texto contribuye a producir el imaginario social, a ofrecer a los grupos sociales figuras de identidad (de identificación), a fijar representaciones del mundo que tienen función social. El otro punto de vista, genético, consiste en preguntarse cómo la ‘socialidad’ llega al texto. De diversas maneras, sin duda; lo que nosotros queremos privilegiar a qui es la que llamaremos inscripción del discurso social.¹⁵⁷

Los autores parten del supuesto de que el hablar de textos literarios es hablar, en principio, de referentes textuales; la literatura está relacionada con la textualidad, pero también con otros discursos. Antes de comprender las relaciones entre literatura y cultura, es preciso entender esta relación con la realidad entre lenguajes y discursos que, en una sociedad dada, se ‘conocen’ de una manera diferencial e incluso antagonista con respecto a lo real.

Para llevar a cabo un análisis de la cultura y al mismo tiempo del texto literario, los autores primero se preguntan ¿cómo trabaja la literatura dentro de la compleja topología de discursos desde el oral en todas sus formas hasta la novela más compleja? La respuesta que proponen es la siguiente:

La sociología literaria ingenua, cuyas premisas la sociocrítica intenta sobrepasar, es ingenua- que se nos entienda bien- sólo en cuanto confunde el propósito de la práctica literaria. De un modo u otro, este propósito es ‘conocer’ lo real, dar cuenta de ello, expresarlo, dejar de verlo con el material que le es propio y que no es de ninguna manera lo real, sino las diversas maneras en las que lo real ya está tematizado, representado, interpretado, semiotizado en los

¹⁵⁶ Ver edición de Joaquín Mortiz, 1997, P. 51.

¹⁵⁷ Ver su artículo “La inscripción del discurso social en el texto literario”, Régine Robin y Marc Angenot, incluido en la compilación de Malczynski, *Sociocríticas. Prácticas Textuales. Culturas de Fronteras.*, Editorial Rodopi, Amsterdam, Holanda, 1991, pp. 51-79.

discursos, lenguajes, símbolos, formas culturales. (Esos discursos y lenguajes que forman igualmente parte de lo real.) Para nosotros, el escritor es primero alguien que escucha, desde el punto en el que se sitúa en la sociedad, el inmenso rumor que figura, comenta, conjetura, antagoniza el mundo. Ese rumor es lo que al principio podríamos llamar el discurso social.¹⁵⁸

El discurso social, como categoría de análisis, implica que más allá del fragmento, de la diversidad de lenguajes y temas, de la polifonía y del caos, el analista de la cultura puede llegar a reconstruir las reglas de lo decible y lo escribible, una división regulada por tareas discursivas, redes interdiscursivas, reglas de formación de discursos determinados, es decir, de una determinada forma de nombrar las cosas de una cultura, de lo aceptable y lo legítimo en los discursos de una época.

En consecuencia, el discurso social se puede llegar a reconstruir, aunque sea con algunos fragmentos; es un horizonte presupuesto en cada reflexión sobre discursos y prácticas en una sociedad. Para el escritor, el que escribe la obra literaria, el discurso social es un rumor que llega lleno de clichés, órdenes dóxicos, es decir lo que forman las mentalidades.

A esta noción de discurso social se le suma otra que los autores profundizan y ejemplifican con distintos análisis, nos referimos a la noción de “sociograma”:

Decidimos prestar nuestra atención a los hechos sociodiscursivos menos limitados, menos aislables, más borrosos y omnipresentes: esos conglomerados de figuras, imágenes, de predicados, que forman concreciones sociodiscursivas a lrededor de un sujeto temático. Estos objetos son, con los matices que marcaremos, del orden de lo que la sociocrítica de Claude Duchet designa como “sociogramas”. Claude Duchet define el sociograma, objeto de recientes trabajos, en los siguientes términos: “Conjunto borroso, inestable, conflictivo, de representaciones parciales centradas en torno de un núcleo, en interacción con otros”. Conjunto borroso que atrae elementos aleatorios, dotado de un coeficiente de incertidumbre, cuyas fronteras con otras concreciones temáticas no son ni pueden ser herméticas. Inestable, porque no deja de transformarse por una dinámica interna y agrega, fagocita elementos prestados; en otro caso el sociograma tiende a solidificarse, a fosilizarse es un eslogan, en un lugar común inerte. Conflictivo, porque los elementos yuxtapuestos son portadores de apuestas, de debates, de intereses sociales. De representaciones parciales, porque arrancadas cada una de discursos específicos con sus regularidades, que entran en el texto literario como lo heterogéneo en interacción, el sociograma no es una yuxtaposición de tonterías, una cadena de redundancias parciales ligadas con un objeto temático.¹⁵⁹

Después de proponer esta categoría de análisis, cada uno de los autores propone la forma en que se puede utilizar el sociograma. Para Régine Robin el sociograma es lo que constituye el paso de lo discursivo a lo textual. Es una textualización que produce

¹⁵⁸ Régine Robin, Marc Angenot., op. cit. p. 52.

¹⁵⁹ Régine Robin, Marc Angenot., op. cit. p. 55-56.

su efecto “de” texto. Robin dice: “Si el sociograma se mueve, no es solamente porque algunos de los ideogramas que él incorpora se transforman, sino porque la textualización literaria, el mismo proceso estético lleva a cabo una transformación”¹⁶⁰. En cambio para Marc Angenot el sociograma se trata de un conjunto de tematizaciones que la ficción y otros discursos inscriben en un sujeto dado, del conjunto de vectores discursivos que tematizan ese objeto. Ambos autores proceden al análisis de dos sociogramas: el del héroe y el de la prostituta, en la novela rusa decimonónica. De este estudio concluyen algunas características más del sociograma:

Si se privilegia la deconstrucción solo, se corre el riesgo de desembocar en una estetización de la actividad crítica, en una axiología que contempla su propio vacío, en el trabajo de Penélope del post-estructuralismo (véase Derrida, Braudillard y otros). Si no se toma en consideración. Si no se toma en consideración sino la actividad de (re-) construcción se presupone en alguna parte que el escritor trabaja no sobre el ‘ya-allí’, sobre lo real ya-semiotizado, sino sobre un mundo objetivo representable del que el texto reflejará por homología, analogía o por completamente otro proceso las estructuras objetivas. Si, como nosotros postulamos, el discurso social comporta apuestas de legitimidad, de intereses sociales, de líneas hegemónicas, si comporta innovaciones y arcaísmos, equilibrios aparentes al nivel discursivo, concreciones dóxicas y estereotipadas, entonces la literatura puede ser esa práctica que se resiste a la hegemonía, que funciona en el exceso (exceso de lenguaje, imposible de figurar, imposible de decir todo diciéndose). En ese sentido, nosotros no fetichizaremos la literatura, ella no lo puede todo. Ella no puede sustituir los discursos de análisis ni siquiera discursos que basándose en el análisis metaforizan considerablemente sus argumentaciones (...). Diciendo eso, nosotros no establecemos jerarquía entre los diferentes tipos de discurso. La literatura es obscurecimiento, es polisémica, véase polifónica, plurilingüe en el sentido que M. Bajtin da a ese término; ella no tiene el poder (algunos felizmente porque ella es de otro orden) de oponer una claridad reconquistada y crítica a las líneas generales de la hegemonía que ella interpela. Mejor incluso, toda tentativa de clarificación liquida su exceso, es decir de algún modo su literariedad.¹⁶¹

Para los autores la sociocrítica tendría la función de descubrir los discursos correspondientes a cada época. Es decir, serviría para rastrear las discursividades en el tiempo:

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Dicho de otra manera, recogiendo la idea de las funciones de series discursivas dentro de una sociedad y su historicidad (Tynianov), la sociocrítica quisiera insistir sobre el hecho de que no hay una esencia de formas literarias, géneros dentro de la interdiscursividad, sino funciones que dependen de la coyuntura, de los modos de regulación de la hegemonía.¹⁶²

Las nociones de “discurso social” y de “sociograma” serán de gran utilidad para nuestros análisis de la obra toscaniana.

¹⁶⁰ Régine Robin, Marc Angenot., op. cit, p. 59.

¹⁶¹ Régine Robin, Marc Angenot., op. cit, p. 77-78.

¹⁶² Régine Robin, Marc Angenot., op. cit, p. 79.

6.4. Análisis de aplicación

Si procuramos reconstruir el sociograma del fracasado, éste presenta diferentes variantes en los distintos relatos y creemos que servirá para ayudarnos a reconstruir el discurso social regiomontano.

El fracaso ya ha sido apuntado muchas veces, sin que, siempre se haya analizado. En investigaciones recientes, como las de Raymond Williams y Blanca Rodríguez¹⁶³, se retoma como tema literario y poético en la literatura del siglo XX. Baste recordar a Franz Kafka, J.P. Sartre, Norman Mailer, Robert Musil, Antonio Tabuchi, Juan Rulfo, Juan Villoro, Eduardo Antonio Parra y Michel Houellebecq, por mencionar una lista bastante apresurada de la narrativa relacionada con el fracaso. Este tema del fracaso ha sido retomado por la filosofía posmoderna y ha llevado replantear la existencia en el mundo actual. Dar cuenta de este tema literario en más de una veintena de autores sería una labor que rebasa el presente trabajo, donde solamente analizamos los relatos de David Toscana, *Historias del Lontananza*.

Esbozaremos aquí un trabajo complejo de investigación que conformaría, en la literatura y en el discurso social, una especie de nudo gordiano de representaciones contradictorias que tanto ha atraído a los literatos. Los vectores portadores de representaciones del fracaso son, de manera notable, los vectores del nuevo tipo de sociedad que se está gestando, la sociedad simultánea¹⁶⁴; vectores que en los relatos de *Historias del Lontananza* están relacionados con grupos masculinos que se reúnen a beber en bares, donde se avenan mitos, anécdotas y prejuicios con toda la inversión de conocimientos “actuales” y vacíos.

Por otra parte está el gran discurso posmoderno sobre el nuevo individualismo, la aparición del hombre hedonista y aburrido; dicho de otro modo, el individualismo hedonista y personalizado que se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición. Los problemas sociales, como el desempleo y la pobreza, son vistos como cuestiones individuales relacionadas con la voluntad interior. El discurso posmoderno sella su

¹⁶³ Ver su más reciente libro *La narrativa posmoderna mexicana*, Universidad Veracruzana, México. 2002.

¹⁶⁴ Nos referimos a los trabajos sobre la sociedad actual que se mencionan en la bibliografía: Lipovetsky, Braudillard, Beck y otros.

alianza moralista entre el desempleado producto del capitalismo globalizado y el individuo hedonista que busca el placer a toda costa, aún cuando ello signifique vivir en la miseria.

Esta alianza tiene como indicio catalizador la bebida; la bebida permite olvidar los problemas; sirve para alejar a los personajes de su realidad. El fracasado tiene oportunidad de “olvidarse” de sus limitaciones cotidianas al acercarse al bar a beber. No es gratuito que *Lontananza* signifique “lejanía”, y que Toscana ubique los relatos en el espacio del con ese nombre. Como ha quedado demostrado en los análisis narrativos-textuales, la cercanía con el bar implica justamente una lejanía con respecto a las dificultades sociales. La importancia del bar y la bebida quedan expuestas, por ejemplo, en el primer relato *Bienvenido a casa*, cuando la casa del protagonista y el camino hasta el bar parecen tortuosos; mientras que, cuando el protagonista llega al bar, es como si llegara al paraíso.

El fracasado, que en cada relato recibe diferentes nombres y ocupaciones, generalmente anhela algo que no podrá conseguir, o en caso de conseguirlo, no podrá lograrlo por mucho tiempo. Es decir que perderá algo. El fracasado-perdedor será generalmente hombre y será mayor de edad. Vivirá en un pueblo cercano a la ciudad, o en la ciudad. Gracias a la bebida y al bar podrá reflexionar sobre su situación, anularla momentáneamente para después regresar a la vida habitual. Muchos de los relatos tienen una forma cíclica en su temporalidad, que dará la impresión como si sus personajes estuvieran prisioneros en ese mundo condenado a la deyección, el autodesprecio y la indiferencia. Por ejemplo, en *El heredero*, el personaje de “El Güero” está sujeto a ser mozo del dueño del bar, y esa condición se narra y se refuerza, y hacia final se deja entrever que así seguirá.

Como es característico de todo sociograma el tipo de pérdida (la forma de ser fracasado) cambia según cada relato. En *Bienvenido a casa*, por ejemplo, el protagonista será despedido; ganará momentáneamente el reconocimiento de sus iguales en el *Lontananza*; pero al finalizar la “velada”, emprenderá el camino de “regreso” a casa, lo que implica, pobreza, vergüenza y hastío. Es decir el personaje no solamente pierde su trabajo, sino también su dignidad.

Mientras en *La verdadera Historia de Don Manuel*, el protagonista perderá la posibilidad de contar un secreto; buscando el reconocimiento de sus amigos, intentará contar una historia secreta que hacia el final del relato, resultará conocida por todos y con mejores detalles. Al perderse el secreto, también se pierde la verdad y su importancia, como se verá con la indiferencia del relato ante la muerte de Anselmo y de Don Manuel. Es interesante recordar que el secreto consiste en la inversión del orden, algo que avergüenza al protagonista. Esta inversión del orden (cuando Don Manuel, un sastre, humilla a Samuel Ituarte un alcalde) es puesta al mismo nivel que la prostitución masculina; y el nivel de lo secreto, del “poder” decir, siempre debe estar acompañado de bebidas. Es decir que el protagonista, no solamente pierde el secreto sino que también pierde la validez de los discursos y adopta una actitud de indiferencia cínica ante la muerte.

En *El cacomixtle*, Odilón el barman pierde unas cervezas y también se da cuenta de que fracasa al intentar comunicarse con alguien que necesitaba un consejo. Otra pérdida que se da es la de “el respeto”, que según el relato implicaba el ser dueño del bar y sentarse en la barra. Los intentos de comunicación del barman son mediante cervezas, lo que hace la comunicación posible por unos momentos, pero finaliza irremediamente dejando al protagonista con la conciencia de su pérdida.

El poeta local sólo escribe poemas a los héroes patrios y pierde prestigio por sus poemas al gobernador; pierde también la posibilidad para escribir poesía “rimada”; aunque es enviado a estudiar a un Colegio de escritores, no es capaz de escribir cuentos. Asiste al bar para escuchar historias que le permitan escribir, pero fracasa en su intento por conseguirlos. Para el escritor, la pérdida implica el prestigio y la creatividad.

En *La Brocha Gorda*, el protagonista pierde un futuro cliente, una llamada, un empleado y hasta su identidad. Rubén es dueño de un negocio de pinturas que “va cuesta abajo”; cuando un cobrador lo visita, él niega su identidad para evitar el cobro; cuando llega una clienta al negocio, se esconde en la bodega para no evidenciar su falta de mercancía; cuando suena en dos ocasiones el teléfono, con la esperanza de un trabajo mejor, Rubén se niega a contestarlo, pensando que sería su esposa; y cuando su negocio se volvió poco solvente, perdió a su empleado Mundo.

En *Millonarios* se pierde la posibilidad de comprar un boleto de Lotería, de ser feliz, de ser millonario, de cambiar la vida. Alberto y Carlos se reúnen en el bar para contarse sus problemas; Alberto envidia la esposa joven de Carlos; además Alberto le dice a Carlos que casi compra un boleto ganador de la Lotería, lo que podía cambiar sus vidas, cumplir sus sueños y hacerlos felices. Carlos se ilusiona y se angustia por la oportunidad que se va, obsesionándose con comprar el boleto. Hacia el final del relato pareciera que también pierde la fidelidad de su esposa con Alberto.

El heredero, en cambio, presenta la pérdida de dignidad, de juventud, de salud, de esperanza y de riqueza. Odilón, dueño del bar, al enfermarse no solamente pierde la salud, sino que “da el viejazo”; el Güero, mozo del bar, pierde la dignidad con las bromas de sus amigos que lo visitan en su trabajo y se burlan de él frente a su novia; este personaje también va perdiendo la esperanza de convertirse en heredero de la riqueza de Odilón, del bar.

En *Verónica* los personajes pierden el tiempo y se aburren en un pueblo lejano de la ciudad. Al no conocer muchachas y encontrar el pueblo vacío, los personajes se aburren y aún en el bar se encuentran tristes y aburridos. Un personaje pierde la oportunidad de hablar con la esposa del barman y se pone a inventar significados para “Lontananza” y se proponen buena suerte y felicidad.

En el relato que hemos bautizado como *el número diez*, el protagonista pierde la oportunidad de demostrarle afecto a su esposa; pierde también la posibilidad de ascender en su trabajo y se da cuenta de que es inferior. Aunque el protagonista recibe un juego de cartas de su esposa, decide utilizarlo momentáneamente para tomar decisiones en su vida, lo que lo emociona, pero finalmente se da cuenta de que las cartas no le proporcionarán la seguridad y la felicidad esperadas.

Es así como el sociograma del perdedor muestra diferentes rostros: sin embargo todas estas formas de pérdida nos llevan a un discurso social pesimista y determinista, que permea todos los relatos y deja entrever, en su periferia, en su contradiscurso, toda una serie de valores implícitos que deben ser analizados como parte del discurso social imperante. Un conjunto de valores están implícitos en el interior de los textos, valores pertenecientes al discurso social imperante.

Estos valores tienen que ver generalmente con mejorar el nivel de vida; empleo, más dinero, más confort, más educación; tener un negocio rentable; tener un negocio propio; sacarse la lotería; tener una esposa joven. Todas las búsquedas se centran en el placer individual, en el goce del particular y privado. Nuestra hipótesis esbozada a grandes rasgos es que este sociograma del perdedor, con sus ambivalencias, ha permitido literariamente presentar una realidad discursiva social que cada vez se hace más evidente en nuestra época: la pobreza galopante¹⁶⁵ que, como parte de la desigualdad social, es un fenómeno que va en aumento en todo el mundo. Como apunta Ulrich Beck:

Los ingresos de los funcionarios, de los empleados, de los trabajadores y de los pensionistas van en ciertas degradaciones de forma paralela al desarrollo promedio. Hacia abajo van las cifras para quienes reciben el subsidio de desempleo y la ayuda social. Pese a toda la pluralidad de lecturas, hay dos movimientos de ingresos claros: una separación general entre, por una parte empresarios autónomos y, por otra parte, todos los trabajadores. Esto va acompañado de una protección de parte de la población que está firmemente integrada en el declinante mercado laboral y de una minoría cada vez menos minoritaria que vive en la zona gris de la infraocupación, de la ocupación intermedia y del desempleo duradero gracias a los medio públicos (cada vez menos cuantiosos) o al trabajo "informal" ("negro"). Tal como hace esperar la inconstancia de las condiciones de abastecimiento, divergen mucho las valoraciones sobre este último grupo, que vive en la frontera de la ayuda social y de la pobreza.¹⁶⁶

Este fenómeno ha cobrado importancia histórica mundial en las últimas décadas del siglo XX. Para el historiador E. Hobsbawm, los años sesenta fueron los años dorados del capitalismo mundial, pero a partir de la década de los setentas, incluyendo los ochenta y noventa, la situación económica mundial se destaca por una depresión económica mundial caracterizada por estancamiento e inflación:

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

¹⁶⁵ Sin pretender entrar en debate sobre el concepto de pobreza quisiéramos adscribirnos a la definición de pobreza que propone Raúl Eduardo López Estrada, en su compilación *La pobreza en Monterrey: los recursos económicos de la unidades domésticas*, UANL, México, 2002. Dicha definición nos ha parecido hermenéuticamente más abierta para el análisis que realizamos. Para López Estrada la pobreza y su concepción se materializan en el momento en que el interés analítico así lo implique; en su artículo "La Literatura sobre la pobreza urbana y los recursos económicos de los pobres" apunta a propósito del concepto de pobreza: *Lo que sí sabemos, a pesar de la confusión y del refinamiento de todas las técnicas utilizadas en su definición y medida, es que la pobreza es producto de un proceso con implicaciones históricas, sociales, económicas en un contexto particular y por otra parte, en la definición se debe incluir el cómo una sociedad considera ser pobre. Así mismo, es importante mencionar que en relación a la definición de la pobreza estamos frente a un término impreciso derivado de un proceso y una connotación social específicas. Aquí, el ser pobre tiene un significado determinado por la sociedad en la que se vive y su experiencia histórica. (...) Así, nos encontramos frente a una dificultad para generalizar una definición puesto que la pobreza varía en connotaciones; sus significados implícitos y emocionales son también variados y de la mayor importancia (pp. 32-33).*

¹⁶⁶ Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Editorial Paidós, Barcelona 1998, p. 117.

*En 1970 nadie hubiese esperado, ni siquiera imaginado, que sucediesen estas cosas. A principios de los noventa empezó a difundirse un clima de inseguridad y de resentimiento incluso en muchos de los países ricos. Como veremos, esto contribuyó a la ruptura de sus pautas políticas tradicionales. Entre 1990 y 1993 no se intentaba negar que incluso el mundo capitalista desarrollado está en una depresión. Nadie sabía qué había que hacer con ella, salvo que pasase. Sin embargo, el hecho central de las décadas de crisis no es que el capitalismo funcionase peor en el edad de oro, sino que sus operaciones estaban fuera de control. Nadie sabía cómo enfrentarse a las fluctuaciones caprichosas de la economía mundial, ni tenía instrumentos para actuar sobre ellas. La herramienta principal que se había empleado para hacer esa función en la edad de oro, la acción política nacional o internacionalmente, ya no funcionaba. Las décadas de crisis fueron la época en que el estado nacional perdió sus poderes económicos.*¹⁶⁷

Como parte de esta pobreza está el fenómeno del individualismo. Siguiendo a Beck¹⁶⁸, quien afirma que una característica de esta ideología individualista es la concepción que hace pensar a la gente que han de cargar con el desempleo masivo como un destino personal. El desempleo ataca a fases específicas de la vida; el destino colectivo se ha convertido en destino personal, en destino individual; el desempleado es un individuo en el mercado de trabajo, en circunstancias “especiales” que le impiden trabajar: vejez, inadaptabilidad al cambio, desconocimiento del lenguaje PC, imposibilidad de aprender inglés, salarios muy bajos, etc.

Antes la gente se unía en sindicatos o en grupos de lucha para combatir unidos los problemas comunes como derechos laborales o el desempleo: ahora el problema, al ser individualizado, es así mismo desactivado. De esta forma, la sociedad se divide en una mayoría decreciente de propietarios de puestos de trabajo y una minoría creciente de desempleados, jubilados anticipados, trabajadores ocasionales y aquellos que no consiguen todavía entrar al mercado de trabajo y que no poseen experiencia laboral alguna.

Ya el desempleo se ha “democratizado”, para usar una expresión de U. Beck, alcanzando a los estratos sociales altos, haciendo posible que cualquiera pueda ser tocado por el fantasma del desempleo; se da lo que se conoce como el “reparto de la carencia”, una igualación de las oportunidades hacia abajo.

En nuestro tiempo se asume que el bienestar económico no es producto de alguna lucha histórica, partidista o social, más bien se asocia con una noción de reparto biográfico:

¹⁶⁷ Ver a Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1998, P. 408.

¹⁶⁸ Me refiero a *La sociedad del riesgo...*

Lo que antes fue asignado como destino de grupo hoy es repartido de manera transversal biográficamente (con muchas limitaciones). Dicho esquemáticamente: los contrastes de la desigualdad social reaparecen como contrastes entre periodos de vida dentro de una biografía. Naturalmente, esto está sobreformulado, exagera la tendencia observable de que con la individualización las vidas se vuelven más diversas, contrastantes, quebradas, inseguras, propensas a irrupciones catastróficas, hasta llegar al hecho de que una parte creciente de la población global está expuesta al menos "pasajero" al desempleo (y a la pobreza). El otro lado de lo pasajero con que se presenta el desempleo es la transformación de las causas exteriores en culpa propia, de los problemas del sistema en fracaso personal. La provisionalidad, que en los continuos intentos se transforma en un desempleo duradero ya no pasajero, es el calvario de la autoconciencia. En la exclusión continua de lo posible, el desempleo (que es algo exterior) se introduce paso a paso en la persona, se convierte en su propiedad. La nueva pobreza es sobre todo, pero no sólo, un problema material. Es también con esta autodestrucción aceptada en silencio, que se consume en el recorrido ritual de los vanos intentos de defensa, con lo que el destino masivo prolifera bajo la superficie.¹⁶⁹

Desde aquí podemos observar parte del discurso social que atraviesa la obra analizada, *Historias del Lontananza*; discurso social que, mediante el sociograma del fracasado, asocia el fracaso (y el éxito) económico a la biografía. Es muy claro, por ejemplo en el relato *Bienvenido a casa*, donde al perder el trabajo, el protagonista decide negar su situación y verlo como "una trampa" que alguien (nunca se menciona quién) le había tendido. El personaje recuerda su pasado como "los años de la esperanza", cuando tenía la opción de estudiar y trabajar, de poder salir del pueblo y de ser rico, pero esa esperanza fue engañada por la trampa que representaba trabajar en la fábrica del pueblo.

Víctor Zúñiga¹⁷⁰, sociólogo estudioso de diferentes fenómenos culturales relacionados con Nuevo León, en su trabajo sobre las percepciones de la pobreza en el área metropolitana de Monterrey, nos dice que los regiomontanos ven la pobreza como producto de defectos de la personalidad individual, de vicios; en última instancia, la pobreza es asociada a vicios y defectos personales y no como fenómeno social, que afecte a muchos. Víctor Zúñiga así lo expresa:

Es posible que una de las características distintivas de la sociedad regiomontana en relación al tema de la pobreza- u a otras muchas categorías de uso político - sea la persistencia o reproducción de creencias y premisas de la filosofía liberal porfiriana, según la cual numerosos hechos que los científicos tienden a definir como "sociales" tienen un origen estrictamente individual. Esto hace que la pobreza sea percibida como producto no de un 'orden social injusto', de los límites de la economía o de la 'naturaleza' de las cosas, sino de decisiones, vicios o defectos individuales. Y la riqueza sea definida por los rasgos individuales contrarios: fruto del tezón, la virtud y las cualidades personales.¹⁷¹

¹⁶⁹ Ver a U. Beck, op. cit, P. p. 121-122.

¹⁷⁰ Víctor Zúñiga, "La pobreza en Monterrey", aparecido en Luis Lauro Garza (comp.), *Nuevo León Hoy, diez estudios sociopolíticos*, Ediciones la Jornada, México, 1998.

¹⁷¹ Ver Víctor Zúñiga, obra citada, P. 69-70

Es decir que este discurso social del fracaso y la pobreza, representados en el sociograma del fracasado, forma parte de una concepción colectiva común en la región. De ahí que los relatos recojan ese “rumor social” y lo reproduzcan en sus páginas.

De igual forma el protagonista de *La verdadera historia de Don Manuel*, al presentar a sus amigos los hace unir las biografías con el destino económico, como si ambos fueran uno producto del otro: Toño, al estudiar, se explica su prosperidad económica; Anselmo, “el más jodido” de los amigos, por su apego a beber, se convierte en prostituto, lo que explica su situación económica precaria. Es decir que los personajes, al ser anclados a su biografía, al mismo tiempo son atados a su destino económico. La depresión de Rubén, protagonista del relato *La Brocha Gorda*, lleva al personaje a patear puertas en las calles y a preguntar a la gente si venden pinturas que él no puede tener, indicio de la explicación biográfica en acción; el personaje introyecta el malestar económico y decide descargarlo con la gente acciones individuales alejadas de su verdadero problema.

Además, este fenómeno discursivo social del individualismo tiene otro rostro para Lipovetsky, un rostro de indiferencia y vacío. Para el filósofo francés nuestra época ha logrado evacuar la escatología revolucionaria, base de una revolución permanente de lo cotidiano y del propio individuo: privatización ampliada, erosión de las identidades sociales, abandono ideológico y político, desestabilización acelerada de las personalidades.

Para Lipovetsky a medida que las sociedades se desarrollan hacia la democracia, presentan una lógica nueva, un proceso de individualización que afecta todos los órdenes culturales, es una situación global que está en curso: una sociedad flexible basada en la información y en la estimulación de necesidades, el sexo y la asunción de las filosofías de “superación personal”, culto a lo natural, a la cordialidad y al sentido del humor. Es un proceso de individualización que promueve el mínimo de coacciones y el máximo de elecciones privadas posible, con el mínimo de austeridad y el máximo de deseo, con la menor represión y la mayor compresión posible. Las instituciones invitan a la participación, habilitan el tiempo libre y el ocio, manifiestan una tendencia a

la humanización, a la diversificación, a la psicologización de las modalidades culturales; se propone un régimen homeopático y cibernético; la programación opcional, a la carta. Existe pues toda una serie de nuevos fines y legitimidades culturales: valores hedonistas, respeto por las diferencias, culto a liberación personal, al relajamiento, al humor y a la sinceridad, al psicologismo, a la expresión libre. El proceso de individualización ha pulverizado las relaciones colectivas, se ha convertido en valor supremo la superación personal, el respeto a la singularidad subjetiva y la originalidad. A todo esto Lipovetsky lo ve como algo que, aunque de manera incipiente, cada vez más cobra realidad; es un fenómeno que no cesa de cambiar el presente y sus ejemplos se multiplican:

El proceso de personalización surgió del seno del universo disciplinario, de modo que el fin de la edad moderna se caracterizó por la alianza de dos lógicas antinómicas. La aneja cada vez más ostensible de las esferas de la vida social por el proceso de personalización y el retroceso concomitante del proceso disciplinario es lo que nos ha llevado a hablar de sociedad posmoderna, una sociedad que generaliza una de las tendencias de la modernidad inicialmente minoritaria. Sociedad posmoderna: dicho de otro modo, cambio de rumbo histórico de los objetivos y modalidades de la socialización, actualmente bajo la égida de dispositivos abiertos y plurales; dicho de otro modo, el individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición; dicho de otro modo, la era de la revolución, del escándalo, de la esperanza futurista, inseparable del modernismo, ha concluido.¹⁷²

Lo que se logra es una ganancia de autonomía individual, cada individuo se convierte en un agente libre de su tiempo; la gente cada vez está menos sujeta a las relaciones con los demás, por ello se afirma que la seducción “es privada”. Este nuevo individuo por ejemplo, gusta de oír música de la noche a la mañana, le gusta permanecer afuera, ser transportado y envuelto en un ambiente sincopado, necesita de una desrealización estimulante, eufórica, embriagante del mundo:

Del mismo modo que las instituciones se vuelven flexibles y móviles, el individuo se vuelve cinético, aspira al ritmo, a una participación de todo el cuerpo y los sentidos, participación posible gracias a la estereofonía, el walkman, los sonidos cósmicos y paroxísticos de la música de la edad electrónica. A la personalización a medida de la sociedad corresponde una personalización del individuo que se traduce por el deseo de sentir “más”, de volar, de vibrar en directo, de sentir sensaciones inmediatas, de sumergirse en movimiento integral, en una especie de trip sensorial y pulsional.¹⁷³

De esta forma la gente cada vez menos se interesa en lo que sucede, fuera de su ámbito de acción. Se desertifica y se erosiona la comunicación social y el interactuar humano:

¹⁷² Ver Lipovetsky, op. cit., Pp. 8-9.

¹⁷³ Ver Lipovetsky, op. cit., P. 23.

Un desierto paradójico, sin catástrofe, sin tragedia ni vértigo, que ya no se identifica con la nada o con la muerte: no es cierto que el desierto obligue a la contemplación de crepúsculos mórbidos. Consideremos esta inmensa o la de desinversión por la que todas las instituciones, todos los grandes valores y finalidades que organizaron las épocas pasadas se encuentran progresivamente vaciados de sus sustancia, ¿qué es sino una deserción de las masas que transforma el cuerpo social en cuerpo exangüe, en organismo abandonado? (...) No contento con producir aislamiento, el sistema engendra su deseo, deseo imposible que, una vez conseguido, resulta intolerable: cada uno exige estar solo, cada vez más solo y simultáneamente no se soporta a sí mismo, cara a cara. Aquí el desierto ya no tiene ni principio ni fin.¹⁷⁴

La desertificación de la vida social se traduce también en una indiferencia aumentada por los medios de comunicación, que saturan al individuo con una avalancha de información:

Indiferencia por saturación, información y aislamiento. Agentes directos de la indiferencia, se comprende por qué el sistema reproduce de forma extendida los aparatos de sentido y de responsabilización que sólo logran producir un compromiso vacío (...). La indiferencia no se identifica con la ausencia de motivación, se identifica con la escasez de motivación, con la "anemia emocional", con la desestabilización de los comportamientos y juicios convertidos en "flotantes" como las fluctuaciones de la opinión pública. El hombre indiferente no se aferra a nada, no tiene certezas absolutas, nada le sorprende, y sus opiniones son susceptibles de modificaciones rápidas: para alcanzar un grado tal de socialización, los burócratas del saber y del poder tienen que desplegar tesoros de imaginación y toneladas de información.¹⁷⁵

Otra característica de la sociedad actual es la del narcisismo exacerbado; hoy la gente vive para sí misma, sin preocuparse por el pasado o el futuro:

Cuando el futuro se presenta amenazador e incierto, queda la retirada sobre el presente, al que no cesamos de proteger, arreglar y reciclar en una juventud infinita. A la vez que pone el futuro entre paréntesis, el sistema procede a la "devaluación del pasado", por su avidez de abandonar las tradiciones y territorialidades arcaicas e instituir una sociedad sin anclajes ni opacidades; con esa indiferencia hacia el tiempo histórico emerge el "narcisismo colectivo", síntoma social de la crisis generalizada de las sociedades burguesas, incapaces de afrontar el futuro si no es en la desesperación. (...) De hecho el narcisismo surge de la deserción generalizada de los valores y finalidades sociales, provocada por el proceso de personalización.¹⁷⁶

Es así como el discurso social se manifiesta en el sociograma del fracasado, en los personajes del relato *Derrumbes* y del relato *10*. En *Derrumbes*, los personajes intercambian puntos de vista con total indiferencia; la anemia emocional, hace que el personaje de Héctor busque desesperadamente "ponerse pedo", es decir emborracharse para que alcanzar su nivel "pulsional" necesario para ser feliz. Mientras esto sucede el

¹⁷⁴ Ver Lipovetsky, op. cit, P. 35-48.

¹⁷⁵ Ver Lipovetsky, op. cit, P. 44.

¹⁷⁶ Ver Lipovetsky, op. cit., pp. 51-53.

personaje de Parra se sume en la indiferencia por el otro y se pone a construir una torre simulada de fichas, que después el mismo decide destruir, para así evitar que el otro la destruya; Parra personaje individualista narcisista paradigmático, que no le importa en lo absoluto su amigo y constantemente lo insulta.

En cambio en *relato 10* el protagonista prefiere ver a una modelo por la televisión que a su esposa; la hiperrealidad¹⁷⁷ televisiva mueve al personaje lo que la presencia auténtica de la esposa no logra, ni siquiera cuando le regala las barajas; el personaje prefiere fantasear solo en la oficina con las cartas, que convivir con su esposa en su hogar. Es así como el sociograma del fracasado y el discurso social se inscriben en el texto de *Historias del Lontananza*.

De esta forma, al estudiar el discurso social que atraviesa el texto toscaniano, hacemos posible la descripción del contexto sociohistórico en el cual se ubica nuestro texto, así como las condiciones de tipo económico y cultural en las cuales se ha generado la obra. Se parte del texto para analizar con propiedad los relatos; si se iniciara la crítica sin ningún respaldo textual, el trabajo se vendría abajo puesto que no podría sostenerse, no habría instancias de comprobación. Por ello primero fue preciso presentar análisis textuales para poder hacer la crítica correspondiente mejor.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN[®]
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

¹⁷⁷ Para entender mejor el concepto de hiperrealidad conviene leer a Jean Baudillard; *Las estrategias fatales*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997; y también su libro *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 2002,

Recapitulaciones

*"No mires a lo lejos descuidando
lo que tienes cerca."*

-Eurípides; Tragedias-

En este apartado queremos exponer brevemente los logros alcanzados por la investigación. Partimos con la convicción de que la crítica literaria es un conocimiento que se va construyendo conforme se avanza en los análisis. Por ello a lo largo del proceso de investigación fuimos reformando las hipótesis. Al respecto sostenemos que la teoría literaria es en realidad un punto de partida donde el crítico se puede nutrir de elementos para sus análisis¹⁷⁸; pero definitivamente no es punto de llegada de una investigación que no se centre en enriquecer el metalenguaje de esa disciplina.

Algunos cuestionamientos que desde la teoría literaria nutrieron nuestro trabajo de tesis han servido para entender el desarrollo de la investigación. El primero de estos cuestionamientos es sobre el concepto de literatura; nuestra aportación privilegia directamente el aspecto de la importancia de la tradición, pero también la puesta de manifiesto (significados textuales) así como los diferentes sentidos de los textos toscanianos.

En seguida repasamos los puntos de análisis de mayor interés:

- a) El sociograma del fracasado y el discurso social al que se manifiesta en el texto de *Historias del Lontananza* es indicador de una de las características contextuales más importantes de nuestro tiempo: el aumento de la pobreza.
- b) El sujeto transindividual del marginal y la microsemiótica de *Historias del Lontananza* refuerzan nuestra hipótesis sobre la referencia a la marginalidad social en los relatos de la obra toscaniana.

¹⁷⁸ En este sentido estamos totalmente de acuerdo con los planteamientos de John M. Ellis, en su libro *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico*, publicado por Taurus, Madrid, 1988.

- c) La hipertextualidad y la modelización del texto estudiado muestran que las significaciones estéticas están relacionadas con el reforzamiento del discurso social conservador regiomontano.
- d) El espacio narrativo hace evidente referencia a pueblos y ciudades de Nuevo León; aunque el lugar privilegiado para la significación de los relatos es el bar, la significación de este espacio dentro del universo narrativo estudiado es la de un sitio de felicidad, que permite la lejanía de los problemas y de la marginación social.
- e) El tiempo generalmente se mide por la bebida, lo que le da una importancia textual que marca los ritmos y la velocidad de la narración de los relatos.
- f) Los personajes y actores de los relatos estudiados están íntimamente relacionados con el sujeto transindividual descrito.

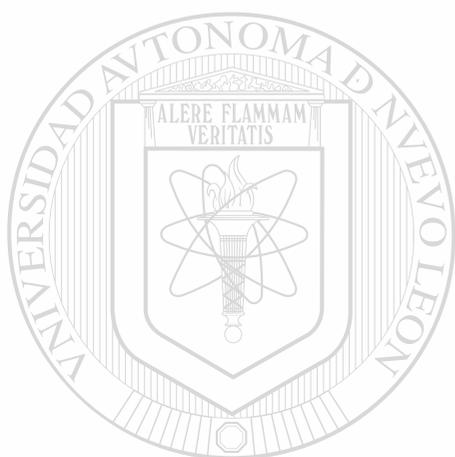
En este trabajo también hemos puesto de manifiesto que el análisis textual es crucial para poder estudiar el fenómeno literario contemporáneo. Las dimensiones espacial y temporal, así como los análisis de personajes y tramas, han permitido establecer y fundamentar todas las aseveraciones que planteamos a lo largo de la investigación.

La sociocrítica como herramienta de trabajo literario ha sido puesta a prueba en los análisis que hemos desarrollado. En este sentido queremos apuntar que las aportaciones al análisis sociocrítico de los textos regiomontanos colocan a esta investigación como pionera en la crítica literaria de la región.

Otro elemento a resaltar es la temática regional; ya lo decía Eurípides en su consejo que nos ha servido de epígrafe: no hay que olvidar los tópicos concernientes a nuestra realidad más cercana. Por ello esta investigación partió del interés teórico por la textualidad literaria regiomontana y este interés fue creciendo en el desarrollo del trabajo crítico. Por ello no hemos querido plantear recapitulaciones en vez de conclusiones, ya que el trabajo apenas comienza. La cultura regiomontana manifiesta en su textualidad aún está por descubrirse.

Por último, hemos evidenciado que la tradición textual regiomontana manifiesta una serie de elementos que podemos llamar ideológicos¹⁷⁹; estos elementos, que a nivel textual han sido contemplados en el análisis, nos hacen afirmar que los relatos toscanianos pueden ser representativos de la tradición textual regiomontana.

Es así como esta investigación pretende dar testimonio de lo que la crítica textual sería capaz; dar testimonio de todo aquello que la lectura atenta de los textos puede lograr, contribuyendo no solamente a aumentar el número de tesis, sino intentando hacer una aportación a la cultura regiomontana.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

¹⁷⁹ En el sentido en que habla Van Dijk, en las conclusiones de su libro *Ideología*.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Adorno, T:W., *Teoría estética*, Editorial Taurus, Madrid, 1992.
- Angenot, Marc., et al, *Teoría Literaria*, Editorial Siglo XXI, México, 1993.
- Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 1998.
- Barthes, Roland., *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, Editorial Siglo XXI, México, 1999.
- Barthes, Roland., *El Placer del texto y lección inaugural*, Editorial Siglo XXI, México, 1998.
- Barthes, Roland., *Mitologías*, Editorial Siglo XXI, México, 1997.
- Barthes Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002.
- Bajtín, Mijail., *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1986.
- Bajtín, Mijail., *Teoría y estética de la novela*, Editorial Taurus, Madrid, 1989.
- Baudrillard, Jean., *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 2002.
- Baudrillard, Jean., *De la seducción*, Editorial REI, México, 1997.
- Baudrillard, Jean., *Las estrategias fatales*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.
-
- Beck, Ulrich., *La sociedad del riesgo*, Editorial Paidós, Barcelona, 1998.
-
- Beristáin, Helena., *Análisis estructural del relato literario*. UNAM-LIMUSA, México, 1999.
- Blecua, Alberto., *Manual de crítica textual*, Editorial Castalia, Madrid, 1990.
- Bourdieu, Pierre., *Las reglas del arte*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.
- Bourdieu, Pierre., *¿Qué significa hablar?*, Editorial Istmo, Madrid, 1982.
- Cárdenas, Fernández B., et al., *La metodología en la enseñanza de la literatura*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 1994.
- Chávez Castañeda Ricardo., et al., *La generación de los enterradores*, Editorial Nueva Imagen, México, 2000.
- Chávez Castañeda Ricardo., et al., *La generación de los enterradores II*, Editorial Nueva Imagen, México, 2003.

Cornaz, Laurent., *La escritura o la trágico de la transmisión*, Escuela lacaniana de psicoanálisis, México, 1998

Cros, Edmond., *Literatura, ideología y sociedad*, Editorial Gredos, Madrid, 1986.

Culler, Jonathan., *Barthes*, FCE, México, 1987.

Culler, Jonathan., *Breve introducción a la teoría literaria*, Editorial Crítica, Barcelona, 2000.

Culler, Jonathan., *La poética estructuralista*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1978.

Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Editorial Siglo XXI, México, 1998.

Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.

Doumont, L., *Homo aequalis*, Editorial Taurus, Madrid, 1999.

Dourcy, A., et al, *Literatura y sociedad*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1977.

Eagleton, Terry., *Una introducción a la teoría literaria*, F.C.E., México, 1988.

Eagleton, Terry, *Ideología*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997.

Eco, Umberto., *Interpretación y sobreinterpretación*, University Press, Cambridge, 1995.

Ellis, John., *Teoría de la crítica literaria*, Editorial Taurus, Madrid, 1988.

Foster, H. Et al., *La posmodernidad*, Editorial Colofón, México, 1988.

Garza, L.L., *Nuevo León hoy*, UANL-La Jornada ediciones, México, 1998.

Genette, G., *Nuevo discurso del relato*, Editorial Cátedra, Madrid, 1998.

Genette, G., *Palimpsestos*, Editorial Taurus, Madrid, 1989.

Genette, G., *Umbrales*, Editorial Siglo XXI, México, 2001

Gertz, Clifford., *La interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1997.

Goldman, Lucien., *La creación cultural en la sociedad moderna*, Editorial Fontamara, México, 1992.

Goldman, Lucien., *Marxismo y ciencias humanas*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1975.

Gómez Redondo, Fernando., *El lenguaje literario*, EDAF, Madrid, 1997.

Gómez Redondo, Fernando., *La crítica literaria del siglo XX*, EDAF, Madrid, 1999.

Habermas, J., *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1998.

Hobsbawm, Eric., *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1998.

Ingarden, Roman., *La obra de arte literaria*, Editorial Taurus, México, 1998.

Kristeva, Julia., *El texto de la novela*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981.

Lezama Lima, J., *La expresión americana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.

Lipovetsky, G., *La era del vacío*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.

López Estrada, Raúl E. (comp.), *La pobreza en Monterrey: Los recursos económicos de las unidades domésticas*, UANL, México, 2002.

Lotman, Iuri., *Estructuras del texto artístico*, Ediciones Istmo, Madrid, 1982.

Lozano, et al., *Análisis de discurso*, Editorial Cátedra, Madrid, 1999.

Lyon, David., *Posmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Malcuzyński, M.P., *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*, Editorial Rodopi, Ámsterdam, 1991.

Marcuse, Herbert., *El hombre unidimensional*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1968.

Mardones, J.M., *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1991.

Navarro, Desiderio (comp), *Intertextualité*, UNEAC, Casa de las Américas, Habana, 1996.

Pérus, Francois., *Historia y crítica literaria*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1982.

Pimentel, Luz Aurora., *El relato en perspectiva*, UNAM-Editorial Siglo XXI, México, 1998.

Pozuelo Yvancos, José., *Teoría del lenguaje literario*, Editorial Cátedra, Madrid, 1989.

Propp, Vladimir., *Morfología del cuento*, Editorial Colofón, México, 1997.

Reis, Carlos., *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Editorial Gredos, Madrid, 1989.

Rodríguez, Lozano M.G., *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2002.

Salazar, Humberto., *La crítica literaria en Monterrey(1880-1980)*, UANL, México, 1995.

Serna, J.A., *El subalterno en la escritura regiomontana: la novela de los noventa*, UANL, México, 1999.

Tornés Reyes, Emmanuel., *¿Qué es el postboom ?*, Editorial Letras Nuevas, La Habana, 1996.

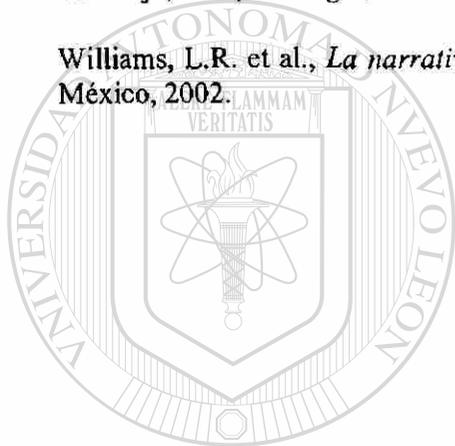
Toscana, David., *Historias del Lontananza*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1997.

Toscana, David., *Lontananza*, Editorial Sudamericana, México, 2003.

Van Dijk, T.A., *Estructuras y funciones del discurso*, Editorial Siglo XXI, México, 1989.

Van Dijk, T.A., *Ideología*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1998.

Williams, L.R. et al., *La narrativa posmoderna en México*, Universidad Veracruzana, México, 2002.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



