

# MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA



*Bajo el pórtico de piedra esculpida  
al sol entre claridad y sombra,  
casi sereno. Pensando con alivio: esto permanecerá aquí*

*mientras, tan frágil, desaparezca el cuerpo  
y de pronto no haya nadie.  
palpando la porosidad del muro.*

Czeslaw Milosz

**H**a transcurrido un año desde que *Marmórea* salió a la luz, una publicación creada para ofrecer un medio a través del cual los estudiantes de todo México pudieran divulgar y compartir estudios académicos que abordaran las áreas de la lingüística y la literatura, para de este modo enriquecer el panorama de la investigación.

Nos enorgullece presentar el tercer número de *Marmórea*, en el que no sólo destaca la calidad de los trabajos, sino también la diversidad de los mismos; podemos encontrar artículos de divulgación, artículos académicos y ensayos, que abordan una selección variopinta de temas y autores; desde escritores europeos del s. XX, hasta poetas de Latinoamérica contemporáneos

Partimos con un estudio lingüístico sobre la transformación semántica de la expresión “un montón de”; a continuación encontramos un trabajo de divulgación que explora el origen de los personajes y estética del escritor francés André Malraux; más adelante, un análisis de la novela *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé; una lectura del libro *Diáspora* del poeta chileno Jaime Araya que se enfoca en el indigenismo y otros aspectos postcoloniales; proseguimos con un análisis de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco que explora la represión que ejerce el entorno social sobre el protagonista; un análisis de las técnicas narrativas del cuento “El guardaguas” y los efectos que logra en el lector; y por último, contamos con el honor de presentar una colaboración del Dr. Lauro Zavala, investigador reconocido por sus estudios en semiótica, teoría literaria y análisis cinematográfico, a quien le agradecemos enormemente que haya compartido su trabajo con nosotros.

Agradecemos también el entusiasmo y participación de todos aquellos que nos enviaron sus trabajos de investigación, así como a la Universidad Autónoma de Aguascalientes, especialmente al Centro de las Artes y la Cultura y al Departamento de Letras, por brindarnos este espacio de desarrollo y fomento a los estudios literarios y lingüísticos. Esperamos que a través de este número, los lectores se acerquen a obras o escritores que no conocían, que amplíen sus perspectivas y, sobre todo, que lo disfruten tanto como nosotros.

**RECTOR**

M. en Admón. Mario Andrade Cervantes

**SECRETARIO GENERAL**

Dr. En C. Francisco Javier Avelar González

**DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA**

M. en RSM. José Luis García Rubalcava

**JEFA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS**

M. en E.H. Ana Luisa Topete Ceballos

**EDITORES**

Esteban Castorena Domínguez

Carlos Eduardo Rocha Gutiérrez

**CONSEJO EDITORIAL**

Cynthia Anaí Armas Hernández

Luis Leonardo Durán Siqueiros

Andrea Trueba Ruiz

Alexis Salvador Gómez Rodríguez

**DISEÑO GRÁFICO**

Adolfo Ocádiz Cervantes

**FOTOGRAFÍA DE PORTADA : "ARTESANOS"**

Jorge Muro



Agradecemos infinitamente la ayuda y apoyo de nuestro decano M. en R.S.M. José Luis García Rubalcava, al Secretario Académico del Centro, M. en L.I. Ricardo Orozco Castellanos, a nuestra jefa de departamento M. en E.H. Ana Luisa Topete Ceballos, a la profesora M. en L.M. Guadalupe Montoya Soto, así como al café "La Casa del Naranja", por fungir como sede no oficial del consejo editorial y por el excelente servicio que siempre nos ha brindado.

# ÍNDICE

- Caracterización semántica del cuantificador *Un montón de* .....  
**Vania Guzmán Bonilla / Rubén Santana Silva**
- André Malraux: La construcción de un mito.....  
**Ana Lilia Félix Pichardo**
- La memoria, el conflicto generacional y la metaficción en *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé.....  
**Maria José Vásquez Olivas**
- Las raíces abiertas: Partículas y particularidades en *Diáspora* de Jaime Araya .....  
**Joaquín Emmanuel De La Torre Herrera**
- Represión y anulación del recuerdo infantil en *Las batallas en el desierto* .....  
**Nayeli Pérez Castillo**
- El angustioso guardagujas. Función de la estructura en abismo en "El guardagujas" de Juan José Arreola.....  
**Isaac Muñoz Peralta**
- Breve historia de la teoría del cuento.....  
**Lauro Zavala**

# Caracterización semántica del cuantificador

## *Un montón de*

VANIA GUZMÁN BONILLA (VANIA.GB15@GMAIL.COM)

RUBÉN SANTANA SILVA (RUBENSS1203@GMAIL.COM)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

### **Resumen**

En este trabajo nos enfocamos en el uso como determinante cuantificador de la expresión *un montón de*, que si bien está conformada desde una perspectiva formal por un sintagma nominal complejo (de ahora en adelante SNC), funciona más bien como un cuantificador vago. Por tal motivo, buscamos mostrar cómo es que en español este SNC se gramaticalizó como un cuantificador y transformó así su tipo semántico. Asimismo, describiremos su distribución sintáctica y semántica y realizaremos su mapeo sintáctico-semántico como cuantificador.

### **Palabras clave**

Cuantificadores vagos, determinación, recategorización, gramaticalización, semántica de cuantificadores

## INTRODUCCIÓN

Los sintagmas nominales (SN) en español generalmente necesitan de un determinante que los legitime en una oración. Entre los diversos determinantes nominales, encontramos los cuantificadores que indican el número (cinco vocales, cien pesos, muchos adolescentes) o la cantidad de alguna entidad (mucha paciencia, demasiado espacio), así como otros cuantificadores no nominales que refieren el grado de una propiedad o de un estado, proceso o acción (DiTullio & Malcuori: 211). El español cuenta con una gran variedad de cuantificadores, desde los generales *la mayoría de* o *la minoría de* hasta algunos muy coloquiales como *un chingo de*, característico del dialecto del español de México o el *ene* muy empleado en la variante chilena. Cada uno de estos cuantificadores tiene su propia historia y también sus propias reglas o condiciones de uso. En el presente trabajo analizaremos la construcción *un montón de* a partir de la Semántica Composicional para comprender cómo se transformó de un SNC a un cuantificador. Para ello, revisaremos su etimología, los componentes de este SN, su distribución sintáctica, su distribución semántica y realizaremos un mapeo sintáctico-semántico. Asimismo, lo compararemos con algunos usos similares en otras lenguas.

El análisis se centra sobre todo en extractos de textos del siglo XXI obtenidos de los corpus CORPES y CREA, así como algunos ejemplos provenientes del buscador en línea Social Mention para revisar blogs y redes sociales. Los registros que se analizaron provienen de sitios muy variados, desde producción literaria y periodística hasta plataformas como Twitter. La investigación de los corpus fue motivada para corroborar cómo se comporta mayoritariamente este SNC, pues puede hacerlo desde un

cuantificador, hasta referir literalmente a una acumulación de entidades concretas que forman una acumulación física de una entidad.

## ORIGEN

*Un montón de* es un SNC cuyo núcleo es el sustantivo *montón*, proveniente de la etimología latina *mons*, *montis*, que significa ‘monte’ o ‘montaña’. La construcción que nos interesa llegó al español con el sufijo aumentativo *-ón*, que transforma el significado de la raíz a ‘gran montaña’. El SN está determinado por el artículo indefinido *un*, y se modifica por un sintagma preposicional (SP), introducido por *de*, que alberga otros SN. Esta estructura permitió que el SN *un montón de* se transformara en una posible manera de cuantificación ya que, por un lado, el sustantivo *montón* se desprendió de su significado léxico de ‘gran montaña’ pero conservó la noción de ‘grande’ y de ‘acumulación con forma de montaña’ en usos metafóricos como *un montón de tierra*, *un montón de naranjas*; por otro lado, su estructura permite que a este sustantivo, con la noción ya descrita, se le adhiriera otro SN a partir del SP, por lo que se presta a denotar agrupaciones de cosas que sobresalen en forma de montaña.

Este uso ya se registraba desde tiempos de Alfonso X en la *General Estoria*, en 1275; nótese que en sus dos ejemplos están dando la idea del sustantivo como cuantificador: "E desque esto oviessen guissado pusiessen sobr'ell altar *un montón de* buena leña, assentada e aguada por maestría buena..." [CORDE]. Asimismo, en el corpus diacrónico de México, en los primeros resultados del siglo XVI se advierte varios ejemplos de este tipo: en *un montón de tierra*, *un montón de metal*, *un montón de cacao*, etc. A veces, inclusive, se añade un adjetivo al “montón” para acrecentar sus características cuantificadoras, véase: “un montón alto de tierra, un gran montón de piedras”. Sin embargo, resulta

sumamente interesante encontrar también otras construcciones donde el sustantivo albergado en el SP es uno no contable como “un gran montón de fuego”.

Sin tener fechas exactas observamos que desde el siglo XV y en siglos posteriores se empieza a utilizar expresiones que son más metafóricas, porque el modelo de lo que es un “montón” comienza a perder la referencialidad de monte y va señalando cantidades de algo, por ejemplo en este texto de Fray Martín de Córdoba, de 1468, dice: “Todas las virtudes en la mujer, aunque estuvien *un montón de* ellas [las virtudes] hasta el cielo, sin castidad no son sino como escorias y ceniza contra el viento...” [CORDE].

Ya no se trata de sustantivos concretos, perceptibles y claramente contables como la madera, las rocas, la arena, etc. Sino de conjuntos abstractos que ya no forman la imagen de un “montecito que sobre sale”.

Actualmente, el DEL incluye dos entradas al significado de “montón”; uno como ‘conjunto de cosas puestas sin orden una encima de las otras’ y otro como un uso coloquial de ‘cantidad considerable’, ese último uso –de cuantificador– es el que nos hace preguntar cómo ocurrió dicho cambio semántico y sintáctico.

## USOS EN OTROS IDIOMAS

Para respaldar el uso metafórico de la ‘montaña’ como cuantificador, encontramos que otras lenguas indoeuropeas, tanto romances como germánicas, utilizan la misma figura de la montaña como cuantificador, no sólo para sustantivos contables y concretos, sino también para abstractos y no contables.

### Aquí algunos ejemplos:

#### Italiano:

*C'è **un mucchio di** lavoro ancora da fare*  
*'Hay un montón de trabajo aún por hacer'*

*Mucchio* tiene el significado de ‘sobresalir en una superficie’ y de ‘montículo’. En este ejemplo podemos observar que está cuantificando un sustantivo no contable y abstracto (*lavoro*, ‘trabajo’).

#### Francés:

*Valère a fait **un tas de** bêtises ce soir là*  
*'Valère hizo un montón de tonterías aquella noche'*

El núcleo del SN *un tas de* designa ‘masa’ o ‘montón’. Hoy también tiene la acepción de ‘pila de cosas’. Observamos también que está refiriendo a un sustantivo no contable y abstracto.

#### Portugués:

*Eu conheço um **monte / montão** de gente interessante*  
*'Yo conozco un montón de gente interesante'*

El portugués varía entre *um monte de* y *um montão de*, por lo que se observa como el sufijo –ão ‘-ón’ no es totalmente necesario para la construcción del cuantificador. Podemos apreciar que la metáfora en esta lengua es mucho más diáfana que en el español porque puede recurrir a la palabra primitiva para construir el cuantificador y no a una palabra derivada.

#### Inglés:

*Since I retired I've got **a heap of** free time*  
*Desde que me jubilé, tengo un montón de tiempo libre*

*Heap* también posee el significado de ‘montón’ y su propia etimología se acerca a la idea de colina

o pila. Posee el significado de multitud y de masa, y también cuantifica sustantivos abstractos y no contables.

### Alemán:

*Armin hat **einen Haufen** Arbeit zu tun*  
*Armin tiene un montón de trabajo que hacer'*

Igual que en su lengua hermana, *Haufen* designa 'un montón', 'una colmena', 'una pila', y cuantifica sustantivos abstractos y no contables.

Estos usos en lenguas indoeuropeas, principalmente de la rama germánica e itálica, demuestran que se han apropiado de la metáfora de la 'gran montaña o montón' para cuantificar no sólo elementos físicos contables sino elementos abstractos como *trabajo, tiempo, tonterías*, y también colectivos como gente.

## 2. DISTRIBUCIÓN SINTÁCTICA

El SNC *un montón de* ha sido clasificado como *expresión cuantificativa* (DiTullio & Melcuori: 183) que forma construcciones pseudopartitivas cuya formulación general es la siguiente:

### Expresión cuantificativa + FP (de + SN)

Asimismo, estas construcciones pseudopartitivas se caracterizan porque su coda no designa la totalidad de un conjunto definido, antes bien, denota clases. El núcleo del SN que procede a *de* puede ser con sustantivos no contables, como los ejemplos de (1):

**1a.** En el glifo que conocemos de la ciudad se ve *un montón de arena* sobre el que yacen un águila, un escudo, una lanza y una macana. [Matos Moctezuma, Eduardo, *Breve historia de Tlatelolco*. México, 2009, CORPES]

**1b.** Se toma la tortilla, se calienta y se pone dentro de *un montón de aire* servido generosamente. Se procede a enrollar cada tortilla hasta hacer una especie de cilindro. [García, Antonio, *Pendejadas célebres en la historia de México*. México, 2012, CORPES]

**1c.** Algunos semejan montones de pelos delgados cubiertos por polvo negro y otros tienen el aspecto de *un montón de gelatina* en descomposición. [Gánem, Enrique. *Caminitos de plata. 100 cápsulas científicas*. México, 2001, CREA]

**1d.** "Lo que hace es mostrar que hay *un montón de credibilidad* en la idea de John Ostrom" dijo Paul Barrett, paleontólogo de vertebrados en el Museo de Historia Natural de Londres. [Sánchez, Renata, *Velociraptor sí saltaban como en Jurassic Park*, México, 2012, CREA]

**1e.** Pretenden morder mis venas, la pulpa de mi carne, malditas, hijas de perra, cómo quisiera sacarlas de ahí con las uñas, prenderles fuego y lanzarles *un montón de saliva* hasta dar con ellas en el resumidero. [Cham, Gerardo, *Bajo la niebla de París*, México, 2005, CORPES]

O bien, contables en la forma de plurales escuetos, es decir, sin la presencia de un determinante, como observamos en (2):

**2a.** La ciudad era *un montón de luces* extendiéndose hacia abajo, rumbo al norte y el oriente. [Ojeda, David, *La santa de San Luis*, México, 2006, CORPES]

**2b.** rodeados de varias vallas de alambres de púas, trincheras, ametralladoras, lanzallamas, escudos y lanza gases; del otro lado están *un montón de indígenas*, hombres, mujeres, niños y ancianos, chaparritos, morenos como el color de la tierra, sin más armas que las palabras dichas, cantadas

o escritas. [Subcomandante Marcos. *Los del color de la tierra. Textos insurgentes desde Chiapas*. México, 2001, CREA]

**2c.** Mi padre se sentó en *un montón de fierros* mientras escuchaba con la vista baja y la sonrisa congelada. Luego se puso a mirar la botella de refresco, encerrado en un desconcertante mutismo. [Sabanero, Sandra, *Boda Mexicana*. Barcelona, 2002, CREA]

**2d.** Seguimos subiendo junto con mucha gente que también consiguió llegar hasta allá. Nos cruzábamos con *un montón de familias*, parejas y grupos muy escandalosos, bajaban gritando y jugando y aventándose. Todos parecían felices. [Vallejo Novoa, Arturo, *No tengo tiempo*, 2009, CORPES]

**2e.** A lo lejos, a través del parabrisas sucio y cuarteado de la camioneta de Ramón, se veía *un montón de barcos oxidados*, meciéndose en la orilla del muelle. [Ricaño, Alejandro, *El amor de las luciérnagas*, 2009, CORPES]

Por otro lado, respecto a la construcción pseudopartitiva, se observa la llamada concordancia *ad sensum* (conforme al sentido) entre el verbo y el sustantivo cuantificativo cuando se trata de las construcciones con plurales escuetos.

En estos casos la morfología del verbo dependerá más bien del núcleo del SN dentro del SP, y no del sustantivo montón, tal como se observa en 2b y en (3):

**3a.** Los tamboreadores de Defensa se sorprendieron al no encontrar a Telares como antes. Las chirimías callaron, nadie llevó santamarías para recibir a la patrona, ni ramas de pinabete, ni ocochal, ni incienso. *Un montón de*

*indias esperaban* mojadas a la salida del templo. [Ruiz, Fabiola, *Telares*, México, 2002, CORPES]

**3b.** *Un montón de chicos* quieren una oportunidad, creo yo, para ir y él entrenar", dijo Donovan. "Ellos saben que los recursos ya están allí, y que van a tener apoyo... [espndeportes.espn.go.com/futbol/mls/nota/\_/id/2531346/donovan-gerrard-y-lampard-sorprendidos-por-la-mls, México, 2015, SocialMention]

En el ejemplo 2b es posible observar una construcción sintáctica que no se opone a la que habíamos visto en 1 y 2, sin embargo en 3a y 3b se evidencia la posición argumental de los plurales escuetos en el lugar de sujeto, aun siendo posible el movimiento del SN completo: *un montón de chicos y un montón de indias*.

### **LAS CARACTERÍSTICAS SINTÁCTICAS DE UN MONTÓN DE COMO CUANTIFICADOR EVALUATIVO**

De igual manera, observamos que *un montón de* es un cuantificador evaluativo porque valora la cantidad de *algo* y la considera superior o inferior a una norma o expectativa. Esta evaluación será pertinente al momento de construir la denotación semántica de *un montón de* ya que influye en sus valores de verdad.

Además, el que la interpretación de estos cuantificadores dependa de una expectativa implica que su significado varía de acuerdo con el contexto en que se encuentre. Esta vaguedad asemeja a los cuantificadores evaluativos a los adjetivos calificativos graduables y a las oraciones que expresan juicios relativos (Nueva gramática...: §25.5g).

Otra característica de este tipo de cuantificadores es que suele admitir usos adverbiales, en los que valoran el grado de las propiedades denotadas

por un adjetivo o por un adverbio, o bien, evalúan la intensidad, la frecuencia o la duración de un evento. El cuantificador que estamos estudiando también presenta estos rasgos, por ello encontramos ejemplos como los de (4):

4a. *y el diario La Razón, que en ese momento vendía un montón, la levantó* [Diego Armando Maradona, Yo soy el Diego, Argentina, 2000, CREA]

4b. *Al güero por eso lo quieren mucho y lo presumen un montón, porque está re blanco* [Duarte Medina, Cosas de cualquier familia, México, 1990, CREA]

### 3. DISTRIBUCIÓN SEMÁNTICA

El cuantificador *un montón de* se clasifica dentro de los determinantes asimétricos ya que su cardinalidad no corresponde a un número, como sucedería en el caso de determinantes simétricos como *seis* o *ningún*, sino que se asocia a la cardinalidad de otro conjunto. En este sentido, se asemeja al comportamiento de determinantes como *la mayoría de* y *la mitad de* cuya cardinalidad se determinaría de la siguiente manera (Escandell 2004: 183):

Para entender las representaciones anteriores podemos considerar un ejemplo como el de (5) ayudados del siguiente cuadro:

[Mayoría Ns] P	$ N \cap P  >  N - P $
[Mitad Ns] P	$ N \cap P  =  N - P $

a. *La mayoría de los niños salió a jugar*

b. *La mitad de los niños salió a jugar*

En el caso donde se usa *la mayoría de* entendemos que la cardinalidad de la intersección del conjunto de los niños que hay y la de las entidades que

salen a jugar debe ser mayor que la cardinalidad de la resta del total de niños y los que salieron a jugar. En el caso de *la mitad*, la cardinalidad de la intersección del total de niños y los que salen a jugar debe ser igual a la cardinalidad de la resta de los dos conjuntos, es decir, la cantidad de niños que sale a jugar debe ser igual a la que no sale. Sin embargo, para determinar la cardinalidad de *un montón de* no basta considerar dos conjuntos, puesto que debemos tener en cuenta el conjunto de la totalidad y el de la expectativa que implica el determinante.

Otro rasgo semántico de la construcción que nos concierne es que se trata de un cuantificador débil, al igual que *seis* o *algunos*, como lo indica *la Nueva Gramática De La Lengua Española*:

19.3c Los cuantificadores débiles, no universales o indefinidos se diferencian de los fuertes en que indican que la predicación que introducen no se aplica más que a una parte de algún conjunto, como en *muchos escalones*, *algunos de los libros*, o incluso de una sola entidad, como en *Algo de esta ciudad permanecerá en mí para siempre*. Aun así, se ha observado que esta interpretación es sólo una de las posibles, ya que en expresiones como *algunos niños* y *algunos de los niños* no son necesariamente equivalentes. [...] La información cuantificativa que aportan estos cuantificadores es precisa en caso de los numerales cardinales (*Veinte soldados fueron dados de baja*), pero es vaga otras veces (*Varios soldados fueron dados de baja*), o bien puede incluir cierta estimación relativa a alguna norma variable en función del contexto o de la situación (*Muchos soldados fueron dados de baja*).

19.3f También son cuantificadores débiles o indefinidos los llamados EVALUATIVOS (*bastante*, *demasiado*, *mucho*, *poco*, *unos cuantos*, *un poco*, *un tanto*, etc.). Estos cuantificadores introducen alguna medida superior a la unidad e inferior a

la totalidad, pero imprecisa entre estos límites, además de establecida en función de alguna norma.

La prueba clave para decidir si un determinante es débil o no es ponerlo en una construcción existencial con el verbo haber como en (6), ya que los cuantificadores fuertes no pueden aparecer en este tipo de construcciones porque resultan agramaticales como (7).

(6) *Hay un montón de gente en la fiesta*

(7) *\*Hay la mayoría de la gente en la fiesta*

Es importante destacar que *un montón de* comparte características con los determinantes asimétricos y con los débiles que tienden a excluirse, esto lo convierte en un determinante vago al igual que *muchos* y *pocos*.

Por último, otro rasgo importante del comportamiento semántico de este cuantificador es que se combina con sustantivos que denotan propiedades extensionales, es decir, que denotan “conjuntos de individuos que comparten propiedades clasificantes” (Espinal & Dobrovie-Sorin: 13). Como se vio anteriormente, los sustantivos que tienen este tipo de propiedades son, principalmente, los escuetos plurales y los sustantivos de masa, por esto encontramos ejemplos como los siguientes, en el primero *un montón de* aparece con un escueto plural y en el segundo con un sustantivo de masa: (4)

a. *Cuando alguien me besa siento que abrazo un montón de órganos revueltos*

[Homero Aridjis, *La zona del silencio*. México, 2005, CORPES]

b. *La comida se echa a perder y tenemos un montón de basura...*  
[Sandra Borbolla Escobar, *Dualidad. 38 Diálogos*. México, 2008, CORPES]

#### 4. MAPEO SINTAXIS-SEMÁNTICA

A lo largo de este trabajo se ha observado que la expresión *un montón de* posee la forma de un SNC que más bien se utiliza como cuantificador, tanto por su estructura sintáctica como por su semántica. Se ha visto también cómo la metáfora de la montaña resguardada en el SN, tanto en español como en otras lenguas, ha dejado de emplearse como tal y cuantifica tanto sustantivos concretos y contables como abstractos y de masa.

¿Cómo se ha efectuado dicho cambio, en el que un SN pasó a comportarse más bien como un determinante cuantificador que legitima sintáctica y discursivamente a otro sustantivo?

En los procesos de gramaticalización a nivel sintáctico se ha observado que una expresión se reanaliza y cambia de categoría gramatical (por ejemplo, en el español antiguo la expresión *todavía* (det. + N) se reanalizó como un adverbio temporal), es decir, de ser una palabra más léxica (sustantivos, verbos, adjetivos), se vuelve una más gramatical (o funcional, como las preposiciones o conjunciones). Esto trae consigo que la expresión se fije en su estructura al igual que cambia su frecuencia de uso.

El que una expresión se vuelva más fija implica que también presente más restricciones en cuanto a su uso, el orden en el que se posicione respecto a otra expresión o la posibilidad de combinarse libremente con otras.

A nivel semántico, el que una expresión se gramaticalice implica que ésta pase de ser una expresión con significado más “concreto” o “claro” a uno más abstracto. De esta manera sufre un proceso de convencionalización pues suele haber también un aumento en la expresividad subjetiva del hablante (por ejemplo, el adjetivo

*menudo* –un niño menudo–, que también tiene un uso como determinante intensificador en la variante del español europeo: –¡menudo lío en el que te metiste!–).

Esto es lo que observamos en el SN *un montón de*, pues, a nivel sintáctico, todo el SN se recategoriza como un determinante cuantificador, y cumple con las características generales de los determinantes en español, es decir, legítima un sustantivo en posición argumental. Tal cambio es posible gracias a su estructura, pues el sustantivo *montón*, a nivel semántico, se deslavó de su significado de ‘gran montaña’ y conservó, en una primera instancia, la noción de gran abultamiento o acumulación.

En este momento se podría decir que *montón* se convirtió en un sustantivo cuantificador que exige la presencia de un complemento prepositivo (al igual que los sustantivos *rebanada*, *pizca*, *kilo*). Posteriormente únicamente conserva la noción de ‘grande’, utilizado ya como un determinante cuantificador, al igual que *mucho*, *poco*. No obstante, su estructura es de la de un partitivo, análoga a la de los cuantificadores fuertes *la mayoría de*, *la mitad de* pero a diferencia de estos que parten de una partición real de un conjunto previo en el discurso, *un montón de* es vago al igual que *muchos* o *pocos*.

Resulta importante señalar que el que sea en su estructura un SN complejo con un SP interno permite que éste se convierta íntegramente en un determinante, pues la preposición del SP sirve de unión entre lo que se convierte en el determinante (*un montón de*) y el SN que la SP alberga. Tal es el efecto de dicha unión que este cuantificador participa de la concordancia *ad sensum*, en la que no se reconoce *montón* como el sustantivo nuclear que restringirá la concordancia verbal o adjetival, sino que ésta la ejercerá el núcleo del SN que está dentro del SP.

Asimismo, más interesante resulta observar en qué difiere este cuantificador vago de otros como *muchos*. En efecto, como se ha explicado en las secciones anteriores, el cuantificador *un montón de* se ha clasificado en las gramáticas como un “pseudopartitivo” o como un cuantificador “evaluativo”, esto es, en su significado no sólo se conserva la noción ‘grande’ que proviene del anterior ‘gran montaña’, sino que adquirió además la noción de un exceso de lo que esté evaluando el hablante.

Por ejemplo, imaginemos un evento como una mesa de ponencias de estudiantes universitarios donde, desafortunadamente, lo esperado o usual es que haya pocos asistentes. Así, si en ese evento el hablante observa que hay más asistentes de los que esperaba, es totalmente válido (y cumple con las condiciones de verdad) usar la expresión “vinieron *un montón de* asistentes”.

Por el contrario, si a la mesa donde el ponente es una figura “taquillera”, como un reconocidísimo investigador, acude la misma cantidad de asistentes que a la mesa de ponencias anterior, no cumple con las condiciones de verdad decir “vinieron *un montón de* asistentes” porque, al contrario, lo esperado es que se sobrepase la cantidad.

Para captar dicha expectativa del hablante, la cual depende totalmente del evento en el que éste se encuentre, proponemos las siguientes denotaciones semánticas formales:

*Vinieron un montón de estudiantes a la ponencia*

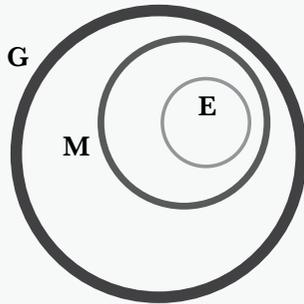
En un diagrama de Venn, incluyendo la expectativa del hablante, observamos lo siguiente:

G = Conjunto de la clase estudiante

E = Conjunto de estudiantes esperados en la

ponencia

M = *Un montón de* estudiantes



Entonces su denotación lógica correspondería a la siguiente:

$$[UN MONTÓN DE \lambda_{x_k} : ESTUDIANTES (X)_k ]^M = 1$$

$$ssi |M| < |G| \ \& \ |M| > |E|$$

De esta manera, podemos esbozar la siguiente denotación formal desde una perspectiva más abstracta sobre el funcionamiento de *un montón de*:

E = conjunto de lo esperado en el evento

M = *un montón de* [\_\_\_K]

G = CLASE

$$[UN MONTÓN DE \lambda_{x_k} : P (X)_k ]^M = 1$$

$$ssi |M| < |G| \ \& \ |M| > |E|$$

Finalmente, si hemos explicado como *un montón de* es más bien un cuantificador y no un SN complejo, tendría un tipo semántico  $\langle \langle e, t \rangle, \langle \langle e, t \rangle, t \rangle \rangle$ .

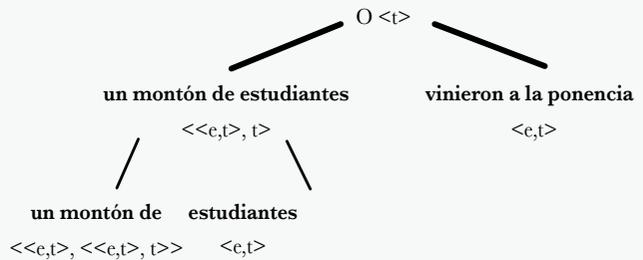
Observemos cómo corresponde efectivamente en el mapeo semántico-sintáctico:

*Vinieron un montón de estudiantes a la ponencia*

$$[[un montón de]]^M = \lambda P . [UN MONTÓN DE x P(x)] \langle \langle e, t \rangle, \langle \langle e, t \rangle, t \rangle \rangle$$

$$[[estudiantes]] M = \lambda x . E(x) \langle e, t \rangle$$

$$[[vinieron a la ponencia]]^M = \lambda x . V(x) \langle e, t \rangle$$



### 5. CONCLUSIÓN

En este trabajo se ha observado cuáles son las características sintácticas y semánticas de la expresión *un montón de*. Si bien su estructura es de la un SNC que alberga un SP, actualmente su uso es más cercano al de un determinante cuantificador vago. Como pruebas se observó la concordancia ad sensum al igual que su tipo semántico corresponde más al de un determinante y no al de un SN. Asimismo, se observó que este determinante es un pseudopartitivo y evaluativo, pues aporta la noción de un tercer conjunto –la cantidad esperada por el hablante– para poder verificar sus condiciones de verdad.

**BIBLIOGRAFÍA**

DI TULLIO, Ángela & Malcuori, Marisa, *Gramática del español para maestros y profesores del Uruguay*, Montevideo: ANEP, 2012.

ESCANDELL VIDAL, M. Victoria, *Fundamentos de semántica composicional*, España: Ariel, 2004.

ESPINAL, M. Teresa & Dobrovie-Sorin, Carmen, “Tipología semántica de los nombres escuetos. El caso particular de los nombres escuetos singulares contables”. Documento en PDF consultado en <http://filcat.uab.cat/ct/publicacions/reports/pdf/GGT-06-12.pdf> [13/10/2015: 19:23]. P. 1-23.

Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. Consultado en <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.

Real Academia Española, Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. Consultado en <http://corpus.rae.es/creanet.html>.

Real Academia Española, Banco de datos (CORPES) [en línea]. *Corpus del español del siglo XXI*. Consultado en <http://web.frl.es/CORPES/view/inicioExterno.view>.

Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua, §19.3c, §19.3f, §20.5d, §20.5g en *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Libros, 2009.

SANCHO CREMADES, Pelegrí, “La gradualidad de los procesos de gramaticalización: sobre el uso idiomático del adjetivo menudo en español coloquial”, *Cuadernos de investigación filológica*, n. 27-28. 2001-2002. P. 285-306

# André Malraux: La construcción de un mito

ANA LILIA FÉLIX PICHARDO (ANA\_LILIA199@HOTMAIL.COM)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

UNIDAD ACADÉMICA DE LETRAS

## **Resumen**

La búsqueda del escritor en su creación novelística permite reconocer la construcción y consolidación de un mito literario en que André Malraux se recrea a sí mismo como personaje de su narrativa. El escritor francés autor de *La esperanza* representa un mito político-cultural que es posible desentramar a partir de la lectura simultánea de su obra y de su biografía. Este trabajo recurre al biógrafo Oliver Todd como fuente primordial para reconocer el origen e inspiración de los personajes y circunstancias literarias encontradas en las principales obras de Malraux.

## **Palabras clave**

Literatura francesa, Malraux, Guerra Civil Española, Modernidad, Literaturización.

*“Mientras haya un solo espíritu  
que acepte la verdad por lo que es  
y tal como es, habrá sitio  
durante largo tiempo para la esperanza”*

**Albert Camus**

**A**ndré Malraux es un autor actualmente leído principalmente por sus estudios sobre el arte, múltiples ensayos se encuentran en internet que abordan su teoría estética. Malraux es, sin embargo, más que un crítico de arte, su vida se enmarca entre los hechos más importantes del siglo XX: la Revolución Rusa (1917), guerra civil China (1927), la guerra civil española (1936), el levantamiento fascista en Italia (1922) y Alemania (1933), la independencia de Argelia (1954-1962), la segunda guerra mundial (1939-1945), el mayo de París (1968), la guerra fría (1947-1990) y la guerra de Vietnam (1959-1975).

Curiosamente fue testigo directo o participante activo de estos hechos, de donde se nutrió para escribir sus novelas y artículos. Resultaría bastante amplio y, a pesar del intento, reduccionista tratar de abordar cómo todos estos acontecimientos delimitaron la posición política del autor y a la vez relacionar el impacto que el devenir histórico tuvo en su labor literaria.

Se pudiera decir que hace el escritor una crónica de casi todo el s. XX (muere en 1976) conformada por sus novelas, cartas, artículos periodísticos, estudios críticos, guiones de cine y sus (anti) memorias.

Todos, textos fundamentales para conocer de manera completa el pensamiento de Malraux, son también una pieza clave para descifrar una época, donde la guerra fue el denominador común y la lucha por la hegemonía de un paradigma ideológico hicieron del mundo entero

un campo de batalla. André es un hombre que se suma como protagonista a la lucha por ciertas causas que él cree justas, mas teme ser el alfil de una fuerza desconocida que mueva las piezas del tablero a su antojo y, en un momento de su vida, se aleja del activismo político que caracterizó a otros escritores de su país, como Sartre o Camus.

El mito de Malraux sobrevino del conocimiento parcial de su vida y su obra, también de la idealización de ciertas etapas de su trayectoria de compromiso social, perpetuadas por testigos con quienes convivió, y que se reforzaron incluso por él mismo. Otro motivo es la censura a la que le condenaron los grupos de la izquierda francesa luego de la segunda guerra mundial, lo cual contrasta en gran medida con la imagen romántica del héroe antifascista combatiendo en Teruel, que intentó construir el gobierno de De Gaulle.

En todo mito hay verdad y mentira y lo cierto es que André Malraux sigue siendo un autor fundamental para la comprensión de la literatura europea del siglo pasado, por la reconstrucción literaria que realiza de ciertos hechos históricos, la búsqueda incesante de los valores humanos puestos a prueba en las condiciones más crudas de la guerra, así como el intento de trascender el debate político en sus obras, llevándolo a un segundo plano para dejar al descubierto al hombre mismo, único y verdadero protagonista de la historia.

## **1. DE MERCENARIO A GUERRILLERO**

Malraux tiene una niñez, como él mismo llegó a describirla, poco feliz. Sus padres a causa de un divorcio prematuro viven separados, por lo que André crece dentro del seno de la familia materna en los suburbios de París, donde su madre, una tía y su abuela mantienen una pastelería como fuente de ingresos. Las frecuentes, y

luego esporádicas, visitas de su padre permiten que de niño pueda acercarse a una realidad económica más acomodada, puesto que su abuelo Alphonse había amasado una pequeña fortuna en Dunkerque, lugar en el que André se sentía especialmente cómodo. Fue notable en él una hiperactividad inusual, que al poco tiempo fue diagnosticada como un síndrome, en ese tiempo, poco conocido: el síndrome de Tourette, cuyos síntomas en el pequeño André se manifestaban en movimientos involuntarios y excesivos guiños y gesticulaciones. El inusitado padecimiento no le impidió que sus relaciones sociales se desarrollaran con normalidad, pero sí fue un factor determinante de su deserción escolar, ya que André no estaba hecho para la rigidez, incluso física, que exigían los institutos de enseñanza.

Desde sus primeros años de infancia André era ya un aficionado a la lectura, se convirtió en autodidacta desde una edad muy temprana, puesto que la renuncia a la educación formal lo obligó a investigar, en la biblioteca de la localidad, sobre los temas más variados para satisfacer sus anhelos de conocimiento. A los dieciséis años ya tenía claro que quería ser escritor, le gustaba tanto la vida parisina, que no le costó mucho trabajo empezar a moverse entre los círculos literarios y académicos de la metrópoli francesa.

Tenía gran afición por las librerías antiguas y de uso, donde constantemente encontraba ejemplares únicos y exóticos, que después vendía a lectores aficionados y académicos reconocidos. Estas prácticas le permitían hacerse de dinero para satisfacer sus gustos dandinescos, pero también lo acercaron estrechamente al negocio editorial parisiense, de tal manera que llegó a conocer, a su corta edad, cómo se administraba la industria del libro y quiénes eran los verdaderos dueños del negocio.

A los veinte años André Malraux conoce a Clara Goldschmidt, una joven de familia alemana de descendencia judía, con quien se casa a los pocos meses de noviazgo. Cómodamente su matrimonio con Clara le resuelve problemas económicos y le permite ir aplazando la búsqueda de un trabajo, puesto que con dinero, que su padre le proporciona ocasionalmente y los recursos de la familia Goldschmidt, la joven pareja se mantiene holgadamente.

Los esposos hacen algunos viajes por Europa en su primer año de matrimonio, ambos tienen un excepcional gusto por la aventura que traen consigo los viajes y es cuando se presenta ante ellos la oportunidad de partir hacia Camboya. Un amigo arqueólogo cuenta a André la oportunidad de traer piezas únicas de los templos budistas de Indochina y Malraux no lo piensa dos veces, pues aficionado por el arte y ávido de sacar provecho a esa expedición, se enlista con Clara hacia la colonia francesa.

El desenlace de la expedición arqueológica a Indochina no termina como André hubiera esperado, ya que son descubiertos por las autoridades locales, acusados de saqueadores y, de no haber sido por la intervención de personalidades del mundo artístico francés, los jóvenes exploradores hubiesen permanecido en una cárcel camboyana.

Sin embargo fue este viaje el que cambió por completo la vida de Malraux y sentaría las bases para la construcción del mito que giró en torno al escritor durante el resto de su vida. La toma de conciencia del escritor a su vuelta a Paris le hacen regresar a Camboya rápidamente, incluso en un período de tiempo aún imprudente por el recién altercado con el gobierno de la colonia. “Había observado de cerca el sistema colonial; quería combatir sus injusticias con Monin, actuar [...]

creía que las palabras eran armas” (Tood, 2002, p. 67), por lo que fundan *L’Indochine*, periódico contestatario que funcionó como una tribuna para denunciar las profundas desigualdades y la miseria en que vivía el pueblo.

En los años en que permanece y viaja por ciudades orientales junto con su esposa Clara, Malraux se convierte en un atento observador de la Guerra Civil China, que por entonces se libra entre el Partido Comunista y el Kuomintang .

El conflicto bélico lo inspira para escribir *Los conquistadores* y *La condición humana*, novelas donde sutilmente se refleja su simpatía por el comunismo y el bloque Soviético, mas no se puede considerar que se traten de una herramienta política de propaganda, pues la pugna ideológica entre ambos grupos es únicamente el telón de fondo para los conflictos que viven los personajes.

Vargas Llosa (1999) dice al respecto “una lectura ideológica o sólo política de la novela soslayaría lo principal: el mundo que crea de pies a cabeza,[...] que debe mucho más a la imaginación y la fuerza convulsiva del relato que a los episodios históricos que le sirven de materia prima.”

Malraux no vuelve, definitivamente, a París por muchos años. En 1928 regresa de Oriente para luego volver a irse en 1929, pues se suma a las cruzadas de intelectuales contra el fascismo. Es un momento decisivo para el panorama internacional y contra el expansionismo fascista se suman comunistas, socialistas, cristianos, demócratas, anarquistas y liberales.

"-A propósito, ¿Tú qué eras? ¿Comunista? – No, socialista de derecha. Y tú, ¿Comunista? –No –dijo Magnin, retorciéndose el bigote-, socialista también. Pero revolucionario de izquierda. –Yo –respondió Sembrano con una sonrisa triste que armonizaba con la

proximidad de la noche –era sobre todo pacifista... -Las ideas cambian –dijo Vallado. –Las gentes que defienden no han cambiado. Y sólo eso me importa.” (Malraux, 1937, p. 84)

André no define concretamente su filiación política, pero su simpatía por la URSS va insertándose en sus escritos de dicha época. En 1936 el levantamiento franquista en España atrae la simpatía de artistas, intelectuales y gente afín a la causa republicana, que acuden a enlistarse en las brigadas internacionales. Entre ellos está Malraux, quien no solamente participa como miliciano en el conflicto, sino que se dedica a buscar recursos económicos para sostener la resistencia del Frente Popular. De esa experiencia tan importante para el escritor nace *La esperanza*, novela que retrata el conflicto de una manera emocionante y conmovedora, donde los personajes son inspirados por protagonistas históricos con quien convivió el autor durante su participación en la guerra.

Se puede hablar de un determinismo histórico que orilló, no sólo a Malraux, sino a tantos de sus contemporáneos hacia la participación política y el encauzamiento de su labor artística en torno a un compromiso social cercano al humanismo más que a cualquier doctrina de corte marxista. Aparentemente el escritor nunca se ciñó a ningún partido o corriente definida, como sí lo hicieron, en su momento, Sartre y Camus, escritores con quien tuvo encuentros y desencuentros debido a cuestiones de políticas internas en Francia y opiniones discordantes respecto a la actuación del gobierno soviético. Resulta interesante cómo a pesar de su ambigüedad ideológica, las novelas más importantes de Malraux, *La condición humana*, *La esperanza*, *La vía Real* y *los nogales de Altenburg*, están marcadas por una profunda atracción por el discurso comunista.

Desde el punto de vista ideológico, *La condición humana* es procomunista, sin la menor ambigüedad. Pero no estalinista, sino, más bien, trotskista, pues la historia condena explícitamente las órdenes venidas de Moscú. (Vargas, 1999)

Malraux construye, a lo largo de su obra literaria, a personajes casi heroicos, capaces de trascender la propia existencia y el miedo a la muerte o a la tortura por el alcance de propósitos colectivos. Pareciera que el escritor hace de cada uno de sus personajes masculinos una recreación de sí mismo, del hombre que hubiera querido ser. Un primer acercamiento a las novelas malrauxianas deja al lector con una sensación bastante alejada de la realidad en que vivió André, pues hace pensar que es él mismo el combatiente comunista de la Guerra Civil China, o que su participación en las brigadas internacionales fue sustancial dentro del bando republicano.

Sin embargo, la vida política del autor no estuvo marcada por la militancia o el apasionamiento por el comunismo mundial. Y a pesar de eso, los actantes de cada una de sus obras pareciera que hacen la labor política propagandística que él no se atrevía a hacer.

## 2. LA DIGNIDAD, COMO LA CONDICIÓN HUMANA

La narrativa de Malraux busca repuestas, quizá las que el autor nunca pudo responderse y trató de construir a lo largo de sus relatos novelísticos. El cuestionamiento más profundo, que André intenta dilucidar, es entorno a la naturaleza humana y qué en realidad mueve al hombre a vivir en este mundo, cuáles son sus motivos como especie para emprender una guerra y estar dispuesto a morir, sacrificarlo todo y esperar que una bala le atravesara la piel.

En *La condición humana* Kyo, el protagonista de la historia, encarna un ideal de hombre que el escritor buscaba a toda costa recrear, para dar respuestas sobre la humanidad, más que a otros, a sí mismo. El líder de la insurrección comunista es un hombre joven, que actúa por un fuerte compromiso político hacia su ideología de partido, pero incluso ese fervor del protagonista se ve rebasado por el impulso que éste tiene por la libertad de sí mismo y sus compañeros de clase:

-No quiero hacer una China –dijo Suen; quiero hacer a los míos, con o sin ella. Los pobres. Por ellos es por quienes acepto el morir y el matar. Por ellos solamente. (Malraux, 1936. p.127)

Las contradicciones entre los personajes en la novela permiten el avance de la historia, pues más que la narración sobre los hechos históricos, ficcionalizados por Malraux, la trama se suscita entorno a las pasiones de los hombres dentro de la obra, la lucha interna de sus miedos contra sus propias convicciones políticas, sus deseos y esperanzas contra la repugnancia a la muerte y la violencia.

Sin embargo, lo que prevalece es la capacidad del hombre por adquirir conciencia sobre sí mismo y su condición frente a las fuerzas dominantes de la sociedad. Kyo entonces es clave para comprender lo que el escritor pretende compartir con sus lectores, pues más allá de los conceptos histórico-materialistas en que sí se enmarcan los hechos, está el espíritu libertario simbolizado por el protagonista, quien trasciende sus propias ansias personales en esa búsqueda por lograr la dignidad colectiva:

"Su vida tenía un sentido, y él lo conocía: poner a cada uno de aquellos hombres, a quienes el hambre, en aquél mismo momento,

hacia morir como una peste lenta, en posesión de su propia dignidad." (Malraux, 1936, p. 49)

La verdadera condición del hombre, según la obra, es la libertad sustentada en la dignidad. El discurso de Kyo es verdaderamente convincente cuando describe la miseria de sus compatriotas y sus profundos anhelos por erradicar las diferencias entre los hombres, donde unos viven a costa de la esclavitud de otros. Mas el retrato de la pobreza humana es de cuerpo entero y no solamente refleja la obra las carencias económicas del pueblo Chino, sino también los vacíos espirituales de la gente, atrapada por el alcohol y el opio, encerrados en sentimientos mezquinos e individualistas.

Sin embargo, lejos de ser maniqueo en el cuadro pintado por Malraux la complejidad de los personajes lleva a la reflexión ética sobre la vida, sobre la política –y la historia incluso-, donde quienes por ella transitan no son hombres y mujeres llenos sólo de vicios y virtudes, sino que son el contenedor imperfecto de la existencia humana.

Resulta interesante que a pesar de no tratarse de una novela de propaganda política, *La condición humana* dota a los hombres que en ella participan de un sentido social dentro de la trama. Pudieran tener un alto nivel de compromiso político o no, pudieran tener un profundo conocimiento de la ideología del PCCH, mas nada de eso importa, pues tanto Kyo como Chen tienen conciencia de clase, al menos en la praxis al mismo nivel, y ambos confluyen en la ola de eventos que los coloca como revolucionarios en el mismo hecho, a pesar de las profundas diferencias entre ambos personajes.

Ellos, como los demás participantes de la insurrección, están fuera de la alienación de que son víctimas los demás pobladores de China u occidente. Es, al final

de cuentas, la participación activa lo que concede a los hombres ese inexplicable sentido de humanidad

“Siempre hay que intoxicarse: este país tiene el opio; el islam el haschich; el occidente, la mujer [...] Quizá el amor sea, sobre todo, el medio que emplea el occidental para emanciparse de su condición de hombre” (Malraux, 1936, p. 158).

Y a pesar de la sensación de orfandad que deja leer la obra, subyace un tono esperanzador sobre todo en el desenlace de la trama, ya que a pesar de la muerte, la derrota, el abandono, el desamor, la tortura, siempre quedará como un faro de luz la fraternidad, entrelazada entre los hombres que juntos caminan hacia una causa en común. La esperanza pareciera ser que mueve a los miembros del partido comunista, en la obra, hasta los últimos momentos previos a su muerte, puesto que ese sentido de colectividad más allá del propio individuo es lo que se pudiera vislumbrar entre las penumbras como la condición humana. Igualmente en *La esperanza*, hay una búsqueda del optimismo, ya que la forma en que culminan ambas obras pareciera ser devastadora, mas no lo es, porque los ideales de fraternidad y compañerismo, más que los preceptos ideológicos de cualquier tinte, permitieron que los personajes -retrato de los combatientes de carne y hueso- mantuvieran hasta los últimos segundos de su existencia, frente al batallón de fusilamiento o en las mazmorras, la dignidad.

"Hubiera combatido para quien, a su tiempo, estuviera cargado del sentido más fuerte y de la mayor esperanza; moría entre aquellos con quienes hubiera querido vivir; moría, como cada uno de aquellos hombres que estaban acostados, por haber dado un sentido a su vida. ¿Qué hubiera valido una vida por la cual no se hubiera aceptado morir? (Malraux, 1936, p. 231).

### 3. LA GUERRA CIVIL: IMÁGENES Y OLORES.

La participación como militante de las brigadas internacionales durante la Guerra Civil Española fue determinante, no sólo en la vida de Malraux, sino en la consolidación de su estilo literario, como testigo narrador de este hecho histórico del que tomó parte. En un principio la intención del autor era diseñar un guión de cine que pudiera recabar fondos en el extranjero (sobre todo en América) para la causa republicana. Sin embargo, las condiciones en que se estuvo grabando el largometraje -junto con Max Aub- y el avance de las fuerzas franquistas impidieron que el propósito de André se cumpliera.

El guión se editó posterior a la guerra civil y la novela fue publicada íntegramente, pues sólo “La sierra de Teruel”, último capítulo de la obra, estuvo considerado para el film.

La novela pareciera una serie de confusiones, quizá porque retrata la comunicación radiofónica entre los falangistas y republicanos, cómo los mensajes telefónicos no comunicaban nada con certeza, el absurdo de las llamadas y la identidad del hablante confunden en un primer acercamiento. Qué mejor imagen sobre el inicio de la guerra civil, que esa serie de mensajes de ida y vuelta entre los bandos enemigos, es confuso porque confusa es la guerra y sus causas “Como los periódicos aparecían únicamente una vez por semana, el destino de España sólo se expresaba por radio” (Malraux, 1937, p. 43).

Pero este aparente caos de voces se explica también porque el autor pensó esta novela como un guión que se iba a llevar a la pantalla grande. Aficionado del cinematógrafo Malraux diseñó secuencias de escenas filmicas, es por ello que visualmente la obra adquiere matices que ninguna de sus demás obras logra desarrollar.

La claridad de las imágenes descritas permite al lector ir observando una guerra donde el acercamiento con el bando republicano, desde donde se focalizan las voces narrativas, permite una simpatía tal que el lector llega a asumirse como miembro del quinto regimiento y partisano pro-republicano. El motivo es que esta novela sí fue pensada como una obra de propaganda (¿comunista?), que atrajera simpatizantes a la causa. Es *La esperanza* un retrato bastante amplio, que junto con otras obras, permite tener una ventana abierta hacia el conflicto español, sin embargo no deja de ser sólo la ficción de un hecho histórico, que además fue abordado por el escritor desde su euforia partisana, que fue quizá el momento de más compromiso político-social que asumió Malraux en su vida.

Las escenas de la guerra se convierten en vívidas imágenes en la mente del lector, puesto que un recurso constante en la obra es la sinestesia, específicamente la olfativa. El olor a sangre satura la obra, pero ¿a qué huelen los muertos, empapados en sangre, sembrados por las calles de Madrid?, “El estruendo del combate que se sostenía afuera apenas llegaba y el olor de la gasolina había reemplazado decididamente el olor a perro reventado. Los fascistas estaban en el corredor” (Malraux, 1937, p. 134). Qué describir cuando las imágenes narradas no bastan para transmitir el horror por la muerte y la destrucción. Para Malraux “fue imposible el dejar inexpressada la tremenda experiencia humana que acababa de vivir” (Escarpit, 1984, p.143), por lo que en este caso recurrió a múltiples recursos para poder dejar en su obra la serie de emociones y sentimientos que experimentó durante su estancia en España.

La guerra civil no fue sólo una serie de imágenes en movimiento, sucediéndose una a otra como en un quinetoscopio. Para André fue necesario describir cómo olían las mazmorras, donde los

ancianos y las mujeres se refugiaban durante los bombardeos, qué aspecto y olor tenían los cadáveres de los compañeros muertos frente a los cañones y cómo el humo invadía cada noche las calles de Madrid y otras ciudades, bastiones de los republicanos.

"-Las mujeres –decía uno de los soldados- están en los sótanos a causa de los aviones. Entonces, comprendéis, cuando son las nuestras, las mandan a las cuadras, allí donde nos habían encerrado. Las de ellos no están allí. Allí es terrible a causa del olor: en el picadero, hay una treintena de muertos enterrados a flor de tierra, además de las osamentas de los caballos. Allí es terrible. Los cadáveres son de los que han querido rendirse. "

(Malraux, 1937, p. 152)

La novela refleja el ímpetu de las tropas republicanas, el compañerismo entre los miembros de los regimientos y sobre todo la heterogeneidad de las filas pro-republicanas, puesto que la guerra civil española fue el acontecimiento que agrupó entre sus simpatizantes y combatientes a los más distintos sectores de la izquierda mundial, y no sólo a los partidarios de estas facciones sino también a sectores con cierto grado de conservadurismo o todo aquel que repudiaba la creciente fuerza del fascismo.

A pesar del intento propagandístico del libro, el autor no deja de señalar precisamente esa diversidad entre los partisanos, defensores de la República, como uno de los factores que determinarían la derrota de este grupo, pues que no bastaba con las intensiones de pelear contra el fascismo mundial, sino que la disciplina y organización eran escasas en el bando republicano.

Malraux trata de dar voz a todas esas facciones, que se agruparon en torno a una misma causa,

lo cual permite tener una mayor claridad sobre la problemática interna que se vivió durante el conflicto, sin embargo aparece en ciertos momentos un intento apologético en favor de los miembros del PCE, como los únicos capaces de consolidar una organización fuerte.

Probablemente para el escritor, testigo y partícipe de los acontecimientos bélicos en España, esta sea la obra mejor lograda desde varios puntos de vista. Consolida su idea sobre la fraternidad entre los combatientes del lado comunista como la esperanza siempre viva ante la derrota y la muerte "En *La condición humana*, la dignidad era lo contrario a la humillación. Ahora un héroe de *La esperanza* proclamaba con la misma fuerza que –lo contrario de ser vejado es la fraternidad-" (Todd, 2002, p. 277).

Para la crítica comunista de su país fue en ese momento la mejor de sus obras y, dado que luego no volvieron a hacer los mismos comentarios sobre sus posteriores novelas, es ésta la mejor aceptada por la crítica. Como acercamiento histórico es el hecho en el cual estuvo más inmiscuido y donde las experiencias personales le permitieron construir los escenarios y los personajes, a diferencia de otras de sus novelas, donde únicamente fue un observador muy cercano.

#### 4. NARRADOR DE SU PROPIO MITO

Luego de terminada la Guerra Civil Española, André vuelve a París con un divorcio y una guerra perdida dentro de su maleta. Sin embargo, el escritor de *Los conquistadores* ya no es el mismo, ahora en París lo envuelve un halo de misterio y fascinación, que aumenta considerablemente su fama.

La labor literaria ya no es tan fecunda y Malraux se dedica, además de participar políticamente

en el polémico gobierno de De Gaulle, a la producción de obra ensayística sobre juicios estéticos. Fanáticos y detractores contemporáneos del escritor reconocen en él una figura clave de la literatura francesa y –además– un valiente partisano que peleó al lado de los republicanos en España.

El André novelista tuvo la capacidad de recrearse a sí mismo dentro de la psicología de sus personajes, todos alter ego de sus propios miedos y deseos. Pudo construir una estética muy suya, donde la deificación del escritor fue determinada por él mismo. Narrador de su propia vida, a través de la ficción histórica presente en sus textos, la obra de Malraux continúa siendo pieza clave para la comprensión de algunos de los acontecimientos más significativos de la mitad del siglo XX. Desde una perspectiva dotada, en su momento, de la fascinación que despertó la militancia izquierdista en el joven escritor las novelas malrauxianas aportan y sustentan el mito del escritor revolucionario.

## BIBLIOGRAFÍA

ESCARPIT, Robert G, *Historia de la literatura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. p.143

TODD, Oliver, *André Malraux, una vida*. Tusquets editores: España, 2002.

MALRAUX, André, *La esperanza*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1937.

\_\_\_\_\_, *La condición humana*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1936.

VARGAS LLOSA, Mario. *"La condición humana, de André Malraux"*, *Letras Libres*: México, 1999..

# La memoria, el conflicto generacional y la metaficción en *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé

MARIA JOSÉ VÁSQUEZ OLIVAS

RANMA.MAJO@GMAIL.COM

TECNOLÓGICO DE MONTERREY

## **Resumen**

En este trabajo se argumenta que *La muchacha de las bragas de oro*, de Juan Marsé, es una alegoría de la sociedad española de finales del franquismo: Luys Forest simboliza a la parte que estuvo de acuerdo con el régimen y Mariana a la nueva generación que no está de acuerdo con la forma en que la generación anterior recuenta los hechos. Las memorias del protagonista, como parte del tema de la metaficción, representan la incertidumbre de los antiguos falangistas acerca del pasado y futuro inmediatos y son un intento de justificarse.

## **Palabras clave**

Juan Marsé, metaficción, franquismo.

## INTRODUCCIÓN

**J**uan Marsé Carbó es un novelista, guionista, periodista y traductor originario de Barcelona, España.

Inició su carrera literaria a los 25 años, escribiendo sus primeros relatos en las revistas *Ínsula* y *El Ciervo* en 1958. Un año más tarde gana el Premio Sésamo, uno de los galardones más prestigiosos del mundo literario español, por el cuento "Nada para morir". Durante la década de los 60 vive en París, donde trabaja como guionista de cine, además de en 1961, quedar como finalista del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral por la novela *Encerrados con un solo juguete*. En 1970, a la par de la publicación de su obra *La oscura historia de la prima Montse*, fue redactor jefe de la revista *Boccaccio* y redactor de la revista *Art-Cinema*. En 1974 colabora en la publicación *Por favor* y continúa su labor en el cine. Durante este tiempo, Marsé sufrió la censura española, por lo que Si te dicen que caí, escrita en 1973, tuvo que esperar tres años más para ser publicada en México, y solo después de la caída de Franco pudo ser leída en España. Algunas de sus obras han sido adaptadas al cine como *Últimas tardes con Teresa* de 1966; *El amante bilingüe* de 1990, *El embrujo de Shanghai* de 1993, y *Canciones de amor en Lolita's Club* de 2005.

La obra que se analizará en este trabajo es *La muchacha de las bragas de oro*. Esta novela ganó el Premio Planeta en 1978 y se llevó al cine un año después. La novela se trata de Luys Forest, un simpatizante del régimen franquista que, acabándose la dictadura, se encuentra escribiendo sus memorias. La novela inicia con este personaje paseando por la playa de Calafell, cuando ve a una muchacha que, se descubre después, es su sobrina que fue mandada para vivir con él y va a cumplir un encargo de su madre. Ella comienza a vivir en su casa y a cuestionar los recuerdos puestos en papel de su tío.

La novela sucede durante 1976, justo después de terminar el régimen con la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975. El ambiente de los últimos años de la dictadura, entre 1969 y 1975, es tenso al existir dos tendencias: los aperturistas, que se pueden calificar de conservadores, pues aunque no están de acuerdo con la dictadura, quieren solo pequeñas reformas en un sentido democrático y parlamentario; y los del "bunker", que querían realizar cambios de forma extremista y violenta. Había un gran contraste de la realidad con lo que el régimen proponía, pues la mentalidad durante esta época es nacionalista y católica, de posturas conservadoras extremas: hay una exaltación nacionalista que se opone a la realidad, que era la pobreza general del país y la corrupción del gobierno. Finalmente, se implanta la democracia en España el 6 de diciembre de 1978.

En la novela, Luys y Mariana representan a la sociedad de ese tiempo: Luys, como un antiguo falangista, ya retirado que vive solo, y su sobrina como la nueva generación, rebelde y liberal, que cuestiona continuamente las memorias de su tío. El problema de Mariana es que su tío, en lo escrito y en lo que le cuenta a ella de forma oral, no relata los hechos completos o están erróneos. Es de esta forma como la novela es una alegoría de la sociedad española, mostrando la metaficción como la incertidumbre después del régimen, acerca del juicio que vaya a realizar la sociedad española contra los simpatizantes de Franco. Luys Forest simboliza a la sociedad española, a la parte que estuvo de acuerdo con el régimen mientras duró y que, al finalizar el periodo franquista, duda de sus acciones. Las memorias, como el tema de la metaficción, representan la incertidumbre de los antiguos falangistas acerca del pasado y futuro inmediatos y son un intento de justificarse. Mariana, por otra parte, es la nueva generación que pregunta la historia pero que no acepta los cambios, las diferentes versiones de los hechos.

En el primer capítulo, titulado Marco Teórico, se explicarán las teorías sobre el tiempo y su relación con el relato, el entrecruzamiento entre historia y la ficción, la diferencia entre un hecho (*fact*) y un evento (*event*), que serán importantes para distinguir entre los recuerdos falsos y lo que de verdad pasó, las cuestiones referentes a la memoria (su recuperación, el olvido), la Guerra Civil Española y los relatos novelescos que se dieron después de ella, y la metaficción. Serán necesarios los textos de Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, en el que explica la relación entre el pasado histórico y la ficción, y *La memoria, la historia y el olvido*, en donde se estudia la historia a través de la memoria y sus modificaciones hechas mediante la imaginación.

Se utilizará también la metaficción según el texto de Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*. El análisis, además, será complementado con el estudio de la memoria y el olvido de la Guerra Civil Española y algunos conceptos del posmodernismo de la teoría de Linda Hutcheon.

Además, durante el desarrollo, se dará un breve comentario sobre los trabajos críticos acerca de la novela que aborden estos temas o que contribuyan al estudio de la novela.

En el segundo capítulo se comenzará propiamente el estudio de la obra con el análisis del personaje de Luys Forest como parte de una generación indefinida en su ideología, pues estuvo de acuerdo con el franquismo pero al terminar el régimen, pretende lavarse las manos. El tema del tercer capítulo será sobre el personaje de Mariana como símbolo de las nuevas generaciones que cuestionan la verdad de los eventos contados por la generación anterior. El último capítulo del desarrollo está dedicado a la metaficción en la novela, es decir, las memorias de Luys Forest,

como mecanismo de la incertidumbre, que muestran la indecisión entre relatar la verdad o modificar los relatos para poder defenderse contra los ataques de la nueva sociedad en el poder. El último apartado contendrá a las conclusiones del análisis, en donde se incluirá se hará una breve recapitulación de los capítulos y se abrirá paso a una discusión sobre las limitaciones de este trabajo.

## 1. MARCO TEÓRICO

En *Tiempo y narración III*, Paul Ricoeur habla del tiempo narrado y la poética de la narración, es decir, de la influencia del tiempo en el relato y cómo se relata el tiempo desde la ficción. Ricoeur dice que debe identificarse con el pasado para y para esto debe, entre otras cosas, considerarse al historiador como recuperador del pasado al reconstruir los acontecimientos. También, más adelante en este volumen, habla sobre el entrecruzamiento entre historia y ficción. Este entrecruzamiento es “la estructura fundamental, tanto ontológica como epistemológica gracias a la cual la historia y la ficción solo plasman su respectiva intencionalidad sirviéndose de la intencionalidad de la otra” (902). Para Ricoeur, la ficción se ha incorporado a lo que pudo haber sido en la historia pero sin debilitar su perspectiva “realista” (903).

Ricoeur piensa que el propósito del proyecto de la historia, es decir, la historia que hay que hacer, es “encontrar la dialéctica del pasado y del futuro y su cambio en el presente” (939). El presente implica la iniciativa, pensado en los términos de visión e inspección pues la mirada retrospectiva hacia el pasado implica la retrospectión y la visión del ser afectado por la consideración del pasado (974).

En su libro *La Memoria, la historia, el olvido*, Ricoeur menciona que la problemática del olvido es la

última etapa del perdón, que es la pacificación de la memoria. Pero donde haya recuerdos habrá también olvidos. La imaginación reivindica lo fantástico y lo irreal, la ficción y la utopía; mientras que la memoria, que va de la mano con la realidad, objetiviza los recuerdos y hay una dependencia a la verificación de los datos invocados. Aquí es oportuno mencionar la cuestión de la memoria en *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*, pues dice la autora que hay dos memorias, la individual y la colectiva y que no siempre coinciden “lo importante para la estabilidad de un régimen es que no entren en graves contradicciones. Las diferencias entre lo que uno ha vivido y la memoria oficial ... no han de diferir, hasta el extremo de no poder coexistir, si se quiere lograr una cierta estabilidad política” (Aguilar Fernández 26) pero que “la distancia temporal favorece, necesariamente, el olvido” (27).

Recordar el pasado es evitar repetir los errores del pasado. Dice también que la resistencia del pasado hace que cada uno no pueda reconstruir según la voluntad de cada quien, “la capacidad para influir en la memoria social es un recurso político vital importancia esta es la razón por la cual los regímenes intentan, mediante la construcción de monumentos, la creación de fiestas nacionales o la celebración de desfiles militares, fijar una determinada memoria en la ciudad” (45).

En *La guerra persistente*, Antonio Gómez López-Quiñones tiene un apartado sobre cómo los personajes de la ficción de la posguerra buscan en el pasado, a los hechos bélicos, para obtener algo que su propio presente, en la democracia, no les ofrece. Para que el periodo de la guerra sea un aprendizaje de vida, Gómez López-Quiñones plantea que los personajes deben haber encontrado un verdadero conocimiento, pero

como en el contexto del presente no se necesita repetir los hechos violentos, no se adentran en el pasado. Por lo tanto, no buscan no repetir los errores del pasado, sino vencer los males del presente mediante virtudes del pasado (Gómez López-Quiñones 102). También menciona que, en la posguerra, no hay un verdadero diálogo público, que es carente de la separación de la subjetividad y la argumentación crítica (266-267).

En cuanto a la metaficción, Francisco G. Orejas recopila varias definiciones de lo que es y entre ellas, el estudio de José María Malverde de 1981 “La autoconsciencia en la escritura”, menciona que el tema de la literatura es ahora sí misma y que al escribir con exceso de consciencia, los autores se doblan a sí mismos permitiéndose un autoanálisis a medida que se desarrolla. (69) Más adelante en su obra, al hablar de la metaficción en la literatura española, menciona que Amalia Pulgarín estudia la metaficción desde la relación de la historia y lo ficticio, pues se replantean las formas y contenidos del pasado convirtiendo así a la historia “en el hipotexto de los hipertextos narrativos que exploran sus límites y modifican tal realidad a conveniencia” (88). Los personajes en las novelas que tratan la metaficción suelen hacer introspecciones en búsqueda de la identidad perdida. La novela narcisista utiliza “personajes suavemente contradictorios y mundos extraordinariamente anfibios entre la realidad y la ficción” (78).

En cuanto al género novelesco, menciona Orejas que escribir sobre la escritura es una tendencia de la novela española actual que inicia en los 60, pero que se agota este experimentalismo y se sustituye volviendo a la novela acción. Aunque, y cita a María Isabel de Castro, la narrativa actual metaficticia tiene un cambio sustancial en la actitud de los autores y hay mayor moderación formal (82).

Por otra parte, Linda Hutcheon habla de la diferencia entre hecho (*fact*) y evento (*event*). El primero es el hecho histórico, mientras que el segundo es el discurso que rememora el hecho. Ella menciona que “Lo que la escritura posmoderna de la historia y la literatura nos ha enseñado es que los dos, historia y ficción, son discursos, que los dos constituyen sistemas de significación con los que damos sentido al pasado” (89). Por lo tanto, la indeterminación y la provisionalidad no significan negar el conocimiento histórico. La capacidad de las construcciones humanas, como ella las llama, de ordenar la imaginación o los eventos para reconstruir un pasado no es, como dicen algunos críticos que ella menciona, escapar deshonestamente de la realidad, sino construir un significado para darle sentido al pasado.

Francisco G. Orejas también habla de otra característica de la novela española actual, que es la desaparición del héroe. Los protagonistas de las novelas utilizan la autocrítica del arte creativo o la reflexión sobre el proceso y desarrollo del artificio de las novelas para recurrir a la duplicación interior y, así, justificar la intertextualidad. Cita a Ángeles Encinar que es quien habla de la pérdida de la importancia del protagonista de la novela (80-1).

La nueva narrativa española, después de la narrativa de posguerra, no tiene una corriente hegemónica, pero tiene diferentes tendencias. La muerte de Franco arranca la nueva narrativa y supone un punto de inflexión en la instauración de las nuevas tendencias. Debido a la desaparición de la censura, aunque no de forma radical, propició un cambio en la literatura, en la normalización de libros que debían, durante el régimen, ser editados en otros países para su publicación. Pero esto no significó la pérdida de la calidad de la escritura en las obras posteriores (250-1).

## 2. LUYFS FOREST COMO TRANSMISOR DE LAS MEMORIAS DE LA ANTIGUA GENERACIÓN

El protagonista masculino de la novela es un personaje complicado, pues al participar en la Guerra Civil Española ha cometido ciertos actos que lo ponen a favor del régimen, pero durante la novela se exploran sus recuerdos y se aprecia que en su juventud no estaba de acuerdo con el gobierno. Forest se muestra como un oportunista al aceptar lo que la familia de la esposa le pedía, como ocupar un puesto en la Sociedad:

-Entré a ella a petición de la familia. El primo Ramón estaba muy enfermo y cubrí su vacante en el consejo.

-Bueno. Pero no negarás que contigo la empresa empezó a disfrutar de unas facilidades oficiales prácticamente ilimitadas. Tú sabías muy bien por qué te auparon todos a esa poltrona.

-Lo sabía muy bien (Marsé 190).

Sin embargo, Forest estaba consciente de los errores del gobierno, de la censura y en lo que se estaba involucrando y a pesar de ello, se queda ahí. “¡No es un simple error! ¡Es la mierda que nos llega al cuello, ¿no te das cuenta?!” (166) le grita a su esposa. Al dejarla, se aleja de ella, y cuando descubre que ella estaba enamorada de otro hombre, el lector también descubre que Luys Forest fue diferente “... ella nunca necesitó a otro hombre hasta que él empezó a cambiar, a alejarse de ella y de todo lo que les había unido y por lo que tanto les había unido y por lo que tanto habían luchado, cómo se puede traicionar así un ideal y una vida y un amor ...” (169). Forest deja atrás sus ideales para adaptarse a la

nueva sociedad, para lograr el ascenso social que espera desde su matrimonio con Soledad hasta su desempeño como funcionario del gobierno. A pesar de esto, hay un momento, hacia el final de la novela, cuando Forest menciona que trató de dejar la Sociedad en 1953 y se lo hizo saber a Germán Barrachina:

-Pues lo siento, chico. La próxima junta general será la última para mí. Necesito más tiempo para escribir...

-Cuentos. Dispones de todo el tiempo. En fin, vamos a discutirlo.

Mi respuesta es digna de mis principios más azules:

-Te he expuesto una decisión tomada, no una propuesta a discutir (205).

Es por esto que Mariana, con sus preguntas, afecta a Forest, pues solo entonces se mantuvo firme en sus ideas (aunque, por ser un recuerdo no se tiene la seguridad de que haya pasado así). Mariana le hace recordar las razones de sus decisiones y sus cambios, le hace explicar por qué modifica algunos de sus recuerdos (como la razón de su cojera y el incidente de la furgoneta) o simplemente, mediante el narrador, el lector se da cuenta que el personaje reflexiona sobre este cambio.

Además, lo interroga sobre el pasado amoroso, sobre la juventud de Soledad y Mariana, sobre su relación con Germán; pero no lo hace con un objetivo en específico, sino que quiere saber sobre su familia, confirmar los chismes, aclarar algunos pasajes que no se le han contado por completo. Sus relaciones familiares, amorosas y políticas quedan sobre la mesa, las versiones de Forest, las que sabe Mariana y las reales que el

mismo Forest sabe que está cambiando. Pero son las preguntas de su sobrina lo que detona, en varios de los capítulos de las memorias escritas, su posterior tratamiento, al revisarlos en el cuarto de Mariana, donde los personajes cometen el error más significativo de la novela.

Marsé habla de los errores del pasado desde la memoria: lo que pasó, los hechos (*facts*), son parte del pasado, y por más que Luys Forest, en la escritura de las memorias (*events*), quiera cambiarlo o lo haya olvidado es inútil. Hay varios pasajes en donde se dan pequeños indicios de esta idea, como cuando Mao encuentra la caja de pañuelos y cuando él mismo encuentra el cuadro de Soledad, ambos exactamente igual a los que había inventado en las memorias; la prostituta que resultó, en verdad, ser Lali Vera; el pasaje del emblema en su casa. La escena en donde la epifanía sucede explícitamente, tanto para el lector como para Forest, es en la que se revela que Mariana es hija de Forest no se puede evitar relacionar con la tragedia griega, con Edipo, en una forma destino trágico en el que, al saber que su hija es la mujer con quien tuvo relaciones sexuales, intenta suicidarse sin éxito.

"Entre memoria y ficción: una vuelta por el realismo de Juan Marsé" de Juan Rodríguez habla de esta imposibilidad de reparar el pasado a través de la memoria. Dice que Luys Forest estuvo al margen de la realidad, nunca se percató de ella aunque siempre hubo signos e indicios de lo que sucedía alrededor (Rodríguez 6).

Pero añade las palabras de Marsé sobre el valor de la imaginación y la reinvención del pasado: "Se trataría de ... admitir la posibilidad de que lo inventado puede tener más peso y solvencia que lo real, más vida propia y más sentido, y en consecuencia, más posibilidades de pervivencia frente al olvido" (6).

Según Marsé, no es solamente de que este personaje quiera quedar como un buen antifranquista en sus memorias. Se trata de la permanencia de las memorias a través de la imaginación y la ficción, y que no por ser memorias inventadas sean menos relevantes, son mejores estas que dejar todo en el olvido. En el caso de *La muchacha de las bragas de oro*, las memorias que se piensan inventadas comienzan a ser parte de la realidad hasta la aparición de Mariana madre, que lo recompone a que la realidad ha sido ignorada u olvidada para dar parte a memorias que formen parte, casi inconscientemente, de la evocación del pasado que Luys Forest quiere.

Juan Vila en “Juan Marsé: la opacidad de la memoria” habla de la permanencia de la violencia, el miedo y la humillación, no solo de los vencidos de la Guerra Civil, sino también de los vencedores. Hay un espacio mítico que es el pasado, en algunas de las novelas de Juan Marsé es la infancia, pero en *La muchacha de las bragas de oro* es la juventud, pero hay un juego entre mitificación y desmitificación del pasado:

El juego ... produce una visión de los vencidos que se niega al maniqueísmo, da una imagen compleja del ser humano, a la vez héroe y antihéroe, víctima y verdugo, rechaza tanto el discurso franquista, mitificador y maniqueo, como el de la novela del realismo social de los años sesenta, que a pesar de una inversión de los polos del bien y del mal respecto al franquismo, también ofrecía una concepción similar del mundo. (Vila 7)

Forest presenta estas características de los vencidos, las dos caras de la moneda sobre distintos roles. Sin embargo, esto es lo que lo hace más humano, no solo sus errores, sino tener también aciertos, estar arrepentido y por eso es que se preocupa por su vida futura posfranco,

por ser parte de unos y de otros. La novela muestra que, al final, en la historia no hay héroes ni villanos, solo personas.

### 3. MARIANA COMO SÍMBOLO DE LA INCONFORMIDAD CON LAS GENERACIONES ANTERIORES

Mariana es un personaje que, al igual que su tío, representa a su propia generación, pues ella y Elmyr muestran la apertura de pensamiento y la liberación sexual de la época, además de que Mariana refleja la prolongación de la dependencia económica de los padres al solamente conseguir y mantener el trabajo que le da su madre. La caracterización de este personaje plantea la rebeldía en la forma de ser comparada a la generación anterior, y la búsqueda de la verdad, al igual que el cuestionamiento de los hechos, respecto a su contexto, es decir, a la Guerra Civil.

Desde que este personaje aparece en la novela, causa dilemas y dificultades en el personaje principal, pues se encuentra ante una mujer joven y atractiva, además de seductora, que es parte de su familia. Al llegar a casa de Luys Forest y explicar su situación, comienza a quedarse con él, pero su actitud no es la de una sobrina convencional, pues no solo tiene relaciones sexuales con Elmyr en el patio, es decir, en un espacio dentro de lo privado, pero al que los externos aún tienen acceso visual y auditivo, sino que constantemente está ofreciéndole tener relaciones a su tío, principalmente al estar hablando de la corrección y edición de las memorias.

-Te veo deprimido, tío. ¿Quieres que lo dejemos y llame a Toni?

-¿Y...?

-No sé. Bueno, si resulta que yo te gusto más... ¿Quieres que te la chupe? Es bueno para las depresiones (Marsé 93).

Mariana, en el segundo capítulo en el que se le cede la voz narrativa al ser conformado por el texto de la carta que escribe a Flora, deja claro que Luys Forest es de su interés desde que era adolescente. Mariana dice que su tío es el hombre de su vida desde que ella tenía quince años y que, aunque el tiempo ha pasado “el ilustre historiador luce bien con sus 60 años, un poco más ciego de lo que pretende hacer creer a todo el mundo, y desde luego más cínico y cuentista (pero no menos guapo, querida, lo siento) que en sus mejores años de cronista oficial de la victoria” (18-19). Es por eso que, ahora que vuelve a verlo siendo ella mayor, trata de aprovechar la oportunidad de acostarse con él, lográndolo hacia el final de la novela.

Aunque el tema de la endogamia al principio parece que será el tema predominante en la novela, se codea con el cuestionamiento de la historia a través de la revisión de las memorias. Mariana al actuar como transcriptor de los capítulos, también se dedica a su revisión y contribuye a la creación de las memorias, ya que sin ella no se hubieran revelado algunos recuerdos. En el capítulo doce se le cede la voz a Luys Forest mediante la inclusión del capítulo XXIII de sus memorias, al mismo tiempo que se le da espacio a los comentarios de su sobrina entre paréntesis. El primer comentario que hace es sobre una descripción de una fotografía: “¿Estás seguro, tío, resabiado mirón? Las descripciones de escenas inmóviles resultan engañosas, estéticamente hablando)” (124). En este, cuestiona la decisión de su tío de incluir a detalle la fotografía en su texto, pero en el siguiente, cuestiona en sí la forma en que su tío presenta al lector la información “(Luys Forest parafraseando a Agustín de Foxá. No insistas, tío; a estas alturas, el lector ya sabe que estás dispuesto a todo –incluso a mentir– con tal de no aburrirle con tus memorias)” (128). Esta aclaración de Mariana es importante, pues

ahora reta al escritor respecto al contenido de sus memorias.

No hay que restarle importancia a la relación sexual que ocurre entre Luys y Mariana, ya que es después, en la segunda mitad de la novela, cuando cobra importancia. Al contarle a Mariana sobre su madre una noche que se quedó en su casa, se da el primer indicio de que su sobrina puede ser en realidad su sobrina:

Debía ser muy tarde cuando por fin la solté y me tendía a su lado. ... Ella se da la vuelta dormida, abrazada a la almohada. Pero no es Lali Vera. El corazón me da un vuelco, brinco de la cama, maldigo mi suerte en voz baja y corro a refugiarme en el dormitorio del primer piso, donde, como era de prever, la ex bailarina duerme furtiva y sosegadamente (212)

Él, sin quererlo, pasó la noche con Mariana, su cuñada, pensando que era la Lali Vega falsa. Cuando por fin, 23 años después, Mariana madre y él hablan de lo ocurrido, ella le revela que engendraron a Mariana hija ese día. El sexo entre Luys y las dos Marianas representa los errores cometidos en el pasado que no tienen forma de corregirse. En el primero, aunque el recuerdo del hecho haya quedado oculto por muchos años, el resultado de esa noche fue Mariana hija. En el segundo, solo queda la culpa de saber que se ha cometido un hecho inmoral.

Mariana hija no sabrá que es hija de Luys Forest, así como tampoco sabrá la culpa que siente él por haber cedido, por no haberlo evitado. De esta misma manera, su generación no sabrá las culpas de algunos de los miembros de la generación de sus padres por no haber participado activamente en la oposición, o, en otros casos, por haber apoyado al régimen sintiendo que era la única opción.

El conflicto entre generaciones es que se ve desde el presente lo que los miembros de la generación pasada hicieron en el periodo franquista. Es esta etapa de la historia de España uno de los episodios que se mantienen en la memoria de los españoles por generaciones y quien más lo resintió fue la generación siguiente de los participantes del régimen. “-Lo malo de los jóvenes –suspiró su tío –es que no saben perdonar. Serví a la causa que creía justa con las armas, eso fue todo” (156). Según Ricoeur, el olvido es la última etapa del perdón, pero, en este caso, no se puede dejar ir el pasado reciente como si nada al ser un periodo de opresión, ni tampoco se pretende comprender las razones de las personas que apoyaron al régimen, solo apuntarlos. López-Quiñones habla de la falta de diálogo, de las voces independientes que no trabajan en conjunto para el bien común. En la novela, cada uno de los personajes, Mariana y Luys, trabajan por separado en la creación y edición de las memorias, y cuando están juntos discutiendo sobre ellas, Mariana pregunta sobre algún tema y Forest no contesta o le responde mintiéndole. La forma en que el protagonista se enfrenta a su sobrina es a la defensiva, defendiendo su imagen; mientras que Mariana siempre está a la ofensiva, tratando de saber la verdad.

#### 4. METAFICCIÓN: LAS MEMORIAS DE LUYS FOREST, EVENTOS Y VERDADES

La escritura de las memorias de Luys Forest es un motivo en la novela y es el detonante de la interacción continua de los personajes, al integrar la historia de España con la del protagonista al mismo tiempo que lo lleva a desarrollar una relación con Mariana. Sin embargo, la presencia de su sobrina no solo lo obliga a seguir escribiendo, sino a revisar el texto ya escrito, recreando ahora los sucesos (*events*) acorde a los hechos (*facts*): “Forest acababa de anotar al margen del folio,

a mano: No me equivoqué de habitación, pero el resultado fue el mismo ...” (210-211). Marsé alude, en primera instancia, a la creación de la memoria a través de la ficción. En este caso, la recreación de eventos de Forest para que favorecieran su imagen y no solo lo señalaran como parte de los que apoyaban al régimen.

Marsé introduce el concepto de la subjetividad de la verdad al hacer que Forest modifique sus recuerdos. Desde la aparición de Mariana queda claro que se hacen cambios en los recuerdos que Forest presenta en las memorias, pero no se aclara por qué lo hace hasta el final de la novela: “recuerdo con más precisión al hombre que hubiese querido ser que al que he sido. No intento reflejar la vida, sino rectificarla” (221). Alexander Fidora menciona que la memoria es el vínculo entre el pasado y el presente, que en el presente es el resultado de los hechos del pasado y el presente remite a los acontecimientos pasados.

En la novela, la presencia de Mariana remite a los sucesos en la noche en que Luys se acostó con una de las hermanas sin saber quién de las dos era, y las revisiones y preguntas de Mariana sobre su vida remiten a los acontecimientos de su juventud y a los recuerdos que vierte en el texto de las memorias. Forest se enfrenta a Mariana representando el conflicto generacional, pero entre los dos construyen las memorias, ella poniendo en duda la información y él rectificándola, esclareciéndola, o defendiéndola:

Por una vez, sobrina, me anticipo a tus irritantes paréntesis. No estoy alardeando de una memoria total, ni siquiera de alguna facultad premonitoria: esta reiterada furgoneta fantasma no es real –como tú ya habías sospechado, creosino inventada. Sólo existe en mi mente. Como es sabido, Tey murió realmente bajo las ruedas de un vehículo que se dio a la fuga en mi presencia, y que yo nunca había visto antes (150).

Marsé, muestra hacia el final a Forest ya confundido por sus propias memorias y con la necesidad de verificar con personas que también hayan participado en esos eventos. La reflexión acerca de las memorias es, entonces, un intento de esclarecer lo que pasó durante los años del régimen.

Al principio de la novela, se ve a Luys Forest indeciso, componiendo con dificultad el texto. En la primera página del texto el narrador menciona que “después de mucho torturar el párrafo, Luys Forest lo dio finalmente por bueno” (7), además, llevaba cuatro meses trabajando en su autobiografía en un segundo borrador de 600 folios. A través de la novela, el lector se encuentra con un escritor frustrado por tener que elegir sus memorias, apoyándose en sus grabaciones como si fueran un primer borrador, después modifica los recuerdos a su gusto: “Desechó la grabación, esta vez, y desenfundó la Underwood. Frente a la hoja en blanco recordó otra vez lo que debía suceder, lo que furtivamente ya estaba escrito en la memoria venidera y necesaria ... Escogió la escena, pues, para extraer de ella la fuerza de lo real ...” (82). Es en esta lucha por encontrar la mejor forma de recrear el recuerdo que se ve lo que Amalia Pulgarín, en la recopilación de Francisco G. Orejas, menciona. En este caso, la historia se convierte en el referente del suceso (event) según Forest.

Luego, cuando Mariana se involucra con la autobiografía, sus notas retan las decisiones de su tío respecto al contenido y la forma del texto. Sobre la forma, las anotaciones de Mariana parecen ser más profesionales, más como si fuera una editora, por ejemplo, cuando le hace señalamientos sobre el lenguaje que utiliza le escribe “te prevengo, tío: con esta manía de lanzarte cada dos por tres en busca del ruido y la furia, acabarás de morros en el diccionario de

sinónimos como un Gironella cualquiera” (149) y en otro capítulo “lenguaje de telenovela, tío, ojo” (169). Pero cuando le habla del contenido, su actitud es más fuerte, más amonestantes, como al final del capítulo 12 de la novela, en donde se da el espacio al capítulo XXIII de las memorias, Mariana comenta “en fin, tío.

Habría que limpiar la ‘baba’ del texto, pero aun así creo sinceramente que el capítulo no tiene arreglo y merece la papelera” (134) y después en el capítulo 16 de la novela (XXXVII de la autobiografía), cuando Forest habla del amor que sentía por su mujer, Mariana escribe “creo que esta última frase deberías suprimirla, tío, es francamente desvergonzada” (170). Amalia Pulgarín también menciona que los personajes en las novelas con el tema de la metaficción buscan su identidad perdida en mundos anfibios entre la realidad y la ficción. Así como Forest le dice a Mariana que recuerda mejor el hombre que quiso ser, las memorias falsas del protagonista son, más bien, lo que él, si hubiera sido un hombre firme en sus ideales, hubiera podido pasar.

Forest busca una forma de reencontrar su identidad antes del régimen, o lo que debió haber sido, al escoger ciertos recuerdos y modificarlos. Juan Rodríguez cita a Juan Marsé en “Entre memoria y ficción...” cuando dice que el autor ama la verdad inventada, que es la memoria quien elige y luego el escritor depura los recuerdos para después desarrollar una historia. Justo eso es lo que hace Forest en la novela, recuerda algunos hechos (aunque no sabe toda la verdad, como ya se ha mencionado) y los reconstruye una y otra vez.

La metaficción en la novela y lo que esto conlleva, es decir, la insatisfacción de cada recuerdo por escrito que realiza, las preguntas de Mariana y su cargo de consciencia se convierten en una

crítica de la sociedad de la posguerra, como lo mencionan Antonio Gil González y José Luis Gundín Vázquez. Forest se analiza a sí mismo y, conforme avanza la novela, se ve que cada vez más le molesta su forma de cambiar la realidad para su propio beneficio.

En *La guerra persistente*, Antonio Gómez López-Quiñones habla del conocimiento que la guerra ofrece, que debió ser encontrado mediante las repeticiones de los hechos violentos, pero como no se vuelve a vivir nada parecido, estos aprendizajes quedan truncados. En el caso de Forest, no hay un enfrentamiento bélico por su parte, es un conflicto interior que hace que el personaje busque en el pasado (ficticio, pero pasado al fin) algo que no tiene en el presente, se busca a sí mismo.

## 5. CONCLUSIONES

La novela de Marsé muestra a una España dividida en dos generaciones: los viejos que formaron parte del régimen o que estuvieron en contra y los jóvenes que los juzgan a los primeros, los que apoyaron al régimen. Forest comienza su autobiografía para defenderse de la nueva generación que, al haber muerto recientemente Franco, se asombran por el apoyo que la generación anterior dio al régimen. Los sucesos (*events*) y los hechos (*facts*) se van construyendo en la mente del lector por medio de las interrogaciones de Mariana y la narración de los pensamientos de Forest. La imposibilidad de cambiar el pasado, sin embargo, es una condición en la novela de la que el protagonista no se puede salvar. Sus errores han tenido consecuencias que no puede evitar, borrar u olvidar una vez que se le dan a conocer.

Mariana es esta nueva generación que pregunta lo que pasó, que cuestiona las decisiones de

sus mayores y que ahora, rompiendo con las reglas sociales y morales, se enfrentan a esta otra generación. La endogamia que finalmente se lleva a cabo entre ella y su tío representa un error y una culpa, de los que son ignorantes, en la generación más joven. La importancia de Mariana no se conoce sino hasta el final, pues es por ella que Forest recibe la epifanía de que, por más lejano que el pasado se vea, sus consecuencias siempre se encuentran en el presente.

La metaficción no solo es la incertidumbre de la generación del régimen sobre el juicio que tendrán sobre los jóvenes, es también la búsqueda de la identidad, de las razones por las cuales tomaron sus decisiones y que se encuentran arrepentidos por haber faltado a sus propios principios, ya fuera por miedo o conveniencia. Es por medio de las memorias que Mariana y Luys se encuentran conviviendo, por la cual se comunican, dialogan y, en parte, por la cual Mariana puede conocer la verdad de su viejo tío falangista.

España, por medio de Forest, se ve retratada como perdida, añorante e ignorante de su propia historia y realidad. Mariana simboliza otra parte de España, aquella que, sabiendo que hay más por conocer, culpable y teniendo la fuerza para señalar a los que hicieron mal, tiene aún la paciencia para preguntar a los otros su punto de vista (aunque no por eso se les perdona).

Uno de los temas que no se tocan es el género del realismo socialista, que tiene sus vestigios en *La muchacha de las bragas de oro*. Este género se utilizó para atacar al régimen y no como acto de propaganda. Marsé, que escribió novelas de este tipo, deja ver un poco de estos temas en su novela, pero ahora desde la perspectiva del presente posrégimen. La forma de manejar estos temas puede ser de interés para complementar este análisis.

Otra de las limitaciones fue el tema del olvido, ya que solo se habló de las memorias modificadas pero no se profundizó en aquellas que Luys Forest dejó de lado. La ignorancia de la verdad, consciente o inconscientemente, es también relevante tanto para la escritura de las memorias de Forest como para el conocimiento de la verdad de ambas generaciones, la del Luys Forest y la de Mariana.

## REFERENCIAS

---. "Juan Marsé. Biografía". Instituto Cervantes. Agosto 2015. Web. 12 de agosto de 2015.

OCAÑA, Juan Carlos. "España durante el Franquismo 1939-1975. Elementos de cambio en la etapa final del franquismo. La oposición al régimen. Evolución de las mentalidades. La cultura". *Historiasiglo20.org*. 2005. Web. 14 de agosto de 2015.

---. "La España democrática 1975-2000. La transición política. La Constitución de 1978 y el Estado de las Autonomías". *Historiasiglo20.org*. 2005. Web. 14 de agosto de 2015.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Impreso

AYALA-DIP, Jorge Ernesto. "Juan Marsé o el desencanto de la memoria" *El Topo Viejo*, no. 27, (1978) págs. 45-49. Web. 26 de octubre de 2015.

CIFRE WIBROW, Patricia. "Conflicto entre memorias y entre generaciones: La muchacha de las bragas de oro de Juan Marsé y Stille Zeile sechs de Monika Maron". *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, Vol. 11, N° 41 (2011): págs. 7-24. Web. 10 de octubre de 2015.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. "Autobiografía y autorreferencialidad: la ficción de la memoria según Juan Marsé", de. *Miguel Espinoza, Juan Marsé, Luis Goytisolo: tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea: IX Simposio Internacional sobre la narrativa hispánica contemporánea, El Puerto de Santa*

*María 18, 19 y 20 de noviembre de 1998 (1998)*. págs. 135-146. Web. 26 de octubre de 2015.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Impreso.

GUNDÍN VÁZQUEZ, José Luis. "La configuración de un universo narrativo a través de la intertextualidad. El caso de Juan Marsé". *Garozá: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, no. 3 (2003): págs.113-132. Web. 10 de octubre de 2015.

HUTCHEON, Linda. "Historicizing the Postmodern". *A poetics of Modernism. History, theory, fiction*. Nueva York: Taylor & Francis e-Library, 2003. Web. 17 de octubre de 2015.

MARSÉ, Juan. *La muchacha de las bragas de oro*. España: Editorial Planeta, 1978. Impreso.

NOVOTNÝ, Gustav, "Las claves de humor en tres novelas elegidas de Juan Marsé". Tesis de maestría. *Masarykova univerzita*, 2012. Web. 10 de octubre de 2015.

OREJAS, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/libros, 2003. Impreso.

POTOK, Magda. "Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la guerra civil", *Études romanes de Brno*. vol. 33, no. 2 (2012): págs. 9-20. Web. 10 de octubre de 2015.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.

---. *Tiempo y narración III*. México: Siglo XXI editores, 2009. Impreso.

RODRÍGUEZ, Juan. "Entre memoria y ficción: una vuelta por el realismo de Juan Marsé". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* no. 755, (2009): págs. 3-6. Web. 28 de octubre de 2015.

SOBEJANO-MORÁN, Antonio. "El proceso creador en *La muchacha de las bragas de oro* y Epílogo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 21, No. 3 (1997): págs. 523-538. Web. 10 de octubre de 2015.

SONG, H. Rosi. "El realismo de posguerra frente a una nueva narrativa. Juan Marsé y la estética del 'pulp'". *Miguel Espinoza, Juan Marsé, Luis Goytisolo: tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea: IX Simposio Internacional sobre la narrativa hispánica contemporánea, El Puerto de Santa María 18, 19 y 20 de noviembre de 1998. (1998)*: págs. 125-134. Web. 26 de octubre de 2015.

VILA, Juan. "Juan Marsé: la opacidad de la memoria". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, no. 755, (2009): págs. 6-9. Web. 28 de octubre de 2015.

# Las raíces abiertas: Partículas y particularidades en *Diáspora* de Jaime Araya

JOAQUÍN EMMANUEL DE LA TORRE HERRERA

JOAKYNO.DELATORRE@GMAIL.COM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## **Resumen**

El año pasado se publicó en México el libro del poeta chileno, Jaime Araya. El ensayo que se presenta es una lectura de su libro a partir de los estudios postcoloniales y los estudios culturales, principalmente. Esto con la intención de inentivar el diálogo en cuanto a los temas, pensando sobre todo en la literatura contemporánea que se produce actualmente.

## **Palabras clave**

Poesía chilena, Latinoamérica, Chile, Postcolonialismo, Indigenismo

**I**  
**R**ecuerdo que alguna vez en la universidad, al finalizar clase, le pregunté a mi maestro cuál creía que era la razón de que en Chile hubiera no sólo muchos poetas, sino muchos buenos poetas. La respuesta fue simple: *porque son bien luchones*. No cabe duda de que el libro de Jaime Araya no es la excepción. *Diáspora* es un libro que no se rinde. Como el título sugiere, la lectura de los poemas será un recorrido que empieza con un pequeño “movimiento” el cual impulsa las cinco partes restantes que se dispersan como un virus o, en su defecto, como una semilla.

Tendríamos que recordar, para empezar, que las letras latinoamericanas brotaron en medio de la sangre de lo que mucha gente, pese a las estadísticas, se niega a llamar genocidio —basta revisar un libro de historia para comprobar que se sigue maquillando el suceso con la idea de *conquista militar*. Posteriormente terminaron de germinar —con sus maravillosas espinas y colores— en una violenta y drástica imposición colonizadora que relegó muchas voces, sobre todo las de aquellos humanistas que ya reconocían la valiosa *otredad* con la que se encontraban conforme profundizaban las exploraciones de esta tierra.

A pesar de todo, la sociedad latinoamericana logró preservar la pluralidad de usos y costumbres —al tiempo que surgían también otras— y por tanto de lógicas que a la fecha complican hablar de una identidad única. Incluso no falta quien habla de Latinoamérica como una sociedad “barroca”: ideal opuesto al europeo en donde la identidad de las naciones modernas presumía una homogenización de la sociedad y sus valores.

Hay que recordar que ante esta pluralidad lo que predominó fue la práctica sistemática de una

violencia económica, social, cultural, epistémica y espiritual sobre las sociedades nativas de América, entendiendo la violencia, según señala Bolívar Echeverría, como la cualidad propia de una acción que se ejerce sobre el otro para inducir en él por la fuerza —mediante una amenaza de muerte— un comportamiento contrario a su voluntad, a su autonomía y que implica su negación como sujeto humano libre.

A esto, Jaime Araya apunta en su poema, “Casa imbunchada”, que incluso la historia oficial sigue tomándolo como un suceso “natural” que ya pasó: “los que habitan en el significado de familia/ sólo se han convertido en significantes fantasmas,/ en una herida simbólica/ que debemos cargar/ contra toda voluntad y acierto.”, pero en realidad, sólo ha sido “olvidado”, o pretende serlo, por estos mismos discursos oficiales “que no dicen nada,/ sólo reproducen discursos ajenos” pues a la fecha “nos duele convivir/ con las llagas disfrazadas”, ya que “el único gesto de familiaridad ha sido/ invitarnos a esta danza,/ a iniciarnos en el ritual,/ a tomarnos la casa,/ a desposeer el cuerpo/ y anudar el alma.”

## II

Kürruf me invocó,  
 me invitaba a ser parte de la diáspora,  
 de sentir cómo mi cuerpo se hacía polvo  
 y se repartía por toda la geografía,  
 cómo se mezclaba por los bosques  
 y las piedras.

El título *Diáspora* puede tomarse en la acepción de la dispersión de un pueblo por diversos lugares del mundo como la de los judíos después de la destrucción del reino de Israel o como la de los pueblos originarios de Latinoamérica tras el genocidio posterior al arribo de los españoles.

Sin embargo, también podríamos tomar la acepción que refiere al conjunto de comunidades de un mismo origen o una misma condición establecidas en distintos países. Y es que bajo la visión colonizadora de ciertos sectores políticos y sociales, justificándose como portadores del “espíritu civilizado”, ha perdurado una idea de servidumbre natural de carácter aristotélico en donde lo “justo” y “beneficioso” es que unos pueblos manden y los barbaros obedezca; que unos dicten y otros hagan:

Nos acusó de dementes  
creyendo que con eso  
ya no tendríamos voz.

En esta anulación de otras formas de concebir la vida —dada por un sistema racionalidad e instrumental que se sustenta, principalmente, en la idea de que la construcción del conocimiento absoluto y verdadero se debe gracias a una forma diáfana, lógica (matemáticamente) y escrita— está, por otro lado, la posibilidad de preservación y de resistencia pues, aunque no gozan de reconocimiento, escapan a su sistema y sus leyes:

pero estaba equivocado  
porque nosotros no queríamos hablar  
sino queríamos expresarlo con el cuerpo  
como parte de un todo,  
alejándonos de la racionalidad,  
del entendimiento humano,  
de cómo concebir el mundo  
porque el mundo no es algo natural  
[...]  
Prometeo bien sabía el desastre  
la casa sería quemada  
y luego sumergida.  
[...]

La carroña de Fuerza y Violencia  
no puede ser más que una verdad.  
Detrás de ellos está el Omnividente

y todos los caminos llegan a él.

Prometeo sabía bien esta situación  
y por eso quemó la casa  
porque el Omnividente puede ver todo lo que  
sucede  
pero es incapaz de saber lo que los otros piensan  
o premeditan.  
Prometeo es el previsionario,  
[...]  
y en pro de protegernos,  
como un mártir  
nos entregó su cuerpo condenado  
y sus ruinas como parte  
de nuestra cura a la ceguera.

Por ejemplo, en esta privación de reconocimiento cabría mencionar al héroe: la idea de héroe es un término reservado únicamente para el hombre “civilizado” que tiene el valor de defender su patria. Si el oprimido osa hacer lo mismo contra las naciones modernas, será un rebelde o un traidor. Al bárbaro, al otro, al indio se les niega la posibilidad de tener valores nacionales, pues civilizar es la forma en la que se legitima el colonialismo.

### III

La diáspora a la que hace referencia el título de Jaime es a la de ese origen indio, por supuesto, pero además incluye la condición de oprimido. Los indios nunca existieron en América más que en la imaginación del europeo pues la identidad del indio no es otra cosa que un retrato artificial, una imagen impuesta. No es una denominación racial ni banal: indio es simplemente la designación del vencido. Por esto mismo el indio surge con la conquista: su existencia inició cuando los habitantes de las civilizaciones originarias, los antiguos pueblos y tribus dejaron de ser culturas para

transformarse en castas dentro del sistema monárquico:

Desde la otra orilla te contemplo  
tan ensimismada, aullando en lo alto,  
pidiendo a gritos la palabra *Disculpa*  
pero dicha palabra no puedo entregártela  
porque no alcanza para hacerla puente,  
no tengo el don de modularla  
ni sé cómo es su arquitectura.

Disculpa lleva consigo un peso  
que no sólo hace tapar las heridas  
como si fingiésemos que somos ciegos

*Pero hace tanto de eso. Vivimos en una época democrática, alejada de la monarquía, en una sociedad incluyente, dirán las almas despistadas que no saben muy bien por dónde van pisando. Es cierto que hace más de dos siglos ocurrieron la mayoría de las independencias de América Latina, pero éstas no resolvieron ninguno de estos problemas. Incluso habría que decir que crearon otros al definir límites y fronteras, es decir, al separar pueblos que se sentían uno: los incas, por ejemplo, fueron repartidos en Colombia, Ecuador, Perú y otros países:*

Disculpa no puede ser jamás transformada en  
puente  
porque no hay dos pilares que la sostengan  
sino muy por el contrario,  
Disculpa está condenada a ser trampolín  
o un burdo juego de infancia  
en donde te balanceas.

Una de las dos partes cae  
mientras la otra se eleva.

Basta ver el documental de *Calafate, Zoológicos Humanos* de Hans Mülchi para darse cuenta de que el libro de Jaime Araya nada tiene de anacrónico ni anticuado. Por el contrario, resulta

un libro indispensable para poner sobre la mesa problemas que aún a la fecha se dejan de lado. Resulta, al mismo tiempo, un libro indispensable para crear puentes con nuestra realidad mexicana que no es distinta y que poco a poco se ha ido distanciando más de su historia como nación latinoamericana.

#### IV

Ya hace unos años Mariátegui apuntaba que la mayor injusticia en que podía incurrir un crítico —y en este caso un escritor y un lector— es una condena apresurada a la literatura indigenista ya fuese por su falta de autoctonismo o la presencia de ciertos elementos de artificio tanto en la expresión como en la interpretación. Para el crítico peruano, la literatura indigenista no podía dar una versión autentica del indio: hacer literatura indigenista era idealizarlo y estilizarlo. Era una literatura incapaz de darnos cuenta del espíritu por ser una literatura de mestizos. De ahí que el crítico haya planteado una división entre literatura indigenista e indígena. Sin embargo, consiente de su entorno, Mariátegui sentenciaba que si una literatura indígena debía llegar, vendría a su tiempo. De igual forma, después de autores como José María Arguedas, Manuel Scorza, Guamán Poma, el Inca Garcilaso o Roa Bastos, por ejemplo, no falta quien diga que el tema ha sido superado —igual que si fuese una moda— y que resulta incluso ocioso seguir hablando de ello y más aún seguir haciendo literatura de este tipo.

A eso responde el libro de Jaime. Sobre todo en los primeros poemas pues en muchas ocasiones se cree que un libro de poesía indígena debe empezar, sobre todo por filiación histórica, con un tratamiento precolombino, como si sólo se pudiera acceder a esta literatura de una forma arqueológica. Es como si la literatura indígena hubiera sido clausurada a partir de la conquista, sólo para ser mencionada espontáneamente como

coordenada cronológica. Incluso las literaturas indígenas que no son “prehispánicas”, en lugar de ser literatura se califican tan sólo como una manifestación folclórica. Como si el valor de identidad sólo se pudiera rescatar en un archivo muerto. A esto, el libro de Jaime responde con unos poemas escritos en mapudungun desde el presente, con la lengua viva en la boca la cual ha ido aprendiendo en los últimos años. Por otro lado, la segunda parte muestra cómo el mapudungun se mantiene vivo, no sólo como lengua aislada y encapsulada, como objeto de museo detrás de un vidrio, sino como cualquier otra lengua: interfiriendo y enriqueciendo el castellano.

Aunque los poemas de la primera parte, “Kiñe dngu piam” o “Una cosa sólo diré”, son poemas escritos en mapudungun, al utilizar este código lingüístico el poeta no pretende excluirnos totalmente ya que nos ofrece una traducción propia en la que no nos queda más remedio que confiar ciegamente. Y digo ciegamente porque a menos de que conozcamos la lengua no sabremos si el autor nos es “fiel” o si lo que leemos en español está bien entendido. Esto lo menciono debido a que si nos remontamos a las prácticas similares que los indígenas utilizaron en el siglo XVI para ocultar información y tradiciones a los religiosos españoles, no podemos tener certeza de si la traducción de Jaime se nos presenta con una sonrisa pícaro o como un acto de total generosidad.

No obstante, así como la lengua sirve para comunicarnos, para crear puentes, para forjar comunidad, para proteger, también puede servir para excluir, estigmatizar, discriminar e incluso aislar. Esto último llega a tal grado de que hay quienes reniegan ferozmente de su lengua materna, ejemplo que podemos ver claramente en muchas partes de nuestro México y que ya ha llevado a la pérdida de varias lenguas. Ante esto, el

poeta chileno recalca la importancia de recuperar la lengua de sus abuelos pues además de todo el conocimiento e ideas que resguarda, también ha sido instrumento para que comunidades enteras se resguarden y resistan. Cosa que dice, por supuesto de una manera muchísimo más bella, en su poema “Fey mew may perimontumen”:

Meñkuyawülken tañi mapu,  
fey kidu tañi trekamum  
poyekefiñ ganfill pu peskiñ,  
puken tuku nien  
Taiñ kom dugu mele lai kitral.  
Fey mew may perimontumen.

La traducción del título es: “Allí tuve una visión”

La traducción del poema es: “Llevo mi tierra sobre mi espalda,/ la misma por donde camino,/ admiré la humildad de las violetas,/ conservé el eco de un nombre./ En nuestra palabra no hay fuego./ Allí tuve una visión.”

Como ya señalé, esta primera parte del libro es un regreso del poeta a la lengua de sus antepasado; es abrirse a la búsqueda de una plenitud que su entorno pluricultural le exige. Volver a la lengua es volver a las raíces y, sin embargo, ese retorno no deja de ser doloroso pues detrás de esas palabras en mapudungun hay una historia muy dolorosa. Hay un intento de liquidación, hay —volviendo a utilizar una palabra más exacta— un genocidio. La cicatrización llega lentamente, pero detrás sigue la carne latente, sigue la lengua al rojo vivo y el poeta está “escuchando su palpitar”. Aunque esta exploración es una necesidad, llamémosle, ontológica, las siempre acechantes dudas no dejan de manifestarse pues el poeta latinoamericano transita en una realidad colmada de tensiones, cosa que podemos ver claramente en su poema lleno de preguntas “Kiñe dngu

piam”.

## V

Desde los años veinte se advertía la urgencia de un sistema crítico capaz de dar razón de las literaturas heterogéneas, es decir, de literaturas situadas en el conflicto de dos sociedades y dos culturas. Esto a su vez a dado paso para que se pueda discutir la representatividad de la literatura culta, es decir, la capacidad que tiene de representar la totalidad social, incluyendo a los grupos cuyas literaturas han sido marginadas. Aunque el indigenismo e incluso la gauchesca y el negrismo, lograron integrar aspectos de ciertas clases oprimidas, también es cierto que —volviendo a Mariátegui— una cosa es la literatura indigenista y otra, completamente distinta, la literatura indígena.

Sin embargo, el conflicto no es tan simple. Hay que señalar que la confrontación de dos lenguas implica la confrontación de dos procesos de formación identitaria —partiendo, por ejemplo, desde la dicotomía entre oralidad y escritura— lo cual implica dos racionalidades que resultan, en muchos aspectos, antagónicas. Resulta obvio que ningún sistema puede ser representativo de América Latina ni cubrir por sí mismo el vasto y singular campo de las literaturas latinoamericanas:

Ayekawe

Extranjero, no toques lo ajeno.

Ya te lo hemos dicho muchas veces:  
no queremos Tregua, porque acá Trewa  
significa “perro”.

No me pidas que toque mi música para tu  
diversión,  
porque ésta se ha ido en la nostalgia.  
Pan y circo piden los occidentales  
y yo les doy maldiciones en mi lengua

Esto no clausura, por supuesto, la posibilidad de explorar la riqueza que hay en las distintas tensiones ni el diálogo. Por el contrario, durante los dos últimos siglos pasados se privilegió la idea de una literatura nacional y sus derivados en la historia literaria, sin embargo, esto presentó y reveló los confusos vínculos que hay entre nacionalidad y cultura. Esta propuesta, a diferencia de la de Jaime, parecía garantizar la construcción de una identidad relativamente autónoma, homogénea y coherente, pero al mismo tiempo fue incapaz de una totalidad suficiente como señala el poeta chileno:

Porque se convive con ausencias todo día,  
porque no podemos modular  
la palabra familia  
sin pensar en abandono.

[...]

Nos duele convivir

[...]

con bocetos o trazos de ojos  
que no ven

y bocas dibujadas

que no dicen nada,

sólo reproducen discursos ajenos.

[...]

El único gesto de familiaridad ha sido  
invitarnos a esta danza,  
a iniciarnos en el ritual,  
a tomarnos la casa,  
a desposeer el cuerpo  
y anudar el alma.

Es aquí donde la riqueza del libro del chileno Jaime Araya se asoma de nuevo, pues volviendo al sugerente nombre, el poeta integra en su obra todas las diásporas que lo conforman — hombre universitario, mestizo, joven— no en un sistema coherente ni homogéneo, sino a través de sus tensiones y contradicciones. Es decir,

los poemas de Diásporas pertenecen a varios sistemas literarios que la crítica más tradicional y conservadora ha tratado de mantener distantes, pero que son parte de la heterogeneidad de Chile y, por supuesto, América Latina. Sin embargo, estos sistemas no son independientes. Han sido producidos en un proceso histórico común, tanto a nivel nacional como a nivel regional, y se relacionan entre sí mediante vínculos de contradicción, que esa misma historia explica: Diásporas constituye, como libro, una totalidad asimismo contradictoria.

El libro de Jaime le niega validez a los planteamientos que han privilegiado un solo sistema —el culto o civilizado— y de alguna manera convalida el orden social latinoamericano, y chileno, y reafirman sus condiciones de opresión y discriminación. El libro de Jaime supera una idea pluralista que atomiza la realidad y la cultura latinoamericana lo que en cierto modo las debilitaría: por eso no sólo se detiene en la cosmovisión mapuche, sino que, además, muestra su claro contacto con la herencia griega y latina que es tan nuestra como de los poetas europeos; del poema en mapudungun, pasa al diálogos con Ítalo Calvino. El libro de Jaime reafirma con sentido de plenitud, las muchas formas en las que es posible vivir en Nuestra América, es decir vivir de una manera y de diversas maneras; vivir de forma total y desgarrada.

## VI

Los siglos XIX y XX en los países de América no fueron muy diferentes al siglo XVI, pues fue una época llena de enfrentamientos políticos y militares. Aunque en Europa, gracias a un sistema burgués y capitalista, se lograron concebir sociedades más o menos articuladas y homogéneas, en América Latina al concentrarse este sistema principalmente en las ciudades, pudieron persistir distintas formas de producción

económica —como las autosustentables— y de conocimiento en el resto de los territorios. Esto influyó en una desarticulación social, ya que al no formar parte del proyecto de modernización terminaron no sólo desplazadas y sin reconocimiento, sino marginadas y estigmatizadas. Ante toda esta violencia y dislocación social, miembros de La Ciudad Letrada buscaron contribuir a la configuración de una idea de nación que terminara por forjar los procesos de modernización siendo las universidades los principales focos. Ello por supuesto influyó en la problemática cultural. Principalmente podríamos señalar que la escritura —y por tanto toda forma de conocimiento “verdadero y único”— quedó limitada al sector minoritario de la ciudad letrada, que aunque en algún momento quiso ser la voz de una sociedad “total”, nunca cedió la voz. Se debe incluso, a la fecha, “recibir como buena obra /el fármaco”, por ejemplo, pues bien señala el poeta chileno, “la violencia es caricia/ cuando uno nace bajo el atropello”. Ante esto, el poeta nos esboza una hermosa pincelada de rebeldía, y por tanto de esperanza, en su poema “Mala clase”:

Cuando el universo colisione  
y todas las figuritas de yeso caigan,  
los santos abandonen las animitas  
y prefieran habitar los bosques,  
los puritanos abandonen las iglesias  
y se lancen contra el muro,  
las llamas del infierno caigan sobre los impíos,  
las botas se llenen de barro,  
los niños se tomen los países  
y los recorten a su antojo  
quemando las escuelas y todas las instituciones,  
reubicando los mapas sin importar las reglas  
del juego de la “Gran Capital”;  
cuando los ancianos nos tiñamos nuestras  
barbas  
de verde, violeta y naranja

y las mujeres jóvenes lleven sus cabezas rapadas  
 mientras las más ancianas luzcan sus cabelleras  
     pelicanas,  
 recién ahí habremos cumplido nuestra tarea,  
     por ahora sólo nos queda disfrazarnos de  
     maestros eruditos  
 haciendo malas clases incentivadas por el lucro  
 pero que a segundos lancemos una mirada  
     cómplice,  
     reformemos los planes y programas  
 y nos hagamos compañeros de trincheras  
 incitemos a los jóvenes a abandonar sus cabezas  
     y a disfrutar de sus cuerpos  
 que al centro del universo vuelva a ser el  
     corazón  
     y los estómagos,  
 porque siempre hay que comer y refrescarse,  
     disfrutar del verano que viene,  
     abandonar las salas,  
     conversar, reírnos y tomar helados.

Hay que apuntar que la idea de la nación se funda sobre una violencia situada siempre en el pasado, ya olvidada, pues el proceso mismo de evocar esta idea de nación es por medio de un discurso que interpela a los habitantes de la colectividad desde sus muertos y desde la vulnerabilidad que éstos evocan. De ahí que se forme un discurso histórico de manera solemne y “seria” pues la idea de nación es una serie de muertes violentas que provocan un gran duelo colectivo. Se narran estas “heridas” como los recuerdos nacionales, pues los triunfos darían a esta noción telúrica la sensación de que se ha llegado a la meta que quería alcanzarse, mientras que narrar los duelos es más útil porque impone deberes, dan un sentimiento de deuda al sacrificio de estos muertos e impulsan el esfuerzo común en ese proyecto de nación. El duelo colectivo es el resultado de una representación histórica que permite a la nación seguir funcionando como entidad política y económica en la modernidad.

Es por ello que las constantes referencias a la infancia, la lengua y la risa son tan importante en el libro de Jaime, pues si bien “Chile es el virus,/ la enfermedad que nuestras hierbas no pueden curar”, desprender de solemnidad a la nación por medio de pequeños gestos en los poemas, ya sean de alegría o de risa, permite que se adquiera distancia ante ese duelo colectivo que es la nación y se pueda percibir la pluralidad de historias que quedaron sepultadas. Por otro lado, recordar constantemente la infancia y la lengua mapudungun son formas de abrazar el pasado para enfrentarse a ese olvido que da pie a la idea de nación homogénea.

Es abrir las puertas a esos grandes sectores que no se integraron productivamente a la estructuración nacional y percibirlos ya no como un mal, sino como algo que siempre estuvo ahí, pero a lo que constantemente se le dio la espalda. Es presentarnos ya no ante la construcción de una nación frente a los imperios europeos, sino a la construcción de nuevas dinámicas sociales ante un neoliberalismo cada vez más salvaje —como fue el de Pinochet— y una globalización en la que hay que trazar nuevos ideales sociales y de colectividad con urgencia.

## VII

Desde el epígrafe se nos antoja un libro provocador y, de cierta manera, incómodo, pues nos anuncia que las fronteras no serán tan claras —principalmente la dicotómica entre el *civilizado* y el *bárbaro*—, lo cual pone en jaque nuestro lugar en el mundo. Nos damos cuenta de que nuestro lugar en el mundo no se reduce a una simple y ridícula dicotomía: ¿qué me diferencia del otro?, ¿qué me diferencia del bárbaro o del civilizado?, ¿por qué somos diferentes?, ¿qué nos hace iguales? Una gran parte de la tradición crítica latinoamericana se ha situado en esa posición

muy cómoda, es cierto, pero a la vez sumamente dañina. Una dicotomía que desde hace mucho se sabe artificial, y que sin embargo, muchos sectores se empeñan en mantener vigente. Ya lo dijo en algún momento el subcomandante Marcos, el mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos. Es menester construir un mundo donde quepan todos los pueblos y sus lenguas.

El libro de Jaime es un libro que no sólo dialoga con su presente, sino que recorre además distintos siglos. La maravilla de esto en un libro de poesía radica en que el establecimiento de la historia como eje en la reflexión sobre la literatura latinoamericana y sobre sus literaturas regionales y nacionales evidencia que todos estos términos —*civilización y barbarie, esclavo y amo, colonizador y colonizado*, etc.— carecen de ese significado esencialista normalmente referidos al concepto de identidad, y con ello las connotaciones valorativas que vician aún más el asunto. Se muestra por otro lado que tienen una movilidad constante y una fluida capacidad de relación. Son procesos históricos abiertos, no excluyentes,

que pueden articularse entre sí de muchas maneras distintas.

## VIII

No está de más señalar, por último, que *Diáspora* es un obra —como muchas otras grandes del continente— que es a la vez, y sin conflicto alguno, nacional, regional y latinoamericana y esto en medio de una universalidad homogeneizadora contribuye al enriquecimiento del espíritu humano permitiéndole, de esta manera, ser verdaderamente universal.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

ARAYA, Jaime, *Diáspora*, México: Ediciones Simiente, 2015.

ECHEVERRÍA, Bolívar, *Valor de uso y utopía*, México: Siglo XXI, 1998.

# Represión y anulación del recuerdo infantil en *Las batallas en el desierto*

NAYELI PÉREZ CASTILLO

NAYECASPE@GMAIL.COM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

## **Resumen**

En este trabajo analizo cómo es que la ciudad en unión con la sociedad se convierten en represoras y anuladoras del recuerdo infantil y del primer amor de Carlitos en la novela de José Emilio Pacheco: *Las batallas en el desierto*.

## **Palabras clave**

Represión, anulación, ciudad, infancia, batallas.

*El espacio no es nunca neutro. Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo espacio configurado.*

### Fernando Aínsa

El objetivo principal de este ensayo es mostrar cómo es que el entorno social y la ciudad se vuelven represoras de la conducta y del recuerdo infantil en la novela *Las batallas en el desierto* (2011) de José Emilio Pacheco. En esta historia se observa cómo es que los adultos reprimen y mal interpretan el enamoramiento de Carlos hacia Mariana; también, cómo es que la ciudad invalida la veracidad de la historia y reconfigura el espacio en el cual se desarrolló la niñez de Carlitos, para dar paso a la vida moderna y con ello a la represión del primer amor.

Quiero hacer notar que la ciudad al ser un espacio grande da el efecto de “libertad”, porque es el lugar en donde confluyen muchas personas y en donde se cree que hay un anonimato del individuo; pero lo que realmente hace la ciudad y con ella la sociedad es reprimir y hacer del ser humano una persona que se rija a través de reglas y el miedo, tanto a la sociedad como a la ciudad.

En la novela *Las Batallas en el desierto* se ve cómo es que a los niños, en la escuela, se les impone la obediencia y el respeto hacia los adultos, esto, a través de castigos, para que los adultos no pierdan la autoridad y el control sobre los infantes, se les infunde miedo y esto conlleva a la autoridad de los adultos para que no se les desobedezca: “Escribir mil veces en el cuaderno de castigos: Debo ser obediente, debo ser obediente, debo ser obediente con mis padres y con mis maestros” (Pacheco 10).

Y en lo que se refiere al miedo hacia la ciudad, los adultos crean historias para que los niños no vayan más allá de los límites establecidos. El miedo que se le atribuye a ciertas zonas de la ciudad mantiene al individuo fuera de “peligro”, pero también, fuera de toda experiencia que conlleva este espacio.

Romita era un pueblo aparte, allí acechaba el hombre del Costal, el gran Roba chicos. Si vas a Romita, niño, te secuestran, te sacan los ojos, te cortan las manos y la lengua, te ponen a pedir caridad y el hombre del costal se queda con todo. [...] El miedo de estar cerca de Romita. El miedo de pasar en tranvía por el puente de avenida Coyoacán: sólo rieles y durmientes; bajo el río sucio de La Piedad que a veces con las lluvias se desborda. (Pacheco 14)

Estos dos aspectos son los principales elementos que se van a ir desarrollando a lo largo de la historia y en los cuales me apoyaré para hacer este trabajo. Noe Jitrik en su artículo “Voces de la ciudad” apunta lo siguiente: “los discursos convierten las ciudades en ‘objetos’, naturalmente espaciales, y ayudan a estructurar el pensamiento de un tiempo y de un lugar” (46).

En el primer capítulo “El mundo antiguo”, Carlos (adulto) reconstruye el espacio en donde se desarrolla la historia del primer amor. Aunque el narrador no nos dice con exactitud en qué año se desarrolla la narración nosotros (lectores) lo podemos deducir por la información y los hechos que ocurrieron. La memoria de Carlos se reedifica por medio de los recuerdos, y estos recuerdos se consolidaron a partir de eslogan, marcas, música, enfermedades y el gobierno que en ese momento se encontraba en el poder; además, el país estaba en transición, ya que dejaba de ser una ciudad tradicional para dar paso a las costumbres Estadounidenses.

Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era? Ya había supermercados pero no televisión, radio tan sólo: las aventuras de Carlos Lacroix, Tarzán, El Llanero Solitario [...] Circulaban los primeros coches producidos después de la guerra: Packard, Cadillac, Buick, Chrysler, Mercury, Hudson, Pontiac, Dodge, Plymouth, De Soto [...] Estaba de moda Sin ti, La rondalla, La burrita, La múcura, Amorcito Corazón.

Fue el año de la poliomielitis: escuelas llenas de niños con aparatos ortopédicos: de la fiebre aftosa [...] Qué importa, contestaba mi hermano, si bajo el régimen de Miguel Alemán ya vivimos hundidos en la mierda.

Empezábamos a comer hamburguesas, pays, donas, jtdogs, malteadas, áiscrim, margarina, mantequilla de cacahuete. La Coca-Cola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía y limón. (Pacheco 9-10)

Es a partir del recuerdo como se construye la historia de Carlitos; la importancia que tienen los detalles, en lo que se refiere a marcas, canciones, gobierno, etcétera, son primordiales para que haya veracidad en el relato, pues, esto hace que la historia que cuenta tenga autenticidad.

Nestor García Canclini en su artículo “Ciudades y ciudadanos imaginados” (1996) comenta lo siguiente:

Las ciudades son imaginadas por los medios como lugares donde los cambios acaban siendo absorbidos por la normalidad, y lo que desborda y quiebra el orden urbano es recompuesto en última instancia por las síntesis informativas mediáticas. A los ciudadanos se los imagina como clientes, como legitimadores de la “veracidad” construida por los medios, como interlocutores necesarios para justificar a éstos ante los poderes. (21)

Y la manera en que Carlos (adulto) reconstruye el espacio es a través del entorno mediático. Los medios crean un vínculo en la vida del individuo que hace que relacione los acontecimientos con propagandas visuales y auditivas, que se manifestaban en la misma época. El hecho de que se mencione tantos elementos que ofrecían “modernidad”, en ese momento a la ciudad, da la sensación de realidad a la historia que está por relatarnos Carlos; pero también muestran el poder que estos medios tienen en la conducta del ser humano, de manera positiva como negativa.

Por otra parte, la ciudad otorga la sensación de “libertad” al individuo. Georg Simmel (1968) en su ensayo *Las grandes urbes y la vida del espíritu* menciona: “las grandes ciudades otorgan al individuo una forma y un grado de libertad que no tienen ejemplo en otras partes” (5), y esto se observa en la diversidad cultural que existe en la escuela a la que asiste Carlos. El espacio de relación y conformación de vínculos sociales en la vida de Carlitos son: la escuela y la familia. En la escuela, Carlitos, tiene contacto con diferentes culturas, y, con ello, distintas clase sociales; esto permite que el protagonista pueda conocer otras formas y estilos de vida. Como dice Néstor García Canclini: “Hoy la identidad, aun en amplios sectores populares es políglota, multiétnica, migrante, hecha con elementos cruzados de varias culturas” (125).

La ciudad, específicamente la colonia Roma, es el lugar en el que se desarrolla la vida e historia del narrador; este espacio va a ser el detonador, pero también el represor de los sentimientos de Carlitos.

Del mismo modo, las diversas culturas y los distintos estratos sociales que se relacionan en la escuela dan la impresión de esa “libertad” que hay en la ciudad, porque a partir de este

contacto, Carlitos tiene un mayor panorama de lo que está sucediendo en el mundo y lo que trajo consigo las guerras. Las descripciones que hace él de sus compañeros son importantes porque es el recuerdo, pero además, la reflexión que hace Carlos (adulto) sobre el porvenir que se les auguraba a sus compañeros, aunque no sólo el de ellos, sino, también, el suyo.

Asimismo, Demetrio Anzaldo González (2003) en su libro *Género y ciudad en la novela mexicana* nos dice sobre la novela de Pacheco lo siguiente:

Además de compartir el deseo por describir a la ciudad de los novelistas mexicanos, lo que Pacheco presenta en la novela es el develamiento de una ciudad que se mostraba encubierta en la década de los años cuarenta, pero no para dejarse llevar por el arrebató sentimental o la crítica beligerante, sino para informar y enseñar algo de lo que provocaban las batallas humanas revividas en el ámbito capitalino. (89)

De este modo, el entorno en el cual se desarrolla la vida de Carlos lo hace ser consciente de la posición económica en la que se encuentra, porque no es rico, pero tampoco, pobre; sabe de las carencias que tienen en comparación con sus compañeros. La familia de Carlos es de clase media: “Mi padre señaló que nadie tiene la culpa de estar en la miseria, y antes de juzgar mal a alguien debía pensar si tuvo las mismas oportunidades que yo. Millonario frente a Rosales, frente a Harry Atherton yo era un mendigo” (Pacheco 24). Carlos es la parte media entre sus compañeros; tiene libertad, pero económicamente tiene algunas limitaciones.

Ahora bien, la amistad que mantiene Carlos con Jim lo lleva a conocer otro estilo de vida, el cual está encaminado hacia una forma más

norteamericana, y por lo tanto, “liberal”, pues la mamá de Jim es divorciada, y, además, amante de un político, lo que hace que no sea la “típica familia mexicana”. La experiencia que tiene Carlos al ver el departamento donde vive Jim es maravillosa, todo en él es bello: “El departamento olía a perfume, estaba ordenado y muy limpio. Muebles flamantes de Sears Roebuck. Una foto de la señora por Semo, otra de Jim cuando cumplió un año (al fondo el Golden Gate), varias del Señor con el presidente en ceremonias, en inauguraciones, en el Tren Olivo”. Pero lo que más lo impresionó es Mariana, la madre de Jim: “Nunca pensé que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa” (Pacheco 27).

Ahora bien, antes del primer encuentro con Mariana la vida de Carlos acontecía como la de un niño “normal”, no ocurría nada trascendental que afectara o cambiara su entorno, no había ninguna represión “mayor” por parte de su familia, escuela o entorno social. Tenía la libertad que le estaba permitida a un niño de su edad. La llegada de Mariana a su vida trae el enamoramiento y, también, el caos y el cambio.

De esta manera, Mariana llega a modificar la vida de Carlitos, aunque no sólo la de él, sino la del entorno social, porque ella es su primer amor; además, es la contra parte femenina, ya que no es la “típica mujer” que tiene un esposo y se dedica al cuidado de su casa. Ella es una mujer joven, que se preocupa por su cuidado personal, es madre soltera y amante de un político importante, no cumple con el rol que se les ha asignado a las madres. “Mariana, es una mujer con la apariencia de una artista de Hollywood que tiene un amante vinculado al aparato de gobierno mexicano y un marido norteamericano, aparece como una víctima del nuevo proyecto de modernización” (Epple 37).

A continuación, Carlitos al descubrir el sentimiento de atracción y empatía por Mariana, decide escapar de la escuela para ir a confesarle su amor, pero nunca sospecha las consecuencias que este acto tendrá en su vida. A partir de la huida, el entorno social se pondrá en contra suya, aunque también en contra de Mariana; además, al final la ciudad se encargará de destruir todo recuerdo de ella.

Asimismo, Carlos escapa de la escuela para ir a casa de Mariana a confesarle su amor: “Eran las once. Pedí permiso para ir al baño. Salí en secreto de la escuela. Toqué el timbre del departamento cuatro. Una dos tres veces. Al fin me abrió Mariana: fresca, hermosísima, sin maquillaje” (Pacheco 36). La institución escolar es la primera en entrar en caos, ya que un alumno se ha escapado, y, por consecuencia, tienen que avisar a los padres de Carlos para que estén al tanto de lo que hizo su hijo, de modo que todos los que estaban en la escuela se enteran de lo ocurrido.

La huida de la escuela, por parte de Carlos, crea en su padres desconfianza, porque rompe las reglas, pero además les miente sobre el por qué llegó temprano a su casa; por otro lado, Mariana también le miente a su hijo y al profesor Mondragón sobre la visita de Carlos. Estas mentiras hacen que el entorno social piense mal de ellos y da motivo a que cada uno imagine y piense diferentes acciones de las que “realmente” sucedieron entre los dos.

Después llegué en una confusión total a mi casa. Pretexté que estaba enfermo y quería acostarme.

Pero acababa de telefonar el profesor. Alarmados al ver que no aparecía, me buscaron en los baños y por toda la escuela. Jim afirmó: Debe de haber ido a visitar a mi mamá [...]

Mondragón y Jim fueron al departamento. Mariana Confesó que yo había estado allí unos minutos porque el viernes anterior olvidé mi libro de historia. (Pacheco 39)

La familia es la primera en reprochar, castigar y “solucionar” el problema de Carlitos. La casa es el espacio primordial en el cual se concentran y consolidan las relaciones afectivas para afrontar el afuera. Así, en este espacio convergen distintas maneras de pensar y de actuar frente a una misma situación, en este caso el problema es la huida de Carlitos y la declaración que le hace a Mariana.

Hoy día la casa reconcentra y proyecta las posibilidades que se han ido generando a través del tiempo y del espacio por medio de las teorías y prácticas que tienden a trasgredir esta falsa ordenación familiar y espacial de la arcaica sociedad de los hombres. Aunque se resiste al cambio, la casa ya no sólo reifica el binarismo patriarcal, sino que constituye una nueva espacialidad en la que el todo se problematiza mostrándose como un espacio potencialmente transgresivo. Ahora ya no se habla solamente de un adentro o de un afuera, de lo privado o de lo público, sino de la unión de los espacios particulares y universales que ahí coexisten interrumpidamente. Bajo esta disyuntiva, el espacio de la casa es parte de la ciudad y por lo consiguiente la casa misma es la ciudad. Tenemos así presentes en nuestros centros urbanos, la unión del orden y del desorden, de lo sacro y de lo profano del centro y de la periferia. (Anzaldo 113)

A partir de este momento tanto la ciudad como el entorno social se volverán un campo de batalla contra Carlos. En primer lugar: el entorno familiar. Aquí se ven tres posturas diferentes, primero, la de la madre que tiene un pensamiento más conservador y la cual cree que

el mejor método para limpiar el “pecado” es ir a confesarse con el padre: “en cuanto se te baje la fiebre vas a confesarte y a comulgar para que Dios Nuestro Señor perdone tu pecado” (Pacheco 41); además, es la más preocupada por el acto que acaba de cometer Carlitos. Aunque nunca asume su responsabilidad como madre y culpa a su hijo Héctor de haber sido el que mal aconsejó a su hermano para que fuera a buscar a Mariana; es así como la madre deja la responsabilidad en Dios y en el padre Ferran para que a través de la confesión y de la penitencia, su hijo, encuentre la salvación.

La segunda postura es la del padre, al cual, no le importa o es indiferente hacia la actitud que Carlitos tomó; “Mi padre ni siquiera me regañó. Se limitó a decir: Este niño no es normal. En su cerebro hay algo que no funciona. Debe ser el golpe que se dio a los seis meses cuando se nos cayó en la plaza Ajusto. Voy a llevarlo con un especialista” (Pacheco 41). El padre está más preocupado por los problemas que tiene con su empresa y los personales; la responsabilidad se la delega a alguien especializado que le podrá dar un análisis del por qué de la actitud de su hijo. Y la tercera postura es la de su hermano, Héctor, el cuál alaba la hazaña de su hermano y le dice: “Que no harás, pinche Carlos, cuando seas grande. Haces bien lanzándote desde ahora a tratar de coger, aunque no puedas todavía, en vez de andar haciéndote la chaqueta. Que espléndido que con tantas hermanas tú y yo no salimos para nada maricones [...] Pero, hombre, Héctor no es para tanto. Nomás le dije que estaba enamorado de ella” (Pacheco 48).

En segundo lugar, se encuentra el entorno religioso, el cual va a valorar que tan “malo” es al acto que cometió Carlos y cuál será la penitencia que tenga que pagar por su mal. Pero lo que se ve en la narración, es al padre Ferrán interesado

en los detalles sobre la manera en que Carlos encontró a Mariana en su departamento: “En voz baja y un poco acezante el padre Ferrán me pregunto detalles: ¿Estaba desnuda? ¿Había un hombre en la casa? ¿Crees que antes de abrirte la puerta cometió un acto sucio?” (Pacheco 43). La postura del padre Ferran deja ver la perversión que existe en él, además de que da toda una cátedra a Carlos sobre los “malos tactos”: “¿Has tenido malos tactos? ¿Has provocado derrame? No sé qué es eso, padre. Me dio una explicación muy amplia. Luego se arrepintió, cayó en cuanta que hablaba con un niño incapaz de producir todavía la materia prima para el derrame, y me echó un discurso que no entendí” (Pacheco 43).

El padre de cierta manera llega a corromper la “inocencia” de Carlos, ya que después de todo lo que le contó, Carlos llega a su casa a ponerlo en práctica. También se ve cómo es que el padre Ferrán se deslinda de toda responsabilidad de lo que le ha revelado y se escusa diciendo que el Diablo es el causante de los males y el culpable de los pecados y de que la gente se aparte de Dios. Como dije anteriormente, ningún adulto se responsabiliza de sus actos y siempre busca a alguien más para culpar.

En tercer lugar, está el psiquiatra, quien estudia a Carlos para saber que tan mal está. En el consultorio, Carlos tiene que resolver una serie de pruebas, las cuales, arrojarán el resultado de su enfermedad; pero, en el transcurso de las pruebas Carlos se siente agredido por el entorno, ya que le parece que lo juzgan demasiado por algo que no cometió, y, además, no se le toma en cuenta: “La muchacha que me hizo las últimas pruebas conversó delante de mí con el otro. Hablaron como si yo fuera un mueble” (Pacheco 46).

La poca importancia que le tiene los “especialistas” a Carlos lo lleva a insultarlos mentalmente: “Me

dieron ganas de gritarles: Imbéciles, siquiera pónganse de acuerdo antes de seguir diciendo pendejadas en un lenguaje que ni ustedes mismos entienden” (Pacheco 47). La labor del psiquiatra es dar un resultado sobre el paciente, en este caso ninguno de los dos “especialistas” llegaron a un acuerdo, porque, cada uno tenía una hipótesis diferente sobre el padecimiento de Carlos:

Es un problema edípico clarísimo, doctor. El niño tiene una inteligencia muy por debajo de lo normal. Está sobre protegido y es sumiso. Madre castrante, tal vez escena primaria: fue a ver a esa señora a sabiendas de que podría encontrarla con su amante.

Discúlpeme, Elisita, pero creo todo lo contrario: el chico es listísimo y extraordinariamente precoz, tanto que a los quince años podría convertirse en un perfecto idiota. La conducta atípica se debe a que padece desprotección, rigor excesivo de ambos progenitores, agudos sentimientos de inferioridad: Es, no lo olvide de muy corta estatura para su edad y resulta el último de los hermanos varones. Fíjese cómo se identifica con las víctimas, con los animales y los árboles que no pueden defenderse. Anda en busca del afecto que no encuentra en la constelación familiar. (Pacheco 46-47)

Al querer encontrar un resultado dan argumentos que son contradictorios, y, además, mezclan cosas que nada tienen que ver con su comportamiento, esto lo hacen para convencerse entre ellos de que alguno de los dos tienen la razón. Carlos sabe que su único mal es haberse enamorado de Mariana.

Por otra parte, el encargado de llevar al psiquiatra a Carlos es su padre; aquí, también, se ve la contraposición del pensamiento de los padres, por un parte, la madre lo lleva con el padre Ferrán a confesarse y, por la otra, su padre decide llevarlo

con el psiquiatra. La última medida que toman los dos es cambiarlo de escuela para que se olvide de Mariana, aunque nunca lo consiguieron: “Pensaba todo el tiempo en Mariana. Mis padres creyeron que me había curado el castigo, la confesión, las pruebas psicológicas de las que nunca pude enterarme” (Pacheco 56).

En cuarto lugar, se encuentra la desaparición de Mariana y la transformación de la ciudad. Al enterarse, Carlos, de que Mariana murió, él va a buscarla para confirmar la información, pero al llegar al edificio se da cuenta de que ninguna de las personas que él conocía están ahí, empezando por el portero. Cuando llega al departamento de Mariana se da cuenta de que ella ya no vive en él y que el lugar está ocupado por otra persona; por más que busca no encuentra nada ni nadie que pueda ayudarlo a ratificar la información. Mariana misteriosamente ha desaparecido del lugar y de la memoria de las persona.

"La ceguera parece ser el atributo de la ciudad en su totalidad. Cuando el muchacho se entera de la muerte de Mariana, busca informarse de este hecho y descubre que su existencia ha sido extrañamente borrada de la memoria colectiva. No hay noticia de su muerte en los periódicos y los nuevos arrendatarios del departamento donde vive le aseguran que esa mujer nunca vivió allí, insinuándole que sólo fue producto de su imaginación." (Epple 41)

En cuanto a la ciudad, todo lo que Carlos conocía y recordaba ha sido destruido y transformado, todo lo que lo llevaría a confirmar y recordad su niñez, ya no existe, existe el lugar, pero no las cosas y los espacios donde él creció. La ciudad al transformarse no permite que se confirme la historia de Carlos,

ni la existencia de Mariana. La ciudad anula la veracidad de la historia.

Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto. Jamás volveré a ver a Rosales ni a nadie de aquella época. Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos en la sinfonía. Nunca sabré si aún vive Mariana. (Pacheco 67-68)

Por otra parte, el título de la novela me resulta muy interesante, puesto que no sólo se refiere a las batallas que jugaba, Carlitos, en la escuela con sus compañeros: "Comenzaban las batallas en el desierto. Le decíamos así porque era un patio de tierra colorada, polvo de tezontle o ladrillo, sin árboles ni plantas, sólo una caja de cemento al fondo" (Pacheco 15), sino también a las luchas constantes con el entorno por su declaración de amor.

*Las batallas en el desierto* me lleva a pensar, en la batalla que debe librar Carlos con la historia de Mariana, porque la ciudad lo destruirá todo, o aquello que validaría su relato; además, una batalla en el desierto puede ser imaginaria, ya que como hace mucho calor no se puede saber si es real o un simple espejismo, y, pues es el caso de Carlos, sucede así, ya que con la muerte de Mariana y la destrucción del edificio donde vivía, no sabe si realmente la conoció o simplemente es parte de su imaginación. Además el desierto es un lugar solitario con muy pocas cosas en él, y al final, a Carlos sólo le queda el recuerdo que con

mucho esfuerzo conserva de Mariana y con ella el de la "ciudad antigua".

El recuerdo de Mariana es el único que se impone con el paso de los años, y gracias a esta imagen se logran dos objetivos: el cuestionamiento de la infancia como la época más feliz de la vida del ser humano, y el señalamiento de las fallas de un México posrevolucionario. (Kooskos 40)

En conclusión, en *Las batallas en el desierto*, el entorno social y la ciudad son represoras del recuerdo infantil. Como lo expliqué en el análisis estos dos elementos se conjugan para bloquear y anular la existencia y el recuerdo del primer amor de Carlos. Como dice Esperanza López Parada (2007) en su artículo "El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica":

"Como mucho, del progreso se sufren sus peores consecuencias, caos, ruido, polución, violencia, los síntomas de la ferocidad y el salvajismo en que devienen hombres sometidos a la férula de un presunto desarrollo. Esto es lo que hace de las ciudades espacios de terror y la desmesura, verdaderas capitales de la demencia" (225).

Y pues sí, para Carlos al final la ciudad se convierte en algo que ya no puede recordar por todo lo malo que dejó en él. La ciudad se encarga de reprimir el recuerdo, dejando una sospecha de demencia en las historias que ahí sucedieron, la constante "modernización" anula referentes que ayudarían a dar veracidad a las historias; lo único que queda es el recuerdo y la memoria.

En relación con los adultos, ellos cumplen con la función de represores de la conducta de Carlitos, ya que todos se encargan de juzgarlo y castigarlo por el acto que acaba de cometer, pero ninguno asume la responsabilidad que

le corresponde, siempre cumplan a los demás del “mal comportamiento” de Carlos. El único que asume la responsabilidad de sus actos es el protagonista:

Así pues estaba solo, nadie podía ayudarme. El mismo Héctor consideraba todo una travesura, algo divertido, un vidrio roto por un pelletazo. Ni mis padres ni mis hermanos ni Mondragón ni el padre Ferrán ni los autores de los tests se daban cuenta de nada. Me juzgaban según las leyes en las que no cabían mis actos (Pacheco 56).

## BIBLIOGRAFÍA

ANZALDO GONZÁLEZ, Demetrio, *Género y ciudad en la novela mexicana, ciudad Juárez*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

EPPLÉ, Juan Armando, “De Santa a Mariana: la ciudad de México como utopía traicionada”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 54, 1999, pp. 31-42.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar en la modernidad*, México: Grijalbo, 1990.

\_\_\_\_\_, “Ciudades y ciudadanos imaginados” en *Perfiles Latinoamericanos*, núm.9, julio-diciembre, 1996, pp. 9-24.

KOOSKOS, Anca, “Recuerdo de identidad y reconstrucción de infancia: treinta años de *Las batallas en el desierto*”, en *Hispanoamericana*, núm. 64, enero-junio, 2012, pp.32-50.

PACHECO, José Emilio, *Las batallas en el desierto*, México: ERA, 2011.

PARADA, ESPERANZA, “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica” en Javier de Navascués (ed.) *La ciudad imaginaria*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuet, 2007, pp.223-233.

VERANI, J. Hugo (coord.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México: ERA, 1994.

SIMMEL, Georg (1986), “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”, en *Cuadernos Políticos*, núm. 45, enero-marzo, México, 1986.

# El angustioso guardagujas. Función de la estructura en abismo en "El guardagujas" de Juan José Arreola

ISAAC MUÑOZ PERALTA

(ISAACMUNOZ.19@LIVE.COM)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

## Resumen

Analizar de la obra de Juan José Arreola muchas veces nos lleva, necesariamente, a hablar sobre una búsqueda de lo racional a través de lo irracional. Esto, evidentemente, parece en sí mismo algo irracional, pero ésa es la clave que nos permitirá entenderlo. En el trabajo que se presenta a continuación hay un acercamiento a este planteamiento y un intento por explicar cómo es que funciona. Para lograr esto se analiza un cuento suyo ("El guardagujas") y la técnica narrativa que, a mi juicio, el autor utiliza para conseguirlo: la puesta en abismo.

## Palabras clave

Puesta en abismo, guardagujas, Juan José Arreola, irracionalidad, angustia.

*Este es el trabajo ganador del segundo concurso de crítica literaria Elvira López Aparicio (2015), convocado por la Universidad Autónoma de Aguascalientes.*

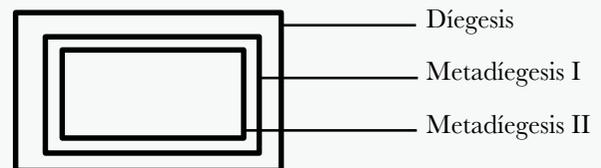
**D**e acuerdo con la catedrática Carmen de Mora (1993), Arreola profesa un “sagrado horror a la inteligencia y a la razón [y] se declara irracionalista, entendiendo con ello una forma más profunda o más alta de lo racional” (p. 64). Es por ello que sus textos pueden resultar irracionales a pesar de estar escritos con un excelente manejo de los recursos narrativos y las figuras retóricas.

En “El guardagujas”, por ejemplo, Arreola utiliza una técnica que le permite cumplir con una función determinada: la puesta en abismo o *mise en abîme*. La intención de este estudio es, entonces, analizar esa técnica narrativa en específico dentro del cuento de *Confabulario* para poder determinar cómo se presenta, sus particularidades y la función que pretende cumplir. Veremos, además, que la puesta en abismo permite al autor jugar con dos realidades y presentar paradojas que son esenciales para lograr el efecto deseado, que diremos que es el de producir angustia en el lector. Una vez establecido esto, se vuelve forzoso determinar dos conceptos clave para el estudio: el de puesta en abismo o *mise en abîme* y el de paradoja. Comencemos con este último, pues no es necesario definirlo a fondo para cumplir con lo requerido por este análisis. Bastará con ver la definición que nos da Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (2006): “figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliable [...]” (p. 387).

El concepto de puesta en abismo, por su parte, necesita un análisis mucho más complejo para poder entender las implicaciones que tiene dentro del relato de Arreola. Carmen Escudero, en *Didáctica de la literatura* (1994) cree que “resulta más apropiado denominar técnica de las cajas chinas o de las muñecas rusas, [porque] supone la apertura de una narración para dar paso a otra” (p. 199).

En esto concuerda Mario Vargas Llosa (2004), quien lo define así: “ésta es una estructura de caja china: la historia que los lectores leemos está contenida dentro de otra, anterior y más amplia, que sólo podemos adivinar. La existencia de estos dos narradores introduce en la historia una ambigüedad y un elemento de incertidumbre sobre aquella ‘otra’ historia”. Tenemos entonces nuestra primera visión de esta estrategia narrativa.

Sin embargo, no podemos quedarnos únicamente con esas definiciones porque sería prácticamente imposible distinguir entre puesta en abismo y metarrelato en general. Es por eso que podemos profundizar en la cuestión a partir de dos teóricos: Raúl Arístides Pérez Aguilar (2001) y Marisa Martínez Pérsico (2012). El primero nos presenta una representación gráfica que esclarece en gran medida el asunto y que nos permitirá comprender mejor lo que establece Martínez Pérsico:



Entenderemos entonces que existe un relato principal (diégesis) representado por el marco más grande que, a su vez, contiene uno o varios marcos intercalados (metadiégesis). Es por ello que Martínez Pérsico considera acertado “distinguir cualquier tipo de metarrelato de la abismación propiamente dicha [...]. Solo hablaremos de puesta en abismo, abismación, especularidad o duplicación interior si existe una analogía entre la situación del personaje y la del narrador ‘entre el contenido del relato-marco y el del relato intercalado’” (p. 21). Así, hemos acotado aún más nuestra definición: no se trata únicamente de introducir una historia dentro de otra, sino que debe existir una analogía entre ambas.

Por otro lado, según Carmen Escudero (1994), la estructura en abismo “puede presentar a su vez una enorme variedad de formas, de entre las que debemos destacar fundamentalmente dos: la interpolación que surge ocasionalmente en los relatos extensos y el marco narrativo que puede agrupar diversas narraciones breves [como *Las mil y una noches*]” (p. 199). A pesar de afirmar que la interpolación es propia de los relatos extensos, es la que utiliza Arreola en “El guardagujas”. En ella, el interés “suele estar en la trama principal antes que en los relatos incluidos [y] supone, como es lógico, la división del relato madre en dos o más fragmentos [...] por lo que esta estructura en abismo ha de ser analizada desde dos perspectivas, la del relato inserto y la del principal” (pp. 200 – 201). Finalmente, Helena Beristáin (2006) expone los tres tipos de puesta en abismo: 1) de lo enunciado, 2) de la enunciación y 3) del código (p. 2). En el caso del texto de Arreola, únicamente se presenta el primer tipo, que se refiere al “relato dentro del relato, donde el narrador/autor crea a un narrador/personaje en quien delega la tarea de narrar otra historia, misma que [...] puede constituir prolepsis o anticipación para crear suspenso y falsas expectativas” (p. 2). Esto último es lo que sucede en “El guardagujas”.

El primer paso para el análisis es determinar cuál es la diégesis o historia principal. Esto no es difícil de hacer puesto que es la única en la que existe un verdadero narrador: se trata de la historia del viajero que llega a la estación desierta y se encuentra con el viejo con aspecto de ferrocarrilero. Ambos comienzan a hablar y el viejo le narra historias acerca del ferrocarril a su interlocutor. Ése es el punto en el que entra en acción la estructura en abismo. El primer relato en abismo es introducido con las siguientes palabras: “Este país es famoso por sus ferrocarriles, como usted sabe” (Arreola, 1981: p. 31). Eso es lo que nos indica que el narrador cede toda la narración al personaje, al viejo, que sigue haciéndolo hasta

casi el final del relato. A partir de ese punto, todo lo que cuenta son relatos dentro del relato central, son metadiégesis.

Debido a esto, es posible comenzar a percibir cierto aire de incertidumbre o de angustia por el simple hecho de que el narrador simplemente desaparece y delega toda la responsabilidad a un personaje. Sin embargo, el principal motor de esta sensación es la ambigüedad, pues los relatos en abismo que hace el viejo no hacen referencia a un mundo externo y fantástico, sino a la misma realidad diegética a la que pertenecen él y el viajero. Esto puede notarse fácilmente en la invitación que aquél le hace a éste último para abordar “el primer tren que pase” (p. 34) o la recomendación de que “se fije muy bien en las estaciones [pues] podría darse el caso de que usted creyera haber llegado a T., y sólo fuese una ilusión” (p. 35). El mecanismo que pone a funcionar la estructura en abismo es, entonces, el de poner en relación metadiégesis irracionales con el supuesto mundo lógico al que pertenecen los personajes.

La estructura en abismo en el relato de Arreola, aún después de esto, puede ser borrosa, pues es fácil seguir confundiéndola con la simple metaficción o metarrelato. Por lo tanto, resulta pertinente recordar que Martínez Pérsico afirma que se trata de “abismación” siempre que existe analogía entre la historia del narrador y la del personaje. Así, de acuerdo con lo que se ha visto, es evidente que ambos relatos (el diegético y el metadieético) se relacionan directamente, pues ambos hacen referencia a la misma realidad diegética, la suya propia. Es por eso que el anciano es consciente de que el viajero tendrá que enfrentarse pronto a lo que le está narrando y lo aconseja de acuerdo con ello: “redoble usted sus precauciones. Tendrá, se lo aseguro, muchas tentaciones en el camino” (Arreola, 1981: p. 37).

Es claro que la estructura en abismo de “El guardagujas” se refiere al primero de los tipos expuestos por Beristáin, el relato dentro del relato, pues lo que cuenta el viejo no es sino un relato dentro de otro relato más grande. Sin embargo, para poder afirmar que se trata de una interpolación es necesario hacer un análisis más detallado. La primera característica de la interpolación es que el interés radica en la historia central y no en las secundarias. En “El guardagujas”, esto puede incluso llegar a ser relativo y subjetivo. El relato principal está dividido, eso está claro, por lo que la estructura puede efectivamente analizarse desde dos perspectivas. Sin embargo, es al momento de realizar este análisis para determinar su interpolación cuando nos percatamos de que en las únicas historias en que realmente hay grandes sucesos es en las abismadas, secundarias o metadieéticas. La principal se conforma con presentar a un viajero que escucha a un viejo contar historias extrañas hasta que llega el tren a la estación.

Sin embargo, esto no implica que el interés principal del lector necesariamente radique en esas metadiégesis: la estrategia que emplea Arreola de delegar la narración a un personaje pero hacer que ésta se mantenga en el diálogo provoca que el lector no pierda de vista que todo lo que cuenta el viejo es secundario. Lo que se consigue con esto es que el lector esté constantemente preguntándose qué es lo que sucederá con el viajero en la historia principal, en la diégesis. Así, aunque le parezcan interesantes y pintorescos los relatos del viejo, sabe que ninguno de ellos es el principal.

La función de la estructura en abismo será, en ese sentido, la de presentarle al lector un mundo irracional pero darle la posibilidad de decidir si cree en él o no, pues aunque el viejo hable como

si fuera verdadero dentro de la realidad diegética, nunca aparece realmente en ella. Ni siquiera hay signos que puedan indicar que todo lo que dice es cierto. Es a partir de estas afirmaciones que podemos explorar a fondo la verdadera función principal de la estructura en abismo en el relato de Arreola. Hemos dicho que los relatos abismados hacen referencia directa al mundo diegético del relato a pesar de resultar irracionales y que es posible que el lector no crea en lo que dice el viejo. Además, afirmamos casi al principio que la función central de la puesta en abismo en esta obra era la de causar angustia. Veamos entonces cómo estas dos ideas funcionan a un nivel más profundo de la narrativa para provocar dicha sensación.

Es ahora cuando resulta pertinente el concepto de paradoja que definimos casi al inicio. Según Carmen de Mora, en “El guardagujas” es “la ausencia de límites [lo que] provoca una angustiada sensación de infinitud. El efecto se consigue mediante el uso sistemático de la paradoja” (p. 66). Sin embargo, lo que resulta relevante de estas paradojas sistemáticas para nuestro análisis es la manera en que están contraponen porque mientras una forma parte de la realidad, de lo que consideramos normal, la otra nos resulta totalmente irracional e inexplicable, pero se aproximan entre sí debido a la forma en que lo narra el personaje, que asume que ambas pueden existir perfectamente en una realidad diegética que, por lo demás, no contiene pistas que indiquen que puede ser cierto.

Hay muchos ejemplos de esto en la obra de Arreola (1981), veamos algunos y analicémoslos:

**1. Los trenes no tienen obligación de pasar por ningún punto concreto, pero pueden hacerlo (p. 31).**

La idea “normal” de que los trenes deben pasar por puntos concretos se convierte aquí en una posibilidad y se contrapone a la idea irracional de que no tienen por qué hacerlo. El personaje-narrador las aproxima al asumir que es común que suceda eso.

## **2. Trenes detenidos que, mediante efectos especiales, parecen estar en marcha (p. 37).**

Lo “normal” es que si los viajeros sienten que el tren está en marcha, éste efectivamente lo esté. Pensar que un tren tenga efectos especiales para simular que está en movimiento es una idea irracional. Una vez más, para el personaje-narrador esta última idea es realmente lo “normal”, lo cual provoca angustia en el lector.

## **3. En lugar de acortar distancias, los trayectos duran más que la propia vida, molestia que se soluciona enganchando vagones-féretros (p. 33).**

Un medio de transporte como el tren fue inventando, principalmente, para ahorrar tiempo en los traslados, estar consciente de eso es de lo más normal. Sin embargo, pensar que un viaje en tren durará toda la vida e incluso más es completamente ilógico, ¿qué sentido tendría subirse en él? No obstante, para el viejo eso es lo común, lo cual provoca, una vez más, desconcierto y angustia en el lector.

Finalmente, debe decirse que la estructura en abismo de Arreola causa confusión en el lector, pero no porque pierda el sentido, sino porque ése es precisamente su objetivo. Todas las historias secundarias contadas por el viejo hacen referencia al mundo diegético en el que vive junto al viajero, pero éste demuestra desconocer por completo la realidad de la que le habla y

parece desconcertado. Es entonces cuando la estrategia surte efecto, pues mientras el viejo habla tranquilo, ni el viajero ni el lector son capaces de determinar si lo que cuenta es real o no. Y es precisamente esta impotencia lo que provoca la angustia.

**BIBLIOGRAFÍA**

ARREOLA, Juan José (1981). *Confabulario*. 10ª ed. México DF: Joaquín Mortiz.

BERISTÁIN, Helena (2006). *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed. México DF: Porrúa.

DE MORA, Carmen (1993). “Las confabulaciones de Juan José Arreola”. *Hispanoamérica en sus textos: ciclo de conferencias*. Coruña, España: Universidad da Coruña, Servizo de Publicacións. Recuperado el 6 de junio de 2015 de: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8573/1/CC-05art5ocr.pdf>

ESCUADERO MARTÍNEZ, Carmen (1994). *Didáctica de la literatura*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2012). *La Gloria Y la Memoria. El Ultraísmo Iberoamericano ‘Suivant Les Traces’ de Rafael Cansinos Assens*. París: Editeur BoD.

PÉREZ AGUILAR, Raúl Arístides (2001). *Estudios de lingüística y literatura*. Quintana Roo, México: Universidad de Quintana Roo.

VARGAS LLOSA, Mario (2004). “Prólogo” a la edición del IV Centenario del Quijote publicado en *Letras Libres en línea*. Noviembre 2004. Recuperado el 8 de junio de 2015 de: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/una-novela-para-el-siglo-xxi>

Breve historia  
de la teoría  
del cuento

*LAURO ZAVALA*



La historia de la teoría del cuento puede ser estudiada estableciendo una distinción entre las poéticas de los cuentistas y las propuestas de los investigadores para la teoría y los métodos de análisis del cuento en general, incluyendo las elaboradas en el contexto hispanoamericano.

En lo que sigue presento una apretada síntesis de la teoría del cuento clásico, moderno y posmoderno, así como una reseña de la teoría del cuento en México, la teoría de la minificción y el cuento, y un panorama de las formas de infografía que han sido elaboradas como apoyo para la enseñanza y la investigación de la teoría y el análisis del cuento.

### TEORÍA DEL CUENTO CLÁSICO

El cuento literario clásico se inicia en las primeras décadas del siglo XIX con Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe. La tradición clásica se desarrolla a lo largo del siglo XIX y llega hasta 1925 en varias lenguas, como el francés (Maupassant, Daudet, etc.); inglés (O. Henry, Henry James, etc.); ruso (Chéjov, Dostoievsky, etc.); japonés (Akutagawa, etc.) y español (Darío, Quiroga, Reyes, etc.). Los numerosos teóricos del cuento clásico van desde Boris Eixenbaum en el formalismo ruso (1925) hasta Florence Goyet en la historiografía estructural (2014).

Los principales teóricos del cuento clásico en lengua española han sido M. Baquero Goyanes, Juan Paredes (España), Raúl Castagnino, Edelweiss Serra (Argentina), John Gerlach (Estados Unidos), Verónica Jaffe (Venezuela), Guillermo Samperio (México).

El cuento clásico tiene inicio catafórico, tiempo secuencial, espacio transparente, narrador omnisciente y confiable, personajes paroxísticos, lenguaje literal, ideología pedagógica y final epifánico. Este último resuelve la tensión

narrativa, disuelve las contradicciones y resuelve los enigmas.

El cuento clásico tiene la estructura representada por el Triángulo de Freytag, la Flecha de Samperio y el Laberinto Micénico: en su interior sólo existe una única verdad narrativa. En sus poéticas más conocidas se han propuesto las metáforas elaboradas por Chéjov (escopeta), Hemingway (iceberg) y Cortázar (nocaut), y corresponden, respectivamente, a la economía del lenguaje, la estructura elíptica y el final epifánico.

### TEORÍA DEL CUENTO MODERNO

El cuento moderno es lo opuesto del cuento clásico. Surge con Chéjov a fines del siglo XIX y se expande durante todo el siglo XX en cuentistas como James Joyce (Irlanda), Virginia Woolf (Inglaterra), William Faulkner (Estados Unidos), Felisberto Hernández (Uruguay), Macedonio Fernández, Julio Cortázar (Argentina), María Luisa Bombal (Chile), Julio Torri, Juan Rulfo, Juan José Arreola (México) y muchos otros vanguardistas.

El cuento moderno ha sido teorizado por Lida Aronne Amestoy (Argentina), Rust Hills, Leonard Ashley, Charles May (Estados Unidos), Dominique Head (Inglaterra), Luis Barrera Linares (Venezuela), Catharina de Vallejo (Perú).

Los cuentos modernos tienen inicio anafórico, tiempo alegórico, espacio metafórico, narrador poco confiable, personajes contradictorios, lenguaje irónico, intertextualidad explícita, ideología moralmente ambigua y final abierto. El cuento moderno se representa como los meandros de un río, un laberinto arbóreo o la turbulencia del súbito estallido de un globo.

### TEORÍA DEL CUENTO POSMODERNO

El cuento posmoderno consiste en la presencia simultánea de rasgos clásicos y modernos o un

simulacro de estos rasgos excluyentes entre sí. Esta escritura paradójica empieza a ser reconocida en la década de los sesenta del siglo XX, y se expande hasta nuestros días. El referente paradigmático que prefigura esta escritura cuentística es *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges

La diversidad de registros del cuento posmoderno incluye escritores tan distintos como Raymond Carver, Donald Barthelme, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Eduardo Galeano, Ana María Shua.

El cuento posmoderno ha sido teorizado por Enrique Anderson Imbert (Argentina), Daniel Grojnowski (Francia), László Schözl (Hungría), Lauro Zavala (México).

El cuento posmoderno tiene inicio paradójico, tiempo espacializado, espacio fragmentado, narrador paródico o autoirónico, personajes intertextuales, lenguaje autorreferencial, ideología paradójica y final múltiple o tematizado.

El cuento posmoderno comparte sus rasgos estructurales con el cine posclásico, la minificción literaria, el nanometraje y algunos medios digitales, y se representa como un tejido neuronal, una red telefónica, un rizoma vegetal o un globo de espuma.

## TEORÍA DEL MINICUENTO Y LA MINIFICCIÓN

El minicuento puede ser considerado como un subgénero del cuento, pues conserva sus rasgos formales y estructurales. Se distingue del cuento sólo por su extensión, que es considerablemente más breve que el cuento convencional. Mientras un cuento literario suele tener de 10 a 50 páginas, en cambio un minicuento suele ir de una o dos líneas a una o dos páginas impresas.

En este punto es necesario distinguir el minicuento, que suele tener los rasgos del cuento clásico, con las variaciones de los minicuentos de carácter moderno y posmoderno, a los que suele llamarse minificciones. Las minificciones no necesariamente tienen un carácter narrativo y por eso es difícil que sean estudiados en un curso de teoría del cuento.

Se suele considerar como minificciones de carácter moderno todos los géneros de la brevedad literaria, como es el caso de los *hai ku*, los palíndromos y el resto de los juegos de palabras, el poema en prosa y todas las otras formas de brevedad derivadas de las vanguardias históricas.

Por su parte, las minificciones posmodernas suelen ser el resultado de la hibridación de un género extraliterario (como el epitafio, el aforismo, la solapa, la confesión o la reseña) con elementos poéticos o simplemente literarios.

Sólo en algunos casos se puede considerar a las minificciones modernas o posmodernas como formas de cuento (comúnmente llamadas micro-relatos para distinguirlos de los minicuentos), y eso ocurre cuando presentan una dominante narrativa.

El minicuento es probablemente tan antiguo como las lenguas naturales, y se encuentra en todas las tradiciones religiosas en forma de parábolas moralizantes. Por ejemplo, se puede señalar la existencia milenaria de las parábolas bíblicas, las parábolas sufís y las parábolas del budismo zen.

Por otra parte, el surgimiento de las minificciones literarias de carácter moderno y posmoderno es mucho más reciente. Por ejemplo, los juegos de palabras literarios datan de la Antigüedad Clásica, si bien su estudio sistemático ha sido mucho más reciente. Los primeros textos de lo que podemos llamar minificciones posmodernas, producidos como resultado de un proyecto literario y no de la

escritura de textos aislados, datan de las primeras décadas del siglo XX. Se trata de libros como *Ensayos y poemas* de Julio Torri (1917) y *Los papeles del Recienvenido* de Macedonio Fernández (1944).

Los primeros estudios sobre el nuevo género literario datan de la tesis doctoral de Dolores Koch (1986) y la recopilación de estudios coordinada por Juan Armando Epple en 1996.

### TEORÍAS Y POÉTICAS DEL CUENTO EN MÉXICO

Entre los escritores mexicanos que han elaborado poéticas personales y reflexiones sobre el cuento en general, en los últimos 50 años, se encuentran Juan Rulfo, Juan José Arreola, Edmundo Valadés, Augusto Monterroso, Sergio Pitol, Jorge Ibarguengoitia, Alejandro Rossi, José de la Colina, Vicente Leñero, María Luisa la china Mendoza, Hernán Lara Zavala, Óscar de la Borbolla, Guillermo Samperio, Daniel Sada y Juan Villoro.

También es necesario considerar la importancia de las reflexiones sobre la escritura del cuento que se encuentran en la escritura metaficcional, como es el caso de algunos cuentos de Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Carlos Valdés, Salvador Elizondo, Alejandro Rossi, Sergio Pitol, Guadalupe Dueñas, José Emilio Pacheco, Bárbara Jacobs, Martha Cerda, Óscar de la Borbolla y Guillermo Samperio.

Por otra parte, la reflexión teórica producida por los investigadores es mucho más escasa en México, y abarca los recientes trabajos del mismo Guillermo Samperio, y los de Martha Elena Munguía, Gabriela Valenzuela, Mercedes Peñalba (de origen español), Omar Nieto (para el cuento fantástico) y Lauro Zavala.

### INFOGRAFÍA Y TEORÍA DEL CUENTO

El empleo de recursos gráficos para representar visualmente los conceptos de cualquier modelo teórico tiene una gran utilidad pedagógica. En el caso de la teoría del cuento, los antecedentes más notables se encuentran en la producción de fórmulas narrativas como parte de la tradición narratológica, como parte de la semiótica literaria.

Esta historia se inicia con el Triángulo de Freytag, producido en Alemania en 1875. Se trata de una representación gráfica de la curva de tensión dramática en el cuento clásico, si bien sólo parece funcionar para el caso de la farsa, pues el resto de la escritura literaria es mucho más compleja que esta estructura simétrica.

En 1932, Vladimir Propp propuso un modelo de morfología del relato popular, es decir, aquel que no tiene un carácter literario. Estos materiales, reunidos por el método etnográfico, están formados por elementos invariantes de una combinatoria finita. Propp los llamó actantes (encontró) y funciones narrativas (identificó 16). Su utilidad fue demostrada en 1976 por Will Wright al utilizar este modelo para explicar la popularidad de algunas películas del *western*, de tal manera que el cambio en la estructura del relato cinematográfico (aceptado por el público masivo) corresponde a un cambio en la estructura ideológica de la visión del mundo de sus espectadores. Se trata del primer trabajo de estudios culturales, al utilizar herramientas de la semiótica para responder a una pregunta de carácter social.

La narratología estructural, en las décadas de 1950 y 1960, produjo en Francia una serie de modelos narratológicos de carácter lógico, que tienen sus antecedentes en el cuadrado lógico medieval, y que fue retomado por la semiología de Greimas.

En 1957, Claude Lévi-Strauss encontró la fórmula que resume la estructura de un cuento clásico y la correspondiente ruptura que se presenta en un relato de carácter mitológico, que a su vez corresponde a la lógica de los sueños (como el Sueño de Irma, estudiado por el mismo Freud).

### RELATO CLÁSICO:

$Fx(a) : Fy(b) :: Fx(b) : Fy(a)$

### RELATO MITOLÓGICO:

$Fx(a) : Fy(b) :: Fx(b) : F(a-1)$

En 1976 el teórico estadounidense Rust Hills propuso una representación del final epifánico en el cuento clásico, al cual llamó la Regla de la Inevitabilidad en Retrospectiva, y que se representa como un árbol sobre el suelo, donde la copa se encuentra a la derecha, es decir, en el lugar del final del cuento (leído de izquierda a derecha). Se trata de representar el proceso de desambiguación progresiva de la narración, que concluye con la verdad epifánica que resuelve todos los enigmas narrativos.

Ese mismo año, Lida Aronne de Amestoy, en Argentina, contrapone el cuento epifánico al cuento clásico, y crea el primer cuadro comparativo de carácter teórico en la historia del cuento. En realidad, lo que ella llama relato epifánico es lo que ahora conocemos como cuento moderno o anti-clásico, y que caracteriza a las vanguardias históricas.

En 1984, Leonard Ashley propone un cuadro comparativo más elaborado que el de Lida Aronne, y en él contrapone lo que llama Diseño Clásico a las Variaciones Recientes. Lo interesante es que establece esta comparación para los componentes formales y temáticos que

forman parte de la tradición del formalismo estadounidense y de la tematología alemana. Estos nueve componentes son: *Plot* (Estructura), *Setting* (Espacio), *Conflict* (Conflicto), *Characterization* (Personaje), *Theme* (Tema), *Style* (Estilo), *Effect* (Efecto), *Point of View* (Focalización) y *Mood / Tone* (Tono). Nuevamente esta oposición se refiere a la oposición que existe entre el cuento clásico y el moderno, iniciado en las vanguardias históricas. Tal vez Ashley llama a esta segunda modalidad variaciones Recientes porque estas formas de escritura se desarrollaron con mayor intensidad en lengua española (especialmente en los países hispanoamericanos) desde las primeras décadas del siglo XX que en la literatura estadounidense, donde empezaron a volverse más frecuentes a partir de la década de 1960, es decir, 50 años después. Se trata de cuentistas modernos como Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Efrén Hernández, María Luisa Bombal y muchos otros.

En 2002, el escritor mexicano Guillermo Samperio publicó su libro *Después apareció un nave*. Recetas para nuevos cuentistas, donde presenta una Gráfica de Tensión, mucho más elaborada que la Pirámide de Freytag. Y ahí mismo propone un esquema del Disparador con Núcleo Temático para graficar el proceso de creación del cuento en relación con el inicio, el medio y el final.

En el año 2006, Lauro Zavala, en México, propone un modelo que permite comparar los nueve componentes discursivos del cuento, es decir, los componentes formales, estructurales y lingüísticos de cualquier narración: Inicio, Tiempo, Espacio, Narrador, Personaje, Género, Lenguaje, Intertexto y Final, a los cuales se puede añadir el análisis del Título. En este modelo se compara la naturaleza de cada uno de estos componentes en la escritura del Cuento Clásico, el Moderno y el Posmoderno, donde este último está formado por la Simultaneidad o los Simulacros de

los rasgos Clásicos y/o Modernos. Al proponer la existencia de tres grandes paradigmas narrativos (Clásico, Moderno y Posmoderno), Zavala llama a esta teoría el Modelo Paradigmático.

Este mismo modelo ha sido útil también para establecer la distinción entre los rasgos paradigmáticos de la minificción literaria (2008) y de la minificción audiovisual (2012), en la cual se han identificado más de 35 subgéneros (tráiler, créditos, spots, nanometraje, videoclip, secuencia, celucine, epígrafe, cuña, pseudotráiler, etc.).

En el Congreso de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS, 2014), el mismo Zavala presentó una propuesta para la creación de Fórmulas Narrativas, siguiendo una larga tradición derivada de la narratología. Las primeras 6 fórmulas propuestas corresponden a la Teoría Incoativa (Teoría del Inicio) y la Teoría Terminativa (Teoría del Final), y son las del Inicio Clásico y el Final Clásico, el Inicio Moderno y el Final Moderno, y el Inicio Posmoderno y el Final Posmoderno. Estas fórmulas se complementan con la del Relato Policiaco (Whodunit), la fórmula de la Transferencia de Culpa (presente en la tragedia clásica y en el cine de suspenso), la fórmula de la Sorpresa Narrativa (cuando el narrador sabe algo que el lector o espectador ignora) y la fórmula más importante de la seducción narrativa, que es la del Suspenso Narrativo (cuando el lector o espectador sabe algo que los personajes ignoran).

## CONCLUSIÓN

Para el teórico del cine Robert Stam, el cuento es un ADN cuyo estudio es útil para conocer todas las formas posibles de narración, y esclarece también el estudio de los materiales no narrativos, pues los seres humanos tendemos a inscribir todo texto y todo signo en un marco narrativo.

Es por eso que toda discusión sobre teoría del cuento debe empezar o concluir con una discusión sobre la naturaleza de la narración. Al respecto, es suficiente recordar que una narración es una secuencia de acontecimientos en la que existe una organización lógica y cronológica, es decir, una organización que responde a las preguntas por la causalidad (causa / efecto) y por la secuencia cronológica (antes / después).

A partir de lo expuesto hasta aquí se puede concluir que la teoría del cuento ocupa un lugar estratégico en la teoría literaria y, en general, en la teoría semiótica, y en ella las aportaciones elaboradas desde el estudio del cuento hispanoamericano ocupan un lugar central.

**BIBLIOGRAFÍA**

O'FAOLIAN, Sean *The Short Story*. Connecticut, Devin-Adair, 1974. Reimpresión del texto de 1954. Estudio sobre la experiencia de Daudet, Chéjov y Maupassant, análisis de 8 cuentos, y sección técnica sobre 4 elementos del cuento: las convenciones narrativas, la importancia del tema, la construcción y el lenguaje, 1954. Impreso.

BAQUERO GOYANES, Mariano. *Qué es el cuento*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1967. Impreso. Breve estudio sobre la evolución, géneros próximos, modalidades y técnicas.

EJXENBAUM, Boris M. *O. Henry and the Theory of the Short Story* (1927). Ann Arbor, 1968. Impreso.

PEDEN, William. *The American Short Story. Continuity and Change, 1940-1973*. Boston, Houghton Mifflin, 1975. Impreso.

LEIBOWITZ, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague, Paris, Mouton Press, 1977. Impreso.

ARONNE AMESTOY, Lida. *América en la encrucijada de mito y razón*. Modelo para el estudio del cuento epifánico. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976. Impreso.

REID, Ian. *The Short Story*. Brevemente propone definiciones, formas tributarias y paralelas, y 3 elementos esenciales. London & New York, Methuen, 1977. Impreso.

HILLS, Rust. *Writing in General and the Short Story in Particular*. Mifflin. Estudia alrededor de 50 elementos específicos del cuento. Boston, Houghton, 1977. Impreso.

Castagnino, Raúl *"Cuento-artefacto" y artificios del cuento*. Buenos Aires, Nova. 1977. Impreso.

SERRA, Edelweiss. *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*. Estudio general y análisis de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández, Rulfo y algunos otros, 1978. Impreso.

ALLEN, Walter. *Short Story in English*. Clarendon Press, Oxford University Press, 1981. Impreso.

BONHEIM, Helmut *The Narrative Mode. Techniques of the Short Story*. Cambridge, D.S. Brewer, 1982. Impreso. Estudio de 600 cuentos y 300 novelas a partir de un modelo con 4 modalidades discursivas: reporte, diálogo, descripción, comentario.

MORA VALCÁRCEL, Carmen de *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Universidad de Sevilla, 1982. Impreso.

LOHAFER, Susan, *Coming to Terms with the Short Story*. Estudia el cuento siguiendo una lógica secuencial. Louisiana State University, 1983. Impreso.

SHAW, Valerie, *The Short Story. A Critical Introduction*. Caótico pero sugerente estudio de carácter general. London & New York, Longman, 1983. Impreso.

GERLACH, John, *Towards the End. Closure and Structure in the American Short Story*. Estudio del final en alrededor de 25 cuentos norteamericanos, The University of Alabama Press, 1984. Impreso.

CHAMBERS, Ross. *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Modelo metafórico de la seducción del lector por la voz narrativa a partir de 6 cuentos canónico. University of Minnesota, Theory and History of Literature, Vol. 12. s, 1984. Impreso.

ASHLEY, Leonard N. *The History of the Short Story*. Propone una cartografía de 9 rasgos del cuento clásico y el “diseño reciente”. Washington, U. S. Information Agency, English Teaching Division, 1984. Impreso.

MORA, Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría general a su práctica en Hispanoamérica*. Madrid, José Porrúa Turanzas. 1985. Impreso.

MOLINA, Salvador. *¿Qué es el cuento?* Número monográfico de la revista *El Centavo*. Morelia, México, 1986, Impreso. Contiene artículos sobre teoría, historia y escritura del cuento.

EISENSTEIN, Sergei M. *On the Composition of the Short Fiction Scenario*. London, Methuen. Translation: Alan Y. Upchurch, 1988. Impreso.

LOHAFER, Susan & Jo Ellen Clarey, eds. *Short Story Theory at a Crossroads*. Quince estudios sobre 6 áreas: teoría de la teoría, definiciones, teoría del final, evolución del género, y procesos de lectura. Louisiana State University, 1989. Impreso.

HANSON, Clare, *Re-Reading the Short Story*. New York, St. Martin's Press, ed. 1989, Impreso.

MADDEN, David & Virgil Scott. *Studies in the Short Story*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, eds. 1990. Impreso.

JAFFÉ, Verónica. *El relato imposible*. Estudio sobre la crítica del cuento venezolano entre 1970 y 1980, a partir de R. Jauss Caracas, Monte Avila Editores, 1991. Impreso.

DE VALLEJO, Catharina. *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. A partir del modelo semiótico de Lotman se estudian 4 autores: Quiroga, Cortázar, Bosch y Anderson-Imbert. Miami, Ediciones Universal, 1992. Impreso.

HEAD, Dominique. *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*. Teorías, definiciones y estudio de 5 cuentistas: J. Joyce, V. Woolf, W. Lewis, K. Mansfield, M. Lowry, Cambridge University Press. 1992, Impreso.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Manual didáctico dirigido a los escritores,

derivado de la experiencia del autor. Barcelona, Ariel, 2a. ed. 1992. Impreso.

HOOPER, Brad. *Short Story Writers and Their Work. A Guide to the Best*. Comentarios generales sobre 130 escritores en lengua inglesa. Chicago & London, American Library Association, 2<sup>nd</sup> ed. 1992. Impreso.

GROJNOWSKI, Daniel *Lire la nouvelle*. Estudio narratológico sobre las variantes en morfología, tiempo, acción, personajes, etc. Análisis de cuentos de Maupassant, Kafka, Borges y Jouet. París, Dunod, 1993. Impreso.

BARRERA LINARES, Luis *Desacralización y parodia. Aproximaciones al cuento venezolano del siglo XX*. Estudio de 10 cuentistas a partir de la distinción entre cuentos dinámicos (énfasis en la historia) y estáticos (énfasis en el lenguaje) Caracas, Monte Avila, 1994. Impreso.

MAY, Charles E. *The New Short Story Theories*. Artículos sobre la evolución del cuento, incluyendo definiciones generales, poéticas personales y aproximaciones formalistas, genéricas y cognitivistas. Ohio University Press. 23. ed. 1994. Impreso.

MAY, Charles. *The Short Story. The Reality of Artifice*. Estudio de carácter histórico con especial atención a los cuentistas más sobresalientes del canon internacional. New York, Twayne Publishers, 1995. Impreso.

PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*. Québec, L'Instant meme. Ensayos breves desde la perspectiva de un editor, 1997. Impreso.

FRÖHLICHER, Peter y Georges Güntert *Teoría e interpretación del cuento*. (Berlín, Peter Lang. eds.), 1997. Impreso. Contiene ensayos teóricos y análisis de cuentistas españoles e hispanoamericanos

DANIEL, John. *Structure, Style, and Truth: Elements of the Short Story*. Propone reglas para escribir un cuento. Santa Barbara, Fitness Press, 1998. Impreso.

HAGEL ECHENIQUE, Jaime. *Saber y contar. Producción de textos narrativos*. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 1999. Impreso.

BECERRA SUÁREZ, Carmen, ed. *Asedios o conto*. Universidad de Vigo, 1998. Impreso.

ROMERA CASTILLO, José y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en la década de los noventa*. Visor Libros, Madrid, eds. 2001. Impreso.

ZAVALA, Lauro. *Cómo estudiar el cuento. Con una guía para analizar minificción y cine*. Notas de curso con glosarios y bibliografías temáticas. Guatemala, Palo de Hormigo, 2002. Impreso.

MAY, Charles E. *The Short Story. The Reality of Artifice*. Panorama general de los siglos XIX (realismo) y XX (formalismo). New York, Routledge, 2002. Impreso.

SAMPERIO, Guillermo. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. Diseñado como apoyo para un taller de creación, México, Alfaguara Juvenil, 2002. Impreso. Contiene un cuadro sobre disparador con núcleo temático y una gráfica de tensión.

SCHÖLZ, László. *Los avatares de la flecha. Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002. Impreso.

PAREDES, Juan. *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*. Madrid, Biblioteca, 2004. Impreso.

NUEVA. Estudios sobre cuento literario, formas breves en la literatura románica medieval y *novella*. Winter, Per et al. *The Art of Brevity. Excursions in Short Story Theory and Analysis*. University of South California. Ensayos sobre cuentos particulares sin mucho interés para la teoría, eds. 2004. Impreso.

SARGATAL, Alfred. *Introducción al cuento literario. Introducción al género, antología y guía didáctica*. Barcelona, Laertes, 2004. Impreso. Incluye un breve ensayo sobre definición, historia y estructura del cuento.

ZAVALA, Lauro. *Cómo estudiar el cuento. Teoría. Historia. Enseñanza*. Un modelo teórico de carácter paradigmático para distinguir cuento clásico, moderno y posmoderno. México, Trillas, 2007. Impreso.

SAMPERIO, Guillermo. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*. Córdoba (España), Berenice, 2008. Impreso.

RUSSELL, Paul March. *The Short Story: An Introduction*. University Press, 2009. Impreso. 20 breves Capítulos, desde Poe y O. Henry hasta el cuento posmoderno y poscolonial, hiperrealismo y minificción Edinburgh

LEAL, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México, UNAM, 2010. Impreso.

BELLVER, Sergi *Chéjov comentado*. (ed.) 2010. Impreso. 16 cuentos de Chéjov comentados por otros tantos analistas. Salamanca, Colección Perspectivas.

PATEA, Verónica. *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*. 16 artículos sobre los orígenes y la herencia de Poe; análisis del discurso; teorías cognitivas; ragnática; poscolonialismo; oralidad; género; minificción, intertextualidad y narrativa serial Amsterdam – New York. (editora) 2012. Impreso.

GOYET, Florence. *The Classic Short Story, 1870-1925. Theory of a Genre*. Personajes paroxísticos y estructura paradójica en cinco lenguas: James (inglés), Maupassant (francés), Verga (italiano), Chéjov (ruso) y Akutagawa (japonés) Cambridge, Open Book Publishers. 2014. Impreso.

## POÉTICAS PERSONALES DEL CUENTO Y ENTREVISTAS A CUENTISTAS

CURRENT-GARCÍA, E. & Patrick W. R. *What Is the Short-Story?* Chicago, Scott, Foresman & Co. Compilación en lengua inglesa de textos de escritores y teóricos, 1961. Impreso.

MARTÍN GAITE, Carmen. *El cuento de nunca acabar. Notas sobre la narración, el amor y la mentira.* Madrid, Trieste, 1983. Impreso.

VARIOS AUTORES. *El cuento está en no creérselo.* Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985. Impreso.

VARIOS AUTORES. *Teoría y práctica del cuento.* Encuentro Internacional 1987. Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988. Impreso.

DE VALLEJO, Catharina. *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas.* Incluye 25 textos, principalmente poéticas personales de cuentistas españoles e hispanoamericanos Miami. Ediciones Universal ed.1989. Impreso.

LUGO FILIPPI, Carmen. *Los cuentistas y el cuento: encuesta entre cultivadores del género.* San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991. Impreso.

GIARDINELLI, Mempo. *Así se escribe un cuento.* Beas Ediciones, Buenos Aires, 1992. Impreso.

ZAVALA, Lauro. *Teorías de los cuentistas.* Teorías del Cuento, Vol. I. México, UNAM. 32 ensayos de cuentistas acerca del cuento. ed.1993. Impreso.

BRIZUELA, Leopoldo. *Cómo se escribe un cuento.* Buenos Aires, El Ateneo. ed.1993. Impreso.

METCALF, John & J. R. (Tim) Struthers. *How Stories Mean.* Ontario, Canadá, The Porcupine's Quill, 1993. Impreso.

HANSEN, Ron & Jim Shepard. *You've Got to Read This: Contemporary American Writers Introduce Stories That Held Them in Awe.* Harper Collins Publishers. eds.1994. Impreso.

Zavala, Lauro. *La escritura del cuento.* Teorías del Cuento, Vol. II. México, UNAM. 38 ensayos de cuentistas acerca del cuento. Ed.1995. Impreso.

ZAVALA, Lauro. *Poéticas de la brevedad.* Teorías del Cuento, Vol. III. México, UNAM. 65 ensayos de cuentistas acerca del cuento. Ed. 1996. Impreso.

IFTEKHARUDDIN, Farhat, Mary Rohrberger & Maurice Lee. *Speaking of the Short Story. Interviews with Contemporary Writers.* Jackson, University Press of Mississippi, 1997. Impreso.

KAYLOR, Noel *Creative and Critical Approaches to the Short Story*. Edwin Mellen Press. ed. 1997, impreso.

PACHECO, Carlos & Luis Barrera Linares, eds. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Avila Editores, 2a. ed. 1997. Impreso. Incluye 44 textos de teóricos, cuentistas y críticos, originalmente escritos en español y en inglés.

BRIZUELA, Leopoldo. *Instrucciones secretas. Guía para empezar a escribir*. Buenos Aires, Ediciones Colihue ed. 1998. Impreso.

LOUNSBERRY, Barbara. *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*. Greenwood Publishing Group. Ed. 1998.

ZAVALA, Lauro. *Cuentos sobre el cuento*. Teorías del Cuento, Vol. IV. México, UNAM. 50 cuentos metaficticiales hispanoamericanos ed. 1998. Impreso.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 199. Impreso.

BECERRA, Eduardo. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. 22 poéticas de escritores residentes en España. Madrid, Páginas de Espuma, 2006. Impreso.

BONILLA, Betuel *El arte del cuento. Reflexiones, ejercicios, entrevistas, nuevas poéticas*. Bogotá, Trilce Editores (ed.) 2009. Impreso.

## TEORÍA DE LA MINIFICCIÓN

KOCH, Dolores. "El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso". Tesis doctoral, CUNY (City University of New York). 1986. Colgado en la revista en línea *El Cuento en Red*: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

LAGMANOVICH, David. *Microrrelatos*. Buenos Aires - Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur, 1986. Impreso.

BELL, Andrea. "The *cuento breve* in Modern Latin American Literature". Tesis doctoral, Stanford University. Trabajo inédito. 1991.

DÍAZ, R. y Carlos Parra. *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano*. Neiva, Samán Editores (Colombia). 1993.

RODRÍGUEZ ROMERO, Nana. *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja, Colibrí Ediciones (Colombia), 1996. Impreso.

EPPLE, Juan Armando. *Brevísima relación sobre el cuento brevísimo*. Número especial cuádruple de la *Revista Interamericana de Bibliografía*. Washington, Organización de Estados Americanos. comp.1996. Impreso. Contiene 12 estudios sobre el género y una antología de 100 minificciones hispanoamericanas.

VALLE PEDROSA, Concepción del "Como mínimo. Un acercamiento a la microficción hispanoamericana". Tesis doctoral. Incluye una tipología de los títulos, inicios y finales de las microficciones. Trabajo inédito. Universidad Complutense de Madrid, 526 pp. 1997.

PÉREZ BELTRÁN, Angela María. *Cuento y minicuento*. Bogotá, Colombia, Página Maestra Editores, 1997. Impreso. Contiene un estudio del género y una antología.

ALLEN, Roberta. *Fast Fiction. Creating Fiction in Five Minutes*. Cincinnati, Ohio, Story Press, 1997. Impreso.

ROJO, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, UAM-Azcapotzalco, 1997. Impreso Contiene un estudio del género y una antología.

TOMASSINI, Graciela & Stella Maris Colombo. *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario, Argentina, Editorial Fundación Ross, 1998. Impreso. Contiene una breve antología didáctica.

ZAVALA, Lauro. Comp. *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México, UAM Xochimilco, 1999. Impreso. Contiene ocho estudios y ensayos provenientes de Brasil, Canadá, Chile, Estados Unidos, México y Perú

ZAVALA, Lauro. *Actas del Primer Congreso Internacional de Minificción, Ciudad de México, 1998*. Revista *El Cuento en Red*, núms. 1 y 2 (Primavera y Otoño 2000). Ed, 2000 en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Actas del Segundo Congreso Internacional de Minificción Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, ed. 2004. Impreso.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ y Patricia Duarte Agudelo. *La didáctica del minicuento y su desarrollo en ambientes hipermediales*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2006. Impreso.

ZAVALA, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, 2006. Impreso. Hay edición colombiana en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

CÁCERES MILNES, Andrés y Eddie Morales Piña. *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Actas del Tercer Congreso Internacional de Minificción 2004. Universidad de Playa Ancha, Chile.

LAGMANOVICH, David, *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto, 2006. Impreso.

LAGMANOVICH, David. *El microrrelato hispanoamericano*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2007. Impreso.

SILES, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires, Corregidor, 2007. Impreso.

GRACIDA, Ysabel y Carlos Lomas. *Las minificciones en el aula*. Revista Textos. Didáctica de la Lengua y la Literatura, núm. 46. Barcelona, Grao eds.2007. Impreso.

VALLS, Fernando *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid, Páginas de Espuma, 2008. Impreso.

ZAVALA, Lauro *El boom de la minificción y otros materiales didácticos*. Calarcá, Colombia, Serie Cuadernos Negros, 2008. Impreso.

ANDRÉS-SUÁREZ, y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchatel, 6-8 de noviembre de 2006. Palencia, Menoscuarto, eds.2008. Impreso.

VALENZUELA, Luisa; Raúl Brasca; Sandra Bianchi. *La pluma y el bisturí*. Actas del Primer Encuentro Nacional de Microficción. Buenos Aires, Catálogos / Sociedad de Escritoras y Escritores de la Argentina, eds. 2008 . Impreso.

PERUCHO, Javier, *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*. México, Ficticia. 2009. Impreso.

BRASCA, Raúl y otros. *Minificción. Tradición de lo novísimo*. Calarcá, Colombia, Serie Cuadernos Negros, 2010.

ROAS, David. *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco Libros comp.2010. Impreso.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto, 2010. Impreso.

COLOMBO, Stella Maris. *La minificción ante la crítica argentina*. Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana (CILHA), Universidad del Cuyo, Mendoza, Argentina. ed.2010. Disco CD-ROM

POLLASTRI, Laura. *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Actas del V Congreso Internacional de Minificción, Universidad Nacional del Comahue, Argentina, 2008. ed.2010. Impreso.

TOMASSINI, Graciela y Stella Maris Colombo. *La minificción en español y en inglés*. Actas de las III Jornadas Nacionales de minificción. Universidad Nacional del Rosario, compiladoras, 2011. Impreso.

QUEZADA, Silvia. *El microcuento en lenguaje radiofónico. Análisis de sus formas discursivas*. Guadalajara, Ediciones de la Noche, 2012. Impreso.

CLARK, Roy Peter. *How To Write Short. Word Craft for Fast Times*. New York, Little, Brown and Company, 2013, Impreso.

LAGMANOVICH, David. *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2013. Impreso.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Henry. *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia ed.2014. Impreso.

PALDAO, Carlos E. y Laura Pollastri. *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. New York, Academia Norteamericana de la Lengua Española (eds.)2014. Impreso.

### **TEORÍA DE LAS SERIES Y NOVELA FRAGMENTARIA**

INGRAM, Forrest. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. Mouton de Gruyter, 1971. Impreso.

MANN, Susan Garland. *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. Greenwood Publishing Group, 1989. Impreso.

KENNEDY, J. Gerald. *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge University Press, 1995. Impreso.

DUNN, Maggie M. & Ann R. Morris. *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. MacMillan Library Reference, 1995. Impreso.

D'LUGO, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*. University of Texas Press, 1997, Impreso.

BRESCIA, Pablo y Evelia Romano, coordinadores. *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en la literatura hispanoamericana*. México, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Impreso.

SÁNCHEZ CARBÓ, José. *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. Puebla, Universidad Iberoamericana de Puebla, 2012. Impreso.